

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
Interdisciplinarne studije

Teorija umetnosti i medija, doktorske naučne studije



Doktorska disertacija

**TAČKA AUDIO-VIZUELNE SINERGIJE:
PRIMOVANJE U FILMSKOJ NARACIJI**

Student:

Aleksandar Đaković

Broj indeksa: F8/15

Mentor:

dr Aleksandar Janković

Komentor:

dr Tijana Popović Mladenović.

Beograd
2023.

SADRŽAJ:

APSTRAKT	6
ABSTRACT	7
UVOD	8
Predistorija primovanja u filmu i operi	18
PRIMOVANJE	23
Uloga primovanja u stvarnom životu	23
Primovanje u psihologiji.....	26
Definisanje primovanja	26
Tipovi i varijante primovanja	31
Makro, midi i mikro perspektive primovanja.....	32
Makro tip prima	34
Midi tip prima	35
Mikro tip prima.....	35
Tipovi mete	37
TIPOVI PRIMOVANJA I NJIHOVA PRIMENA U FILMSKOJ NARACIJI	38
Pozitivno i negativno primovanje	39
Konceptualno i perceptualno primovanje	44
Konceptualno primovanje	44
Perceptualno primovanje	46
Repetativno primovanje	47
Afektivno primovanje	53
Afektivna valenca.....	54
Proces afektivnog primovanja	57
Vrste stimulusa u afektivnom primovanju	58
Vizuelni afektivni stimulusi	59
Slike i video materijal	59
Lice – pogled i ekspresija.....	67
Boja.....	71
Oblici i tekstura.....	73
Auditivni afektivni stimulusi	83
Govor	84

Zvuk	90
Muzika	97
Semantičko primovanje.....	114
Asocijativno primovanje	123
Maskirano i subliminalno primovanje.....	128
Maskirano primovanje	130
Subliminalno primovanje.....	130
Son Of Saul.....	135
The Exorcist.....	138
Usrdno primovanje	143
Jedni prema drugima	147
Toplina.....	155
Verbalna instrukcija u pesmi	166
Kulturalno primovanje.....	167
Motivacija za istraživanje primovanja i kulturnih razlika	169
Shvatanje kulture u okviru kulturalnog primovanja	175
Kulturalni sindromi	177
Individualizam i kolektivizam u kulturalnom primovanju	182
Tehnike kulturalnog primovanja – kulturalne ikone i zamenice	186
Metoda aktiviranja kulturalnog koda – primovanje slikama i kulturalnim ikonama	188
Metoda aktivacije pisanog materijala – primovanje naracijom.....	208
Metoda zadatka zaokruživanja zamenica	209
Deskriptivno primovanje	211
Kodiranje rečenica.....	212
Inicijacija jezika.....	214
Diferencijalno primovanje.....	215
Čitanje priče.....	215
Aktivacija muzičkog kulturalnog koda	220
SHEME	233
SHEME u filmskom narativu.....	238
Muzički žanr, stil i epoha kao kognitivna shema	248
Sećanje i razumevanje - shematski uticaj muzike u filmskom narativu.....	262
Muzika i pamćenje	273

Osnove pamćenja.....	274
Muzička memorija.....	275
Sheme u muzičkoj memoriji.....	276
Psihološki procesi slušanja muzike	278
EksPLICITNA I IMPLICITNA MEMORIJA	279
Implicitno muzičko pamćenje	280
Efekat pukog izlaganja/efekat čiste ekspozicije (<i>Mere Exposure Effect</i>)	280
Pozadinska muzika.....	281
EksPLICITNO MUZIČKO PAMĆENJE.....	286
Semantičko muzičko pamćenje.....	286
Epizodno muzičko pamćenje	287
Značaj muzike u pamćenju filma kao objedinjenog audio-vizuelnog prikaza	289
PRIMOVANJE U FILMSKOJ NARACIJI	295
Uvodna sekvenca i operna uvertira.....	295
Motiv i lajtmotiv u operi.....	303
Motiv i lajtmotiv u filmskom narativu	315
STUDIJA SLUČAJA	335
Primovanje u filmu <i>Kosa</i> Miloša Formana.....	335
Uvodna sekvenca u filmu <i>Kosa</i>	335
Čitanje <i>Kose</i> kroz teoretski okvir psihološkog primovanja.....	338
Motivi – primovi u filmu <i>Kosa</i>	340
Konj.....	340
Cveće.....	342
Reka	342
Amfiteatar	343
Tunel	343
Luster	346
Krst.....	349
Kulturalni primovi u <i>Kosi</i>	351
Primovi u sekvenci sna	352
Kosa	358
Muzika u filmu <i>Kosa</i>	359
Dijegetička muzika	359

Primovanje muzikom i slikom u filmu <i>Kosa</i>	360
ZAKLJUČAK	369
LITERATURA	381
Izjava o autorstvu	407
Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije.....	408
Izjava o korišćenju.....	409

APSTRAKT

Primovanje se odnosi na fenomen u kom izloženost stimulusu utiče na kasnije misli, osećanja, prosude i ponašanja. Primovanje se može desiti kroz različite senzorne modalitete stimulusa-primova, kao što su vizuelni, slušni ili semantički znakovi. Narativni filmovi kao oblik audiovizuelnog pripovedanja koji prenose priče korišćenjem: vizuelnih slika, muzike, zvuka, dijaloga, likova i razvoja radnje; stvaraju idealnu sredinu za mnoštvo stimulusa koji se mogu posmatrati kao „primovi“ i služiti u svrhu primovanja. U kontekstu narativnih filmova, primovanje se dešava kada specifični elementi u filmu, kao što su vizuelni prikazi, muzika, dijalog ili različiti motivi i teme, aktiviraju povezane koncepte ili asocijacije u umu gledaoca. Ova disertacija ispituje koncept primovanja u narativnim filmovima i njegove efekte na percepciju, reakciju, spoznaju i prosudu publike. Studija istražuje kako primena primovanja funkcioniše unutar narativne strukture filmova i kako utiče na različite kognitivne i emotivne procese. Studija takođe istražuje kako različite kinematografske tehnike i strategije pripovedanja mogu da dovedu do izražaja određene koncepte ili emocije kod publike kroz sve primenjive tipove i načine primovanja. Ispitujući interakciju između psihološkog primovanja, ljudskog uma i narativnih filmova, ova disertacija ima za cilj da otkrije složene mehanizme koji leže u osnovi uticaja filmskog pripovedanja na naše kognitivne procese, emocionalna iskustva, prosudu i interpretaciju stvarnosti. Sistematizacijom osnovnih mehanizama psihološkog primovanja i njihovom komparacijom u kontekstu narativnih filmova, ovo istraživanje ima za cilj da otkrije različite načine na koje filmski narativi oblikuju naše emocije, stavove i procese donošenja odluka. Multidisciplinarnim pristupom koji obuhvata psihologiju, filmske studije, muzikologiju, neuronauke i druge kognitivne nauke, studija takođe nastoji da osvetli uticaj filmova kao moćnih sredstava za primovanje i manipulaciju našim kognitivnim i emocionalnim stanjima; ali pre svega da ispita potencijal primovanja kao sredstva i načina naracije. Ispitivanjem složenih odnosa između tehnika pripovedanja, efekata primovanja i odgovora publike, ova disertacija nastoji da doprinese dubljem razumevanju kompleksne interakcije između umetnosti filmskog pripovedanja i složenosti ljudske psihe.

Ključne reči: primovanje, filmska naracija, filmska muzika

ABSTRACT

Priming refers to the phenomenon in which exposure to a stimulus influences subsequent thoughts, feelings, judgments, and behaviors. Priming can occur through various sensory modalities of prime stimuli, such as visual, auditory, or semantic cues. Narrative movies, as a form of audiovisual storytelling that convey stories through visual images, music, sound, dialogue, characters, and plot development, create an ideal environment for a multitude of stimuli that can be observed as “primes” and serve the purpose of priming. In the context of narrative movies, priming occurs when specific elements in the film, such as visual representations, music, dialogue, or different motifs and themes, activate related concepts or associations in the viewer's mind. This dissertation examines the concept of priming in narrative movies and its effects on audience perception, response, cognition, and judgment. The study explores how the application of priming operates within the narrative structure of films and its influence on various cognitive and emotional processes. The research also investigates how different cinematic techniques and storytelling strategies can highlight specific concepts or emotions in the audience through various applicable types and modes of priming. By examining the interaction between psychological priming, the human mind, and narrative movies, this dissertation aims to uncover the complex mechanisms underlying the impact of film storytelling on our cognitive processes, emotional experiences, judgment, and interpretation of reality. This research aims to uncover various ways in which film narratives shape our emotions, attitudes, and decision-making processes by systematically examining the fundamental mechanisms of psychological priming and comparing them within the context of narrative movies. Through a multidisciplinary approach encompassing psychology, film studies, musicology, neuroscience, and other cognitive sciences, the study also aims to shed light on the influence of movies as powerful means of priming and manipulating our cognitive and emotional states, but primarily to explore the potential of priming as a means and method of narration. By examining the complex relationships between storytelling techniques, priming effects, and audience responses, this dissertation seeks to contribute to a deeper understanding of the intricate interaction between the art of film storytelling and the complexities of the human psyche.

Keywords: priming, film narration, film music

UVOD

Ljudski um se u zapadnoj tradiciji shvata kao kompleks sposobnosti uključenih u opažanje, pamćenje, razmatranje, procenu i odlučivanje. Shvatanje uma obuhvata ukupnost mentalnih procesa i aktivnosti pojedinca koji se ogledaju u pojavama kao što su: senzacije, percepcije, spoznaja, emocije, pamćenje, želje, različite vrste rasuđivanja, motivi, izbori, osobine ličnosti, svest i nesvesno. Um predstavlja složenu interakciju neuronskih, psiholoških i subjektivnih iskustava koji doprinose ljudskoj svesnosti, subjektivnoj stvarnosti i omogućavaju pojedincima da formiraju uverenja, stavove, namere, tumače, obrađuju i daju smisao svetu oko sebe. Ljudski um uključuje kognitivne funkcije kao što su pažnja, pamćenje, jezik, rešavanje problema i donošenje odluka, koje zajedno oblikuju misli, osećanja i ponašanja. Objedinjavanjem svesnih i nesvesnih mentalnih aktivnosti, uključujući: misli, emocije, verovanja, sećanja, percepcije i integraciju senzornih informacija; ljudski um je odgovoran ne samo za obradu i tumačenje spoljašnjeg sveta, nego i generisanje unutrašnjih mentalnih predstava i oblikovanje ponašanja i iskustava. Širok spektar kognitivnih procesa, kao što su pažnja, pamćenje i jezik, zajedno doprinose rešavanju problema, donošenju odluka, percepciji i subjektivnom iskustvu. Ljudski um obuhvata složen sistem kognitivnih sposobnosti i procesa koji omogućavaju pojedincima da opažaju, promatraju, razmišljaju, zamišljaju, osećaju, prosuđuju i donose odluke.

Primovanje se odnosi na fenomen u kojem izloženost stimulusu, koji se naziva „prim“, utiče na naknadne kognitivne procese i ponašanje. Ovaj fenomen karakteriše aktiviranje mentalnih reprezentacija ili koncepata kao rezultat prethodnog izlaganja stimulusu ili iskustvu, što dovodi do povećane dostupnosti ili osetljivosti na povezane informacije. Objašnjenje fenomena primovanja se bazira na pretpostavci da su naši kognitivni sistemi pod uticajem aktivacije relevantnog znanja, sećanja ili asocijacija, oblikuju naše naknadne percepcije, stavove, prosude i procese donošenja odluka. Primovanje se može desiti kroz različite senzorne modalitete stimulusa-primova, kao što su vizuelni, slušni ili semantički znakovi.

Narativni filmovi kao oblik audiovizuelnog pripovedanja koji prenose izmišljene ili istinite priče korišćenjem vizuelnih slika, zvuka, dijaloga, likova i razvoja radnje, stvaraju idealnu sredinu za mnoštvo stimulusa koji se mogu posmatrati kao „primovi“ i služiti u svrhu primovanja. Opšte je poznato da filmovi angažuju gledaoce emocionalno i intelektualno. Narativni filmovi služe kao moćan medij za prenošenje priča i istraživanje složenosti ljudskih iskustava i nude platformu filmskim stvaraocima da predstave narative koji očaravaju i

angažuju publiku, izazivajući emocije, uverenja i provocirajući razmišljanje. Kroz interakciju vizuelnih i slušnih elemenata, razvoj likova, strukturu narativa, kao i tematskog, žanrovskog i stilskog izražavanja, narativni filmovi imaju sposobnost da prenesu gledaoce u različite svetove, izazovu empatiju, izazovu niz emocija, navedu na razmišljanje i prenesu gledaoce u različite svetove mašte i značenja. Važno je napomenuti da se primovanje dešava najčešće nesvesno, što naglašava suptilan ali snažan uticaj koji narativni filmovi mogu imati na naše kognitivne procese. Čak i suptilni signali ili suptilne manipulacije unutar filma mogu pokrenuti određene misli, uverenja ili stavove, a da gledaoci nisu u potpunosti svesni tog uticaja. U kontekstu narativnih filmova, primovanje se dešava kroz aktiviranje relevantnih koncepata i asocijacija, koje zauzvrat oblikuju kognitivne i emocionalne odgovore gledalaca.

U filmovima se primovanje može manifestovati u različitim oblicima. Vizuelni i auditivni znaci, portreti likova ili razvoj radnje unutar filma mogu aktivirati specifične koncepte ili emocije, utičući tako na gledaočevu kognitivnu obradu i emocionalne odgovore. Specifično primovane mentalne reprezentacije mogu da utiču na to kako gledaoci tumače naknadne informacije, kako se angažuju u narativu i formiraju prosude i donose odluke. Na ovaj način tvori se jedinstvo narativa i dispozitiv, odnosno, specifična veza između naracije i publike; što sve doprinosi stvaranju jedinstva i totalnosti umetničkog izraza tj. *gesamtkunstverka*.

Ispitujući interakciju između psihološkog primovanja, ljudskog uma i narativnih filmova, ova disertacija ima za cilj da otkrije složene mehanizme koji leže u osnovi uticaja filmskog pripovedanja na naše kognitivne procese, emocionalna iskustva, prosudu i interpretaciju stvarnosti.

U komparativnom teoretskom okviru, lako se može uočiti da su filmske teorije uporedive sa primovanjem iz čega sleduje osnovna hipoteza ovog istraživanja, koja se može sažeti u jednoj rečenici Sergeja Ajzenštajna: „Osnovni materijal pozorišta nalazi se u samom gledaocu – i u našem usmeravanju gledaočeve pažnje u željenom pravcu (ili ka željenom raspoloženju), što i jeste glavni zadatak svakog funkcionalnog teatra“ (Ajzenštajn, 1964, p. 29).

Sistematizacijom osnovnih mehanizama psihološkog primovanja i njihovom komparacijom u kontekstu narativnih filmova, ovo istraživanje ima za cilj da otkrije različite načine na koje filmski narativi oblikuju naše emocije, stavove i procese donošenja odluka. Multidisciplinarnim pristupom koji obuhvata psihologiju, filmske studije, muzikologiju, neuronauke i druge kognitivne nauke, studija takođe nastoji da osvetli uticaj filmova kao moćnih sredstava za primovanje i manipulaciju našim kognitivnim i emocionalnim stanjima,

ali pre svega da ispita potencijal primovanja kao sredstva i načina naracije. Ispitivanjem složenih odnosa između tehnika pripovedanja, efekata primovanja i odgovora publike, ova disertacija nastoji da doprinese dubljem razumevanju kompleksne interakcije između umetnosti filmskog pripovedanja i složenosti ljudske psihologije.

Takođe, kao bitno pitanje koje ova disertacija nastoji da istraži, je kako se psihološko primovanje u narativnim filmovima proteže dalje i utiče na ponašanje i percepciju u stvarnom svetu. Analizom sugestivnog potencijala filmskih narativa, studija ima za cilj da otkrije i ukaže na načine na koje tehnike primovanja ugrađene u filmsko pripovedanje mogu oblikovati društvene stavove, predrasude i doprineti promenama u ponašanju. Kroz sveobuhvatno ispitivanje objavljenih empirijskih istraživanja, teorijskih okvira i studija slučaja, ova disertacija nastoji da pruži dragocen ili barem skroman doprinos u razumevanju dinamike moći između narativnih filmova i ljudske psihe.

Uzimajući u obzir da primovanje može da se koristi za upotrebu ali i za zloupotrebu, istraživanje takođe ima za cilj da se pozabavi potencijalnim etičkim implikacijama psihološkog primovanja u oblasti narativnih filmova. Kritičkom procenom i etičkim razmatranjem u vezi sa upotrebom tehnika primovanja u filmskoj produkciji, ova studija ima za cilj da doprinese tekućem diskursu o odgovornim praksama snimanja filmova i dobrobiti publike. Razumevanje etičkih granica i potencijalnih posledica primovanja u domenu kinematografije je od krucijalnog značaja za filmske stvaraoce, istraživače i kreatore politike, kako bi se obezbedio uravnotežen i odgovoran pristup pripovedanju. Koristeći moć narativnih filmova za pokretanje specifičnih kognitivnih procesa i emocionalnih reakcija, ova studija takođe ima za cilj da istraži, kako se filmovi mogu koristiti za promovisanje pozitivnih promena, indukovanje prosocijalnog ponašanja, negovanje empatije i rešavanje društvenih pitanja. U svetlu dinamične prirode narativnih filmova i pejzaža medijske potrošnje koji se stalno razvija, ova disertacija takođe ima za cilj da istraži ulogu individualnih kulturnih razlika i podložnosti psihološkom primovanju kroz filmske narative. Istražujući faktore kao što su specifične osobine ličnosti, kognitivni stilovi i prethodna iskustva, ova studija nastoji da objasni interakciju između karakteristika gledaoca i efikasnosti tehnika primovanja koje se koriste u narativnim filmovima. Razumevanje ovih (kulturoloških) individualnih razlika može pružiti vredan uvid u prilagođavanje filmskih narativa specifičnoj ciljnoj publici, pojačavajući uticaj pripovedanja i podstičući dublju vezu između filma i njegovih gledalaca. Štaviše, ova disertacija priznaje uticaj konteksta na psihološko primovanje u domenu narativnih filmova. Ispitujući kako faktori kao što su: kulturna pozadina, društvene norme i individualna iskustva, oblikuju proces

primovanja, ova studija ima za cilj da otkrije ulogu konteksta u modulaciji efekata primovanja u filmskoj naraciji. Razumevanjem kontekstualnih nijansi primovanja u filmu može se unaprediti nijansiranije i razumevanje odgovora publike i na taj način doprineti razvoju kulturološki osetljivih i uticajnih strategija pripovedanja.

Premošćavanjem polja psihologije, muzikologije i filmskih studija, ova disertacija teži da otkrije osnovne kognitivne procese, psihološke mehanizme i načine naracije, koji čine narativne filmove toliko moćnim sredstvima za primovanje i oblikovanje ljudskih iskustava. Istraživanje ima za cilj da pruži uvide koji bi imali implikacije u unapređuju našeg razumevanja psihološkog primovanja u okviru filmskog narativa, ali i da pruži doprinose širim poljima psihologije umetnosti, naratologije, muzikologije, teorije umetnosti, kulture, studija medija i komunikacije.

Pored toga, ovo istraživanje nastoji da istraži potencijalne sinergije između psihološkog primovanja i različitih narativnih elemenata, kao što su razvoj likova, struktura zapleta, različitih kinematografskih tehnika i fuzije auditivnog i vizuelnog; odnosno uticaju muzike i slike u specifičnoj koheziji. Analiziranjem funkcionalnih komponenti narativnih filmova ova studija ima za cilj da otkrije kako različiti aspekti pripovedanja deluju u interakciji sa efektima primovanja kako bi izazvali specifične kognitivne i emocionalne odgovore kod gledalaca.

Razumevanje ovih sinergija može doprineti razumevanju umetnosti filmskog stvaralaštva ali i pružiti praktične implikacije za filmske stvaraocce i druge umetnike koji bi želeli da stvore narative koji bi koristili saznanja iz oblasti primovanja i primenili ih u svojoj narativnoj praksi. Istraživanjem mehanizama i kognitivnih procesa koji leže u osnovi primovanja u narativnim filmovima, mogu se otkriti novi i kretivni načini kojima filmsko pripovedanje stupa u interakciju sa ljudskom spoznajom. Razumevanje ovih mehanizama može pružiti vredan uvid u to kako filmski stvaraoci mogu strateški da osmisle narative tako da više involviraju, utiču i stvore vezu sa publikom na dubljem nivou. Pored toga, komparacija tehnika primovanja i načina pripovedanja može doprineti širem razumevanju uloge medija u oblikovanju naših percepcija, stavova i ponašanja. Strateškim ugrađivanjem osnovnih tehnika primovanja u narativne filmove, filmski stvaraoci mogu poboljšati uticaj svoje naracije i rezonanciju svojih priča, stvarajući na taj način impresivna iskustva za gledaoce. Bitno je napomenuti, da ovako artikulisani narativni filmovi često imaju trajan uticaj na pojedince i društvo i da imaju potencijal da oblikuju kulturni diskurs utičući na kolektivnu svest. Sa druge strane, proučavanjem efekata psihološkog primovanja u kontekstu narativnih filmova,

istraživači mogu steći značajan uvid u mehanizme koji leže u osnovi interakcije između filma i ljudskog uma, informišući se o razvoju efikasnijih i uticajnijih strategija pripovedanja.

Pređočena disertacija ima za cilj da se udubi u dinamiku i sinergiju elementa naracije i ispita kontekstualne uticaje psihološkog primovanja unutar oblasti narativnih filmova. Otkrivanjem ovih složenosti, istraživanje nastoji da produbi naše razumevanje o tome kako filmski narativi oblikuju spoznaju, percepciju i ponašanje i na taj način pruži relevantne informacije za filmske stvaraocce, istraživače teoretičare i praktičare u iskorištavanju moći primovanja u pripovedanju.

Tvorba audio-vizuelne sinergije je fenomen izuzetno značajan za naraciju i može se problematizovati iz mnogo aspekata, rad ima ambiciju da ovaj fenomen ispita po uzoru na psihološko primovanje, prilično novog i aktuelnog polja koje se izučava od sredine sedamdesetih godina dvadesetog veka. Takođe ovaj rad će pokušati da problematizuje primovanje na drugačiji način, ne samo kao nesvesni oblik ljudskog pamćenja, **nego element naracije**.

Ovaj rad će tvrditi da je primovanje moguće i slikom i muzikom, odnosno zvukom, i da ta dva stimulusa u adekvatnom odnosu mogu da stvore moćan dramski efekat koji će se ovde nazivati tačkom audio-vizuelne sinergije. U radu će biti analiziran i audio i vizuelni tekst, međutim posebna pažnja će biti usmerena na muziku u filmu.

Jedna od premisa ovog rada je i to da primovi, kada su dobro organizovani imaju čitav sistem kodova koji imaju kumulativan efekat koji priprema gledaoca za kulminaciju, emotivni udar. Čeremuhin je ovo nazivao „sintetskim kadrom“, Šefer (Pierre Henri Marie Schaeffer) „psihološkim kopčanjem ili udarom“, Šion (Michel Chion) „audio-vizijom“, Ezenštajn „eksplozivnim fragmentom“ itd. Iako objašnjavaju različite načine pomoću kojih se to može postići i koriste različitu terminologiju, svi u suštini misle na isti fenomen, čulno stanje veoma emotivno, veoma euforično, dramatično, momenat kada muzika i slika nisu u jednostavnoj koegzistenciji u istom kontekstu nego dolazi do fuzije muzike i slike, sinergije, amalgama. Ovaj fenomen označava maksimalan emotivni, afektivni, dramaturški i psihološki efekat koji će u ovom radu biti nazivan „tačkom audio-vizuelne sinergije“. Osnovna hipoteza ovog rada je da muzika i slika kada su u adekvatnom odnosu jedna prema drugoj tvore novo, treće značenje, odnosno da su u stanju audio-vizuelne sinergije. Radi pripreme za emotivni udar film se često služi tehnikama sličnim ili identičnim primovanju koje pozajmljuje iz psihologije ali se može interdisciplinarno promatrati u komparaciji sa filmskim teorijama i analizom muzike.

Predmet ovog istraživanja je muzika u filmu i njena i narativna funkcija, ne samo kao dijegetička i nedijegetička, metadijegetička ili ekstradijegetička, muzika epohe, original score itd., nego formalni elementi muzičke naracije koji se preslikavaju u strukture opšte filmske/vizuelne naracije.

Ovaj rad, muzičke i vizuelne elemente posmatra kao primove, a primovanje može da se vrši na različite načine, repeticijom određenih primova tj. podsvesnom akumulacijom informacija koje bi stvorile referencu, a zatim kasnije bile aktivirane drugim, istim ili sličnim primom. Takođe, primovanje može da se vrši tako što se oslanja na sva stečena iskustva, stereotipe i opšte poznata znanja.

Osnovni cilj-analiza ovog istraživanja je da pokaže da korišćenje primovanja kojom izloženost jednom stimulusu utiče na odgovor na naknadni stimulans bez svesnog uputa ili namere može da se koristi i kao narativna tehnika. Takođe, cilj je da dokaže da se kao primovi (stimulusi) ne moraju koristiti samo vizuelni stimulusi ili reči, nego da se kao primovi mogu koristiti i muzički stimulusi kao na primer boja zvuka, ritam, tempo, melodija itd. Iz ovoga proizilazi da muzika kao prostorno-vremenska umetnost može da povezuje auditivne i vizuelne primove u jedan jedinstven utisak tj. da je u mogućnosti da povezuje boju zvuka sa vizuelnom bojom, teksturu slike sa ritmom i tempom, slično lajtmotivu da povezuje događaje, mesta, predmete, objekte sa melodijom.

Polazne hipoteze ovog rada su već više puta naglašene u ovom tekstu ali se mogu sažeti u nekoliko rečenica: Primovanje može da se koristi i kao narativna tehnika, primovanje kao filmsko narativni element je podržan imanentnom sinergičnošću filma kao *gesamstkunstwerka* ukazuje na još jedan momenat sinergije delovanja muzike, slike i psihologije recepcije u funkciji naracije. Primovanje se može vršiti muzikom, boju zvuka, ritam, tempo, melodija, harmonija kao i svi drugi elementi i kvaliteti muzike mogu da služe kao primovi tj. stimulusi.

Metodologija istraživanja u ovom radu sadržaće osnovne metode naučnog saznanja i naučnog istraživanja standardno primenjivane u društveno-humanističkim naukama: analizu, sintezu, apstrakciju, konkretizaciju, specifikaciju, generalizaciju, dedukciju i indukciju. Kao početni i osnovni istraživački metod biće primenjena narativna analiza, tekstualna analiza, analiza muzike, strukturalna analiza, pa i ikonološka analiza, kao i formalna analiza muzike i naracije. Za strukturalno - funkcionalnu analizu filmskog teksta, rad će koristiti i potpunu odnosno totalnu, ali i parcijalnu tj. sekvencijalnu analizu. Potpunu kako bi izvršio analizu svih činilaca predmeta, njegovih svojstava, internih i eksternih odnosa i funkcija u filmu, ali i

parcijalnu tako što bi izdvojio određene scene ili sekvence, zasebno ih analizirao ali samo zato da bi bolje razumeo celinu i vratio ih u originalni kontekst. Takođe, sekvencijalna analiza biće primenjivana tako što će određeni aspekti i svojstva biti izdvojeni i zasebno analizirani ali sve u cilju boljeg razumevanja celine. Kako bi se bolje izvršila strukturalno - funkcionalna analiza potrebno je izvršiti osnovnu klasifikaciju u istraživanju. Naime, filmski tekst će biti podeljen u dve kategorije vizuelnu i audio. Vizuelnom tekstu se može prići na nekoliko načina, ikoničkom, semiotičkom, psihoanalitičkom analizom. Međutim, audio komponenta zahteva još jednu dodatnu klasifikaciju koja se standardno radi, naime, saundtrek treba klasifikovati u tri osnovna činioca: muziku, govor i zvuk, tj. zvučne efekte.

Očekivani rezultat teze bi trebao da bude da muzika u filmu uvek deluje sinergistički i kao medijator prostora i vremena. Muzika svaki put kada je čujemo aktivira kodove: apsolutno muzičke, kulturalne ili u kombinaciji sa slikom, specijalne kinematografske kodove. Svi navedeni kodovi, mogu se posmatrati kao primovi u tehnici primovanja.

Bitno je napomenuti, da opsežnim pretragama različitih repozitorijuma i uvidom u literaturu nije nađena studija koja stavlja primovanje u službu pripovedanja. Međutim uzimajući u obzir da narativni filmovi pružaju jedinstvenu priliku da se ispita ljudsko stanje, mnoge studije primovanja iz oblasti psihologije, neuronauka i drugih kognitivnih nauka koriste film kao stimulus i sredstvo indukcije svojih ispitanika u cilju ispitivanja različitih oblasti kao što su memorija na različitim nivoima, sećanje, pamćenje, afekat, efekti primovanja, indukcija emocija i drugo. Brojne studije ovog tipa naći će se u ovom istraživanju kao jedina tačka dodira primovanja i naracije. Iz ovog razloga, određeni delovi disertacije će (uz dužno izvinjenje) imati blago kognitivistički ton.

Istraživanje je koncipirano i artikulirano u nekoliko većih tematskih celina. Kao dopuna uvodu disertacije, priložen je tekst koji se bavi predistorijom primovanja u filmu i operi, koji ima za cilj da pojasni naznake primovanja u filmu, teoriji filma i opere, pre nego što je sam fenomen bio otkriven, imenovan i naučno istražen. Prvi deo se bavi definisanjem primovanja, bazičnim objašnjenjem funkcionisanja ovog fenomena i osnovnom terminologijom u sveri primovanja; zatim, ulogom primovanja u stvarnom životu i podelom i kategorizacijom različitih perspektiva, tipova, nivoa i varijanti primovanja. Drugi deo klasira i kategoriše različite tipove primovanja i pronalazi njihovu primenu u filmskoj naraciji. Kategorizacija tipova primovanja se klasifikuje kao pozitivno i negativno primovanje, konceptualno i perceptualno, zatim: repetativno, afektivno, semantičko, asocijativno, maskirano, subliminalno,

usrdno i kulturalno primovanje. Svi tipovi primovanja objašnjeni su u zasebnom poglavlju gde se preispituje njihova uloga i potencijal u filmskoj naraciji, često sa pruženim primerima iz oblasti filma, ali i drugih pripovesti. U studiji se analiziraju isključivo tipovi primovanja primenjivi u filmskoj naraciji. Treći deo objašnjava ulogu kognitivnih shema u filmskoj pripovesti i primovanju kao načinu naracije. Ovaj deo pruža značajan uvid u dinamiku primovanja uzimajući u obzir da se psihološko razumevanje primovanja zasniva na ideji da se informacije čuvaju u ovim jedinicama (shemama) čiji se nivo aktivacije može povećati ili smanjiti primovanjem različitim stimulusima. Muzički žanr, stil i specifične epohe, smatraju se shemama u teoriji primovanja. U ovom poglavlju pruženi su uvidi kako se primovanjem specifičnih karakteristika odedene sheme, mogu pokrenuti određene reakcije, izvanmuzičke vrednosti, kao i sećanja vezana za konkretnu shemu. Četvrti deo se bavi primovanjem u filmskoj naraciji i ističe bitnost operske uvertire i uvodne sekvence u filmu kao i primenom motiva, tema i lajtmotiva kao primova u filmskoj pripovesti. Peti deo je studija slučaja u kojoj se analizira primovanje u filmu *Kosa* Miloša Formana (*Hair* 1979 Milos Forman). Razlog za odabir filma ovog autora za studiju slučaja je taj što se u preliminarnom istraživanju pokazalo da tehnika primovanja rezonuje sa naracijom u njegovim filmovima (Đaković, 2017). Da li je reditelj iskoristio istraživanja koja su počela baš na početku dekade u kojoj je snimljen film *Kosa* i inkorporirao rezultate istraživanja u svoj način naracije ili je do toga došao slučajno, odnosno ne znajući za istraživanja o psihološkom primovanju, nema podataka. Pored zasebne studije slučaja, tokom istraživanja pomenuti su i drugi filmovi, koji su manje ili više detaljno analizirani i služe kao primeri. Poslednji deo su zaključna razmatranja nakon čega su navedene reference i korišćena literatura.

Kroz navedena poglavlja, rad ima ambicija da predstavi i objasni: bazične aspekte, osnovne konstituente, analitičke metode, perspektive sagledavanja, teorije, načine definisanja, kategorizacije i klasifikacije, ciljeve i predmete istraživanja u oblasti primovanja; a zatim ih stavi u perspektivu filmske naracije. Primovanje se odnosi na proces kojim izloženost stimulusu ili događaju utiče na kasnije misli, osećanja ili ponašanja pojedinca. Primovanje je proces gde prethodna aktivacija određenih koncepata ili mentalnih reprezentacija može uticati na našu percepciju i obradu naknadnih informacija. Ovaj fenomen se može desiti na različite načine, kao što je predstavljanje reči, slika, zvukova ili čak suptilnih znakova u okruženju. Stimulusi koji pokreću ceo proces nazivaju se „primovi“ i dizajnirani su da aktiviraju specifične mentalne asocijacije ili sheme, koje zatim mogu oblikovati naše kognitivne procese i uticati na naše ponašanje.

Primovanje uključuje nekoliko ključnih aspekata koji doprinose njegovom uticaju na spoznaju i ponašanje od kojih su najvažniji: Aktivacija mentalnih reprezentacija, koja uključuje aktivaciju specifičnih mentalnih predstava ili koncepata u našim umovima. Izlaganjem primu-stimulusu, kao što je reč, zvuk ili slika, može aktivirati povezane koncepte u našem pamćenju. Kao posledica, aktivirani koncepti zatim utiču na našu kasniju obradu informacija. Bitan aspekt primovanja je i implicitni uticaj, što znači da se efekti mogu pojaviti bez svesne angažovanosti ili namere. Pojedinci često nisu svesni prima-stimulusa i uticaja koji on ima na njihove kasnije misli ili ponašanje. Efekti primovanja su zavisni od konteksta, što znači da uticaj stimulusa može varirati u zavisnosti od specifičnih kontekstualnih faktora koji mogu da stupe u interakciju sa primom-stimulusom i modulišu njegove efekte. Bitno je istaći da je jedan od najvažnijih aspekata primovanja aktivacija srodnih koncepata i asocijacija, gde se mogu aktivirati ne samo specifični koncepti ili reprezentacije koje su direktno primovane, nego i povezani koncepti i asocijacije u pamćenju pojedinca; što takođe može uticati na naknadne kognitivne procese i ponašanje. Ovim se često inicira aktivacija širenja tj. „efekat šireće aktivacije“, aspekt primovanja koji se dešava kada je određeni koncept ili reprezentacija primovana a aktivacija se proširi i na semantički, asocijativno, kontekstualno, perceptivno ili na drugi povezane koncepte i reprezentacije, čineći ih na taj pristupačnijim, što nadalje utiče na kognitivne procese pojedinaca i olakšava obradu srodnih informacija. Još jedan od vrlo bitnih aspekata u procesu primovanja je i ponavljanje ekspozicije tj. repeticija. Ponovljeno izlaganje primu-stimulusu ima kumulativni efekat i jača njegov uticaj. U paradigmi primovanja treba istaći i aspekt individualnih razlika, gde efekti primovanja mogu varirati među pojedincima zbog individualnih razlika u kognitivnim procesima, prethodnim iskustvima i ličnim karakteristikama ali pre svega faktorima kao što su godine (epoha u kojoj je pojedinac živeo), osobine ličnosti i kulturna pozadina.

Analitički pristup u laboratorijskim istraživanjima primovanja uključuje promatranje efekata primovanja na kognitivne procese i ponašanje kroz sistematsku analizu, različita merenja i upotrebu naprednih tehnologija brejnimidžinga i drugih dijagnostičkih metoda. Istraživači manipulišu stimulusima i pažljivo kontrolišu druge varijable kako bi izolovali uticaj primovanja na specifične kognitivne procese ili ponašanja. Postoje različiti načini da se dizajnira eksperiment i mnogi će biti opisani u narednim poglavljima. Bitno je napomenuti da se radi o strogo kontrolisanim studijama u striktnim laboratorijskim uslovima. Da bi rezultati istraživanja bili validni koriste se različiti analitički pristupi i statističke analize. Takođe, eksperimenti često su izloženi replikacijama kako bi se osigurala pouzdanost i generalizacija

efekata primovanja. Ovakav pristup omogućava rigorozno testiranje i uvide zasnovane na podacima u cilju unapređenje znanja u oblasti primovanja. Koristeći analitički pristup, istraživači imaju za cilj da otkriju osnovne kognitivne mehanizme primovanja i uspostave čvrstu empirijsku osnovu za razumevanje mehanizama pomoću kojih primovanja utiče na spoznaju i ponašanje. Iz ovog razloga, iako su istraživanja primovanja često izuzetno složena, primovi tj. stimulusi koji se koriste u ovim istraživanjima su često svedeni, odnosno ogoljeni su kako bi se smanjio broj varijabli i kako bi se ispunili kriterijumi strogih laboratorijskih uslova i omogućila eventualna replikacija. Sa druge strane ova disertacija ne koristi navedene laboratorijske metode, nego se samo na njih poziva tj. radi se o dva različita konteksta. Stoga, kao bitnu napomenu treba navesti da stimulusi, koji su navedeni u različitim istraživanjima, ponekad izgledaju vrlo pojednostavljeno ili čak banalno, pogotovo ako su namenjeni maloj deci ili odojčadima; što ne znači da nisu primenjivi i uporedivi sa primovima u filmskoj naraciji. Bitno je naglasiti da ove laboratorijske primove treba posmatrati kao princip delovanja i kao takve u svom principu ih treba preneti u film ali ovog puta ne pojednostavljene, nego multimodalne i često vrlo složene. Drugim rečima, laboratorijske primove treba posmatrati kao polaznu tačku i inspiraciju za složenije primove u svom bogatstvu filmskog izraza.

Kao glavni konstituenti primovanja, odnosno ključne komponente i elementi uključeni u proces primovanja, mogu se navesti: primovi, ciljevi, aktivacija, preuzimanje/prepoznavanje i modulacija obrade tj. modulacija odgovora. Prim je prvi stimulus koji se prikazuje tako da aktivira određeni koncept, reprezentaciju ili mentalno stanje. Može se predstaviti u različitim oblicima, kao što su reči, slike, zvuci ili senzorni stimulusi. Prim je dizajniran tako da aktivira relevantne asocijacije i pripremi pojedinca za naknadnu obradu. Cilj je stimulus koji na koji se utiče. To može biti srodan ili nepovezan stimulus u zavisnosti od eksperimentalnog dizajna ili istraživačkog pitanja. Cilj se tipično predstavlja ubrzo nakon prima i koristi se za merenje efekata primovanja na kognitivne procese ili ponašanje. Aktivacija se odnosi na povećanu dostupnost koncepta, reprezentacije ili informacija u memoriji. Primovanje aktivira asocijacije ili druge mreže povezane sa primom, čineći primovane informacije pristupačnijim. Aktivacija se može posmatrati kao privremeno pojačano stanje spremnosti ili olakšanja izazvano primom. Nadalje, primovanje utiče na preuzimanje, pronalaženje ili prepoznavanje informacija u vezi sa primom, što može poboljšati brzinu ili tačnost preuzimanja ili prepoznavanja primovanih informacija. Kao možda najzanimljiviji aspekt primovanje može se istraći modulacija obrade. Primovanje može da modula različite kognitivne procese, kao što su percepcija, pažnja, pamćenje i donošenje odluka. Takođe, primovanje može da utiče na to kako se informacije

obrađuju, kategorišu, tumače percipiraju ili obrađuju; što nadalje ima implikacije u ponašanju, emotivnom odgovoru, prosuđivanju i ponašanju osobe.

Svi navedeni konstituenti često funkcionišu zajedno u filmskom narativu. Efekti primovanja oblikuju kognitivne procese, ponašanje i utiču na aktivaciju i dostupnosti relevantnih informacija, što utiče na kognitivne, emotivne i bihevioralne ishode kod gledaoca. Cilj ove disertacije je osvetljavanje ovih principa koji leže u osnovi primovanja i njihove primene u narativnim filmovima.

Kao još jedna napomena i svojevrsno odricanje od odgovornosti treba istaći da je cilj ovog istraživanja ukazivanje na prisutnost primovanja u filmskom narativu i dokazivanje značaja primovanja kao narativne prakse. Rad pozajmljuje teoretski okvir iz polja psihologije i drugih nauka ali nije psihološko istraživanje i nema nikakvu ambiciju da to bude. Primovanje se takođe izučava u mnogim drugim oblastima uključujući marketing, oglašavanje, političke kampanje, brendiranje proizvoda, čak i vojne strategije kroz specijalne vrste „kognitivnog ratovanja“. Disertacija uzima istraživanja iz ovih oblasti u obzir, ali isključivo u cilju preispitivanja upitne etike ovakve upotrebe primovanja i moguće prisutnosti ovih tehnika u filmskim narativima. Rad analizira i mapira korišćenje primovanja u filmu i filmskoj muzici kao narativnog i formativnog elementa interpretacije filma i jedini cilj istraživanja je doprinos u tim oblastima. Istraživanje je namenjeno umetnicima i naučnicima u oblasti umetnosti.

Predistorija primovanja u filmu i operi

Film kao audio-vizuelno delo i kao jedna od najmlađih umetnosti, sintetiše u sebi sve ostale umetnosti i tradicije u pripovedanju. Cilj filma kao umetnosti je stvaranje sveukupnog, potpunog, tj. „gesamtkunstwerk“ dela. Sva izražajna sredstva drugih umetnosti koje film inkorporira: književnosti, pozorišta, slikarstva, arhitekture i muzike, transformišu se u filmu, kvalitativno se menjaju, gube samostalnost i na taj način stvaraju iluziju stvarnih događaja i doživljaja na gledaoca. U knjizi *The handbook of cinematography, the history, theory, and practice of motion photography and projection* iz 1911. godine Kolin Benet (Colin N. Bennett), kada govori o istoriji filma, kaže: „Istorija kinematografije je duga, složena i neverovatno duboka“ (Bennett, 1911, p. 1). Ovakva izjava savremenom čitaocu se može učiniti čudna u prvi mah, uzimajući u obzir da ju je Benet napisao samo petnaest godina od rođenja filma. Međutim, već u nastavku teksta može se videti da se on poziva na umetnosti i dostignuća starog veka,

dela naučnika i filozofa stare Grčke i Rima – Lukrecija (Titus Lucretius Carus) i Klaudija Ptolomeja (Κλαύδιος Πτολεμαῖος). Isto primećuje i jedan od prvih teoretičara filma Ričoto Kanudo (Ricciotto Canudo). „U *Muzičkoj psihologiji civilizacija* napomenuo sam već da su Arhitektura i Muzika neposredno izražavale tu neumitnu potrebu primitivnog čoveka, koji je pokušao da »zaustavi u večnosti« sve plastične i ritmičke mogućnosti svog osećajnoga bića“ (Kanudo, 1978, p. 52). Ovde se zapravo vidi drevna potreba čoveka da stvori *gesamtkunstwerk* i Kanudo vidi upravo film kao tu dugo iščekivanu apsolutnu umetnost. „Danas se »pokretni krug« estetike trijumfalno zatvara nad ovim potpunim jedinstvom umetnosti koje se zove Kinematograf“ (Kanudo, 1978, p. 53). Čitanjem Kanudovih eseja može se reći da on film nije video samo kao simbiozu umetnosti nego civilizacijski kontinuum. „Stotine ljudskih vekova utopile su u tu pokretnu elipsu svoje najuzvišeniije zajedničke težnje, uvek uzdignute iznad meteža vekova i uznemirenja individualne duše... Naše vreme je u božanskom zanosu sintetizovalo i mnogostruka čovekova iskustva“ (Kanudo, 1978, p. 53). Konačno, Kanudo film naziva „sedmom umetnosti“ u svom čuvenom eseju *Teorija sedam umetnosti* gde detaljno objašnjava kako film sažima i spaja ostale umetnosti:

„Reč je o arhitekturi i muzici. Slikarstvo i vajarstvo nisu ništa drugo do „dodaci“ arhitekturi, ništa drugo do osećajno prikazivanje čoveka i prirode. A poezija nije ništa drugo do napor reči — kao što je balet napor tela — da postanu muzika. Eto zašto je film, koji sažima te umetnosti, koji je plastična umetnost u pokretu, koji je deo „nepokretnih umetnosti“ a isto tako i „pokretnih umetnosti“, prema terminima Valantine de Sen-Poan (Valentine de Saint-Point), ili „umetnosti vremena“ i „umetnosti prostora“, prema Šopenhauerovim (Schopenhauer) terminima, ili najzad, plastičnih umetnosti i ritmičkih umetnosti; eto zašto je film „sedma“ umetnost“ (Kanudo, 1978, pp. 54–55).

Polazna premisa ovog rada je da je ono što mislimo da vidimo u velikoj meri određeno onim što čujemo (Wingstedt, 2008); gde jedna percepcija utiče na drugu, pri tome je menja (Šion, 2007, p. 5). i gde po rečima ruskog teoretičara Čeremuhina (Черёмухин М.) gledalac, odnosno slušalac, prima film sintetički, u uzajamnom delovanju svih njegovih komponenti, vizuelnih, govornih i muzičkih (Čeremuhin, 1949, p. 63).

Muzika u sinergiji sa pokretnom slikom stvara jedan novi treći utisak, utisak odvojen i različit i od onog koji bi imala slika i od onog koji bi imao zvuk odvojeni jedno od drugog. Osnovna polazna hipoteza ovog rada je i to da je muzika vremensko-prostorna umetnost i kao takva deluje kao kohezioni faktor naracije, tj. svaki put kada je u kombinaciji sa slikom i drugim izražajnim sredstvima filma deluje sinergistički ujedinjući sva ostala izražajna sredstva u jedan koherentan utisak. Ovaj jedinstven kvalitet muzike omogućava dva načina audio-vizuelne

kompozicije, vertikalni, slično „vertikalnoj montaži“ Sergeja Ezenštajna (Сергей Михайлович Эйзенштейн) što bi bilo analogno homofonom načinu mišljenja u muzici, ali isto tako omogućava i polifoni način kompozicije, ne samo u muzičkom smislu nego i u audio-vizuelnom, što stvara fenomenalne uslove za primovanje.

Kada je muzika u pitanju posebnu pažnju treba obratiti na uvertiru i to najviše opersku zato što se u njoj uvek anticipiraju muzičke teme, motivi, lajtmotivi, koji se mogu posmatrati kao primovi. Po uzoru na opersku uvertiru mnogi filmovi su imali uvertiru od najranijih dana. U doba zvučnog filma, najviše se pristupalo ovakvom početku filma tokom pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka. Danas, uvodne sekvence filmova često vrše funkciju uvertire. Uobičajena praksa u Vagnerovim operama je bila da se motivi prvo izlože u uvertiri, zatim, kada se ponovo pojave u toku opere za njih se vezuje određeni lik ili „predmet“. Ovim postupkom motiv postaje lajtmotiv i repetitivno se pojavljuje kroz celu operu, što je u potpunosti uporedivo sa repeticionim primovanjem. U filmskoj muzici najjednostavniji primer reprezentacije gde jedno predstavlja drugo je lajtmotiv koji može da predstavlja lik, prostor, vreme, događaj ili ako se vešto upotrebi može da predstavlja i mnogo toga drugog, npr. emocije, osećanja ili sećanja. Muzika u filmu takođe ima asocijativnu moć stvaranja mentalnih veza između koncepata, događaja ili mentalnih stanja ili određenih iskustava. Muzika u filmu ovako posmatrana umnogome rezonuje sa više vrsta primovanja: pozitivnog, asocijativnog, afektivnog, repetitivnog, semantičkog i konceptualnog.

Najbolji način na koji spojiti vremenske i prostorne umetnosti je pitanje koje postoji još od antičkog teatra, u literaturi se mogu uočiti različita promišljenja ovog fenomena, odnosno, nastojanja da se do njega dođe. Kod različitih autora se mogu naći različiti pristupi, međutim stiče se utisak da svi pristupi imaju za cilj da psihološki i emotivno utiču na gledaoca. Primovanje se može podeliti na tri perspektive: mikro, midi i makro. Midi perspektive su najčeće u filmskoj naraciji, motivi se prvobitno izlože u uvodnoj sekveci a zatim ponavljaju kroz film, čineći na taj način kohezivan utisak. Makro perspektive primovanja u kinematografiji se odnose na globalnu atmosferu filma ili određene scene.

U komparativnom teoretskom okviru može se zaključiti da su filmske teorije uporedive sa primovanjem. Osnovni prevod reči „primovanje“ je „priprema“ ili često „nagoveštenje“. U tom smislu mogu se pronaći brojni primeri u teoriji filma koji govore implicitno o „pripremanju“ što često u velikoj meri rezonuje sa nekim načinom primovanja. U knjizi *Sedma umetnost* Ričoto Kanudo navodi: „Međutim, ako je ekranist znao kako da gest obavije svom

potrebno psihološkom atmosferom, ako je umeo da me pripremi na emociju koja je bila u njemu samome, i ja ću joj se podvrgnuti onako kako je on to želeo“ (Kanudo, 2015, p. 68). Brojni slični primeri primovanja se mogu naći i u drugim Kanudovim tekstovima, gde navodi: „Poneki autor je shvatio da filmska istina nema ničeg zajedničkog sa vidljivom stvarnošću. Shvatio je da sama predstava stvara različita osećanja u zavisnosti od duševnog stanja gledaoca ukoliko *ekranist* jednom zauvek, nije znao da u svom viđenju nametne sopstveno osećanje“ (Kanudo, 1978, p. 62). Kanudo ističe i bitnu činjenicu: „Umetnost nije prikazivanje realnih činjenica. Ona predstavlja evokaciju osećanja koja obavijaju činjenice“ (Kanudo, 1978, p. 62). Upravo je evokacija i revokacija osećanja ono što rezonuje sa primovanjem. Kanudo nadalje i objašnjava na koji način postići evokaciju i revokaciju jer smatra da prosto izlaganje činjenica nije dovoljno, naprosto nema kapacitet da u gledaocu izazove potrebno „ganuće“ odnosno osećanje. Zato Kanudo za postizanje ovog efekta predlaže „pripremu“ i „nagoveštavanje“ ideja i osećanja:

„Izvesna stalna nezgrapnost — insistiram na toj reči da bih odredio onaj film koji nam dopušta da *vidimo* misao jedne ličnosti u kojoj se ona seća neke činjenice, reprodukujući mesto i događaj gde je bila glavni junak — nedopustiva je. Didaskalija kaže: on je mislio na svoj dolazak u šumu; odmah nam film poklanja kadar sa ličnošću koja se približava šumi. Međutim, nije to slika koja je u stanju da njegovom sećanju pruži ono potrebno ganuće, niti može da nas na bilo koji način gane. Onaj ko se seća *ne vidi sebe samog*, a sećanje na njegov dolazak u šumu ne može da se pruži na drugi način do nagoveštavanjem ideja i osećanja koje su ga pratile. Primeri bi mogli da se umnože do u beskraj. Međutim, gotovo uvek, banalno shvatanje fotografa odbacuje svaki pokušaj revokacije“ (Kanudo, 1978, p. 61).

Na kraju Kanudo zaključuje: „Kao i u ostalim domenima duha, i u filmu se umetnost sastoji od nametanja osećanja, a ne od izlaganja činjenica“ (Kanudo, 1978, p. 62). Iz ovoga se može videti da Kanudo, Ezenštajn, Wagner i drugi autori vide umetnost kao domen duha, a nametanje osećanja od ogromnog značaja. Iako se primovanje ne pominje u filmskoj teoriji, bar ne za sada (jer je ozbiljnije počelo da se istražuje tek krajem dvadesetog veka), postoje mnoge tehnike kojima se gledaocu nameću ili izazivaju osećanja koje umnogome rezonuju sa tehnikom primovanja, pa tako opisi nekih tehnika umnogome liče ili čak doslovno opisuju primovanje iako to tako ne nazivaju. Primera radi, Branko Vučićević u svojoj knjizi *Imitacija života* navodi zanimljivu činjenicu:

„Uobičajena struktura filmskog narativa je, gotovo redovno, gust splet opravdanja i objašnjenja koji oblaže osnovnu radnju. Svaka scena je ispunjena sitničarskim nagoveštajima, podređena je pripremanju naredne scene. Njihov zbir, ceo film, na taj način dobija obeležje lažnog i nameštenog. Svet takvih

filмова je lišen tajne i nejasnoća, a "uzbuđenja" što ih izaziva kod gledaoca samo su uslovno refleksna" (Vučićević, 1992, p. 9).

Isti je slučaj i sa operom, čuveni švajcarski teoretičar, majstor i inovator inscenacije, čuven po postavkama Vagnerovih opera i tvorac koncepta „ritmičkih figura“ Adolf Apia (Adolphe Appia) u svom delu *Muzika i inscenacija* primećuje isti fenomen:

„Richard Wagner je svojim partiturama dodao brojne scenske naznake, koje nije moguće ne uzeti u ozbiljno razmatranje. Međutim, uprkos njihovom broju, one su daleko od toga da daju potpunu predstavljачku viziju i čak su, što se tiče likova samih, sasvim fragmentarne. Njihova verodostojnost, uostalom, nije dokazana činjenica, niti je njihovo mesto u poetsko-muzičkom tekstu uvek konačno utvrđeno. No ipak su to jedine želje koje nam je majstor u ovom pogledu ostavio“ (Apia, 2009, p. 242).

Isto kao i u filmskoj teoriji tako i u operskoj, autori ne koriste naziv „primovanje“, ali koriste nazive poput „rad na pripremnom usvajanju“. Apia čak predlaže i „neprevodiv“ nemački temin „sich einleben“ za „stvaralački proces koji ne može da se objasni“. Ipak iz teksta se može videti frustracija nedostatka terminologije i objašnjenja. Apia navodi: „Tako da nam, iako posedujemo majstorova uputstva za tumačenje i ispravno gledanje na poetsko-muzički tekst, sa njegove strane apsolutno nedostaju *odgovarajući* pojmovi za scensku umetnost; jer sve knjige o inscenaciji iz ruke samog autora ne bi ispunile prazninu autora i što ju je on o toj temi ostavio u svojim teorijskim spisima“ (Apia, 2009, p. 243). Ono što je zanimljivo, da kada se Wagner i Apia čitaju uporedo, sitne scenske naznake, motivi, kako Apia navodi, sasvim fragmentirane, umnogome rezonuju sa primovanjem, što bi trebalo nadalje ispitati.

Kada je makro perspektiva primovanja u pitanju, tj. atmosfera, naznake primovanja se mogu videti u delima teoretičara kao što su Kladija Gorbman (Claudia Gorbman) koji su posmatrali muziku kao moćno narativno sredstvo koje deluje u gledaočevoj senzornoj pozadini i menja njegovu percepciju i mogućnost rasuđivanja: „ od momenta kada spoznamo do kog stepena muzika oblikuje našu percepciju narativa, više je ne možemo smatrati sporednom ili nevinom-bezazlenom” (Gorbman, 1987, p. 11). Gorbmanova filmsku muziku poredi još i sa osvetljenjem u filmu zato što je osvetljenje u filmu isto kao i muzika, oslobođeno verbalnih objašnjenja. Isto kao i osvetljenje muzika stvara atmosferu i “tonalitet” filma, “ona vodi gledaočevu viziju i doslovno i figurativno” (Gorbman, 1987, p. 11). Gledalac koji dolazi u bioskop da bi video priču zapravo dobija mnogo više od toga “smešten u konotacionom sistemu postavljenih kamera, montaže, osvetljenja, glume... i muzike” (Gorbman, 1987, p. 11).

Primovanje zapravo znači „priprema“ i postoji u gotovo svim oblastima rada i ljudskog iskustva, ali je sa naučne tačke gledišta najviše istraženo u psihologiji. Primovanje je nešto što dolazi prvo, priprema nešto, postavlja temelj ili osnovu svemu što dolazi kasnije, uvodi u nešto veće ili inicira neku kasniju reakciju.

Iz ovog se može zaključiti da nema razloga da film, koji sabira gotova sva saznanja ljudskog iskustva, između ostalog ne koristi i primovanje kao narativnu praksu.

PRIMOVANJE

Najnovija istraživanja pokazuju da se praktično svaka psihološka reakcija može primovati.

Daniel A. Fockenber,
Sander L. Koole and
Gün R. Semin

(Fockenber et al., 2008, p. 647)

Uloga primovanja u stvarnom životu

Primovanje je fenomen u kojem izlaganje jednom stimulusu utiče na to kako osoba reaguje na sledeći, srodni stimulus. Ovi stimulansi su često konceptualno povezane reči ili slike.

Primovanje je postupak kojim percepcija ili iskustvo o predmetu, osobi ili događaju dovodi do povećanja dostupnosti i pristupačnosti srodnog materijala i ponašanja. Primovanje je fenomen koji izuzetno deluje u svakodnevnom životu ljudi, ali ljudi obično nisu svesni njegovog delovanja i uticaja. U socijalnoj psihologiji primovanje je posebno važno zbog inherentne složenosti obrade socijalnih informacija, onda kada su mnoge interpretacije i opcije ponašanja dostupne, dostupnost određena primovanjem može ograničiti (prinuditi) percepciju, spoznaju i delovanje (Priming - IResearchNet, 2016).

„Teoretizuje se da se proces primovanja događa kada se mentalne predstave različitih pojmova aktiviraju izlaganjem osobe nečemu sa čim su ti pojmovi povezani. Ova aktivacija utiče na to kako osoba reaguje na koncepte - na primer ubrzavanjem odgovora. Neki naučnici opisali su primovanje kao neku vrstu racionalne pristrasnosti, gde um tumači dvosmislene nove perceptivne

informacije na način koji je u skladu sa informacijama koje je nedavno opazio“ (Psychology Today, n.d.-a).

Mi nailazimo na mnogo više stimulusa nego što svesno možemo da obradimo. Nesvesna percepcija nam pomaže da obradimo sve stimulse, a ne samo one koje svesno unosimo. Naš mozak nesvesno obrađuje sve stimulse sa kojima se susrećemo. Mozak prima ove signale i tumači ih na načine koji utiču na to kako reagujemo na svoje okruženje. Primovanje je nesvesni proces kojim se neuronske mreže aktiviraju i jačaju, što utiče na percepciju budućih stimulusa. Primovanje omogućava mozgu da brzo i efikasno obrađuje stimulse iz okoline (Boundless, n.d.).

Na ovaj način primovanje nam pomaže u snalaženju u svakodnevnom svetu tako što podsvesno obrađuje ogromnu količinu informacija i stavlja ih u kontekst.

„Veoma smo podložni malim podsvesnim uticajima na ponašanje. Stimulusi u našem okruženju - slika, zvuk, reč, miris, ukus, pa čak i fizičko kretanje za koje osoba već ima snažne asocijacije - mogu da nas „primuju“ i kasnije utiču na našu reakciju na nešto ili na naš sud, pa čak i na naše postupke i motivacije. Nismo svesni da smo „primovani“, iako ovakav uticaj na naše ponašanje može biti izuzetan. Primovanje je svuda oko nas...“ (Association for Qualitative Research, n.d.).

Naš um od sitnih naznaka ili samo delića informacija stvara smisao i pomaže nam da lakše prepoznamo stvari, izvršavamo zadatke ili donosimo odluke. Primovanje se najviše izučava u psihologiji kao nauci, ali primovanje je zapravo fenomen koji postoji u prirodi, odnosno našem okruženju. „Eksperimenti primovanja se odvijaju u laboratorijama, koristeći namerno smišljene signale, ali zapravo je naš svet prepun znakova koji deluju na naše misli sve vreme, u dobru i u zlu. Zapravo, mnoge naše akcije su reakcije na slučajne stimulse izvan naše svesti, što znači da su životi koje vodimo mnogo automatizovaniji nego što to volimo da priznamo“ (Association for Psychological Science, n.d.).

Ovaj fenomen se prvi put pominje u psihologiji 1950-ih tokom rasprava o tome kako je tečno čitanje uopšte i moguće. Karl Lašli (Karl Spencer Lashley) je bio mišljenja da upravo pre unutrašnjeg ili otvorenog izgovaranja reči ili rečenica, „izražajne jedinice reči“ moraju da budu delimično unapred aktivirane, tj. preaktivirane, jer u suprotnom bismo mogli da reprodukujemo samo jednu po jednu reč izolovano. Lašli je ovu preaktivaciju nazvao „primovanje izražajne jedinice“. Tako je termin „primovanje“ uveden i nakon toga je korišćen za preaktivaciju mentalnih pojmova. Tada su se samo unutrašnji podsticaji ili misli smatrali pokretačima takvih preaktivacija. Međutim, termin primovanje se ubrzo koristi u smislu u kom

se danas pretežno koristi, tj. za preaktivaciju spoljnim stimulusima ili događajima (Bermeitinger, 2014, p. 18).

Ono što primovanje čini još zanimljivijim je fenomen da stimulus, tj. prim, ne samo da ima kapacitet da preaktivira sličan, srodan, semantički ili na drugi način povezan sledeći stimulus, nego ima mogućnost da aktivira čitave koncepte.

Zbog svoje interaktivne osobine koju primovi imaju, igraju bitnu ulogu u formiranju i povezivanju ponašanja koja su važna za različite koncepte. Prema tome, pretpostavlja se da to nije singularni (semantički) koncept koji je primovan, nego (zbog međusobno povezane i na kraju otelotvorene reprezentacije) su to čitave konceptualne strukture (Bermeitinger, 2014, p. 41).

„Stoga nas nekoliko različitih područja istraživanja i društvene misli vode do istog zaključka: da je jedan od razloga višestrukih paralelnih efekata primovanja, taj što možda ne primujemo pojedinačne koncepte, već konceptualne strukture, bilo da se one nazivaju metaforama, ulogama, perspektivama ili mentalitetima (mindsets)“ (Bargh, 2006, p. 158).

Oličenje ideja primovanja pretpostavlja da suočavanje sa događajem, objektom ili rečju (uključujući primove) ne dovodi samo do aktiviranja semantičkih informacija u vezi sa povezanim konceptom, već i do istovremene aktivacije drugih (emocionalnih, bihevioralnih, interakcionih, motivacionih itd.) aspekata koncepta. Prema ovom gledištu, koncepti postoje da bi olakšali akcije u stvarnom svetu, „oni su za činjenje, a ne za znanje“ (Bermeitinger, 2014, p. 41).

Fenomen primovanja nas priprema za ono što sledi i olakšava nam da prepoznamo ono što dolazi sledeće. Pomaže nam da lakše prepoznamo stvari, objekte, reči ali i čitave koncepte, pomaže nam da izvršavamo zadatke, donosimo odluke i procenjujemo situacije u kojima se nađemo. Primovanje nam pomaže da lakše čitamo literarni tekst što je naučno potvrđeno. Uzimajući u obzir širinu paradigme primovanja, može se razmišljati i o čitanju drugih ne literarnih tekstova, npr. slike ili filma. Primovanje postoji u svim aspektima ljudskog iskustva i ima veliku korist u stvarnom svetu. Uzimajući u obzir da je film napravljen po obličju stvarnog sveta i da u svakom momentu projektuje veliki broj kako auditivnih tako i vizuelnih stimulusa, vrlo je verovatno da primovanje ima i značajnu ulogu u filmskoj naraciji kao narativna tehnika i da može da funkcioniše po istom principu, što je zadatak ovog rada da ispita.

Primovanje u psihologiji

U psihološkoj literaturi primovanje je širok spektar fenomena koji nije jednostavno niti lako definisati. Jedan od vodećih autoriteta u oblasti primovanja Kristina Bermajtinger (Christina Bermeitinger) navodi: „Čak ni u psihologiji nije svima jasno šta je primovanje i šta je prim. To, međutim, ne čudi, s obzirom na širok spektar pojava i metoda koji se podvode pod naslov *primovanje*. Stoga na naučnim konferencijama sednice za primovanje često mogu biti prilično zbunjujuće...“ (Bermeitinger, 2014, p. 16).

U naučnim radovima primovanje se vrlo precizno definiše, ali isključivo u kontekstu tog specifičnog ispitivanja tako što se način primovanja opisuje do najsitnijeg detalja. Uzimajući u obzir širinu filmskog izraza ovakav pristup nije od velike koristi, osim ako se ne pravi komparacija nekog pojedinačnog fenomena. Enciklopedije uglavnom navode jednostavne definicije da je primovanje fenomen kojim izloženost jednom stimulusu utiče na obradu sledećeg stimulusa. Nekoliko ovakvih definicija će svakako biti navedene, međutim ni to nije dovoljno.

Za stvarno razumevanje primovanja u filmskoj naraciji potrebna je sveobuhvatna sistematizacija primovanja, razumevanje funkcionisanja ovog fenomena kao i svih tipova i načina pomoću kojih primovanje funkcioniše. Cilj ovog poglavlja je da napravi klasifikaciju ovog fenomena kako bi kasnije kroz rad mogla da se pravi komparacija i analogija sa filmskom naracijom kao i muzikom u filmu.

U ovom poglavlju biće navedena većina načina primovanja i tipova prima, dok će detaljnija objašnjenja u kontekstu filmske naracije i muzike biti navedena u narednim poglavljima. Opsežnim uvidom u psihološku literaturu napravljena je selekcija radova i referenci koji bi služili ovoj svrsi. Rad koji se najviše izdvaja svojom temeljnošću i na koji će se ovo poglavlje najviše oslanjati je pregledni rad jednostavno nazvan „Primovanje“, (Bermeitinger, 2014), Kristine Bermajtinger objavljen u knjizi *Exploring Implicit Cognition: Learning, Memory, and Social Cognitive Processes: Learning, Memory, and Social Cognitive Processes* grupe autora (Jin, 2014).

Definisanje primovanja

U psihologiji je primovanje nesvesni oblik ljudskog pamćenja koje se tiče perceptivne identifikacije reči i objekata. Odnosi se na aktiviranje određenih reprezentacija ili asocijacija u

memoriji neposredno pre obavljanja akcije ili zadatka. Na primer, osoba koja vidi reč žuto će za nijansu brže prepoznati reč banana. To se dešava zato što su pojmovi žuto i banana tesno povezani u ljudskoj memoriji (Cherry et al., n.d.).

Dodatno, primovanje može da se odnosi na tehnike u psihologiji koje se koriste da se istrenira memorija osobe na pozitivan ili negativan način.¹

„Primovanje se koristi za istraživanje delovanja memorije, obrade percepcije i kako suptilni znaci utiču na razmišljanje ljudi. U opštijem smislu, termin „prim“ može da opiše podsticaj/stimulus koji se koristi da na neki merljiv način utiče na razmišljanje učesnika kao deo bilo kog psihološkog eksperimenta“ (Psychology Today, n.d.-a).

Dakle, primovanje je implicitni memorijski efekat u kojem izloženost jednom stimulusu tj. perceptivnom paternu, utiče na odgovor drugog stimulusa. Bitno je naglasiti da se primovanje oslanja na implicitno pamćenje koje je vrsta pamćenja u kojoj prethodna iskustva pomažu izvršenju zadatka bez svesnosti ovih prethodnih iskustava.

„Proces primovanja započinje kada se mentalno predstavljeni koncept aktivira kroz nečija iskustva u okruženju (iskustva pojedinca). Nivo aktivacije se ne vraća odmah na početni nivo; nego se vremenom rasipa. Aktivacija koja se zadrži tada može uticati na naknadne odgovore. Stoga se nedavno korišćeni koncepti mogu aktivirati brže i lakše od ostalih koncepata zbog njihove povećane dostupnosti. Kroz ovaj mehanizam, primovanje stvara privremeno stanje unutrašnje spremnosti. Važno je napomenuti da je primovanje pasivan, kognitivni proces koji ne zahteva motivaciju ili nameru onog koji opaža“ (Lewis-Beck et al., 2003, p. 854).

U kognitivnoj psihologiji, paradigma primovanja se uglavnom koristi za proučavanje fenomena pamćenja ili preaktivacije pojmova i motoričkih reakcija srodnim stimulusima. U socijalnoj psihologiji termin primovanje se koristi za širi spektar pojava u kojima događaj pokreće naknadno ponašanje (Bermeitinger, 2014, p. 17). (U oba slučaja i jedan i drugi princip nalaze primenu u filmskoj naraciji.)

Bitan princip primovanja je „olakšavanje“ tj. „facilitacija“. „Neki podražaji u ljudskom telu su jednostavno preslabi da bi izazvali odgovor, olakšavanje je proces povećanja jačine podražaja kako bi se izazvao odgovor“ (Sam N., 2013). Ponekad se dešava suprotan efekat „inhibicija“ tj. otežavanje. Primovanje „može imati olakšavajući ili inhibitorni efekat na obradu sledećeg stimulusa ili izvršenje naknadnog odgovora. Olakšavanje je norma - primovi dovode do bržih (i često tačnijih) odgovora na povezane ciljeve u poređenju sa nepovezanim ciljevima,

¹ Termini „pozitivno i negativno“ se ne odnose na upotrebu i zloupotrebu tehnike, nego ubrzavanje tj. olakšavanje odgovora ili otežavanje i usporavanje odgovora.

a ponašanje se javlja češće (ili lakše) kada se aktivira primom, nego u kontrolnim uslovima (npr. odgovori na reklame ili pripreme za prosocijalno ponašanje...). Međutim, postoje primeri kada je suprotno tačno, a primovi vode do inverznih, odnosno negativnih efekata primovanja“ (Bermeitinger, 2014, p. 28).

Definicije primovanja koje se najčešće navode su: „Primovanje je implicitni efekat pamćenja u kome izlaganje stimulusu utiče na odgovor na kasniji stimulus. Može se dogoditi nakon ponavljanja perceptivnog, semantičkog ili konceptualnog stimulusa“ (Hsu & Schütt, 2012, p. VII). Ovde je akcenat na pamćenju, dakle bilo koji stimulus tj. znak u filmskom izrazu, biće lakše prepoznat ako se ponovo pojavi.

Zatim: „Primovanje je fenomen u kojem izlaganje jednom stimulusu utiče na to kako osoba reaguje na naredni, srodni stimulus. Ovi podsticaji su često konceptualno povezane reči ili slike“ (Psychology Today, n.d.-a). Ovo govori o tome da primovanje utiče na reakcije ljudi, jedan od osnovnih motiva filma je da svojom naracijom ima uticaj u tom smislu na publiku.

Slično tome: „Proces kojim nedavna izloženost stimulusima kao što su ljudi ili čak reči utiče na tumačenje novih informacija“ (Feldman, 2001, p. 64). U ovim definicijama se više misli na kratkoročnu memoriju ili na neposrednu reakciju ubrzo nakon izloženosti stimulusu, što sigurno može da ima benefite u široj naraciji, međutim primovanje ima jedan još moćniji princip delovanja.

Kada je pamćenje u pitanju treba dodati još jednu bitnu činjenicu u funkcionisanju primovanja, a to je šireća aktivacija: „Primovanje je sveprisutan i automatski kognitivni fenomen kojim izlaganje stimulusu ili ideji, nesvesno utiče na naknadno iskustvo sa povezanim stimulusom ili idejom. Kritična pretpostavka primovanja je da ono reflektuje automatski šireću aktivaciju među uskladištenim strukturama koje su međusobno povezane u nekoj dimenziji, a ti odnosi se mogu izraziti na razne načine“ (Hsu & Schütt, 2012, p. 212). Ovako gledano, stimulus ne samo da aktivira vezani stimulus u eksperimentu ili drugom kontekstu, npr. filmu, nego aktivira i čitav niz povezanih struktura ličnih sećanja i iskustava pojedinca ili čak šire gledano kolektivnih sećanja grupacije kojoj pojedinac pripada. Tako gledano primovanje se može posmatrati ne samo kao sredstvo za podsticaj kratkoročnog pamćenja nego i način pokretanja sećanja u širem smislu te reči, ličnog i emotivnog sećanja pojedinca ili čak kolektivnog sećanja. Na primer, postoji način primovanja koji se zove „kulturalno primovanje“.

Još jedna izuzetna moć primovanja je i pokretanje asocijacija: „Ključna komponenta koncepta primovanja je to što je uzrokovana kombinacijom već postojećih asocijacija u dugotrajnoj memoriji i automatskom primenom procesa koji deluju na te reprezentacije“ (Hsu

& Schütt, 2012, pp. 79–80). Dakle, sve lično znanje i iskustvo može biti na raspolaganju. Indukcija jednim primom ili serijom primova može pokrenuti čitav niz asocijacija kroz asocijativnu mrežu.

Primovanje je „nalaz da će se obrazac (patern) aktivirati sa većom verovatnoćom ako je predstavljen nedavno ili ako je korišćen u prošlosti“ (Bermeitinger, 2014, p. 17). Ponavljane obrasca, tj. preciznije rečeno paterna, je uobičajena praksa u filmskom narativu, kao što su na primer obrazac lajtmotiva, ali i bilo kojih drugih motiva. Ovo znači da će jedan motiv biti aktiviran naredni put kada se pojavi isti ili sličan motiv. Ovde se može pričati i o obrascu naracije šire gledano u kinematografiji. Publika naviknuta na jedan obrazac pripovedanja vezan za određen žanr, epohu, stil ili određenu franšizu u jednom filmu, prepoznavaće iste obrasce u idućem, odnosno, potpuno drugom filmu ukoliko ovaj koristi slične ili iste obrasce. Dakle, da bi ovaj princip funkcionisao nije potrebo da se radi čak ni o istom filmu i primovanje će u ovom smislu funkcionisati *Across Platform* sve dok se radi o istom obrascu.

Primovanje takođe doprinosi obradi bilo kog događaja: „Primovanje je benefit koji događaj dobija kada je njegovoj obradi prethodila obrada povezanog ili identičnog događaja“ (Major, 2008, p. ii). To znači da svaka scena u filmu kojoj je prethodila neka druga scena, a koja je na neki način povezana sa naredenom scenom, ima benefit lakše obrade kod publike, jer je povezana scena već na neki način bila obrađena tj. pripremljena.

Takođe, primovanje je koncept kojim je moguće izvršiti aktivaciju mentalnih reprezentacija: „Primovanje je proces kojim stimulacija okoline dovodi do privremenog aktiviranja mentalnih reprezentacija ili tendencije odgovora“ (Fockenberget al., 2008, p. 647). U narativnom smislu aktiviranje mentalne reprezentacije je od izuzetnog značaja. Na primer, lajtmotiv može da služi ovoj svrsi kao prim i aktivira reprezentaciju isključivo na mentalnom nivou, tj. motiv za koji je vezan ne mora i doslovno da bude reprezentovan na ekranu, može da se čuje samo muzika i publika će se setiti sa kim ili čim je taj određen lajtmotiv povezan. Lajtmotiv ima ogroman potencijal da funkcioniše kao prim, čemu će biti posvećeno zasebno poglavlje. Što se tiče tendencije odgovora kod publike, ti odgovori mogu biti najrazličitije vrste, npr. emotivni odgovori, tj. osećanja ili aktivacija određenog koncepta ili sheme.

Još jedna bitna osobina primovanja je da: „Kratko, čak i subliminalno izlaganje stimulusima može aktivirati koncepte koji utiču na utiske“ (Uleman & Saribay, 2012, p. 345). Drugim rečima, stimulus ne mora da bude čak ni primetan na svesnom nivou da bi delovao. Svaka intervencija, svaka tehnika u filmskoj naraciji koja izaziva utiske, može biti samo od koristi, jer je evokacija utisaka i emotivnih reakcija jedan od najbitnijih ciljeva filma. U svom čuvenom eseju *O utisku stvarnosti*, Kristijan Mec navodi: „Među svim problemima koji stoje

pred teorijom filma, jedan od najvažnijih je utisak stvarnosti kojem gledalac podleže tokom gledanja jednog filma. Više nego roman, više nego pozorišni komad, više nego i slika figurativnog slikara, film u nama izaziva osećanje da neposredno prisustvujemo jednom gotovo stvarnom prizoru. ... On u gledaocu pokreće proces „učeštvovanja“ koji je istovremeno perceptivan i afektivan u isti mah — koji na kraju pretvaraju kopiju u stvarnost“ (Mec, 1968, pp. 649–650). Na to dodaje: „Došli smo do utiska stvarnosti, fenomena koji izaziva značajne estetičke posledice, ali čije su osnove pre svega psihološke prirode“ (Mec, 1968, p. 650).

Sve navedene definicije iako značajne, se uglavnom oslanjaju na kognitivno razumevanje primovanja, međutim primovanje se može shvatati kao mnogo širi fenomen. Opširnija definicija, koja razlikuje fenomen „primovanja“ i metodu odnosno tehnike „primovanja“ tj. „paradigme primovanja“ navodi:

„Iskustva pojedinca u okruženju privremeno aktiviraju koncepte koji su mentalno zastupljeni. Aktivacija ovih koncepata, koji mogu uključivati osobine, sheme, stavove, stereotipe, ciljeve, raspoloženja, emocije i ponašanja, povećava njihovu dostupnost. Za ove koncepte se kaže da su primovani; to jest, postaje veća verovatnoća da će uticati na nečije potonje misli, osećanja, sudove i ponašanja. Primovanje se takođe odnosi na eksperimentalnu tehniku koja se koristi za simulaciju aktivacije koncepata koja se obično dešavaju kroz iskustva iz stvarnog sveta“ (Lewis-Beck et al., 2004, p. 845).

Najjednostavnije definisano primovanje je: „Fenomen da prvi stimulus utiče na obradu drugog stimulusa“ (Bermeitinger, 2014, p. 59). Uzimajući u obzir, da se sve navedene definicije podvode pod fenomen primovanja, bitno je navesti i ekstrahovati i generalizovati ono što je zajedničko za sve.

„Koji su zajednički aspekti ovih različitih tumačenja primovanja? ... U svim slučajevima primovanja postoji „nešto“ što utiče na (obradu) „sledećeg“. U „normalnom“ slučaju, primovanje se ogleda u činjenici da prim (kakav god da je) čini malo verovatnije da će se dogoditi jedna od najmanje dve opcije (izbor reči, reakcije, radnje itd.) od druge opcije (drugih opcija). Da li će ovaj uticaj trajati nekoliko milisekundi, nekoliko minuta, nekoliko sati ili čak dana, nedelja ili godina, zavisi od različitih faktora“ (Bermeitinger, 2014, p. 17).

Iz ovoga proističe i osnovni princip paradigme primovanja: „Stoga je centralna stvar da podsticaj ili događaj A utiče na ono što sledi, što može biti ili nešto unutrašnje (emocija, odluka itd.) ili se odnositi na nešto spoljašnje (dalji događaj B i njegovu obradu)“ (Bermeitinger, 2014, pp. 17–18). Ovako gledano primovanje je u mnogome uporedivo sa semiologijom, podsticaj A bi mogao da se posmatra kao znak, označitelj, dok podsticaj B kao označeno. Terminologija je

nešto drugačija, prvi podsticaj A se u paradigmi primovanja naziva „prim“ dok drugi podsticaj B onaj koji je označen se naziva „meta“ ili ponekad „cilj“.

„Generalno, bilo koji događaj ili podsticaj A (koji se dogodi pre radnje, događaja ili podsticaja B) može da usmeri sledeće radnje ili obradu sledećih podražaja ili događaja B. Stoga podsticaj/događaj A nazivamo „primom“ (mada imajte na umu da se u nekim slučajevima prim naziva i „ometač/distractor“). Podsticaj B - koji sledi „prim“ - naziva se „meta“ (Bermeitinger, 2014, p. 18).

Ovo postaje dodatno zanimljivo kada se muzika posmatra kao označitelj npr. u poređenju sa teorijama Klaudije Gorbman (Claudia Gorbman) unetim u knjizi *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, gde se navodi: „Putanja ove knjige prati, manje-više, istoriju mog sopstvenog istraživanja filmske muzike. Počela sam u strukturalističko-semiotičkom duhu da tražim sredstva za razmatranje kako muzika može da označi narativni film“ (Gorbman, 1987, p. 2). Ovakva analogija je moguća ne samo kada je filmska muzika u pitanju, nego semiologija u filmu šire gledano, gde teorije Ferdinanda de Saussura (Ferdinand de Saussure) ili još specifičnije za film, teorije Juri Lotmana (Юрий Михайлович Лотман) mogu biti od velike koristi, o čemu će biti reči u toku daljeg izlaganja.

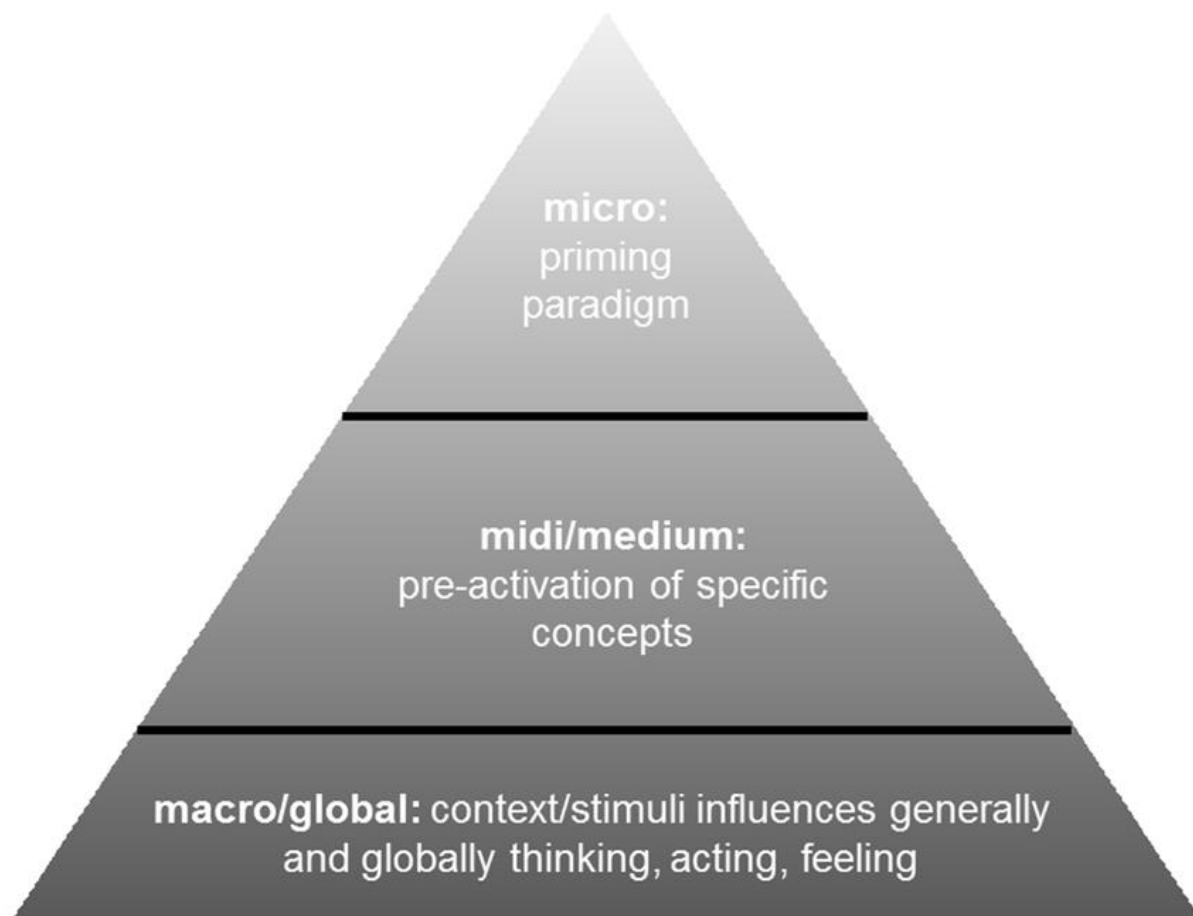
Tipovi i varijante primovanja

Prema Kristini Bermajtinger postoje različiti tipovi i varijante primovanja koji se mogu klasifikovati koristeći sledećih sedam principa organizovanja za koje autorka napominje da sigurno nisu u potpunosti sveobuhvatni (Bermeitinger, 2014):

1. Makro, midi i mikro perspektiva - uključujući pitanje kakav je globalni uticaj prima;
2. Tip prima;
3. Tip mete (ili: Da li uopšte postoji meta?);
4. Tip zavisne varijable i zadatka - i s tim povezano pitanje na koje parametre ponašanja glavni prim utiče;
5. Odnos između prima i mete / akcije (takođe: varijante paradigme primovanja);
6. Implicitno / eksplicitno, nesvesno / svesno, automatski / strateški;
7. Uticaji primovanja: olakšavanje/facilizacija ili inhibicija/otežavanje;

Makro, midi i mikro perspektive primovanja

Prema načinu primovanja i tipu prima primovanje se grubo može podeliti na tri perspektive: makro, midi i mikro. Bitno je napomenuti da „su granice primovanja iz makro, midi ili mikro perspektive ili/na makro, midi ili mikro nivou, fluidne“ (Bermeitinger, 2014, p. 19). (Prilog br. 1)



Prilog br. 1 Grafički prikaz tri perspektive/nivoa primovanja: makro/globalni, midi i mikro (Bermeitinger, 2014)

U globalnom **makro** smislu, mnogi fenomeni se mogu razumeti kao primovanje: efekti sublimiranog oglašavanja (facilitacija), efekti afrodizijaka, efekti usidranja, efekti uokviravanja, kontrastni efekti, indukcija raspoloženja, kondicioniranje / bezuslovna draž, efekti čiste ekspozicije. Zatim, telesno povezane varijacije položaja tela (npr. poza, mimika, uporedivo sa glumom) i njihov uticaj na emocije i postupke, konceptijske aktivnosti, obrasce razmišljanja i aktivaciju stereotipa. Takođe, postoje nalazi u studijama pamćenja koji koriste menjanje konteksta okruženja/sredine (tj. sobe za testiranje, uporedivo sa scenografijom) što ima efekat na opoziv i prepoznavanje. Puno eksperimenata primovanja u socijalnoj psihologiji

se izvodi na osnovu ovog širokog tumačenja primovanja u širem smislu (Bermeitinger, 2014, pp. 20–21).

Iz ovoga se može zaključiti da se primovanje u mnogome oslanja na kognitivne pristrasnosti. Takođe ovako gledano čitav, ukupan kontekst je na neki način makro prim.

„U ovom makro smislu, svaki podsticaj, svaki kontekst, svaka radnja može biti prim koji ima efekt na buduće misli, akcije i osećanja. Ovakva makro koncepcija često se kombinuje sa pretpostavkom da prim ne samo da unapred aktivira semantičke koncepte, već da aktivira i dugotrajnije motivacione procese“ (Bermeitinger, 2014, p. 20).

U poređenju sa filmom makro primovanje bi moglo da se shvati kao ukupan kontekst filma u najširem smislu te reči, istorijski, žanrovski, geografski i tako dalje. Sve ono što čini filmski izraz, scenografija, kostimografija, gluma, muzika, sve se može posmatrati kao makro prim. Ovakvo definisano primovanje se ne čini vrlo precizno na prvi pogled, ali je zapravo vrlo efektno. Ukoliko se za primer uzme samo muzika, može se videti koliko može da utiče samo jednom od svojih karakteristika npr. žanrom ili epohom; ili geografskim poreklom ukoliko je etno muzika u pitanju. Isto važi i za kostimografiju, glumu ili scenografiju.

Još jedna bitna osobina ovakvog posmatranja primovanja je i tretiranje učesnika: „Na osnovu ove vrlo široke koncepcije, moglo bi se postaviti pitanje, na primer, kako način na koji se prema učesnicima postupa (npr. prijateljski naspram neprijateljskog) pravi razliku u pogledu njihove sposobnosti da rešavaju ukrštenice², njihovog opšteg raspoloženja, muzičke sklonosti, itd“ (Bermeitinger, 2014, pp. 19–20).

U psihologiji se ovde misli na ophođenje prema učesniku eksperimenta, ali u poređenju sa filmskom naracijom ovde bi se moglo razmišljati o ophođenju prema protagonistu ili likovima u filmu generalno. Kristijan Mec upravo navodi da film pokreće proces učestvovanja kod gledaoca (Mec, 1968, pp. 649–650), efekat poistovećivanja sa glavnim likovima je takođe vrlo poznat. Ovakvo posmatrano moglo bi se razmišljati o tome na koji način ophođenje prema protagonistima filma utiče na gledaoca. Primera radi, postoji način primovanja koji se zove „usrdno primovanje“ koji kao prim koristi neki lep ili topao (toplota je u primovanju čitav koncept) gest. Ovaj fenomen biće opširnije objašnjen u studiji slučaja kao i zasebnom poglavlju.

² Ukrštenice su ovde samo primer, misli se na izvršavanje zadataka generalno.

Shodno širini shvatanja primovanja na globalnom tj. makro nivou tip prima je takođe široko koncipiran: „U suštini, sve može biti prim, odnosno sve može biti podsticaj ili karakteristika koja utiče na ono što sledi. U tom smislu, osoba može biti prim za drugu osobu, ponašanje osobe može biti prim, ono što osoba kaže može biti prim, odeća osobe može biti prim itd. Bilo koji događaj koji opažamo, ali i naši sopstveni pokreti ili misli mogu uticati na nas i našu percepciju, obradu, procenu događaja koji slede, unutrašnjih ili spoljašnjih“ (Bermeitinger, 2014, p. 19). U analogiji sa naracijom u filmu, osoba može biti glumac odnosno lik u filmskoj priči, ponašanje osobe može biti gluma, odeća može biti kostimografija, kontekst sobe može biti scenografija, događaj može biti insceniran događaj u radnji filma. Ukupan saundtrek filma takođe pripada globalnom kontekstu filma i može biti tretiran kao makro prim.

Makro tip prima

U primovanju na **makro** nivou, osnovni primovi mogu biti bilo koji podsticaj, predstavljen bilo kojom metodom, uključujući (Bermeitinger, 2014, p. 21):

1. Eksplicitna uputstva ili informacije koje daje istražitelj ili automatska prezentacija na računaru, aktiviranje koncepata ili vođenje akcija ili obrazaca razmišljanja učesnika;
2. Verbalne ili neverbalne interakcije između istražitelja ili grupe (npr. kontakt);
3. Prisustvo / odsustvo osoba, životinja ili stvari;
4. Različite slike ili stvarno prisutni predmeti;
5. Mirisi ili hrana (sastojci);
6. Zvukovi ili muzika;
7. Video klipovi, vesti, računarske igre ili drugi medijski komadi;
8. Globalne varijacije konteksta (npr. soba);
9. Specifični zadaci dati učesnicima (tj. aktiviranje postavljenog zadatka);
10. Stimulusi korišćeni ranije u eksperimentu ili u prethodnom eksperimentu (npr. reči, slike, simboli itd.);
11. Ponekad čak i davanje lekova, droga ili hormona.

Kada se pogledaju navedeni glavni primovi u makro primovanju, može se lako videti da većinu ovih primova film koristi u svojoj naraciji. Eksplicitna uputstva ili informacije se jako često mogu naći u uvodnim sekvencama filma. Verbalne ili neverbalne interakcije postoje kroz glumu odnosno dijalog. Prisustvo ili odsustvo osoba, životinja ili stvari kroz glumce i

scenografiju. Zvukovi i muzika kroz saundrak. Video klipovi ili drugi medijski komadi su gotovo definicija filma, film već sam po sebi jeste video. Globalne varijacije konteksta kroz promenu scena tj. scenografije.

Žak Omon (Jacques Aumont) i Mišel Mari (Michel Marie) u svojoj knjizi *Analiza film(ov)a* navode: „Međutim, čak i one najčistije "strukturalne" analize teško da se mogu odreći vidljivih manifestacija narativnih struktura; „aktantsko" se može (nesumnjivo i mora) „stvarati" pomoću lica, kostima, držanja glumaca, ali isto tako i osvetljenjem, rakursom, dekorom i, naravno, režijom“ (Mari & Omon, 2007, p. 144). Primovanje je u potpunosti uporedivo sa naracijom u filmu. Zapravo gotovo svi navedeni primovi, sem davanja lekova, droga i hormona (koji se verovatno i u psihološkim istraživanjima retko koriste) su uobičajeni načini filmskog izraza.

Midi tip prima

Na konkretnijem **midi** nivou koncepcije primovanja, interesovanje više nije za opšte postupke i osećanja osobe. Ispitivanja na midi nivou proučavaju da li prim aktivira specifične druge koncepte (još uvek relativno globalno). Na primer, mnogi eksperimenti sa memorijom i prepoznavanjem mogu se nalaziti na ovom midi nivou: učesnicima daju određene reči u prvoj eksperimentalnoj fazi i traži se da proizvedu reči u sledećoj eksperimentalnoj fazi. Bez ikakvih uputstava u tom smislu, učesnici u drugoj fazi proizvode reči koje su identične ili semantički povezane sa rečima obrađenim u prvoj fazi, a to čine sa povećanom verovatnoćom u odnosu na kontrolne uslove koji ne uključuje prvu fazu (Bermeitinger, 2014, p. 20).

Zapravo osnovna razlika između makro i midi primovanja je što je midi primovanje dosta preciznije, ima specifično određen prim i određenu metu. Na midi nivou primovanje se dosta bavi zadacima, učenici bez znanja da su primovani lakše izvršavaju zadatke ili prepoznaju stvari (ili nešto drugo što je bilo primovano). U filmskoj naraciji to može biti lajtmotiv ili bilo koji drugi motiv, kako auditivni tako i vizuelni.

Mikro tip prima

Princip preaktivacije određenih koncepata ili određenih radnji, takođe je relevantan u još konkretnijoj koncepciji primovanja na nivou **mikro** procesa. Na ovom mikro nivou istraživače zanimaju vremenske skale od nekoliko delova sekundi do najviše dve sekunde. Ovaj nivo odgovara najužem tumačenju primovanja i ovo je dominantno razumevanje pojma u kognitivnoj psihologiji. U tako definisanoj paradigmi primovanja najčešće se koristi

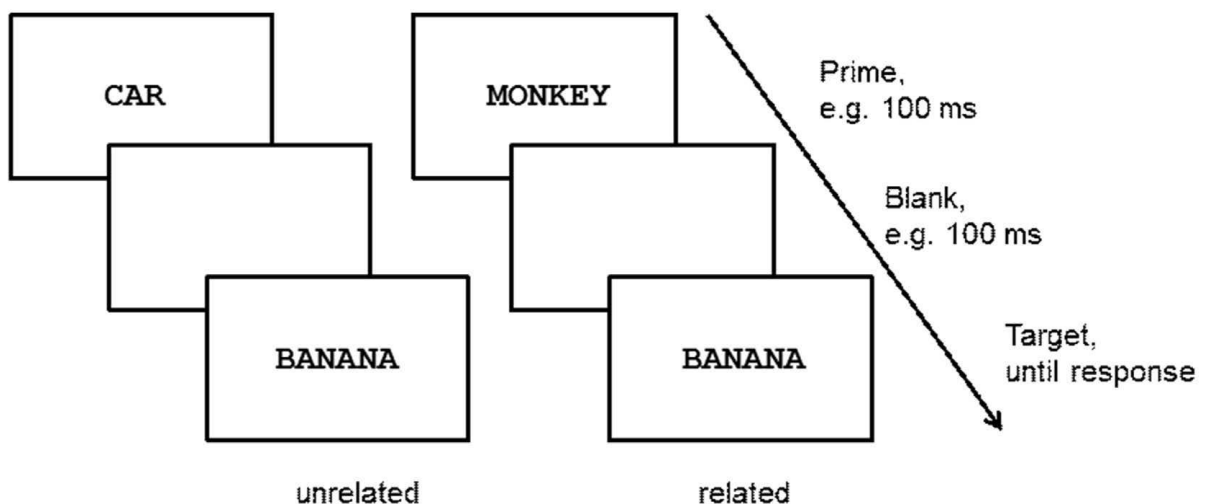
sekvencijalno primovanje, odnosno primovi i mete se predstavljaju u rapidnoj sukcesiji tj. veoma brzom nizu. Prim se obično prikazuje samo nekoliko stotina milisekundi. Tipično se od učesnika zahteva da reaguju na metu, na primer klasifikujući ga prema datom kriterijumu (kao pozitivan / negativan, živi / neživi, reč / ne-reč, levo / desno, itd.) (Bermeitinger, 2014, p. 20).

Ovakav način primovanja prvobitno se koristio samo u kognitivnoj psihologiji, ali se sada koristi za različita pitanja u socijalnoj, ličnoj, razvojnoj, emocionalnoj, motivacionoj i kliničkoj psihologiji.

„Na mikro nivou, primovanje je takođe povezano sa preaktivacijom specifičnih koncepata, reakcija, ciljeva, stavova ili valenci. Međutim, period posmatranja i trajanje uticaja premijera prilično su kratki (često samo nekoliko desetina milisekundi). Pored toga, primovanje na mikro nivou retko ima za cilj da nagovori ili utiče na osobu ili da promeni ponašanje ili stav. Umesto toga, primovanje na mikro nivou koristi se za istraživanje postojećih odnosa između različitih koncepata, između koncepata i radnji, između koncepata i stavova itd. Rezultati ovakvih eksperimenata primovanja informišu o modelima kategorija reprezentacija, aktivaciji specifičnih stavova ili reakcija ili opoziva memorijskih sadržaja“ (Bermeitinger, 2014, p. 20).

Na mikro nivou, primovanje je relativno jasno definisana paradigma sa probnim redosledom: fiksacija - prim - (prazno) - meta – odgovor. (Prilog br.2)

Participants' task: Decision whether the target is correctly written or not by pressing the corresponding key as fast and accurate as possible.



Prilog br. 2 Tipična sekvenca ispitivanja na mikronivou. Primer je iz semantičkog primovanja. (Bermeitinger, 2014)

Primovanje na **mikro** nivou obično uključuje vizuelne stimulse kao primove, mada se sve više koriste stimulusi drugih modaliteta, npr. slušni stimulusi i taktilni stimulusi. Vizuelni primovi/stimulusi su obično napisane reči, ali takođe mogu biti rečenice, slike, fotografije lica,

delova lica ili drugih delova tela, fantazijski znakovi, simboli; i/ili usmereni stimuli, npr. strelice, boje, proizvoljne reči ili ne-reči, slova, cifre ili pokreti. Slušni primovi tj. stimuli su takođe često reči, ali uključuju i glasove, rečenice, zvukove, muziku, akorde, tonove ili ritmove. Ritmovi se koriste i u taktilnim prezentacijama, takođe (Bermeitinger, 2014, p. 2021).

U analogiji sa filmskom naracijom mikro primovanje najviše rezonuje sa brzom montažom ili bilo kakvim brzim pokretom u filmskoj naraciji. Najveća razlika u odnosu na makro i midi primovanje je što su primovi dosta kratki, ali u isto vreme svi navedeni tipovi primova su savršeno pogodni za film.

Treba još navesti da se: „primovanje na mikro nivou takođe može razlikovati od direktne sekvencijalne paradigme primovanja i može biti integrisano u drugu paradigmu...“ (Bermeitinger, 2014, p. 21), što znači da se može kombinovati sa drugim načinima primovanja.

Tipovi mete

Meta je ili drugi stimulus ili reakcija učesnika: „U paradigmi primovanja, meta sledi prim. Meta mora biti klasifikovana ili kategorisana u odnosu na unapred definisanu kategoriju, imenovana ili identifikovana. Meta je ili povezana ili nije povezana sa primom. Meta je najčešće prikazana vizuelno ili auditivno“ (Bermeitinger, 2014, p. 60).

Najlakše i najčešće se navodi primer reklama. U eksperimentima sa oglašavanjem/reklama, dotični proizvodi ili reklamni slogani/logotipi mogu se smatrati metama za procenu, klasifikaciju ili potrošnju.

Međutim, eksperimenti na makro nivou nemaju metu u stvarnom smislu, tj. obično ne postoji dobro definisan cilj na koji bi učesnici trebalo da reaguju.

U nekim slučajevima, meta u stvarnom smislu nije prisutna, na primer ako je primovano određeno ponašanje, npr. prosocijalno ponašanje... U paradigmi primovanja meta može da bude vidljiva, ali i ne mora da postoji sama po sebi, nego je meta određeno ponašanje ili reakcija ispitanika npr. emotivna reakcija, odnosno u analogiji sa filmom, reakcija publike.

Shodno tome, u eksperimentima primovanja na makro nivou, ponašanje učesnika (nezavisno od bilo kog navedenog cilja) je ono što je u interesu - iako ponašanje može da uključuje odgovore na određene stimulse. Generalno, u eksperimentima primovanja na makro

nivou ne postoji cilj u stvarnom smislu, odnosno obično ne postoji dobro definisan cilj na koji bi učesnici trebalo da reaguju.

U primovanju na mikro nivou, generalno, svi stimulusi koji se koriste kao primovi mogu se koristiti i kao mete. Moguće su i međumodalne kombinacije (primovi i ciljevi su predstavljeni u različitim modalitetima).

U poređenju sa filmom, na primer, meta može biti isti ili sličan motiv koji se ponavlja pa su tako i prim i meta isti, takođe u filmu meta može biti i reakcija gledaoca pa se tako nekim motivom cilja određena reakcija publike. Moguća je i simbioza ova dva tipa, tako da je meta stvarno vidljiva/čujna, a u isto vreme izaziva neku reakciju, lajtmotiv je sjajan primer toga.

TIPOVI PRIMOVANJA I NJIHOVA PRIMENA U FILMSKOJ NARACIJI

Primovanje je široko rasprostranjen fenomen i postoji više načina i tipova primovanja, iz ovog razloga postoji bazična klasifikacija najčešćih tipova primovanja, Kristina Bermajtinger navodi : „Koji god pregledni rad o primovanju (u širem smislu) neko konsultuje, kao što je ilustrovano u ovom poglavlju – biće mu jasno da praktično beskrajna raznolikost primova, ugrađenih u širok spektar zadataka, može uticati na gotovo podjednako velik broj različitih psiholoških varijabli“ (Bermeitinger, 2014, p. 41). Iako se u naučnim istraživanjima istraživači uglavnom fokusiraju na jedan strogo kontrolisan način, u realnosti su moguće beskrajne varijacije kao i kombinacije nekoliko različitih tipova. Isto se odnosi i na filmski narativ.

Primovanje se najčešće klasifikuje po načinu primovanja, svi nazivi već sami po sebi donekle objašnjavaju način, odnosno tehniku primovanja koju koriste. Redosled navedenih tipova nije hijerarhijski:

- Pozitivno i negativno primovanje
- Afektivno primovanje
- Konceptulano primovanje
- Perceptualno primovanje
- Asocijativno primovanje
- Repetativno primovanje
- Maskirano primovanje
- Subliminalno primovanje

- Usrdno primovanje
- Kulturalno primovanje

Svi od navedenih načina su uporedivi sa teorijom filma i imaju značajnu ulogu u filmskoj naraciji, svaki od ovih tipova biće obrađen u zasebnom poglavlju sa bazičnim objašnjenjem svakog od njih i analogijom u filmskoj naraciji.

Pozitivno i negativno primovanje

Efekat pozitivnog ili negativnog primovanja odnosi se na brzinu procesuiranja zadataka indukovanih pozitivnim ili negativnim primom tj. stimulusom. Pozitivan stimulus ubrzava proces reagovanja, odgovora odnosno performansa, dok negativni stimulus usporava reagovanje i procenjivanje. (Postoje i neutralni primovi koji se koriste isključivo u laboratorijskim uslovima za potrebe ispitivanja.) Rezultati se upoređuju sa kontrolnim rezultatima subjekata koji nisu primovani (Mayr & Buchner, 2007). „Pozitivno primovanje je fenomen u kome prezentacija stimulusa olakšava obradu na naknadnoj prezentaciji istog stimulusa. Tako se pozitivno primovanje dokazuje bržim odgovorom ili manjom sklonošću ka greškama u odgovoru na stimuluse koji su prethodno predstavljani u poređenju sa novim stimulansima“ (McLennan et al., 2019). Najjednostavniji primer ovog načina primovanja je čitanje reči koje označavaju boje, npr. reč „crveno“ je napisana zelenom bojom. Ukoliko su reči ispisane u bojama koje označavaju, subjekt će ih opažati i procesuirati brže i lakše. Ukoliko su reči ispisane u “pogrešnim bojama” subjekt procesuirala informacije znatno sporije i teže.³ (Prilog br. 3)

³ Ovaj primer je izabran zbog svoje očiglednosti, međutim primovanje ne treba da bude očigledno i subjekt ne treba ba bude svestan da je primovan.



Prilog br. 3 Desno: Pozitivno primovanje, kongruentne boje i nadpisi; Levo: Negativno primovanje, nekongruentne boje i nadpisi.

Pozitivno primovanje funkcioniše na osnovu šireće aktivacije, što znači da primarni stimulus aktivira određene reprezentacije, ili asocijacije u ljudskoj memoriji, neposredno pred izvođenje akcije ili zadatka.

Dok pozitivno primovanje ima sposobnost facilizacije: „Negativno primovanje je sposobnost prethodnog stimulusa da inhibira odgovor na sledeći stimulus. Ovo se meri detektivnošću drugog stimulusa ili vremenom potrebnim da se odgovori na drugi stimulus. Najupečatljiviji primeri se javljaju kada je učesniku naloženo da ignoriše osobinu prvog stimulusa (npr. njegovu boju), a zatim da se posveti toj istoj osobini u drugom stimulusu“ (APA Dictionary of Psychology, n.d.). Negativno primovanje nastaje i kad se subjekt namerno navede na pogrešan trag nekom instrukcijom ili primom koji prethodi zadatku; ili se namerno zbuni nekim stimulusom ometačem ili maskiranim stimulusom. Takođe, pozitivno ili negativno primovanje može da se vrši aktivacijom različitih kognitivnih shema.

Negativno primovanje nastaje kada su stimulusi u sukobu sa asocijacijama u mozgu. Vreme koje je potrebno da se reši ovaj konflikt produžava vreme reagovanja, što dovodi do efekta negativnog primovanja.

Jednostavno rečeno: „Pozitivno primovanje znači da je osoba brže reagovala na povezane ciljeve nego nepovezane; negativan efekat primovanja znači upravo suprotno“ (Bermeitinger, 2014, p. 25). Ukoliko primovanje vrši olakšavanje/facilizaciju naziva se pozivanim primovanjem, ukoliko vrši inhibiciju/otežavanje naziva se negativnim primovanjem. Pozitivno i negativno primovanje je više bazična podela nego tehnika primovanja, zato što se gotovo svaka tehnika pozitivnog primovanja može koristiti i u suprotnom pravcu.

U kinematografiji se uglavnom koristi pozitivno primovanje (sva naredna poglavlja se bave pozitivnim primovanjem), režiseri i drugi stvaraoci filma najčešće se trude da pojasne radnju filma, međutim, postoje i prilike kada negativno primovanje različitim „ometačima“ gledaoca navodi na pogrešan trag. Ovakav pristup najčešće imaju detektivski žanrovi, misterije i horor. U svojoj knjizi *Žanr* Stiven Nil (Stephen Neale) pozivajući se na Cvetana Todorova (Tzvetan Todorov) i još nekoliko autora i umetnika, navodi princip koji upravo rezonuje sa negativnim primovanjem. Ovde se različitim tragovima koji se mogu posmatrati kao primovi, gledaocima odvraća pažnja, a naracija artikuliše kao zagonetka kako bi se stvorila tenzija. Negativnim primovima, gledaocima se odvraća pogled i narušava očekivana verovatnoća ishoda narativa; u ovom tekstu ovakav pristup naziva se „antiverovatnoćom“.

„Ono što Todorov naziva antiverovatnoćom je u pravom smislu osnova specifičnog režima verovatnoće ovog žanra. Detektivski žanr uključuje rascep verovanja, tu fetišističku strukturu koja udvostručuje fetišističku strukturu što je sadrži sam kinematografski medijum. I kao što je Pol Vilemen istakao u jednom razgovoru, „zamke“ ili „nameštaljke“ - ono što odvraća pažnju - izričita su označavajuća toga dejstvujućeg procesa: one su označavajuća koja privlače ili odvraćaju pogled u procesu u kome, što mi dobro znamo, postoje „zamke“, a ipak... Kao u filmu *Izvan svake sumnje*, »ključevi« su prve zamke za čitaoce mizanscene, to jest policije, da bi se tek potom otkrili kao zamke postavljene gledaocima. I tako, po Vilemenovim recima, film *Frica Langa* postaje meditacija o zamkama. U drugim detektivskim filmovima osumnjičeni se na sličan način pažljivo označavaju „zlokobnim“ efektima osvetljenja i glumačkim trikovima kao što su modulacija glasa, sumnjivi „pogledi“, „značajne“ stanke ili pokreti kamere koji privlače pažnju na sumnjivo prisustvo nevidljivog posmatrača, pa čak i krupni planovi predmeta. Antiverovatnoća dejstvuje samo u vezi sa ustrojstvom istine, a ta istina može da se ustanovi samo onda ako se održi doslednost (logična povezanost) fikcije. Konvencija antiverovatnoće označava »ukidanje neverovanja«, što je u stvari samo obmanjujući izraz za raskol u verovanju, ali i karakterna osobina detektiva, posrednika u procesu istrage i predstavnika gledaoca u dijegezi, koji predvodi čitanje „događaja“. Ali „štos“ je, da tako kažemo, u sledećoj činjenici: dok izmišljeni detektiv ukida neverovanje da bi „iza“ privida otkrio istinu, gledalac ukida neverovanje da bi potvrdio iluziju, a to znači iluziju same fikcije“ (Nil, 1986, p. 72).

Kršenje verovatnoće je zapravo događaj koji nije u skladu sa kognitivnom shemom, (kognitivnim shemama će biti posvećeno zasebno poglavlje). Ovakav način naracije se najčešće sreće u filmovima koji imaju neočekivani završetak ili obrt zapleta. Različitim metodama kao što su skrivanje informacija od publike ili njihovo dovođenje u zabludu dvosmislenim ili lažnim informacijama može se promeniti percepcija publike o prethodnim događajima i uticati na procenjivanje i konfabulaciju filma. Odličan primer negativnog

primovanja novijeg datuma je *Antebellum* (Gerard Bush, Christopher Renz 2020). Ovaj film postkolonijalne tematike već u uvodnoj sekvenci prezentuje dvosmislene informacije; gledaoci percipiraju ove informacije u skladu sa shemom, na taj način pogrešno ekstrapoliraju kraj filma i procenjuju motivaciju glavnih likova. Kasnije, kroz film se daju mnoge verbalne instrukcije, koje navode na pogrešan trag i tako zadržavaju gledaoca u pogrešnom predubedenju. Rasplet narativa se dešava tek na kraju filma na neočekivan način što iznenađuje publiku. Uslovno rečeno, na ovaj način sama publika doživljava neku vrstu anagnorizma.

Još je Aristotel u *Poetici* govorio o peripetijama i obrtima, kao najmoćnijim elementima tragedije (Aristotle et al., 1961, p. 5). Filmovi koji koriste negativno primovanje najčešće izlažu informacije koje navode na pogrešan trag već u uvodnoj sekvenci, npr. film *Run* (Aneesh Chaganty 2020) ima uvodnu scenu koja sve vreme drži gledaoca u pogrešnom predubedenju. Negativno primovanje se može vršiti i ne davanjem dovoljne količine informacija. Najpoznatiji primeri ovakvog načina pripovedanja su: *The Village* (M. Night Shyamalan 2004), *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan 1999), *The Others* (Alejandro Amenábar 2001), *Shutter Island* (Martin Scorsese 2010), ovi filmovi negativno primuju publiku zato što publika vrši konfabulaciju filma u skladu sa najčešćom kognitivno shemom. Na ovaj način publika će u prvi mah pogrešno proceniti motivaciju likova i radnju filma.

U svom istraživanju *Musical Soundtracks as a Schematic Influence on the Cognitive Processing of Filmed Events* Melin Bolc (Marilyn G. Boltz) naučnica koja se bavi muzikom, filmom, kognitivnim shemama i pamćenjem, navodi: „Ove različite teorijske funkcije shema potvrđene su u brojnim empirijskim studijama, od kojih su se mnoge oslanjale na dvosmislene situacije koje se mogu tumačiti iz više perspektiva. Sistematskim aktiviranjem različitih shematskih okvira u različitim grupama pojedinaca, može se ispitati kako isti događaj može dovesti do razlika u selektivnoj pažnji i pamćenju, kao i tipovima zaključaka koji su generirani za objašnjenje postupaka i ponašanja likova“ (M. Boltz, 2001, p. 431).

Bocova navodi da se u domenu stvaranja filmova, scenaristi i reditelji često oslanjaju na osnovne funkcije shema, namerno ili nenamerno. Kako bi povećali opšti nivo uživanja gledalaca, koriste se elementi neizvesnosti i iznenađenja kao ključni sastojci priče u kojoj se nivo unutrašnjeg uzbuđenja ljudi povećava, a zatim naknadno razrešava. Iako se mnogo različitih tehnika koristi za izazivanje neizvesnosti tokom doživljaja gledanja, jedna zajednička strategija je uvođenje dvosmislenosti u osnovnu fabulu priče. Scenarista može stvoriti dvosmislenu situaciju koja se može tumačiti iz više perspektiva, nagnuti gledaoce prema datoj

interpretaciji, a zatim iznenaditi publiku odlukom o alternativnom ishodu. U okviru ove sveobuhvatne strategije, tehnike koje se koriste za naginjanje gledalaca prema jednom interpretativnom okviru ili prema drugom, mogu uključivati upotrebu određenih uglova kamere, sugestivan dijalog i druga sredstva. U svojim istraživanjima, Bocova i njeni saradnici koriste muziku tokom dvosmislenog dela zapleta priče. Naučnica bi ispitanicima puštala snimak sa dve različite muzike. Nakon usvajanja jedne ili druge perspektive, selektivna pažnja ispitanika/publike bila bi usmerena ka određenim objektima i radnjama unutar scene i skrenuta dalje od drugih objekata i radnji unutar iste scene. Na ovaj način uspevali su da navedu ispitanike da usvoje određene zaključke o ličnosti ljudi na snimku i generišu očekivanja o tome koje će se radnje i događaji sledeći pojaviti. Jedna ili druga muzika utiče na usvajanje interpretativnih okvira koji dovode do toga da se publika posveti i potom zapamti veoma različit skup objekata i radnji. „Muzički zvučni zapisi mogu odigrati ulogu u razumevanju, aktiviranjem datog shematskog okvira koji dovodi do određenih predrasuda tokom selektivnog prisustva i naknadnog prisećanja, kao i elaboriranih zaključaka koji razjašnjavaju temperament i ponašanje likova“ (M. Boltz, 2001, p. 432). Ova studija ilustruje kako se za isti scenario mogu aktivirati različite sheme i dovesti do razlika u selektivnoj pažnji i naknadnom pamćenju. Muzika kao sredstvo manipulacije upravlja perspektivama subjekata tokom razumevanja priče, što se naravno može koristiti i kao narativna tehnika.

„Ovi rezultati zauzvrat imaju implikacije za različite kontekste. U oblasti filmskog stvaralaštva, može se tvrditi da muzika doprinosi samoj umetničkoj formi. S obzirom da muzički afekt utiče na interpretativni okvir gledalaca, to znači da scenarista može mnoge aspekte priče ostaviti neizrečenim. Naročito u slučaju dvosmislenih scena, upotreba muzike može da podstakne gledaoce da generišu zaključke o motivaciji, ličnosti i emocionalnim reakcijama likova na različite događaje umesto eksplicitnog navođenja ove informacije u dijalogu priče i akciji koja je u toku“ (M. Boltz, 2001, p. 447).

Ideja da muzika može imati elaborativnu funkciju u razumevanju je odavno poznato, muzika ima bitnu ulogu i u procesu pamćenja filma (čemu će biti posvećeno zasebno poglavlje). Takođe, muzika poseduje specifične načine na koje može uticati na semantičku obradu filma. Aktivacijom različitih kognitivnih shema, muzikom se može vršiti primovanje na pozitivan ili negativan način.

Konceptualno i perceptualno primovanje

Primovanje je nesvesni ili nedeklarativni oblik pamćenja koji se obično definiše kao poboljšanje ili promena u identifikaciji, proizvodnji ili klasifikaciji stimulusa kao rezultat prethodnog susreta sa istim ili srodnim stimulusom (Levy et al., 2004).

Konceptualno i perceptivno primovanje su dve različite vrste implicitnih procesa pamćenja koji uključuju različite vrste memorije i kognitivne obrade, aktivaciju prethodnih iskustava ili informacija, bez svesne pažnje ili namere koji mogu uticati na kasnije prosude i ponašanje.

Iz ovog razloga se u literaturi pravi razlika između dva oblika primovanja iako se najčešće uporedo klasifikuju. Konceptualno i perceptualno primovanje su dva različita tipa primovanja, koja uključuju aktivaciju prethodnih iskustava ili informacija kako bi se olakšala obrada novih informacija. Glavna razlika između ova dva tipa primovanja je vrsta informacije i memorije koja se aktivira.

Dok se konceptualno primovanje fokusira na značenje stimulusa, perceptualno primovanje se fokusira na formu stimulusa. Perceptivno primovanje se oslanja na obradu informacija koja je zasnovana na karakteristikama i ima više veze sa lakoćom prepoznavanja. Konceptualno primovanje se oslanja na obradu informacija koja je zasnovana na značenju i ima više veze sa lakoćom razumevanja (A. Lee & Labroo, n.d.).

Konceptualno primovanje

Konceptualno primovanje je tehnika koja se oslanja na proces koji se dešava prilikom izlaganja različitim stimulusima koja aktiviraju povezana sećanja, sheme, stereotipe, stavove, itd; na osnovu značenja predstavljenog stimulusa (npr. reči, zvuka ili slike). Naknadna obrada stimulusa se odvija na nivou značenja stimulusa.

Ovaj tip primovanja se dešava kada se semantičke ili konceptualne karakteristike predstavljenog stimulusa (kao što su njegovo značenje, kategorija ili kontekst) obrađuju brže ili tačnije pri prikazivanju semantički ili konceptualno srodnog ili povezanog stimulusa u poređenju sa nepovezanim stimulusom. Konceptualno primovanje se odnosi na olakšavanje obrade stimulusa usled prethodnog izlaganja srodnim konceptima ili idejama, aktiviranjem prethodnog znanja ili konceptata sa kojim su stimulusi povezani. Proces uključuje aktiviranje semantičkih konceptata, kategorija, reči, ideja, asocijacija. Najčešći prikaz koji se navodi u

litetraturi je jednostavan primer, ukoliko osoba vidi reč „mačka“, pa potom vidi reč „pas“, sposobnost obrade reči „pas“ biće olakšana zbog prethodne aktivacije koncepta „mačka“, kao i činjenice da se ove dve životinje često smeštaju u isti kontekst.

Još jedna bitna razlika između konceptualnog i perceptualnog primovanja je osetljivost na modalitete. Perceptualno primovanje je specifično za modalitet, tj. funkcioniše u okviru jednog modaliteta npr. vizuelnog (ili slušnog) reč-reč, slika-slika, zvuk-zvuk, primovanje između modaliteta (npr. vizuelno na slušno) je neefikasno i efekti primovanja su značajno smanjeni. Konceptualno pripremanje se, nasuprot tome, dešava u različitim modalitetima tj. prim može da bude npr. Slušni, a cilj vizuelni i obrnuto. Stimulus poput neke reči može da primuje sliku na osnovu svog značenja i sličnih konceptualnih karakteristika.

Konceptualno primovanje se može koristiti u filmskoj naraciji kako bi se unapredilo razumevanje određenih tema, ideja ili koncepata koji su od suštinske važnosti za priču. Ovo se može uraditi korišćenjem ponavljajućih simbola, metafora ili narativnih struktura koje pomažu da se ojačaju osnovne teme ili ideje.

Ukoliko film operiše sa više različitih koncepata, doslednost i koherentnost ponavljajućih motiva je od suštinske važnosti, kako se koncepti ne bi mešali. Primer za ovakav način primovanja se može naći u filmovima *The Matrix* (Wachowski & Wachowski 1999). U celom filmu, zelena boja se koristi za predstavljanje sveta Matriksa, dok plava predstavlja „stvarni“ svet izvan Matriksa. Ova upotreba boje stvara efekat konceptualnog primovanja, pomažući gledaocu da razume i razlikuje dva sveta i njihove osnovne teme. Oba koncepta takođe imaju različitu kostimografiju, scenografiju, muziku, motorički pokret i druge motive; koji su specifični za ciljani koncept i dosledno se ponavljaju unutar koncepta.

Prednost konceptualnog primovanja je i u tome što ne mora da bude specifično vezano za određeni modalitet. Ovim putem, odedeni motiv (slučni ili slikovni) može biti vezan za apstraktne koncepte, kao što su: ideje slobode, nade, zla, časti, itd.

Perceptualno primovanje

Perceptualno primovanje uključuje kao i što mu naziv sugerise, olakšanu obradu perceptivnih karakteristika stimulusa i uključuje reči, slike, kao i druge vizuelne, slušne i taktilne informacije.

Ovaj tip primovanja odnosi se na fenomen gde prethodno izlaganje stimulusu povećava sposobnost pojedinca da kasnije prepozna ili identifikuje iste ili slične stimulse. Drugim rečima, perceptualno primovanje je vrsta implicitne memorije koja poboljšava obradu stimulusa na osnovu prethodnog izlaganja, bez potrebe za svesnim ili namernim podsećanjem na početnu (prim) ekspoziciju.

Perceptivno primovanje se može pojaviti u različitim senzornim modalitetima kao što su vizuelni, slušni i taktilni. Ovakav način primovanja može se posmatrati u različitim kontekstima, uključujući jezik, motoričke pokrete i prepoznavanje objekata i lica. Sa tom razlikom u odnosu na konceptualno primovanje, da funkcioniše u okviru istog modaliteta. Primer koji se često navodi u literaturi je fenomen da će npr. engleska reč „goat” izazvati brži odgovor kada joj prethodi reč „boat” zato što su te dve reči perceptivno slične iako semantički i konceptualno nepovezane (Cherry, 2021a).

Perceptualno primovanje, ukoliko se radi o vizuelnom modalitetu, uključuje stimulse koji imaju slične oblike, ukoliko je u pitanju muzika uključuje muzičke sličnosti, a isto važi i jezičke i zvučne stimulse.

Perceptivno primovanje se može koristiti na različite načine u narativnim filmovima kako bi se poboljšalo iskustvo gledaoca i angažovanje sa pričom. Evo nekoliko primera:

- Vizuelno primovanje: Korišćenjem ponavljajućih vizuelnih motiva ili slika tokom filma, filmski stvaraoci mogu da poboljšaju percepciju gledaoca o određenim mestima, temama ili emocijama. Perceptivno primovanje je najviše vezano za lakoću prepoznavanja. Tako neki specifičan motiv nekog mesta, može da služi kao prim za isto mesto sledeći put kada se pojavi. Vizuelni motiv u filmu može biti i apstraktniji od toga, tj. može biti vezan za ideju, događaj ili biti metafora za nešto više. Kao primer ovakvog ponavljajućeg motiva se može navesti ruski film *Остров* (Павел Лунгин 2006), gde se ugaj kao motiv, konsekventno ponavlja kroz ceo film.

- Audio primovanje: Korišćenjem ponavljajućih zvučnih efekata ili muzičkih motiva i znakova tokom filma, pogotovo ukoliko je upareno sa određenim likovima, mestima ili situacijama, percepcija gledaoca će biti olakšana na nivou prepoznavanja.
- Narativno primovanje: Korišćenjem predznaka, flešbekova ili drugih narativnih sredstava, filmski stvaraoci mogu da unaprede percepciju gledaoca o predstojećim događajima ili otkrovenjima, sledeći put kada se u filmu pojave.
- Žanrovsko primovanje: Koristeći poznate žanrovske konvencije i trope, filmski stvaraoci mogu da unaprede očekivanja gledaoca i razumevanje priče.

I perceptualno i konceptualno primovanje igraju važnu ulogu u filmskim narativima, iako su uključeni u različite aspekte iskustva gledanja. Upotreba ponavljajućih simbola, motiva i asocijacija može da stvori moćan konceptualni osnovni efekat u filmovima, pomažući da se oblikuje gledaočevo razumevanje i emocionalni angažman u priči. U isto vreme ponavljanje određenih motiva se može koristiti u filmu da bi se unapredila percepcija gledaoca i olakšalo prepoznavanje. Ovaj fenomen može stvoriti osećaj poznatosti ili iščekivanja koji u isto vreme povećava emocionalni angažman gledaoca sa pričom. U laboratorijskim uslovima, perceptualno i konceptualno primovanje je moguće razdvojiti. U multimodalnom fenomenu kao što je film, razdvajanje ova dva načina primovanja je često otežano ili nemoguće. Na primer, ponavljajuća muzička tema (muzički motiv ili lajtmotiv) ili vizuelni motiv mogu da podstaknu gledaočevu percepciju i prepoznavanje određenog lika, ili emocije i ideje vezane za lik, ili oba, čime se stvara osećaj kontinuiteta i emocionalne rezonancije kroz film.

Određena muzička tema može biti povezana sa određenim likom, objektom, događajem, konceptom ili emocijom i može se koristiti za izazivanje tih asocijacija kad god se tema pomovi. U tom smislu ponavljajući motiv ili lajtmotiv, se može posmatrati kao konceptualni, perceptualni, afektivni, repetativni i kulturalni način primovanja; ili kao kombinacija svega navedenog.

Repetativno primovanje

Repetativno (*syn.*: repeticiono) primovanje je fenomen gde na obradu stimulusa utiče prethodna izloženost istom ili sličnom stimulusu. Drugim rečima, kao što mu ime govori, oslanja se na repeticiju, odnosno ponavljanje. Kao rezultat prethodnog izlaganja sličnom ili

istom stimulusu, obrada sličnog ili istog ponovljenog stimulusa, postaje brža i efikasnija. „Repeticiono primovanje je oblik implicitnog pamćenja, pri čemu se klasifikacija ili identifikacija stimulusa poboljšava prethodnim predstavljanjem istog stimulusa“ (S.-M. Lee et al., 2020, p. 1).

Ponavljjanje stimulusa donosi poboljšanje u odgovoru percijenta kada se stimulus više puta predstavi. Ovaj fenomen se dešava svaki put kada je osoba izložena ponovljenim stimulusima koji su identični ili slični prethodnim stimulusima. Bitno je napomenuti da su ova poboljšanja kumulativna, kako se broj ponavljanja povećava, odgovori postaju stalno brži i tačniji (posle određenog broja ponavljanja unapređivanje kumulativnog efekta prestaje). Ova poboljšanja se mogu meriti po tačnosti ili vremenu reakcije. „Testovi repeticionog primovanja mogu se podeliti na više načina, ali jedna široka razlika je ona između testova koji prvenstveno postavljaju zahteve za perceptualne procese (zadaci u kojima učinak zavisi od analize oblika stimulusa) i testova koji se više oslanjaju na konceptualne procese (zadaci čiji učinak zavisi od analize značenja stimulusa)“ (Wagner & Koutstaal, 2002, pp. 28–29).

Repeticiono primovanje je fenomen koji se najviše ispituje u kognitivnoj psihologiji, međutim, ovaj efekat je opse poznat. Na primer, ako se nekoj osobi pokaže neka reč, a zatim se zamoli da istu reč pročita ponovo, kasnije drugo čitanje će biti brže i tačnije od prvog čitanja. To je zato što je osoba već jednom obrađivala reč i reprezentacija reči je već primovana u memoriji osobe. Ovaj efekat primovanja se može desiti čak i ako osoba nije svesna prethodnog izlaganja stimulusu.

„Repeticiono primovanje se odnosi na promenu u reagovanju na reč ili objekat kao rezultat prethodnog susreta sa istim predmetom, bilo u istom zadatku ili u drugom zadatku. Reagovanje na reči ili objekte je obično poboljšano zbog ovog prethodnog iskustva (obično više kada zadatak kao i stavka stimulusa ostaju isti). Na primer, ako se reč pojavi po drugi put u zadatku koji zahteva čitanje mete naglas (zadatak imenovanja) ili odlučivanje da li je cilj reč ili nereč (zadatak leksičke odluke), odgovor je brži i tačniji nego za reči koje se prvi put pojavljuju na istom nivou sveukupne vežbe u zadatku“ (Henik & Carr, 2002, pp. 578–579).

Jedna od definicija primovanja, koja se u nekom obliku često navodi je: „Primovanje je korišćenje stimulusa kao što su reč, slika ili radnja da bi se promenilo nečije ponašanje“ (Edwards, 2019). Pored benefita laše obrade i prepoznavanja, repeticionim primovanjem se može uticati i na ponašanje i prosudu.

„Repeticiono primovanje je posebna vrsta implicitne memorije koja se odnosi na implicitni uticaj koji prethodno izlaganje stimulusu ima na kasniji učinak testa. Na primer, veća je verovatnoća da će pojedinac dopuniti osnov reči STR__ sa ONG (da bi se formirala reč STRONG) nego sa EET (da bi se formirala reč STREET) ako je prethodno proučavao reč STRONG“ (Brickman & Stern, 2009, p. 177).

Pored reči koje se u literaturi najčeće navode kao primeri, stimulusi mogu biti i objekti, slike, različiti zvuci kao i muzika. Ponavljanje se može pojaviti u različitim oblicima, uključujući sve modalitete (za filmski narativ su bitni jedino vizuelni slušni) kroz semantičko ili perceptualno primovanje. Ovo je opsežno proučavana oblast, najviše u okvirima kognitivne psihologije i koristi se za bolje razumevanje procesa uključenih u percepciju, pamćenje i obradu jezika. Relativno skoro, urađena je i prva studija koja se bavi repetacionim primovanjem u muzici.

Repeticija tj .ponavljanje se može koristiti u filmovima u narativne svrhe. Ponavljanje je uobičajena i dobro ustaljena praksa u pripovedanju koja stvara osećaj kontinuiteta kod publike. Ponovnim pojavljivanjem elemenata u filmu kao što su likovi, scene, muzički i vizuelni motivi, stvara se veza između različitih delova naracije i poboljšava angažovanje publike u priči. Kontinuirano pojavljivanje različitih motiva stvara osećaj jedinstva i celovitosti, kao i osećanje zatvaranja ili razrešenja na kraju filma. U filmskim ili drugim narativima, ponavljanje može biti sekventno i doslovno, ali je najčešće izmenjeno u nekoj varijaciji ili imitaciji.

Repeticija služi kao način da se pomogne gledaocima da shvate i prepoznaju ono što su već videli ili čuli, često pružajući više informacija pri naknadnom ponavljanju. Ovom tehnikom ponovljeni motiv, može da izgleda važnije, nego da je bio predstavljen samo jedan put. Ponavljanje se takođe koristiti da prikaže promene tokom vremena sa likovima ili objektima (Jacobs, 2022).

Ponavljanje je takođe od suštinske važnosti u kompoziciji muzike koje kompozitori koriste za stvaranje strukture, koherentnosti i emocionalnog uticaja u svojim delima. Pojavljuje se na više načina, najosnovniji su:

- Motivi i teme: Kompozitori često koriste kratke melodijske delove ili motive koji se ponavljaju u muzičkom delu. Ovi motivi se vremenom mogu razvijati i transformisati, stvarajući osećaj jedinstva i koherentnosti u delu. Teme se takođe koriste kao oblik ponavljanja, često se uvode na početku dela a zatim se razvijaju i ponavljaju na različite

načine tokom celog dela. Motivi i teme se mogu menjati i varirati na ritmičkom, melodijskom i harmonskom nivou. Nakon ekspozicije teme ili motiva na početku kompozicije (ili u reprizi) ponovno pojavljivanje teme ili motiva se može izvesti neizmenjeno tj. doslovno, imitaciono, sekventno ili varirano.

- Harmonске progresije: Harmonске progresije su niz akorda koji čine idejnu celinu/strukturu u okviru tonaliteta muzičkog dela. Ponavljanje ovih progresija je uobičajena praksa u muzici, pogotovo u popularnim žanrovima.
- Ritmički obrasci: Ponavljanje ritmičkih obrazaca je takođe vrlo česta praksa u muzici.
- Forma i oblik: Muzika, pogotovo klasična muzika, često prati određenu formalnu strukturu, kao što je sonatni oblik (ili npr. fuga), koji uključuje ponavljanje i razvoj muzičkih tema na specifičan način. Popularni žanrovi takođe često imaju cikličnu formu gde se određeni motivi i delovi pesme ponavljaju.

Ponavljjanje je sveprisutno u muzici. Muzika se u velikoj meri oslanja na ponavljanje melodijskih tema, motiva i ritmova i to je jedna od osnovnih tehnika u muzičkoj kompoziciji. Tonovi u gotovo svim kulturama su tipično kategorisani u skale (lestvice) koji su tonski nizovi; u zapadnoj tonskoj muzici, tonovi se često ponavljaju unutar svakog muzičkog dela. Važnost i rasprostranjenost ponavljanja u muzici navelo je naučnike da ispituju kognitivne efekte ponavljanja visine tona preko kratkih melodijskih fragmenata. Ponavljanje najčešće olakšava percepciju. Ponavljanje je posebno veoma snažan efekat koji se javlja u mnogim domenima. Pokazalo se da prethodni susreti olakšavaju obradu reči, slogova, sintaksičkih struktura, zvukove okoline, lica i vizuelne karakteristike. Od ovih domena, jezik, a posebno pojedinačne reči, najčešće se proučava. U jeziku se pokazalo da je frekvencija reči posebno važna determinanta efekata repeticionog primovanja. Međutim, nije jasno šta se dešava kada je ponavljanje toliko rasprostranjeno, kao što je u muzici. Rad objavljen pod naslovom *Repetition Priming in Music*, je prema tvrdnjama autora prvo istraživanje repeticionog primovanja tonova i melodije u okviru muzike (Hutchins & Palmer, 2008, 2011).

Zbog specifičnosti muzike paradigma primovanja je morala da bude nešto izmenjena, odnosno prilagođena, npr. u jednom eksperimentu učesnici su morali da opevaju poslednji ton, što je neuobičajena praksa u ostalim eksperimentima. Nakon izvršenog istraživanja autori su zaključili:

„Ukratko, ovi eksperimenti pružaju novu metodologiju za proučavanje implicitnog pamćenja i implicitnog muzičkog znanja u zadatku muzičkog izvođenja koji ne zahteva posebnu muzičku obuku. Pronašli smo dosledne

efekte repeticionog primovanja, kao i efekte tonaliteta na latencije za proizvodnju pojedinačnih tonova, za razliku od prethodnih nalaza o ponavljanju akorda. Učestalost ponavljanja visine tona koja se prirodno javlja u muzici čini ove nalaze važnim za razumevanje uglavnom implicitnih kognitivnih procesa koji leže u osnovi našeg pamćenja muzičke strukture“ (Hutchins & Palmer, 2011, p. 85).

Pored gore navedenog istraživanja koje se fokusiralo na melodiju, odnosno tonove, postoji još jedno istraživanje koje se fokusiralo na harmonsko repeticiono primovanje. Istraživanje objavljeno pod naslovom: *Repetition priming: Is music special?* ispitalo je efekte muzičkog primovanja zasnovanog na ponavljanju akorda i harmonijskoj povezanosti. Muzičkoj meti (akordu) prethodio je ili identičan prim ili drugačiji, ali harmonski srodan prim (takođe akord) (Bigand et al., 2005).

U navednoj studiji, ponavljanje akorda rezultiralo je jačom facilitacijom od harmonijske nepovezanosti, ali iznenađujuće nije primećena razlika između ponovljenih akorda i harmonski povezanih akorda. Eksperimenti su dizajnirani da dalje istraže primovanje zasnovano na ponavljanju u poređenju sa primovanjem zasnovanim na harmonijskoj povezanosti. S obzirom na to da se oba oblika primovanja verovatno koriste u različitim procesima, bilo je od interesa da se pozabavimo da li se kombinuju na aditivni ili interaktivni način. Ishod studije je bio da pruži dokaz da u muzičkom domenu ponavljanje akorda nije rezultiralo jačom facilitacijom od harmonijske povezanosti. Štaviše, značajne prednosti harmonijske srodnosti prijavljene su u tri eksperimenta koja je studija sprovedla. Sadašnji podaci su stoga pokazali jaču facilitaciju cilja zbog harmonijske povezanosti nego zbog ponavljanja akorda. U studiji se navodi: „Zanimljivo je da je ovaj ishod primećen kod muzički obučeni i neobučeni slušalaca, što sugerise da harmonijsko primovanje počiva na robusnim kognitivnim procesima koji ne zahtevaju formalno učenje zapadnog muzičkog idioma“ (Bigand et al., 2005, p. 1365).

Za razliku od reči, slika i zvukova okoline, obrada akorda i muzičkih tonova se ispostavila kao toliko komplikovan fenomen za ispitivanje, da je to van svakih očekivanja. Ovo možda objašnjava činjenicu da nema puno studija koje se bave repeticionim primovanjem u muzici. Obe studije su otvorile mnoga pitanja o kognitivnim procesima vezanim za muziku. Prva pomenuta studija se bavila tonovima i čini se nešto lakše je uspela da artikuliše eksperiment. Druga studija je imala izuzetno mnogo izazova. Uvidom u literaturu koja se bavi ostalim načinima primovanja, repeticiono harmonsko primovanje se ispostavilo verovatno najkomplikovanim od svih. Razlog tome je složenost muzike. Zapadna tonska muzika

funkcioniše u okviru zapadne muzičke teorije. Dakle, muzika mora biti u okvirima tonaliteta, promene moraju poštovati srodnosti među tonalitetima i utvrđena pravila zapadne muzičke teorije. Isto se odnosi i za akorde i harmonske promene. (U ispitivanjima ovo dovodi do ogromnog broja varijabli koje su kasnije izuzetno teške za interpretirati.) Akordi moraju poštovati tonalitet, kao i odnose tonalne funkcije na kojima se nalaze (npr. I-IV-V). Zapadni slušaoci će verovatno snažnije očekivati utvrđene harmonske promene, pre nego nekonvencionalna ponavljanja pogotovo van tonaliteta i izvan onog što je utvrđena praksa. Na pitanje iz naslova studije *Repetition priming: Is music special?* moglo bi se odgovoriti da zapravo jeste, barem u nekoj meri. Iako studija na preko trideset strana elaborira sve probleme vezane za repeticiono harmonsko primovanje i završava opsežnom zaključnom raspravom, čini se da bi se repeticiono primovanje u okviru muzike moglo pojasniti na jednostavniji način. U studiji je dokazano repeticiono primovanje nepovezanih akorda. Dakle, osoba će lakše prepoznati nepovezan akord sledeći put kada se pojavi.⁴ Ono što je istraživače iznenadilo je da ovaj nalaz nema značajniju prednost u odnosu na očekivanje harmonski povezanog akorda. Iz ovoga bi se moglo zaključiti da su svi zapadni slušaoci, već makro primovani zapadnom muzikom i dobro utvrđenim konvencijama zapadne muzičke teorije (u okviru koje je sva zapadna muzika komponovana) što bi mogao biti razlog za nalaz, da otkriveni fenomeni funkcionišu bez obzira na formalno muzičko obrazivanje (osoba može ili ne mora biti muzički pismena).⁵ Dakle, muzičko primovanje svakako postoji kao i u svakoj drugoj oblasti; ali mnogo bolje funkcionišu ukoliko je u okvirima tonaliteta i poštuje sve druge zakonitosti zapadne muzičke teorije i utvrđene prakse komponovanja. Muzika se oslanja na izuzetno jako shematsko znanje i primovanje bi trebali da operišu unutar toga. Ova studija, iako joj to nije bio cilj je zapravo pokazala koliko je muzika izuzetno jak makro prim.

Način na koji se ponavljanje najčešće dešava u muzici je korišćenje muzičkih očekivanja. Kada je slušalac izložen muzičkim obrascima, kao što su akordske progresije, melodije u okvirima tonaliteta, karakteristikama žanra, epohe ili stila, mozak slušaoca stvara očekivanja o tome šta će uslediti.

Iako za sada ne postoje studije koje su zasebno ispitale svaki aspekt repeticionog primovanja muzičkih elemenata, razumno bi bilo pretpostaviti da se fenomen repeticionog primovanja u muzici javlja kada izlaganje muzičkom elementu, kao što su npr. melodija, ritam

⁴ Primovanje harmonski i tonski nepovezanih akorda teško da ima ikakvu primenu u stvarnom svetu, ponavljanje u muzici se gotovo uvek dešava unutar utvrđenih pravila.

⁵ Verovatno se sve navedeno odnosi i na druge ne zapadne kulture, ali u okviru muzičkih pravila određene kulture.

ili akordska progresija, rezultira bržom i efikasnijom obradom istog elementa kada se ponovo pojavi (doslovno ili u nekoj varijaciji).

Jedan od najčešćih načina na koji se ponavljanje može desiti u filmskoj muzici je korišćenje muzičkih motiva ili tema. Motiv je kratka muzička fraza ili obrazac koji se ponavlja u muzičkom delu, često sa varijacijama. Ponavljanjem motiva, kompozitor može da stvori osećaj poznatosti i jedinstva u muzici, kao i da pojača emocionalne ili narativne asocijacije koje motiv predstavlja. Kada se motiv kasnije ponavlja u muzici, prethodno izlaganje slušaoca može dovesti do brže i efikasnije obrade muzike, pojačavajući emocionalni odgovor i angažovanje u delu. Ukoliko se motiv veže za lik, ideju, prostor ili događaj u filmu, motiv postaje lajtmotiv, verovatno najjači superstimulus i prim u filmskoj naraciji. O lajtmotivu će biti više reči u zasebnom poglavlju.

Afektivno primovanje

Afektivno primovanje se odnosi na fenomen u kojem izlaganje stimulusu utiče na kasniji emocionalni odgovor osobe na isti ili drugi stimulus. „Pod afektivnim primovanjem se podrazumeva facilitacija odgovora na neki stimulus ako mu prethodi stimulus iste afektivne valence i/ili inhibicija ukoliko mu prethodi stimulus suprotne afektivne valence“ (Orlić, 2012, p. 5). Primovanje se može indukovati korišćenjem različitih stimulusa, uključujući vizuelne, slušne i taktilne stimulse. Smatra se da se ovaj efekat javlja automatski i da može imati značajan uticaj na emocionalno stanje i ponašanje osobe.

Afektivno primovanje podrazumeva procenu ljudi, ideja, objekata, dobara i drugih fenomena, ne samo na osnovu fizičkih i drugih karakteristika i atributa navedenih objekata i fenomena, nego i na osnovu njihovog afektivnog konteksta. Većina istraživanja i koncepata o afektivnom primovanju nastoji da donese prosude o neutralnim ili kongruentnim afektivnim ciljevima/metama nakon ekspozicije pozitivnih, neutralnih ili negativnih primova/stimulusa. „Kada ljudi procenjuju „predmete“ u svom okruženju, koji se mogu odnositi na umetnička dela, robu široke potrošnje, druge ljude, institucije i još mnogo toga, prosudbe obično ne zavise samo od svojstava objekta, već i od afektivnog konteksta“ (Gibbons et al., 2018). Afektivno primovanje je pojava u kojoj na obradu stimulusa utiče aktivacija pridruženog afektivnog (emocionalnog) stanja.

„Pre nekoliko godina sproveo sam empirijsku studiju koja pokazuje da filmska muzika utiče na to kako se gledaoci odnose prema likovima. To čini zato što funkcioniše kao prim koji povezuje emocije sa ovim likovima, koji se procenjuju i pamte kao manje ili više dopadljivi, u zavisnosti od žanra muzike: muzika trilera, na primer, čini ih manje dopadljivim. Muzika ne samo da predstavlja afektivne veze između likova na ekranu, već izaziva emocije koje moduliraju odnos između ovih likova i gledalaca“ (Hoeckner, 2019, p. 189).

Ovaj proces se dešava nesvesno i može uticati na širok spektar ponašanja, prosuda i procesa donošenja odluka kod ljudi. Uzimajući u obzir da se afektivno primovanje oslanja na afektivni kontekst, bitnu ulogu u istraživanjima čini afektivna valenca.

Afektivna valenca

Valentnost je afektivni kvalitet koji se odnosi na unutrašnju privlačnost, da je nešto „dobro“, što je pozitivna valenca ili odbojnost, da je nešto „loše“ što je negativna valentnost; čime se karakterišu: događaji, objekti, ideje, situacije i drugo. Termin takođe karakteriše i kategoriše specifične emocije. „Valentnost se odnosi na prijatnost ili neprijatnost emocionalnog stimulusa. Skoro svi događaji i iskustva, kao što su lica, zvuci, muzika, umetnost, slike, pisani ili govorni jezik i mnogi drugi mogu se klasifikovati duž ove dimenzije kao manje ili više pozitivni ili negativni“ (Kauschke et al., 2019).

U ovom kontekstu bitno je napomenuti da se termini „pozitivno“ i „negativno“ ne odnose na pozitivno ili negativno primovanje tj. facilitaciju ili inhibiciju, nego na pozitivnu ili negativnu valencu. Naravno, pozitivno ili negativno primovanje u okviru paradigme afektivnog primovanja je svakako moguće.

Afektivna valenca se takođe odnosi i na emocionalni kvalitet stimulusa, bilo da je pozitivan ili negativan. Stimulusi sa pozitivnom afektivnom valentnošću se obično povezuju sa pozitivnim emocijama, kao što su sreća, ljubav i radost, dok su stimulansi sa negativnom afektivnom valentnošću tipično povezani sa negativnim emocijama, kao što su tuga, bes i strah. Valenca stimulusa može uticati na emocionalni odgovor osobe na taj stimulus, ali takođe može uticati i na druge kognitivne procese, kao što su pažnja i pamćenje. Takođe, primovanjem valentnost jednog stimulusa može uticati na odgovor na sledeći stimulus. Naravno, veća je verovatnoća da će ljudi pamtiti i obraćati pažnju na stimulse koji imaju jaku afektivnu valencu, bilo pozitivnu ili negativnu. Iako u literaturi nije najjasnije zašto, čini se da stimulusi sa negativnom afektivnom valencom imaju veći efekat na ispitanike. Pretpostavlja se da je razlog tome povećana osetljivost na negativne stimulse iz stvarne okoline.

„Sa društveno-kognitivnog stanovišta, ljudska obrada informacija nije usmerena samo na sticanje znanja, nego mora da omogući organizmu da deluje u okruženju punom mogućnosti i rizika prijateljskih i neprijateljskih stimulusa. U tom smislu, često se tvrdi da je mehanizam za prepoznavanje neprijateljstva ili prijateljstva u okolini neophodan za opstanak organizma i da neposredna evaluacija dolaznih stimulusa, odnosno evaluativni odgovor, služi ovoj adaptivnoj funkciji“ (Klauer, 1997, p. 68).

Takođe, postoje nalazi o vezi stimulusa negativne valence, ružnoće, prljavštine i generalno prizora koji izazivaju gađenje sa intuitivnom odbranom od infektivnih bolesti, upozorenju o prisustvu patogena, trovanja i druge zaraze (Klebl et al., 2021; Schienle et al., 2021).

Emocije prožimaju svaki aspekt našeg života utičući na našu fiziologiju, percepciju i ponašanje. Uprkos istaknutosti i uticaju emocija čak i na osnovnu čulnu percepciju, naučnici znaju relativno malo o tome kako su emocije predstavljene u mozgu. Dve najšire citirane teorije u literaturi sugerišu da su emocije ili okarakterisane kao diskretni entiteti tj. osnovne kategorije emocija; ili kao nezavisne dimenzije, uzbuđenje i valence. Uzbuđenje tj. intenzitet je nivo autonomne aktivacije koji događaj stvara i koji se kreće u rasponu od smirenog (niskog) do uzbuđenog (visokog). Valentnost je, s druge strane, nivo prijatnosti koji događaj generiše i koji je definisan duž kontinuuma od negativnog do pozitivnog. Postoji više teorija koje konceptualizuju emocije kroz ove dve glavne dimenzije: valentnost, koja predstavlja kontinuum od negativnog do pozitivnog i uzbuđenje, kontinuum koji može da varira od niskog do visokog (Bestelmeyer et al., 2017, p. 1351).

Iako postoji višestruka konceptualizacija valencije koja je kompatibilna sa posmatranjem pomešanih osećanja u stvarnom životu (Shuman et al., 2013), u ispitivanjima se predlažu najčešće dve kvalitativno različite skale, jedna koja određuje valentnost i druga koja određuje uzbuđenje, odnosno intenzitet nadražaja. (Prilog br. 4)



Prilog br. 4 Primeri slika iz skupa podataka IAPS (The International Affective Picture System). Uticaj valentnosti s leva na desno i uzbuđenjenja odozdo prema gore. (Lu et al., 2012).

Afektivni kontekst može proizaći iz prethodnih životnih iskustava, pa prema tome primovi mogu pobuditi emocije pre nego ideje. „Razlika između pozitivnog i negativnog je fundamentalna u našem emocionalnom životu“ (Shuman et al., 2013, p. 1). Sam princip procene bilo kog fenomena na osnovu afektivnog konteksta i njegova kategorizacija na skali afektivne valence je prirodan i duboko usađen princip prosude u ljudskoj prirodi. „Emocije utiču na naš svakodnevni život na nekoliko načina. U neprekidnom toku informacija, moramo se fokusirati, birati, čuvati i preuzimati relevantne informacije. Neverovatno, mi smo u stanju da automatski procenimo afektivnu vrednost svih dolaznih informacija o stimulansu u roku od nekoliko milisekundi. Evaluacija koja je povezana sa afektima i osećanjima pomaže ljudima da pokrenu naknadne odgovarajuće bihejvioralne odgovore“ (Yao et al., 2019, p. 1).

Pretpostavlja se da ljudi spontano procenjuju svaki dolazni stimulans kao prijatan ili neprijatan, dopadljiv ili nedopadljiv, dobar ili loš, bezbedan i nebezbedan, opasan i bezazlen. Ovakva evaluativna reakcija se često smatra automatskom i bezuslovnom, odnosno, tvrdi se da

prethodi kognitivnoj (racionalnoj) analizi stimulusa. Evaluacijski procesi ove vrste igraju centralnu ulogu u aktuelnim teorijama emocija i stava (Klauer, 1997, p. 67).

Afektivna valenca je važan aspekt emocionalnog iskustva koji igra značajnu ulogu u oblikovanju načina na koji ljudi percipiraju i reaguju na svet oko sebe. Razumevanje afektivne valence i faktora koji utiču na nju može pružiti važan uvid u ulogu koju emocije igraju u oblikovanju percepcije, misli i ponašanja osobe. U kontekstu filmske naracije, boljim razumevanjem afektivnog uticaja različitih stimulusa prezentovanih u narativu, može se uticati na publiku na emocionalnom i afektivnom nivou. Afektivno primovanje je opširno proučavano u oblasti psihologije i utvrđeno je da ima važne implikacije za širok spektar fenomena, uključujući pažnju, pamćenje i donošenje odluka. Brojna istraživanja su pokazala da afektivno primovanje može uticati na način na koji ljudi tumače i pamte informacije, prosuđuju i donose odluke. Svi stimulusi (izuzev taktilnih) koji se koriste u istraživanjima kao paradigma afektivnog primovanja, uobičajeno se koriste kao motivi i izražajna sredstva standardnog filmskog jezika. Iz ovog razloga afektivno primovanje se može efikasno koristiti u filmovima i drugim narativnim medijima za oblikovanje emocionalnih odgovora publike.

Proces afektivnog primovanja

Jedna od mogućnosti proučavanja evaluativnog odgovora je paradigma afektivnog primovanja. Afektivno primovanje istražuje da li procena prvog, primarnog stimulusa, utiče na obradu sledećih stimulusa. Većina istraživanja afektivnog primovanja koristila je paradigmu primovanja koja je sama po sebi varijanta klasičnog istraživanja primovanja koja podrazumeva proces šireće aktivacije. Primovi/stimulusi aktiviraju asocijacije u pamćenju što čini valenciju ciljeva/meta pristupačnijim, čime se olakšava afektivno primovanje (Fazio, 2001).

Proces afektivnog primovanja odnosi se na način na koji izloženost stimulusu utiče na emocionalni odgovor osobe na naknadni stimulus. U eksperimentima afektivnog primovanja, istraživači obično predstavljaju učesnicima početni stimulus/prim, kao što je reč, slika ili zvuk, a zatim mere emocionalni odgovor učesnika na naredni stimulus. Na emocionalni odgovor učesnika na naknadni stimulus utiče afektivna valencija početnog stimulusa, koja može biti pozitivna (na primer, srećna) ili negativna (npr. tužna).

Pojednostavljen primer procesa afektivnog primovanja sadrži sledeće korake:

1. Istraživač predstavlja učesniku početni stimulus, kao što je slika srećnog lica.

2. Učesnik je izložen početnom stimulusu i doživljava pozitivan emocionalni odgovor.
3. Istraživač predstavlja učesniku naknadni stimulus, kao što je neutralan izraz lica.
4. Na emocionalni odgovor učesnika na naknadni stimulans utiče afektivna valencija početnog stimulusa i veća je verovatnoća da će naknadni stimulus percipirati kao pozitivan.

Ovakvom manipulacijom nesvesno se utiče na ponašanje i proces donošenja odluka, tj. da se izazove reakcija na bilo koji stimulus da se on proceni u afektivnoj evaluativnoj dimenziji pre stvarne kognitivne analize stimulusa.

U svojim istraživanjima Rassel Fazio (Russell H. Fazio) jedan od najvećih autoriteta u oblasti afektivnog primovanja navodi:

„Pod određenim uslovima, reagovanje je bilo brže na prosuđivnjima za koja su procene učesnika o objektima osnovnog stava bile u skladu sa konotacijom ciljeva, nego u ispitivanjima za koja su bili nekongruentni. Da pružimo primer, pretpostavimo da pojedinac negativno ocenjuje objekat stava „bubašvaba“. Čini se da predstavljanje „bubašvabe“ kao premijera automatski aktivira negativnu procenu. Ako je ciljni pridev koji je naknadno predstavljen takođe negativan (npr. „odvratan“), onda je osoba u stanju da ukaže na konotaciju ciljnog prideva relativno brzo, brže nego ako pozitivan pridev (npr. „privlačan“) služi kao ciljna reč. Uočen je i obrnuti obrazac facilitacije za pripremljene objekte koji su povezani sa pozitivnom procenom. Dakle, značajna interakcija između valence prima i valence mete je obeležje efekta automatske aktivacije“ (Fazio, 2001, p. 116).

Proces afektivnog primovanja podrazumeva prezentaciju prima/početnog stimulusa koji utiče na emocionalni odgovor učesnika na naredni stimulus. Afektivnim primovanjem se može uticati na vremenski proces u kom se meta procenjuje kao prijatna ili neprijatna; vreme potrebno za procenu je kraće onda kada su emocionalna valenca prima i cilja/meta kongruentni a duže kad su nekongruentni.

Vrste stimulusa u afektivnom primovanju

Afektivno primovanje se može indukovati korišćenjem različitih stimulusa, uključujući vizuelne, auditivne i taktilne stimulse. U eksperimentima vizuelnog afektivnog primovanja, istraživači mogu da koriste slike, boje, video materijal ili pisane reči kao primove/početne stimulse, dok u eksperimentima sa auditivnim afektivnim primovanjem, istraživači mogu da koriste izgovorene reči, zvukove ili muzičke tonove kao stimulse. Emocionalni odgovor koji je podstaknut primom stimulusom tipično je povezan sa afektivnom valentnošću tog stimulusa, što se odnosi na emocionalni kvalitet stimulusa, bilo da je pozitivan ili negativan.

Svi navedeni stimuli su organsko tkivo filma, osim taktilnih stimulusa, gde se najčešće koriste: pritisak, vibracije, dodiri i različite teksture (Ellingsen et al., 2016; McGlone et al., 2014; Schienle et al., 2022). U ovom smislu, doslovna primena taktilnih stimulusa nije moguća u filmu, ali svakako jeste moguće promišljanje, npr. teksture slike ili teksture muzičke kompozicije u filmu i njihovog afektivnog uticaja na publiku. Takođe, moguće je promišljati i asocijativnu moć navedenih tekstura i povezivanje sa drugim elementima filma.

Vizuelni afektivni stimuli

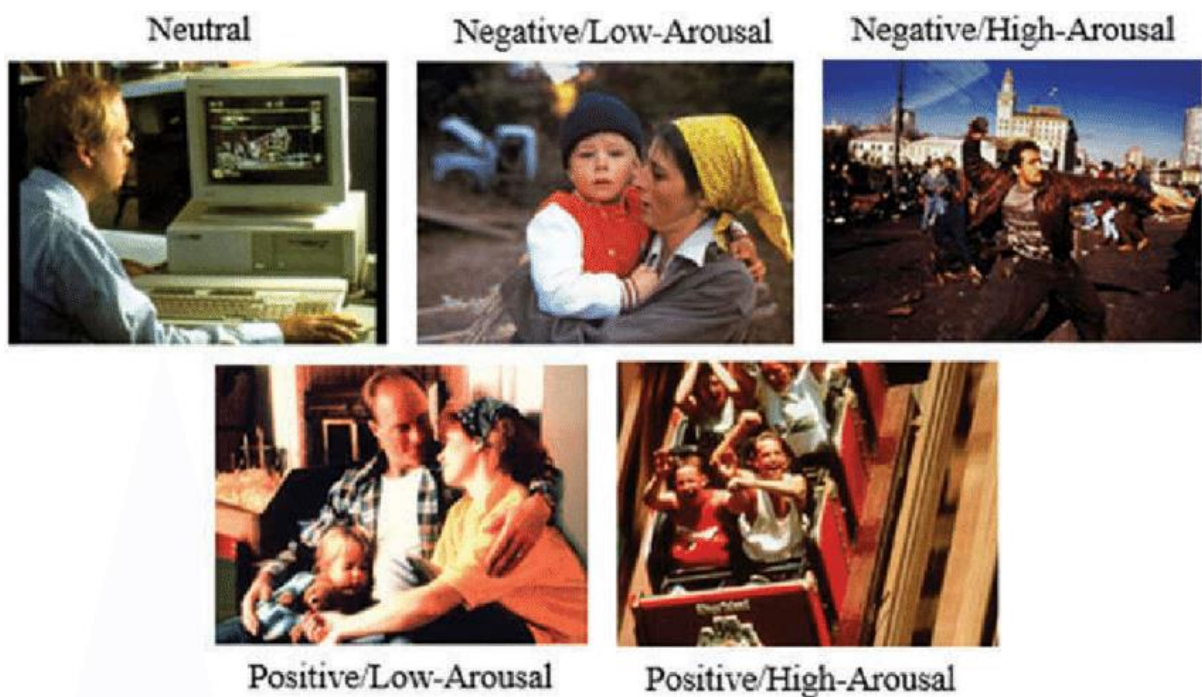
Slike i video materijal

Najčešći način afektivnog primovanja koji koristi vizuelne stimulse jesu „afektivne slike“ koje su dizajnirane da izazovu određene emocije kod posmatrača. Primarna svrha klasifikacije i sistematizacije ovih slika jesu psihološka i druga istraživanja u laboratorijskim uslovima kako bi se bolje razumelo izražavanje i indukovanje emocija. Takođe, ove slike pored svrhe obrazovanja se koriste i u drugim istraživanjima, uključujući i oglašavanje, gde se mogu koristiti u reklamiranju tako da utiču na emocije gledaoca i podstaknu ih da preduzmu željenu akciju. Takođe, koriste se za proučavanje i razumevanje ljudskih emocija kroz dizajniranje sistema (u novije vreme AI) koji mogu da prepoznaju i reaguju na ljudske emocije.

Uobičajen način na koji se afektivne slike nabavljaju i koriste u istraživanjima je upotreba baza podataka afektivnih slika i drugih normativnih emocionalnih stimulansa za eksperimentalna istraživanja emocija i pažnje. Baze podataka, kao što je npr. *Međunarodni sistem afektivnih slika* tj. *International Affective Picture System (IAPS)*, koja je verovatno najpoznatija i najčešće upotrebljavana u istraživanjima, ima za cilj da razvije veliki skup standardizovanih, emocionalno-evokativnih, međunarodno dostupnih fotografija u boji koje obuhvataju sadržaje u širokom spektru semantičkih kategorija. IAPS razvija i distribuira Centar za emocije i pažnju (Center for Emotion and Attention / CSEA) na Univerzitetu Florida (University of Florida). Baza podataka uključuje čitav spektar slika, uključujući scene iz prirode, scene ljudi, životinja i svakodnevnih predmeta, kao i aktivnosti koje sadrže: obučene i neobučene ljude, kuće, umetničke predmete, kućne predmete, stambene projekte, erotske scene/parove, sahrane, zagađenje, prljave toalete, gradske pejzaže, morske pejzaže, sportske događaje, ratove, katastrofe, medicinske tretmane, bolesne pacijente, unakažena tela, bebe, mladunčad životinja, preteće/agresivne životinje, insekte, skladne porodice, vodopade, decu koja se igraju (M. M. Bradley & Lang, 2007, 2017). (Prilog br. 5)



Prilog br. 5 Uzorak IAPS slika koje izazivaju emocije, koriste se kao video klipovi i slike. Neutralne slike (leva kolona), slike koje izazivaju strah (sredina) i slike koje izazivaju sreću (desno).



Prilog br. 6 Primeri IAPS slika iz svake od pet kategorija valence i uzbuđenja.

Takođe, postoje i mnoge druge baze slika i drugih stimulusa koji su manje ili više specifični kao što su: *Military Affective Picture System (MAPS)*, *Nencki Affective Picture System (NAPS)*, *Open Affective Standardized Image Set (OASIS)*, *DIsgust-RelaTed-Images (DIRTI)*, *MATTER in Emotion Research* i dr. koji pružaju standardizovani i klasifikovani skup slika koje je veliki broj ljudi ocenio na osnovu njihovog emocionalnog sadržaja. Ove ocene omogućavaju istraživačima da koriste slike u svojim studijama sa uverenjem da će kod

gledaoca izazvati željeni emocionalni odgovor. Postoje različiti pristupi u odabiru i korišćenju afektivnih slika, koji variraju u zavisnosti od specifičnih ciljeva korisnika. Neki korisnici mogu izabrati da koriste širok spektar afektivnih slika koje obuhvataju širok spektar emocija, dok se drugi mogu fokusirati na specifične emocije ili emocionalna stanja. Na izbor i upotrebu afektivnih slika takođe mogu uticati kulturne i individualne razlike u načinu na koji se emocije percipiraju i izražavaju (Farnsworth, 2020; Goodman et al., 2016; Haberkamp et al., 2016; Kurdi et al., 2017; Marchewka et al., 2014; MATTER in Emotion Research, n.d.; *Military Affective Picture System - Department of Psychology - College of Liberal Arts - Auburn University*, n.d.).

Baze afektivnih slika su važan alat za razumevanje i proučavanje ljudskih emocija, a razvoj baza podataka afektivnih slika je olakšao istraživačima i drugim korisnicima pristup velikom broju visokokvalitetnih slika za ovu svrhu. Pored slika ove baze obezbeđuju i uputstva za upotrebu, testove, kao i kalibrisane skale koje gotovo uvek sadrže tri osnovne kategorije (Farnsworth, 2020):

Skala valencije: Ova skala pokriva pravac osećanja ili emocije, što utvrđuje da li je osećanje izazvano slikom pozitivno ili negativno, bez pominjanja koliko je evokativno.

Skala uzbuđenja: Odnosi se na intenzitet emocije koja se doživljava kao odgovor na sliku. Sakuplja informacije o tome da li je materijal smirujući ili uzbudljiv, bez upućivanja na pozitivan ili negativan sadržaj slike.

Skala dominacije/kontrole: Ova skala prikuplja podatke o tome kako gledalac doživljava sliku u smislu osećaja da li ima kontrolu ili da li je pod kontrolom. Ova skala se ređe koristi u istraživanju, ali pruža još jednu važnu dimenziju podacima.

Selekcija i proces kreiranja i testiranja slika u IAPS i sličnim bazama podataka je prilično složen i uključuje više faza. Prvo, veliki skup slika se sastavlja iz različitih izvora. Ove slike zatim ocenjuje veliki broj učesnika na različitim dimenzijama afektivnog značenja, kao što su valencija i uzbuđenje, koristeći upitnike za samoprocenu ili skale ocenjivanja. U isto vreme, proverava se da li su i u kolikoj meri podaci prikupljeni iz subjektivnih izveštaja o emocionalnim stanjima u korelaciji sa objektivnom fiziologijom vezanom za emocije. Istraživači u ovu svrhu koriste najmodernije instrumente kao što su EEG, fEMG, EDA i dr. za otkrivanje finih neuronskih promena koje se javljaju kao odgovor na predstavljanje fotografije. U ovu svrhu često se koriste i multimodalne metode ispitivanja emocionalnih reakcija gde se

beleže promene srčane frekvencije (npr. povećan broj otkucaja srca kao odgovor na stimulse), sakupljaju se podaci o elektromiografiji lica, reakciji mišica neposredno iznad oka i drugih mišića na licu, koriste se biosenzori koji mere provodljivost kože, usporavanje srca, refleksi zaprepašćenja i dr. Kada nalazi pokažu vezu između izveštaja o emocionalnom uzbuđenju i mera zasnovanih na biosenzorima, odnosno, kada rezultati pokažu jasnu vezu između emocionalnog sadržaja visoko validiranog IAPS skupa podataka i fizioloških odgovora, tj. jasnu vezu između uma i tela; istraživači su u mogućnosti da pouzdano uporede promene u mozgu kao odgovor na emocionalni sadržaj stimulusa. Podaci iz ovih ocena se zatim analiziraju da bi se odredile prosečne ocene za svaku sliku u svakoj dimenziji. Jednom kada je grupa slika ocenjena, tada može da se koristi u eksperimentalnim studijama kako bi se izazvale specifične emocionalne reakcije. Istraživači mogu da izaberu određene slike koje će predstaviti učesnicima kako bi proučavali uticaj emocija na kognitivne procese, kao što su pažnja i pamćenje (Farnsworth, 2020).

Slike se takođe mogu testirati u ovoj bazi podataka na različitim domenima, starosnim grupama, kulturnim razlikama i drugim varijablama. Takođe se mogu koristiti različiti upitnici i skale za procenu različitih aspekata slike kao što su poznatost, dominacija, složenost i drugo, u zavisnosti od istraživačkog pitanja.

Na žalost, ove slike nisu javno dostupne, ne zato što sadrže osetljive ili poverljive podatke, već zato što su precizno selektovane, izmerene, kalibrisane i klasifikovane. Ovako uređene, služe sa ispitivanja i ukoliko bi bile javno dostupne bile bi već dobro poznate ispitanicima što bi uticalo na tačnost rezultata ispitivanja. Iz ovog razloga često ni objavljeni naučni članci koji su koristili afektivne slike, ne prikazuju slike koje su koristili ili koriste samo primer ili uzorak.

Uvid u bazu slika ili drugih stimulusa je manje ili više složen u zavisnosti od politike institucije koja operira bazom. Na primer IAPS ima prilično strogu politiku i materijal korišten za ispitivanje se ne sme stavljati na raspolaganje medijima, televiziji, časopisima u bilo kom štampanom formatu uključujući žurnale, novine, itd. niti postavljati na bilo koji internet portal ili kompjuterski dostupan veb sajt (*Center for the Study of Emotion and Attention*, n.d.).

Iako je potpuni pristup bazi podataka IAPS-a uglavnom dostupan samo istraživačima kojima su kreatori baze dali dozvolu, neke delimične informacije i uzorci slika mogu se naći na mreži ili u publikacijama koje su koristile IAPS u svom istraživanju i koje su sa dozvolom objavile nekoliko primera, tako da je parcijalni uvid ipak moguć, iako ograničen. Međutim,

postoje i druge slične baze podataka, kao što je npr. Nencki Affective Picture Sistem (NAPS), koji je besplatno dostupan u istraživačke svrhe ili druge alternativne baze. U zavisnosti od politike institucije u nekim slučajevima je moguće dobiti i potpuni uvid i klasifikaciju fotografija, iako zabrana o daljem distribuiranju najčešće stoji. Takođe, gotovo sve baze nude barem delimičan uvid u vidu primera ili uzorka fotografija, što je sasvim dovoljno za komparaciju u drugim poljima. (Prilog br. 7, 8, 9, 10)



Happiness (Animals_183_h)



Sadness (Animals_019_h)



Fear (Animals_058_h)



Surprise (Animals_171_h)



Anger (Animals_062_h)



Disgust (Animals_065_h)

Prilog br. 7 Uzorak standardizovanih slika klasifikovanih kao predstavljanje svake osnovne emocije unutar kategorije sadržaja životinja, Nencki sistem afektivnih slika (NAPS).



Faces_362_v



Faces_192_h



Faces_116_h



People_125_h



People_150_h



People_172_v



Animals_073_h



Animals_148_h



Animals_177_h



Landscapes_025_h



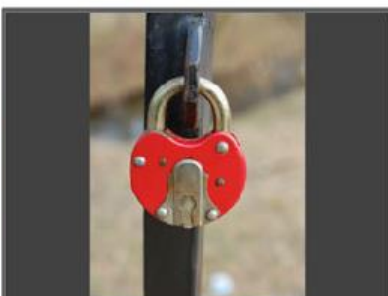
Landscape_084_v



Landscape_121_h



Objects_125_h

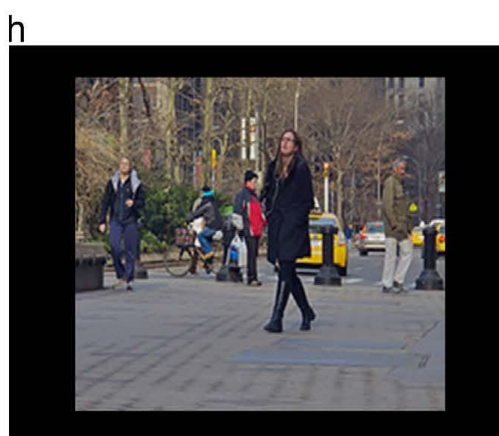
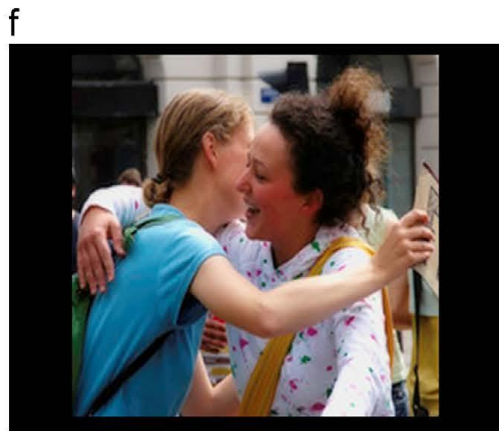
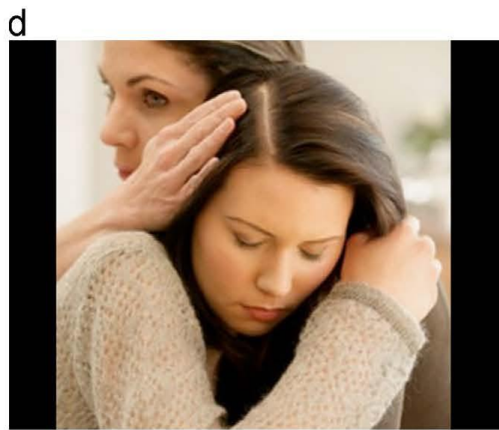
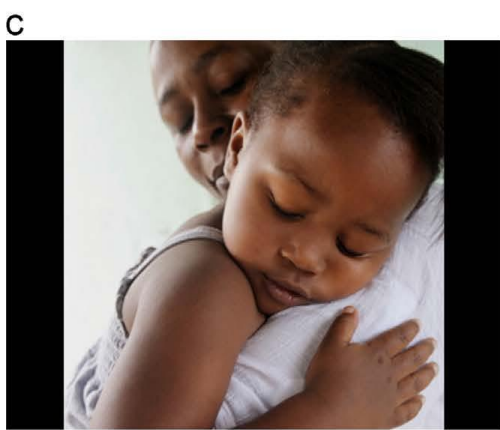
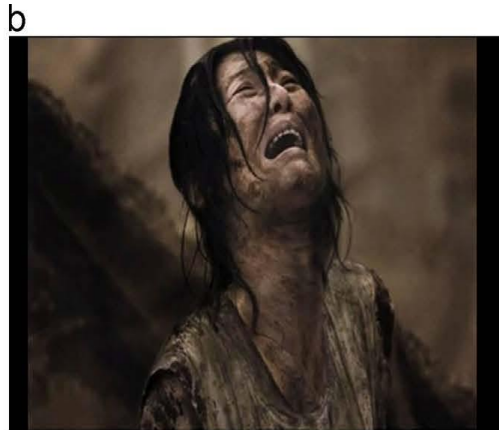


Objects_239_v

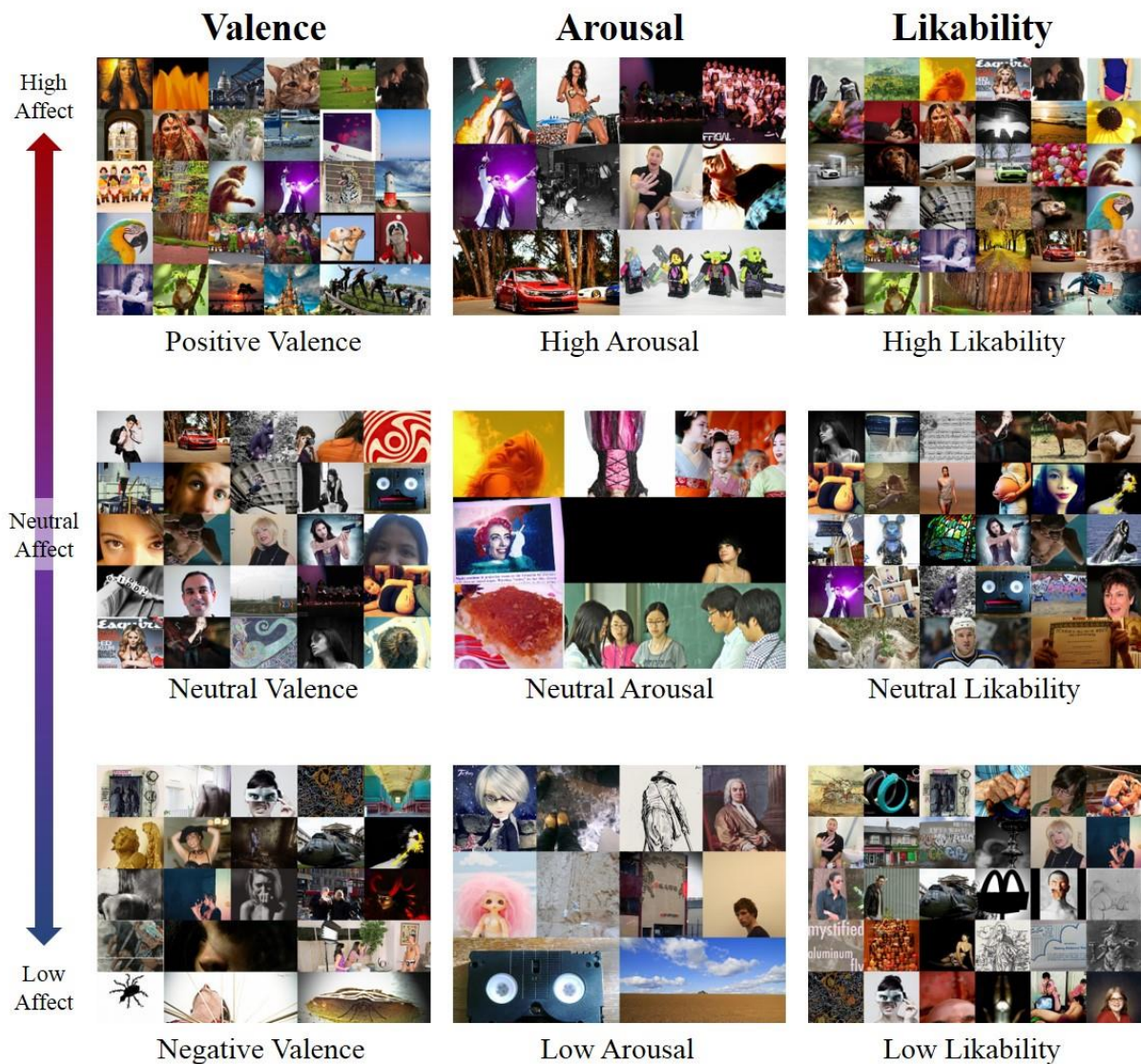


Objects_192_h

Prilog br. 8 Primeri negativnih, neutralnih i pozitivnih slika iz svake kategorije, Nencki sistem afektivnih slika (NAPS).



Prilog br. 9 Primeri slika (a, b) potresne, (c, d) prijatne, (e, f) radosne, (g, h) neutralne. The Besançon Affective Picture Set-Adolescents (the BAPS-Ado) (Szymanska et al., 2015)



ISEE Validated Images (Thumbnail Size)

For the full resolution images, please visit
["http://riemann.ist.psu.edu/emotion/kim2017.htm"](http://riemann.ist.psu.edu/emotion/kim2017.htm).

Prilog br. 10 Primeri The Image Stimuli for Emotion Elicitation (ISEE) (Kim et al., 2018)

U kontekstu upotrebe slike kao prima u svojstvu filmske naracije, uvidom u afektivne slike različitih baza ovakvih stimulusa, može se lako zaključiti da su afektivne slike u potpunosti uporedive sa scenama u narativnim filmovima različitih žanrova. Afektivne slike i po svojoj kompoziciji i sadržaju izuzetno liče na filmske scene, štaviše, inspiracija i model za većinu afektivnih slika je verovatno preuzeta iz kinematografije.

U ovom smislu postoje čak i radovi koji porede standardizovane afektivne slike i klipove iz filmova u svrhu ispitivanja. U radu *Emotion Elicitation: A Comparison of Pictures and Films* se navodi da: „Filmovi dele većinu prednosti koje slike nude, kao što je njihova sposobnost standardizacije i za koje se tvrdilo da su još korisniji. Za razliku od statičnih slika, filmovi su dinamični i stoga se smatra da su sličniji stvarnom životu. Tehnički elementi filma (pokret kamere, montaža, zvuk itd.) mogu se koristiti za isticanje radnji i njihovog emocionalnog značenja...” (Uhrig et al., 2016). Ogroman doprinos ovog rada je klasifikacija i tabela osamdeset scena iz najpoznatijih holivudskih filmova (Uhrig et al., 2016, pp. 3–5). U ovom smislu jedina varijabla koja razlikuje filmove od standardizovanih slika jeste poznatost.

Iz ovog razloga moguće je upoređivati i dalje promišljati emocionalne reakcije, koje izazivaju nepokretne slike iz sistema afektivnih slika u eksperimentalnim studijama, sa emotivnim reakcijama, koje izazivaju scene u filmovima.

Filmska scena naravno može uključivati više likova, različite uglove kamere, muziku, zvučne efekte i dijaloge, kao i sve druge elemente/nadražaje koji mogu doprineti emocionalnom doživljaju scene. Iako je emocionalno iskustvo gledanja filma generalno složenije i dinamičnije od gledanja sekvenci nekoliko nepokretnih afektivnih slika, analogija je ipak moguća. Primovanje afektivnim slikama u svrhu naracije je vrlo verovatno lako izvodljivo. U ovom smislu afektivni sadržaj, koji već i sam ima snažnu valeciju, treba pozicionirati ispred ciljanog sadržaja neutralne ili manje valecije. U teoriji, prvi afektivni sadržaj će primovati reakciju publike i na sadržaj koji mu sledi, što će uticati na procenu i prosudbu publike o ciljanom sadržaju.

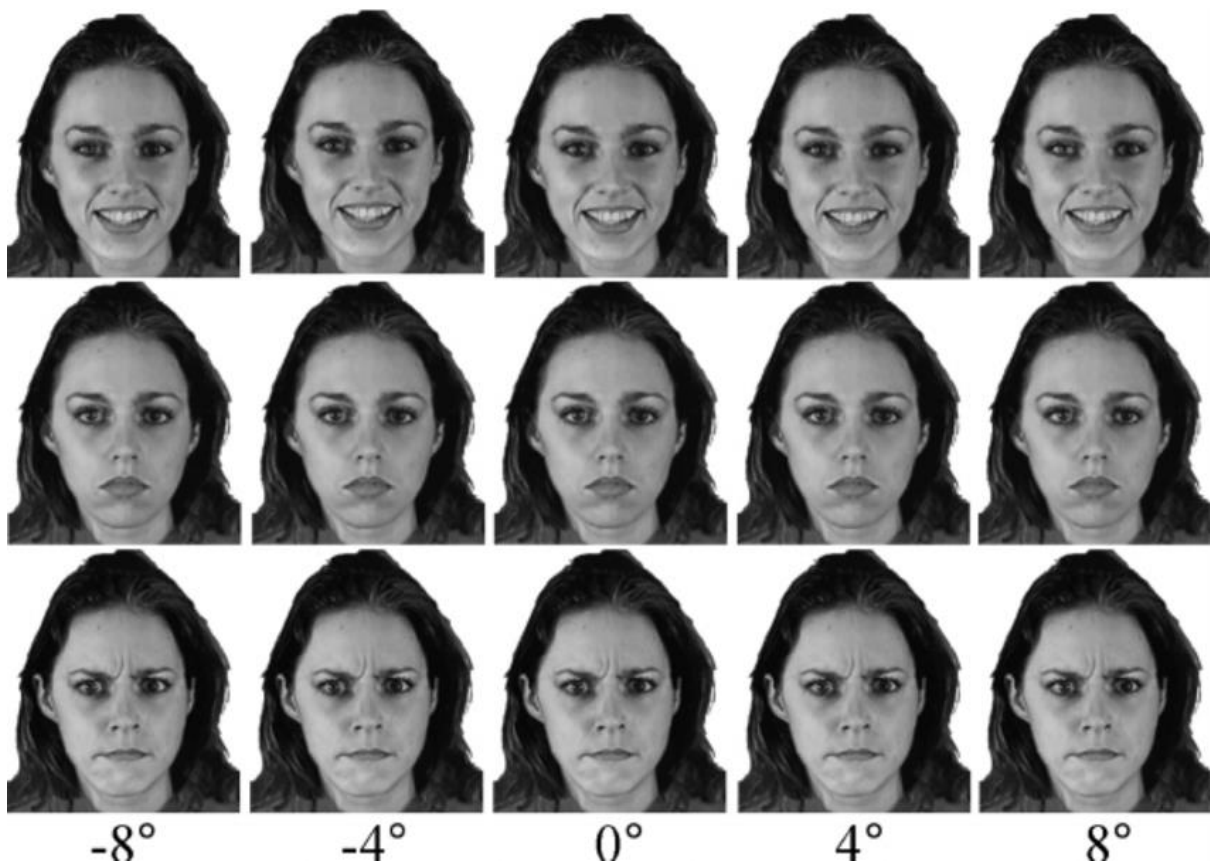
Takođe, treba dodati i činjenicu, da baze afektivnih sadržaja poseduju i druge nadražaje, poput zvukova, reči teksta, boja i drugih stimulusa, od kojih su svi primenjivi i prisutni u narativnom filmu.

Lice – pogled i ekspresija

Još jedan vizuelni stimulus, koji se često ispituje, a koji je izuzetno važan u kinematografiji je ljudsko lice, gde se ispituju različite varijable, kao što su facijalne ekspresije, mimika, rasa lica, kulturalne sličnosti lica, identitet, reakcija na lica stranaca, stereotipi o licu, boja i ton kože lica, fizionomija lica, starost lica, rodnost lica, ružnoća ili lepota lica; i uopšte ljudsko lice i afektivni uticaj lica u različitim kontekstima i u čitavoj skali afektivne valence,

od vedrog i nasmejanog do agresivnog i tužnog (Ito et al., 2012; Kamio et al., 2006; Leime et al., 2013; Skinner & Benton, 2012; Stepanova & Strube, 2012; Wong & Root, 2003; 张丽娜, 2018).

Takođe, ispituju se posebne karakteristike ljudskog lica, poput pogleda (gaze) ili ekspresije, gde se najčešće klasifikuje čitava paleta ekspresija ili pogleda, po svojoj valentnoj vrednosti od izrazito negativne, preko neutralne, do izrazito pozitivne (Chen et al., 2016; Slepian et al., 2011; Yuan et al., 2022). (Prilog br. 11)



Prilog br. 11 Primer stimulusa korišćenih u studiji „Gender Moderates the Relationship Between Emotion and Perceived Gaze“ prikazana je „prototipna“ žena koja pokazuje srećan, neutralni i ljutit izraz sa direktnim pogledom skrenuti pogledom ulevo i udesno (Slepian et al., 2011).

U paradigmi afektivnog primovanja pogled se smatra vrlo bitnim stimulusom u radu *Affective Priming by Eye Gaze Stimuli: Behavioral and Electrophysiological Evidence* navodi:

„Pogled i kontakt očima su ključni društveni signali, koji pružaju informacije o smeru pažnje i namerama pojedinca. Pogled koji gleda ka perceptoru verovatno će se tumačiti kao signalizacija sklonosti približavanju i namere da se komunicira, dok oči koje gledaju u stranu mogu signalizirati tendenciju izbegavanja.... Pogled u oči ne samo da signalizira pošiljačeve tendencije izbegavanja, već takođe aktivira odgovarajuće motivacione tendencije kod perceptora. Gledanje direktnog pogleda druge osobe, u poređenju sa odvratnim

pogledom ili zatvorenim očima, izaziva veću relativnu levu frontalnu elektroencefalografsku (EEG) aktivnost, povezanu sa tendencijom približavanja“ (Chen et al., 2016, p. 1).

Takođe, u istom radu se navodi: „Studije koje su istraživale reakciju provodljivosti kože (SCR), meru fiziološkog uzbuđenja, pokazale su veće SCR kao odgovor na direktan pogled u poređenju sa odvratnim pogledom ili zatvorenim očima ... Ovi nalazi ukazuju na to da je pogled u oči snažan stimulans, koji izaziva afektivno-motivacione odgovore kod perceptorata“ (Chen et al., 2016, p. 1). U radu *Gender Moderates the Relationship Between Emotion and Perceived Gaze* se navodi: „Kontakt očima može biti i prijatan i uznemirujući za perceptorata, jer direktan pogled signalizira predstojeću interakciju (npr. Cari, 1978). Nije iznenađujuće, dakle, da pripisivanje direktnog pogleda drugim ljudima ima važne posledice. Ljudi koji usmeravaju pogled očiju ka opažaocima se pamte bolje od drugih... Neposredna vizuelna percepcija pogleda oka stoga ima važne implikacije za društveno rasuđivanje“ (Slepian et al., 2011, p. 1439).

Takođe, način na koji se lik/glumac, odnosno njegovo/njeno lice predstavi na početku filma takođe ima afektivni uticaj na publiku. U *Affective analysis on patterns of shot types in movies* se ispituju karakteristike plana kao što su: dužina, trajanje, vrsta plana u smislu bliskosti kamere subjektu, pokreti kamere kao što su pomeranje, naginjanje, zumiranje i prelazi između snimaka. U ovom istraživanju posebna pažnja je usmerena na analizu tipa kadra/plana, odnosno udaljenosti između kamere i glavnog snimanog subjekta, gde se navodi:

„Promena udaljenosti kamere od subjekta interesovanja je uobičajeno pravilo režije koje se koristi za suptilno podešavanje relativnog naglaska između snimljenog subjekta i okolne scene. Ovo duboko utiče na emocionalnu uključenost publike i na proces identifikacije gledalaca sa filmskim likovima. U stvari, postoje evidentne korespondencije između odabira filmskih stvaralaca tipa plana i proksemičnih obrazaca, odnosno subjektivnih dimenzija koje okružuju svakog od nas i fizičke udaljenosti koju pokušavamo da zadržimo od drugih ljudi u društvenom životu“ (Canini et al., 2011, p. 1).

Nalaz da postoji veza između snimljenog kadra subjekta i uticaja na emocionalnu uključenost publike i njihovu identifikaciju sa filmskim likovima je izuzetno važna u paradigmi primovanja. Autori navode, da iako je gradacija udaljenosti u filmu teoretski beskonačna, u praktičnim slučajevima, kategorije tipova snimaka koji se mogu definisati mogu se najčešće sažeti u tri glavna tipa: snimci iz daljine/total, srednji krupni planovi i krupni planovi. Stoga, ove tri kategorije su uzete kao predmet istraživanja i element u pokretanju afektivnih odgovora gledalaca.

„U snimanju filmova, udaljenost od kamere do subjekta u velikoj meri utiče na narativnu moć kadra. Naizmeničnom upotrebom *Long shots*, *Medium* i *Close-ups* reditelj je u stanju da stavi naglasak na ključne pasuse snimljene scene, čime se podstiče proces identifikacije gledalaca sa filmskim likovima. Na osnovu toga, mi ovde istražujemo upotrebu udaljenosti kamere u poznatim filmskim scenama, naglašavajući odnose između upotrebljenih tipova snimaka i afektivnih odgovora velike publike. Rezultati dobijeni korišćenjem statističkih klasifikatora sugerišu da obrasci tipova kadrova predstavljaju ključni element u izazivanju afektivnih reakcija kod publike, sa jakim dokazima posebno o dimenziji uzbuđenja. Nalazi su primenljivi na sisteme podrške za medijsku afektivnu analizu i na bolje definisanje emocionalnih modela za razumevanje video sadržaja“ (Canini et al., 2011, p. 1).

U klasifikaciji afektivnih scena i istraživanju podudarnosti između svojstava tipa plana i emocionalnih odgovora publike izabrano je osamdeset tri filmske scene, koje predstavljaju popularne filmove snimljene u periodu od 1958. do 2009. godine u ukupnom trajanju od više od tri sata, podeljenih u preko dve hiljade trista klipova, koji su ispitivani na sto devedeset i pet osoba. Od ukupnog broja filmova u objavljenom radu vizuelno je predstavljen samo jedan *A Beautiful Mind* (Ron Howard 2001) u vidu foto-kolaža gde se vidi gradacija od krupnog plana lica, preko srednje krupnog, do totala. U ovom istraživanju procesa identifikacije gledalaca sa filmskim likovima posebno je zanimljivo viđenje krupnog plana gde se navodi: „Krupni plan prikazuje mali deo scene, kao što je lice lika, sa toliko detalja da skoro ispunjava ekran. Ovaj snimak apstrahuje subjekta iz konteksta, fokusirajući pažnju na osećanja ili reakcije osobe ili na nešto važno“ (Canini et al., 2011, p. 1). Na ovaj način, direktnim pogledom i krupnim planom, počinju brojni filmovi, između ostalog i film *Kosa* što će detaljnije biti obrađeno u zasebnoj studiji slučaja.

Pored očigledno prikazanog lica, bitno je napomenuti da pogled i lice jesu toliko snažni stimulusi, da deluju i na subliminalnom nivou, dokazano je u nekoliko studija da nesvesna obrada ovakvih stimulusa sa emocionalnim sadržajem može dovesti do pristrasnosti afektivnih sudova. Subliminalna obrada senzornog inputa može uticati na to kako odmah procenjujemo druge, svesno opažene stimulse, ovo je posebno intrigantno, jer nalazi naglašavaju izuzetnu meru u kojoj ljudsko ponašanje nije nužno u skladu sa subjektivnim namerama i iskustvima. (Huang et al., 2018; Sim et al., 2020; Sweeny et al., 2009). Iako etički upitna, upotreba lica na subliminalnom nivou postoji kao narativna praksa u filmovima najčešće u žanrovima horora i psihorame, gotovo po pravilu uvek u negativnoj valentnosti; o čemu će biti više reči u zasebnom poglavlju.

Boja

Gotovo svi vizuelni stimuli imaju i svoju boju, stoga je i boja kao stimulus čest predmet ispitivanja. „Vizuelna pretraga je jedna od najčešćih aktivnosti u svakodnevnom životu i često se koristi u istraživanju kako bi se ispitalo kako raspoređujemo pažnju“ (Becker et al., 2014).

Kao i svi stimuli, boja ima svoju afektivnu valencu, koja se odnosi na emocionalne asocijacije ili konotacije, koje različite boje i nijanse izazivaju kod pojedinaca. Istraživanja pokazuju da boja može imati značajan uticaj na emocionalno i psihičko stanje pojedinca. Afektivna valenca različitih boja može uticati na ljudsko ponašanje, percepciju i donošenje odluka (S. E. Palmer & Schloss, 2010, p. 2663).

Različite boje mogu izazvati različite emocije, osećanja i uticati na odluke kod ljudi. Razumevanje ovih asocijacija može biti korisno u različitim oblastima kao što su oglašavanje, brendiranje, dizajn enterijera, moda i još mnogo toga (Hughes, 2020; Kliger & Gilad, 2012; Trimble, 2018).

Boja može biti faktor koji doprinosi afektivnoj obradi slike, jer manipulacija nijansama, zasićenošću i osvetljenošću može uticati na emocionalne odgovore. Takođe, različite boje izazivaju različite nivoe uzbuđenja (Cano et al., 2009, p. 2).

Kroz paradigmu primovanja kao istraživačkog metoda, urađena je velika količina ispitivanja, kako bi se bolje shvatio efekat boja na emocije ljudi. Jedna od najčešće proučavanih boja u odnosu na afektivnu valencu je crvena i plava. Afektivna valencija boja može imati značajan uticaj na emocionalno i psihičko stanje pojedinca. U radu *The Priming Effects of Red and Blue on the Emotion of Chinese* se navodi: „Boja igra ključnu ulogu u uticaju na um i ponašanje životinja i ljudi“ (Tingting et al., 2014).

Uvidom u literaturu se može videti da se crvena boja najčešće povezuje sa jakim emocijama kao što su ljubav, bes i opasnost. Plava boja se često povezuje sa smirenošću, poverenjem i sigurnošću. U istraživanjima se često navodi da je važno napomenuti kako emocionalne asocijacije boja mogu varirati u zavisnosti od individualnog i kulturnog konteksta. Iako se slični nalazi dobijaju i prilikom ispitivanja svih naroda, uključujući i istočne i zapadne narode, konkretno pomenuto istraživanje se bavilo kineskom populacijom.

„Sadašnji nalazi su otkrili da za Kineze, crvena percepcija može da izazove veliko uzbuđenje, visoku dominaciju, veliko zadovoljstvo i emociju niskog

zadovoljstva, dok plava percepcija izaziva nisko uzbuđenje, nisku dominaciju i emociju visokog zadovoljstva; crveni koncept može da izazove veliko uzbuđenje, visoku dominaciju i emociju visokog zadovoljstva, dok plavi koncept može da izazove nisko uzbuđenje, nisku dominaciju, veliko zadovoljstvo i emociju niskog zadovoljstva“ (Tingting et al., 2014).

U radu *Ego Depletion in Color Priming Research: Self-Control Strength Moderates the Detrimental Effect of Red on Cognitive Test Performance*, se navodi, da osim estetskih iskustava, smatra se da boje utiču na psihološko funkcionisanje putem biološki ukorenjenih ili naučenih asocijacija, koje bi boje mogle da nose. Iako je folklor dugo pretpostavljao, da različite boje izazivaju različite psihološke reakcije, temeljno sistematsko istraživanje je tek nedavno počelo. Do danas, ovakva istraživanja su se uglavnom bavila afektivnim, kognitivnim ili bihevioralnim efektima crvene boje. Istraživanja najčešće prijavljuju negativan efekat ove boje. Ovo istraživanje je ispitalo, da li bi negativan efekat izloženosti crvenoj boji na kognitivne performanse bio ublažen samoregulatornim kapacitetom (iscrpljenost ega). U pomenutom radu, istraživači se pozivaju i na druga istraživanja i navode da postoji mnogo dokaza da percepcija crvene boje u kontekstu situacija postignuća podriva performanse u odnosu na druge kontrolne boje. Ovakav štetan efekat boje, ili reči „crvena“, na kognitivne performanse objašnjen je sugerisanjem da crvena aktivira, odnosno primuje, implicitne anksiozne odgovore, kao što su izbegavanje, zabrinjavajuće misli i sužavanje pažnje, koji obično ometaju inteligentnu misao. Ovu teoriju potkrepljuju i brojni nalazi koji su u skladu sa sugestijom da je crvena boja povezana sa pretnjom, neuspehom i izbegavanjem. Smatra se da crvena boja budi asocijacije koje mogu biti zasnovane na evolutivno ukorenjenim predispozicijama.

„Utvrđeno je da boje utiču na psihološko funkcionisanje. Empirijski dokazi sugerišu, da u situacijama testiranja, kratka percepcija crvene boje ili čak reči „crvena“ odštampana crnim mastilom prednjači implicitnim anksioznim reakcijama i posledično narušava kognitivne performanse“ (Bertrams et al., 2014, p. 311).

Iako su potrebna dalja istraživanja u radu se navodi: „Pošto je štetan efekat crvene na kognitivne performanse pouzdano pokazan u različitim studijama i različitim laboratorijama, može se smatrati uspostavljenim“ (Bertrams et al., 2014, p. 312). Međutim, u kontekstu filma, pomenute emocionalne reakcije na prezentovanje boja, ne samo da mogu varirati u zavisnosti od individualnog i kulturnog konteksta, nego pre svega od konteksta samog filma. Umetnici poput Ezenštajna, Korsakova ili Kandinskog bi verovatno izrazili dozu neslaganja sa rezultatima pomenutih studija. Čini se da se trenutno istraživači više fokusiraju na samu boju, dok u umetnosti bitnu ulogu ima čitav spektar nijansi iste boje. Drugim rečima, razumno je

pretpostaviti da jedna boja ima raspon valentnosti svojih nijansi od izrazito negativne do izrazito pozitivne; na primer, nijansa plinske plave boje ne može imati istu valencu kao ledeno plava, crvena u kontekstu zalaska sunca ili krvavo crvena takođe ne mogu imati istu valencu. U tom smislu, boju u filmu treba promatrati spram konteksta u kom se nalazi.

Još jedna korisna činjenica vezana za boje, istražena je u radu *Color priming in pop-out search depends on the relative color of the target*, gde se navodi da, kao i u svim drugim načinima primovanja u vizuelnoj potrazi za ciljevima, vreme pretrage je kraće kada se ciljne boje iz prethodnog ispitivanja ponove, nego kada se promene. Bojom se usmerava pažnja ka ciljnim karakteristikama, a udaljava se od neciljanih karakteristika. Treba napomenuti da su studije pokazale da vizuelna selekcija u velikoj meri zavisi od konteksta: prema relacionom prikazu primovanja obeležja, ciljna boja je uvek kodirana u odnosu na boju koja nije ciljna (Becker et al., 2014).

U kontekstu primovanja u svojstvu filmske naracije, boja može da se posmatra na dva načina: prvi, kao način repetativnog primovanja, gde ista boja obeležava i prim i metu; i drugi, kao način afektivnog primovanja, gde se afektivna valenca boje uzima u obzir kao način evokacije određenih emocija i reakcija kod publike.

Oblici i tekstura

Pored navedenih vizuelnih stimulusa postoje radovi koji su pokazali da i jednostavni geometrijski oblici mogu preneti emocionalno značenje, koristeći različite eksperimentalne paradigme primovanja. Iako se od ranije znalo da oblici imaju afektivni uticaj, nije bilo najjasnije da li se afektivno značenje jednostavnih geometrijskih oblika može automatski aktivirati i tako uticati na procenu naknadnog stimulusa. Stoga je studija *Affective Priming by Simple Geometric Shapes: Evidence from Event-related Brain Potentials*, naučnika iz Pekinga, koristila paradigmu afektivnog primovanja da bi istražila da li i kako dva geometrijska oblika, krug naspram trougla, utiču na afektivnu obradu naknadno predstavljenih lica i reči. Studija je merila bihevioralne i elektroencefalografske (EEG) aktivnosti kao alat za merenje efekata automatske evaluacije, primenjujući proceduru afektivnog primovanja, gde su oblici bili postavljeni kao primovi, a lica i reči kao ciljevi tj. mete. Iako na nivou ponašanja nije pronađen značajan efekat afektivne kongruencije, rezultati elektrofizioloških indikatora pokazali su tipičan efekat afektivne kongruencije. U studiji se navodi: „Naši rezultati potkrepljuju ideju da se trougao nadole doživljava kao negativan, a krug kao pozitivan i da se njihovo emocionalno značenje može automatski aktivirati i potom uticati na elektrofiziološku obradu naknadnih

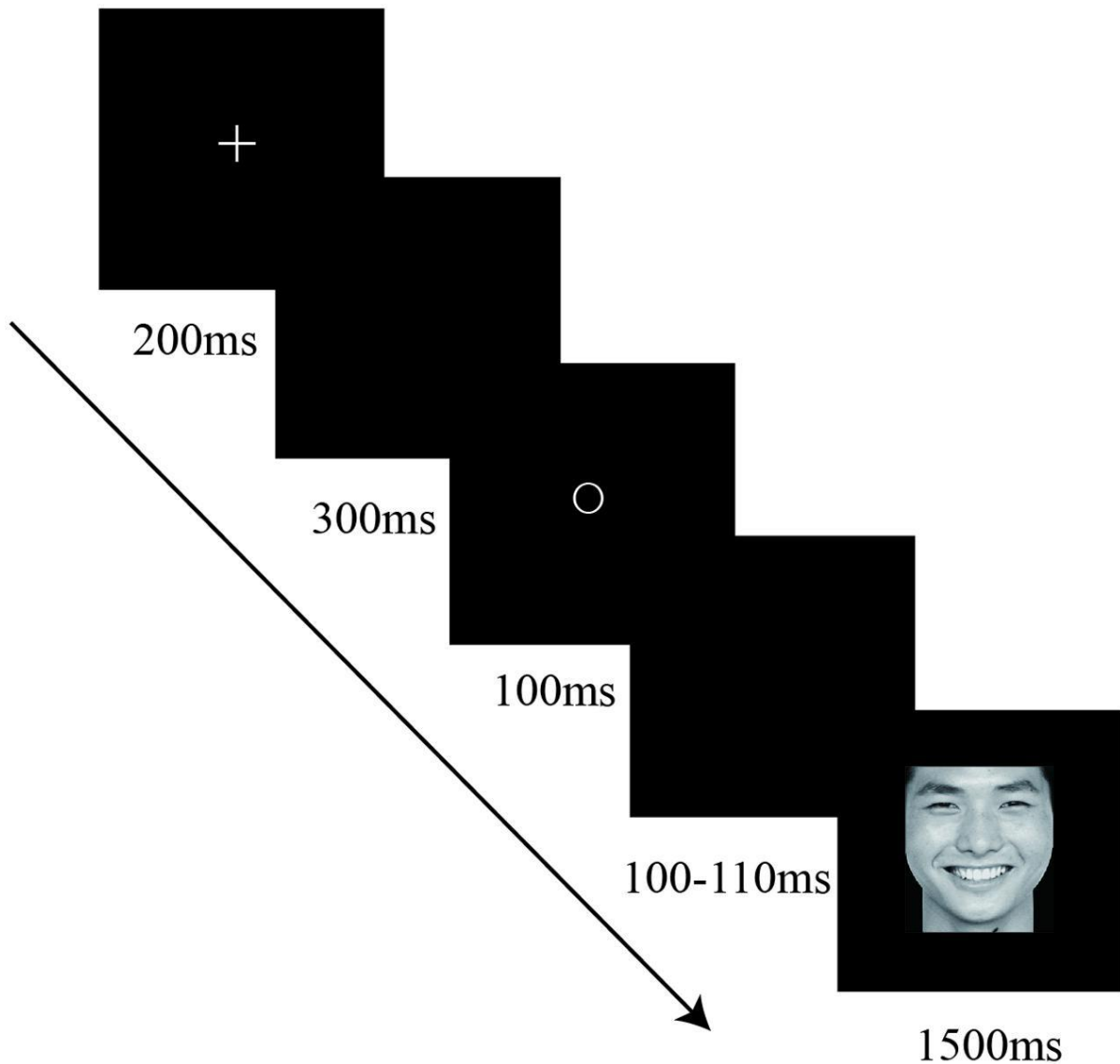
stimulusa“ (Y. Wang & Zhang, 2016, p. 1). Nedostatak značajnog kongruentnog efekta u merama ponašanja, naučnici objašnjavaju činjenicom da je afektivno značenje geometrijskih oblika slabo, jer su oni samo apstraktni preteći znakovi, a ne stvarna pretnja.

Objašnjenje ovog fenomena se može naći na evolutivnom, biološkom, kulturološkom ili gotovo arhetipskom nivou. Autori pomenute studije navode:

„Jednostavni geometrijski obrasci mogu preneti emocionalno značenje. Na primer, dijagonalne i ugaone konfiguracije obično se povezuju sa pretnjom, dok zaobljene karakteristike i zakrivljene linije imaju tendenciju da se povezuju sa prijatnošću i srećom. Ta povezanost je očigledna u širokom spektru zapažanja, uključujući crte lica plemenskih maski ... preferenciju bebastih lica i brigu o novorođenčadi koja može proizaći iz njihovih zaobljenih crta lica ...konfiguracije ljudskih tela u holandskoj umetnosti 17. veka ...“ (Y. Wang & Zhang, 2016, p. 1).

Pored zapažanja navedene studije, subjektivne ocene u nekoliko prethodno izvedenih studija su pokazale emocionalno značenje jednostavnih geometrijskih oblika. Od učesnika je zatraženo da procene neke geometrijske obrasce na skupu subjektivnih semantičkih diferencijalnih skala i naznače stepen do kojeg su oni „loši“, kao i potencijal/snagu i aktivnost svakog vizuelnog stimulusa. Ispostavilo se da „oštre-V“ slike prenose ljutito, dok zaobljene slike prenose srećno značenje. Slični nalazi dobijeni su i u studijama u zadatku prinudnog izbora sa ponuđene dve opcije, dopadanja i nedopadanja. Učesnicima su se znatno manje dopali neutralni objekti sa oštrim crtama i oštrim uglovima nego zaobljenim, npr. sat sa oštrim uglovima u poređenju sa satom sa zakrivljenim konturama. Osim eksplicitnih subjektivnih ocena, postoje i studije koje su testirale implicitne asocijacije kako bi istražile implicitne stavove prema krugovima i trouglovima usmerenim ka nadole ili nagore. Rezultati su pokazali da su učesnici brže kategorisali trouglove nadole kao neprijatne, radije nego neutralne ili prijatne. Ovakvi rezultati sugerišu da ljudi mogu da izvuku afektivno značenje iz jednostavnih geometrijskih oblika i da se ova afektivna percepcija može desiti čak i bez eksplicitnih afektivnih vrednosnih sudova. U skladu sa ovim otkrićima, naučnici smatraju da stimulansi koji signaliziraju potencijalnu pretnju, pre privlače pažnju, V-oblici se detektuju brže od nekih drugih oblika zbog njihovih implikacija povezanih sa pretnjom. Objasnjenje ovakvih nalaza naučnici daju u ekspresiji ljudskog lica, gde navode da je otkriveno: „brže otkrivanje ciljanih lica (šematsko lice ili obris lica) sa pretećim obrvama u obliku slova V u poređenju sa nepretećim obrvama u obliku slova A, što sugeriše da je V-oblik igrao važnu ulogu u prenošenju negativnih značenja“ (Y. Wang & Zhang, 2016, pp. 1–2). Takođe, pronađeni su i nalazi koji su potvrdili da jednostavni V-oblici koji su bili lišeni kontekstualnih afektivnih

znakova, mogu delovati kao uobicajeni emocionalni stimulansi (kao što je izraz lica) i aktivirati ista neuronska kola za koja se zna da obrađuju realistične, kontekstualne pretnje stimulanse (Prilog br. 12).



Prilog br. 12 Primer iz studije Affective Priming by Simple Geometric Shapes: Evidence from Event-related Brain Potentials (Y. Wang & Zhang, 2016)

Pored subjektivnih ocena postoje studije koje su ove nalaze proveravale sa više perifernih fizioloških markera, kao što su: funkcionalna magnetna rezonanca (fMRI), reakcije

provodljivosti kože (SCR), refleks prepada/uzbune (startle reflex⁶) i elektromiografija (EMG). Rezultati su pokazali značajnu interakciju između afektivne podudarnosti i ciljne valence, kao i čest efekat podudarnosti, tj. brži odgovori na afektivno kongruentne ciljeve, odnosno sporiji odgovor na afektivno nekongruentne ciljeve. „Ovaj rezultat sugerira da se emocionalno značenje kruga i trougla nadole može aktivirati automatski i onda može uticati na procenu ciljeva učesnika na elektrofiziološkom nivou. Konkretno, kada prim i cilj imaju suprotnu valenciju, učesnici moraju uložiti više napora da procene ciljeve“ (Y. Wang & Zhang, 2016, p. 9).

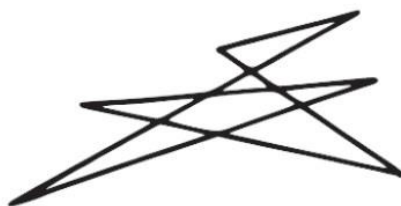
Koristeći paradigmu afektivnog primovanja, pomenuta studija je ispitivala kako krug i trougao utiču na afektivnu obradu lica i reči. Iako se očekivani bihevioralni efekat afektivne podudarnosti nije pojavio, otkrili su da se hipotetski efekat kongruencije na elektrofiziološkom nivou uglavnom manifestuje. Ovakav efekat primovanja može sugerisati da se emocionalno značenje kruga i trougla aktivira automatski, a zatim utiče na elektrofiziološku obradu naknadnih stimulusa. Strukturna sličnost između kruga i trougla okrenutog na dole i kontura lica mogla je donekle olakšati odgovore na ljuta ili raspoložena lica. U studiji se navodi: „Pretpostavljamo da je strukturna sličnost između kruga i konture lica možda doprinela eksperimentalnim rezultatima“ (Y. Wang & Zhang, 2016, p. 7).

Navedeni rad je pokazao da jednostavni geometrijski oblici mogu preneti emocionalno značenje. Koristeći različite eksperimentalne paradigme primovanja, jednostavni geometrijski oblici su bili stimulansi relevantni za reakciju na oblike i afektivnu obradu sledećih stimulusa. Iako su ovakvi nalazi naravno važni i mogu se uzeti kao osnova za dalja razmatranja, treba nepomenuti da su se u pomenutoj studiji koristili jednostavni oblici bez puno konteksta.

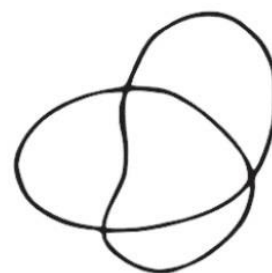
Iako će afektivna vrednost reči biti objašnjena kao zaseban deo ovog poglavlja, zanimljivo je pomenuti istraživanje *Affective Arousal Links Sound to Meaning*, koje pravi zanimljivo poređenje, gde predlažu ideju da zvučanje reči (i pseudoreči) ima odeređen oblik koji ljudi lako percipiraju. Ovaj fenomen su demonstrirali koristeći reči kao što npr. „buba“ i „kiki“ (Aryani et al., 2020). (Prilog br. 13)

⁶ Refleksna reakcija na prepad, uglavnom nesvesni odbrambeni odgovor na iznenadne ili preteće stimuluse, kao što su iznenadna buka ili nagao pokret, povezan je sa negativnim afektom. Kao reakcije na prepad javlja se refleksna reakcija zaprepašćenja. Refleks zaprepašćenja je refleksna reakcija moždanog stabla koja služi za zaštitu ranjivih delova tela. Javlja se kod mnogo različitih vrsta u svim fazama života. Kod beba, naziva se Moroov refleks, kao odgovor na glasnu buku, odojčice pravi nagli pokret tela, privlačeći noge i ruke prema grudima.

Köhler (1929/1947)



Takete



Maluma

Ramachandran &
Hubbard (2001)



Kiki

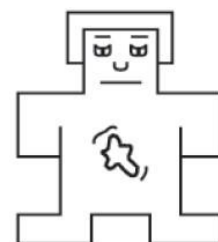


Bouba

Bradley & Lang
(1994)



High Arousal



Low Arousal

Prilog br. 13 Primeri mapiranja između oblika i drugih modaliteta. Šiljasti i zaobljeni oblici korišćeni u tri različite studije (Aryani et al., 2020).

Pored istraživanja koja najčešće koriste isključivo jednostavne oblike, postoje studije koje su ispitivale oblik kod složenih slika i više varijabli. U istraživanju *On Shape and the Computability of Emotions*, naučnica Šin Lu (Xin Lu) je sa svojim saradnicima istraživala pomoću napredne računarske tehnologije, kako karakteristike oblika utiču na ljude. Istraživanje je sprovedeno, kroz eksperimentalne rezultate na skupu podataka koristeći prirodne slike *Međunarodnog sistema aktivnih slika IAPS*. U radu se navodi: „karakteristike oblika u prirodnim slikama utiču na emocije koje se pobuđuju kod ljudi. Oblici i njihove karakteristike kao što su okruglost, ugaonost, jednostavnost i složenost su pretpostavljene da utiču na emocionalne reakcije ljudskih bića u oblasti vizuelnih umetnosti i psihologije“ (Lu et al., 2012,

p. 1). U ovoj studiji naučnici su modelovali dimenzionalnost emocija koje izazivaju zaobljenost i ugaonost; i pružili dubinsku statističku analizu kako bi razumeli odnos između oblika i emocija. U radu, emocije su bile jasno klasifikovane u kategorije kao što su: bes, strah, tuga, gađenje, zabava, strahopoštovanje, uzbuđenje i zadovoljstvo.

Za razliku od prethodno pomenutog rada koji je koristio fiziološke markeke, ovo istraživanje je koristilo drugačiju metodologiju zasnovanu na naprednim kompijuteskim modelima. Takođe, nije koristilo jednostvne oblike nego stvarne slike. Uzimajući u obzir kompleksnost prirodne slike, bitno je napomenuti da u istraživanje nisu ušle sve varijable slike, jer su previše složene za istraživanje.

„Proučavanje ljudskih vizuelnih preferencija i emocija koje daju različita umetnička dela i prirodne slike dugo je bila aktivna tema istraživanja u oblasti vizuelnih umetnosti i psihologije. Računarska perspektiva ovog problema zainteresovala je mnoge istraživače i rezultirala je člancima o modelovanju emocionalnog i estetskog sadržaja u slikama... Međutim, postoji širok jaz između onoga što ljudi mogu da percipiraju i osećaju i onoga što se može objasniti korišćenjem trenutnih karakteristika računarske slike. Premošćivanje ovog jaza smatra se „svetim gralom“ kompjuterskog vida i multimedijalne zajednice. Postojale su mnoge psihološke teorije koje sugerišu vezu između ljudskih aktivnih odgovora i niskog nivoa u slikama osim semantičkog sadržaja“ (Lu et al., 2012, p. 1).

U ovom radu, pruženi su brojni doprinosi u razumevanju bitnih karakteristika slike, karakteristika oblika i njihovom uticaju na ljudske emocije. U istraživanju dve karakteristike su se posebno istakle, gde rezultati „pokazuju da su zaobljenost i složenost oblika fundamentalni za razumevanje emocija“ (Lu et al., 2012, p. 1). U studiji se objašnjava da:

- Zaobljenost – ukazuje na geometrijska svojstva vizuelnih prikaza da prenose emocije poput besa i sreće, gde zakrivljene konture dovode do pozitivnih osećanja; dok oštri prelazi u konturama pokreću negativnu pristrasnost.
- Složenost oblika – gde se istraživanjem brojnih umetničkih dela, navodi da, ljudi vizuelno preferiraju jednostavnost. Svaki obrazac stimulacije se uvek percipira u najjednostavnijem strukturalnom okruženju. Iako je percepcija jednostavnosti delimično subjektivna u odnosu na individualna iskustva, na nju takođe mogu snažno uticati dva objektivna faktora, svedenost tj. jednostavnost i urednost tj. organizovanost (parsimony and orderliness). Jednostavnost se odnosi na

minimalističke strukture koje se koriste u datoj predstavi, dok se urednost odnosi na najjednostavniji način organizovanja ovih struktura.

Rad je podrazumevao istraživanje: linija u slici, uglova, zakrivljenja; kao i masu i kompleksnost navedenih atributa. (Prilog Br. 14)

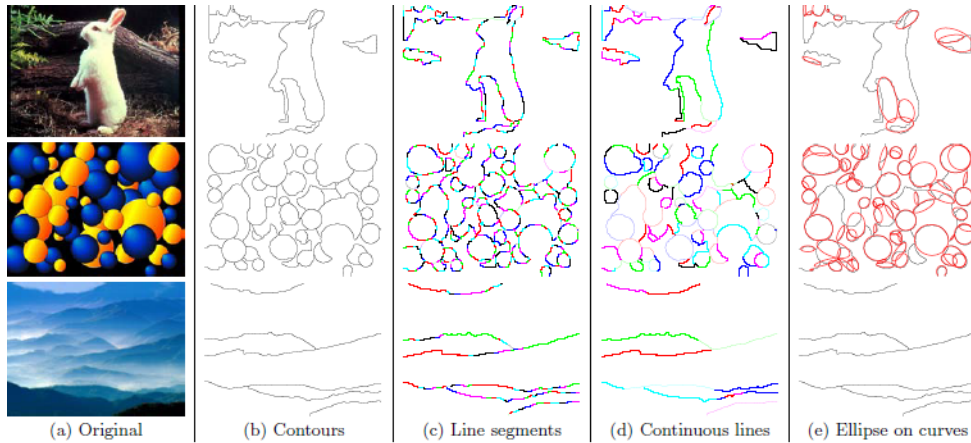


Figure 3: Perceptual shapes of images with *high valance*.

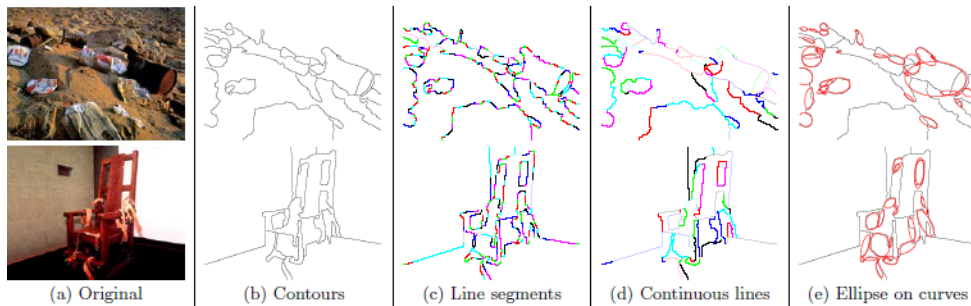


Figure 4: Perceptual shapes of images with *low valance*.

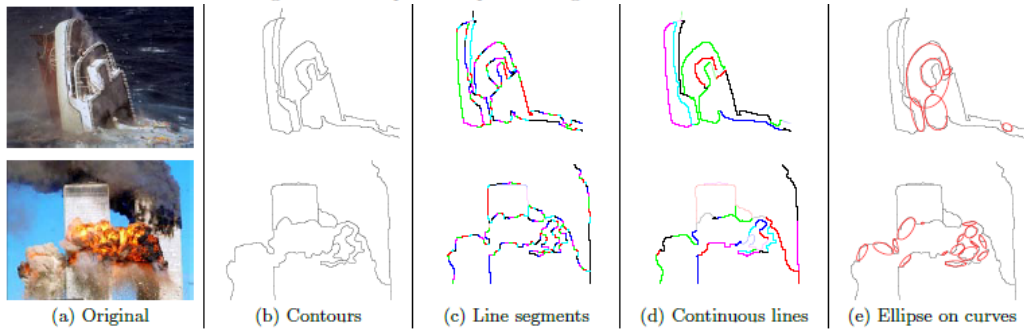


Figure 5: Perceptual shapes of images with *high arousal*.

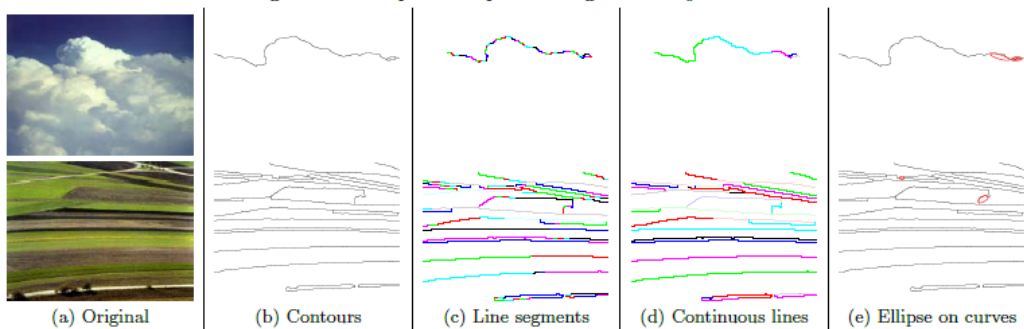


Figure 6: Perceptual shapes of images with *low arousal*.

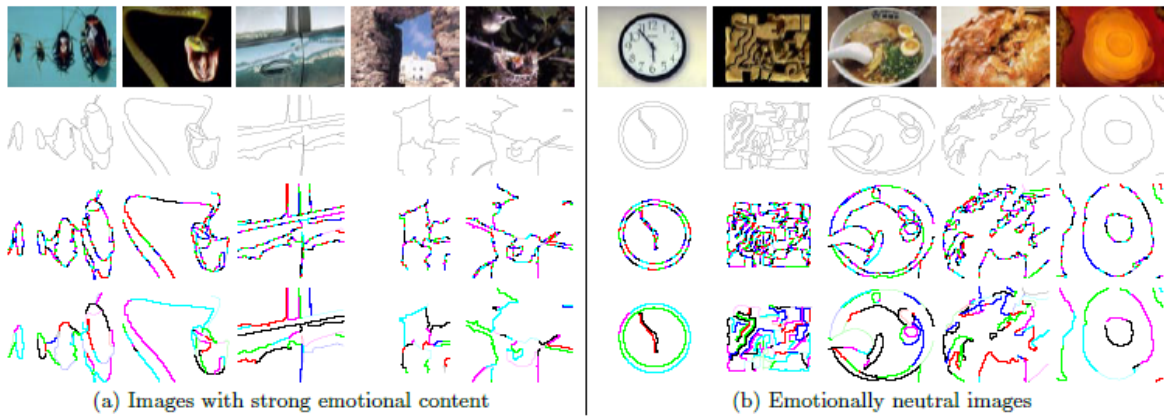


Figure 16: Examples of misclassification in Set 1. The four rows are original images, image contours, line segments, and continuous lines.

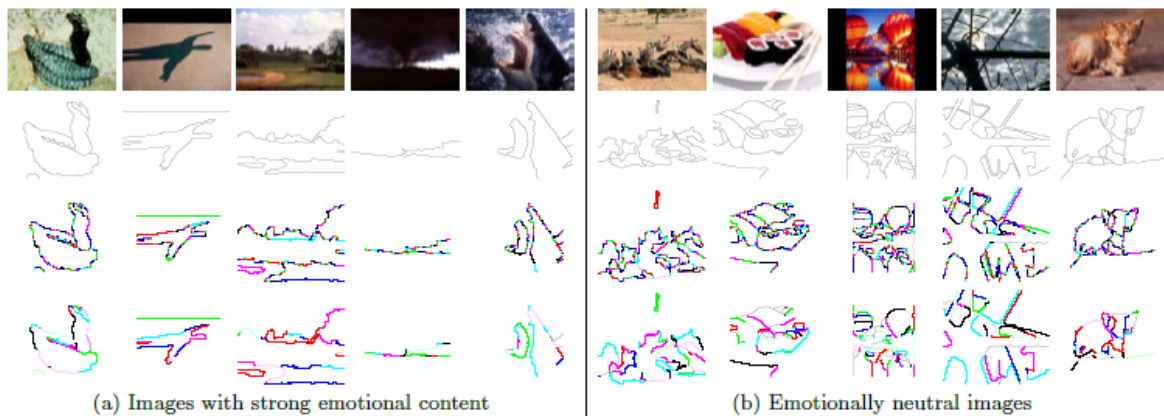


Figure 17: Examples of misclassification in Set 2. The four rows are original images, image contours, line segments, and continuous lines.

Prilog br. 14 Primeri slika iz studije *On Shape and the Computability of Emotions* (Lu et al., 2012)

U rezultatu istraživanja data je pojednostavljena tabela značajnijih karakteristika emocija gde se navodi da na:

- Bes - utiče oblost prikaza,
- Gađenje - dužina segmenata linija,
- Strah - orijentacija segmenata linija i broj uglova,
- Tugu - uklopljenost, masa zakrivljenja, kružnost i orijentacija segmenata linija,
- Zabavu - masa zakrivljenja i orijentacija segmenata linija,
- Strahopoštovanje - orijentacija segmenata linija,
- Uzbuđenje - orijentacija segmenata linija,
- Zadovoljstvo - masa linija, broj uglova i orijentacija segmenata linija.

Od svih navedenih atributa oblika u slici, možda najuporedivije sa muzikom su linije; i kroz ritam i kroz melodiju. U navedenom radu se navodi: „Među svim segmentima linije, poznato je da kada su horizontalne i vertikalne linije statične, predstavljaju osećaj smirenosti i

stabilnosti unutar slike. Horizontalne linije ukazuju na mir i smirenost, dok vertikalne linije ukazuju na snagu“ (Lu et al., 2012, p. 4). Konkretno u filmu *Kosa*, koji će biti obrađen kao studija slučaja, postoje brojni primeri kohezije muzike i slike na ovom nivou.

Ispitujući već ocenjene slike iz baze IAPS naučnici navode: „Analizirajući ocene valencije i uzbuđenja pravilno klasifikovanih slika, uočili smo da veoma složene/jednostavne, okrugle i ugaone slike imaju jak emocionalni sadržaj i visoke vrednosti valencije. Jednostavne strukturirane slike sa veoma niskim stepenom zakrivljenosti takođe imaju tendenciju da prikazuju jak emocionalni sadržaj, kao i da imaju visoke vrednosti uzbuđenja“ (Lu et al., 2012, p. 8). Međutim, navode i činjenicu da emocije izazvane slikama ne mogu biti dobro predstavljene samo oblicima i definitivno mogu biti potkrepljene drugim karakteristikama slike, uključujući njihovu kompoziciju, boju i teksturu.

Iz ovog razloga, nekoliko godina kasnije ista naučnica pokrenula je još jednu studiju, pod nazivom: *An Investigation into Three Visual Characteristics of Complex Scenes that Evoke Human Emotion*, sa nešto drugačijom i unapređenom metodologijom. Razvili su računске metode za odvojene indekse zaobljenosti, ugaonosti i jednostavnosti tj. složenosti/kompleksnosti, čime su uspostavili tri nova računska konstrukta. U radu se tvrdi da ova tri nova fizički interpretabilna vizuelna konstrukta postižu uporedivu tačnost klasifikacije sa stotinama prethodno ispitanih karakteristika oblika, teksture, kompozicije i crta lica. Ovaj rad je istraživao tri vizuelne karakteristike složenih scena koje izazivaju ljudske emocije koristeći veliku kolekciju ekološki validnih stimulansa slike. Razvijene su tri nove konstrukcije koje su mapirale vizuelni sadržaj na skale zaobljenosti, ugaonosti i jednostavnosti tj. kompleksnosti. U svrhu istraživanja razvijen je skup podataka koji su nazvali *EmoSet*. Za razliku od široko korišćenog The International Affective Picture System (IAPS), za koji su 1082 slike ocenjene emocionalnim odgovorima, *EmoSet* je mnogo veći, sadrži 43837 slika, a sve slike su složene scene sa kojima se ljudi redovno susreću u svakodnevnom životu. *EmoSet* je prva studija na ljudima, koja ispituje percipirane emocije izazvane vizuelnim stimulansima, izvedena u nekontrolisanom okruženju koristeći uobičajene fotografije složenih scena (Lu et al., 2017).

Rezultati korelacionih analiza, između svakog konstrukta i svake dimenzije emocionalnih odgovora, pokazali su da su neke od korelacija statistički značajne, na primer, jednostavnost i valentnost, ugaonost i valentnost. Pored toga, eksperimentalni rezultati su pokazali da su karakteristike boja najjače povezane sa pozitivnošću percipiranih emocija,

karakteristike teksture su se više odnosile na smirenost ili uzbuđenje, a zaobljenost, ugaonost i jednostavnost na sličan način se odnose na obe ove dimenzije emocija. U radu se još navodi:

„Tri konstrukcije su se u potpunosti interpretirale i mogle su se koristiti u drugim aplikacijama koje uključuju zaobljenost, ugaonost i jednostavnost/složenost vizuelnih scena. Naši eksperimentalni rezultati su pokazali da su među karakteristikama boje, teksture, oblika, lica i kompozicije, karakteristike boje pokazale veći kapacitet u klasifikaciji pozitivnosti emocionalnih odgovora, dok su karakteristike teksture pokazale veći kapacitet u razlikovanju smirenosti od uzbuđenja. Tri konstrukta su pokazala konzistentan kapacitet u klasifikaciji obe dimenzije emocija“ (Lu et al., 2017, p. 2).

Pozivajući se na brojne prethodne računarske studije koje su ispitale stotine vizuelnih karakteristika povezanih sa bojom, teksturom i kompozicijom u pokušaju da se predvide ljudski emocionalni odgovori gde je otkriveno da zaobljenost, ugaonost i vizuelna složenost izazivaju emocije kod ljudi; kao i brojne psihološke studije koje su ispitivale zaobljenost, ugaonost, složenost, izraze lica, plesne poze i jednostavne sintetičke vizuelne obrazace. Navedena studija je uzela rezultate ovih ispitivanja kao premisu, a zatim ih ispitala koristeći najsavremeniju računarsku tehnologiju. Brojne studije na koje su se istraživači pozvali u gotovo svim ispitivanjima dele vizuelne prikaze u dve perspektive, zaobljenosti i ugaonosti. Ispitivanja gotovo po pravilu pokazuju da povećana zaobljenost oblika dovodi do više topline, a povećana linearnost, dijagonalnost i ugaonost oblika dovode do osećaja ugroženosti. Ovim se potvrđuje da geometrijska svojstva vizuelnih prikaza prenose emocije kao što su bes i sreća, tj. da zakrivljene konture dovode do pozitivnih osećanja, a oštri prelazi u konturi izazivaju negativnu pristrasnost. Bitno je napomenuti da studije vizuelne umetnosti na koje se pozivaju, pokazuju da ljudi vizuelno preferiraju jednostavnost, gde se bilo koji obrazac stimulacije uvek lakše percipira u najjednostavnijem strukturnom okruženju (Lu et al., 2017, p. 7).

Izvođenjem eksperimenata, koristeći većinu navedenih stimulusa, studija je pokazala da su oblike osobine na slikama dovele do pozitivnih osećanja, kao što su toplina i naklonost, dok su više ugaona svojstva imala tendenciju da prenesu pretnju .

Naučnici navedene studije navode da njihovi napori mogu doprineti istraživanju vizuelnih karakteristika složenih scena i ljudskih emocija iz perspektive vizuelne umetnosti, psihologije i informatike. Kao i to da nalazi ove studije mogu da motivišu potencijalne primene identifikacije afekta slike u kompjuterskom vidu i multimedijalnim sistemima. Kao koristan primer navode da bi algoritam za rangiranje konstrukt ugaonosti, mogao da se koristi kako bi

se zaštitila deca od gledanja slika koje podstiču bes, strah, gađenje ili sadrže nasilje (Lu et al., 2017, pp. 7–8).

Naravno, pored navedenih predloga, koncept oblosti i ugaonosti svakako može da nađe primenu i u filmskoj naraciji. Konkretno, upotreba koncepta ugaonosti objekta je najupadljivija u podžanrovima horora kao što su „slešer“ filmovi zbog očiglednog oblika noža. Možda najboji i najpoznatiji primer negativne valence u kinematografiji je scena tuširanja u filmu *Psiho* Alfreda Hičkoka (*Psycho* 1960 Alfred Hitchcock). Predstavljanje noža daje osećaj fizičke opasnosti i nasilja dok muzika Bernanrda Hemana (Bernard Herrmann) kratkim, oštrim tonovima u visokom registru, sa jakim forte i stakato akcentom, savršeno podražava ubode i oštar predmet upotrebom specifične artikulacije na gudačkim instrumentima. Muzika, pored očigledno predstavljenog oštrog predmeta, igra ključnu ulogu u stvaranju osećaja straha, napetosti i doprinosi ukupnom uticaju scene. U sceni sa takođe pojavljuju tri vrlo snažna stimulusa negativne valence, vrisak, izraz lica protagonistkinje, kao i krv, telesni fluid crvene boje (iako je film snimljen u crno-beloj tehnici).

Nasuprot ugaonosti, svakako je moguće koristiti i oblost u kompoziciji scene. Brojni primeri oblosti, ali i ugaonosti i jednostavnosti kompozicije biće navedeni kroz anлізу filma *Kosa* u studiji slučaja.

Auditivni afektivni stimulusi

Slično kao i u primovanju vizuelnim stilulusima, gotovo bilo koja vrsta slušnog stimulusa se može koristiti u afektivnom primovanju. U eksperimentima sa slušnim afektivnim primovanjem, istraživači mogu koristiti izgovorene reči, tonove ili muziku kao početni stimulans tj. prim, koji bi imao uticaj na kasnije prezentovan stimulus ili reakciju (M. Bradley & Lang, 2000). Kao i u većini paradigmi primovanja, u eksperimentima sa slušnim afektivnim primovanjem, kao premisa se uzima da afektivna valenca početnog slušnog stimulusa/prima može uticati na emocionalni odgovor osobe na naredni stimulus.

U eksperimentima se takođe najčešće koriste baze standardizovanih stimulusa poput *International Affective Digital Sounds* (IADS), koji je skup standardizovanih zvučnih stimulansa koji se koriste u psihološkim istraživanjima da izazovu specifične emocionalne odgovore kod učesnika (*The Center for the Study of Emotion and Attention*, n.d.). Ovakve baze uključuju širok spektar zvukova, kao što su smeh, plač, grmljavina i različita muzička dela, koja su odabrana i ocenjena na osnovu sposobnosti da izazovu specifične emocije, kao što su

sreća, tuga i strah (M. M. Bradley & Lang, n.d.). Ovi zvuci se koriste u studijama kako bi se istražilo kako se emocije obrađuju u mozgu i kako utiču na ponašanje. Navedeni zvuci u potpunosti su uporedivi sa zvucima koji standardno sačinjavaju svaki klasični filmski saundtrek.

U kontekstu filmske naracije, saundtrek bi trebalo razdvojiti na njegove glavne činioce, kao što su: govor, zučni efekti, atmosferski zvuci i muzika; kako bi se napravile paralele sa afektivnim primovanjem slušnim stimulusima.

Govor

U kontekstu afektivne valence govor se može posmatrati na dva načina, kroz valencu glasa i kroz valencu izgovorenih reči. U radu *Spatiotemporal Dynamics of Affective and Semantic Valence Among Women*, navodi se da su osećanja i semantičko značenje različiti obrasci određivanja valencije. Na osnovu ovih razlika su postavili da postoje dva načina valencije: afektivni (valentnost emocionalnog odgovora) i semantički (znanje o pozitivnosti ili negativnosti događaja ili objekata). “Kao važna dimenzija emocionalne procene, valentnost se može odnositi na afektivnu valenciju koja odražava emocionalni odgovor, ili semantičku valencu koja odražava znanje o prirodi stimulusa“ (L. Wang et al., 2021, p. 1).

U radu *Valence, Arousal and Concreteness Mediate Word Association*, navodi se: „Emocija je kritična komponenta jezika koja se može uočiti kako u tonu govornika, tako i u samim rečima koje koristi. Dok je prvi generalno ograničen samo na govorni jezik, drugi je prisutan u svakom obliku verbalne komunikacije, uključujući usmene i pisane formate i kao takav, bio je od velikog interesa za psiholingvistička istraživanja“ (Buades-Sitjar et al., 2021, p. 602).

Dakle, afektivna valenca govora se može podeliti na dve subkategorije, afektivnu valencu glasa i semantičku afektivnu valencu.

Afektivna valenca glasa odnosi se na emocionalni ton ili kvalitet glasa osobe, konkretno na stepen do kojeg glas prenosi pozitivnu ili negativnu emociju. Na afektivnu valentnost glasa mogu uticati različiti činioci, uključujući emocionalno stanje govornika, njegov odnos sa slušaocem i kontekst razgovora. Uvidom u literaturu može se videti da istraživanja sugerišu da su ljudi u stanju da percipiraju afektivnu valenciju glasa sa visokim stepenom tačnosti i da ona može uticati na način na koji tumače i reaguju na govornu komunikaciju.

Faktori koji utiču na afektivnu valencu glasa, bazično se mogu navesti kao:

- Emocionalno stanje: Emocionalno stanje osobe može imati snažan uticaj na afektivnu valencu njenog glasa. Osoba koja se oseća srećno ili uzbuđeno može imati pozitivniju afektivnu valentnost u svom glasu, dok osoba koja se oseća tužno ili ljuto može imati negativniji uticaj. U kontekstu filma, bez obzira na trenutno emotivno stanje, glumci glume ciljanu afektivnu valencu u svom glasu. Pod premisom da afektivna valenca glasa ima isti ili sličan uticaj kao i u stvarnom životu, postiže se isti ciljani emotivni odgovor kod publike.
- Govorni kontekst: Kontekst govora takođe može uticati na afektivnu valencu govornikovog glasa. U zavisnosti od značenja i sadržaja govora (ali i šireg konteksta), valenca se može kretati od izuzetno negativne do vrlo pozitivne.
- Kvalitet glasa: Fizičke karakteristike glasa osobe, kao što su visina/dubina, boja, volumen i tempo govora, takođe mogu uticati na afektivnu valencu glasa.
- Kulturalna kompleksnost: Odnos između govornika i slušaoca, uloga u društvu, kao i društveni znaci prisutni u razgovoru, takođe mogu uticati na afektivnu valencu glasa.
- Kulturalna pozadina: Kulturalna pozadina može igrati ulogu u tumačenju valencije glasa, zato što različite kulture mogu imati različite norme i očekivanja u pogledu vokalnog izražavanja.
- Jezik: Jezik takođe igra ulogu, jer ista reč ili fraza može imati različitu valentnost na različitim jezicima. U kontekstu filma, efekat ovog fenomena se često postiže kondicioniranjem publike kroz repeticiju i insistiranje na tome kako neki npr. strani jezik zvuči (pozitivno ili negativno).
- Pol: Pol takođe igra ulogu u tome kako se percipira afektivna valencija glasa, zbog očigledne razlike u boji, ali i činjenici da muškarci i žene mogu imati različite norme i očekivanja u vokalnom izražavanju.

Pored navedenih faktora valence glasa, izuzetno je važno pomenuti i afektivnu prozodiju. Afektivna prozodija se odnosi na emocionalni ton ili kvalitet govora, posebno na način na koji se emocije prenose kroz intonaciju, ritam i naglasne obrasce govora. Može se definisati kao upotreba fonetskih i fonoloških karakteristika govora za prenošenje afektivnog značenja, kao što su emocije i stavovi. Ovo je neverbalni oblik komunikacije koji može preneti širok spektar emocija, kao što su sreća, tuga, bes, iznenađenje i još mnogo toga. U ovom smislu

treba razlikovati afektivnu valencu prozodije od afektivne valence semantičkog značenja izgovorenog teksta.

Kada govori o jeziku u multimedijalnom diskursu, Dragan Marković (pozivajući se delom na analize Branka Vuletića) pravi disocijaciju ova dva elementa na afektivan ili intelektualan govor, gde čak navodi i prisutnost prvobitnog krika i pragovora u savremenoj komunikaciji.

„Multimedijalni diskurs ima svoje ishodište u višedimenzionalnosti ljudskoga govora. Ljudski govor je (prema analizama Branka Vuletića) sinteza krika i teksta (krik je ljudski element, a tekst racionalni, bezlični element). U govoru se prepliće izraz objekta (sadržaj, predmet govora) i izraz subjekta (stav govornika prema predmetu govora). Zavisno od toga je li u prevazi prva ili druga komponenta, iskaz karakterišemo kao afektivan ili intelektualan. Intelektualni govor shvatamo kao tekst, ali njegova realizacija ljudskim glasom upućuje i na krik kao subjektivni moment toga govora (čak i onda kada taj subjektivni moment pokušavamo prigušiti). Krik u čoveku postoji i bez teksta i manifestuje se u uzvicima bola, zadovoljstva, čuđenja ili straha. U govoru su krik i tekst nesamostalni: krik razara tekst, a artikulisani govor prigušuje krik. To znači da je poruka govorom uvek slojevita (osim poruke izražene rečima uvek postoji i poruka izražena ljudskim glasom; reči najčešće nose poruku o objektu, a ljudski glas poruku o subjektu, odnosno poruka tekstom/rečima siromašnija je od poruke govorom)“ (Marković, 2010, p. 67).

Dragan Marković navodi da za razliku od informacije pismom, informacija govorom istovremeno donosi tri nivoa: intelektualni (sadržaj prenosiv pismom), ekspresivni (odraz govornika) i impresivni (stav govornika prema sadržaju).

Afektivna prozodija je ugrađena već u sam jezik. Samo zvučanje reči ima svoju valencu koja inicira merljiv neurofiziološki odgovor. U istraživanju *The Sound of Words Evokes Affective Brain Responses*, se navodi da duga istorija poezije i umetnosti, kao i nedavni empirijski rezultati sugerišu da način na koji reč zvuči (npr. meko naspram grubo) mogu preneti afektivne informacije vezane za emocionalne reakcije (npr. prijatnost naspram grubosti) (Aryani et al., 2018). U daljem tekstu se navodi:

„Kada komuniciraju, ljudi obično izražavaju emocije kroz dva različita sistema signalizacije: verbalnu vokalizaciju, odnosno povezivanje semantičkog sadržaja određenih kombinacija fonema (reči) i neverbalnu vokalizaciju, odnosno povezivanje paralingvističkih znakova kao što su intonacija ili ritam. Prema ovoj perspektivi podele, ne postoje inherentne relevantne informacije u fonemama *per se*. Umesto toga, afektivne informacije u govoru se prenose ili putem konvencionalnih i proizvoljnih preslikavanja zvučnog značenja ili kroz prozodijske karakteristike vokalizacije. Međutim, duga istorija poezije, kao najstarijeg zapisa ljudske književnosti, kao i noviji empirijski rezultati ukazuju

na moguću vezu između fonema i drugog sloja afektivnog značenja izvan konvencionalnih veza. Stilska sredstva kao što su eufonija ili kakofonija su poučni primeri koji pokazuju kako zvuk reči može izazvati osećaj prijatnosti ili grubosti“ (Aryani et al., 2018).

U studiji se navodi da su neuronski korelati afektivnog potencijala zvuka reči pre sprovođenja ove studije bili nepoznati. U fMRI studiji koja je uključivala pasivno slušanje, gde su se istraživači fokusirali na afektivnu dimenziju uzbuđenja i predstavili reči organizovane u dve diskretne grupe, subleksičkog (tj. zvučnog) uzbuđenja (visoko naspram niskog), dok su kontrolisali i leksičko (tj. semantičko) uzbuđenje. Reči koje zvuče visoko uzbuđujuće u poređenju sa njihovim pandanima sa niskim stepenom uzbuđenja, rezultirale su pojačanim BOLD⁷ signalom u bilateralnoj zadnjoj insuli, desnom slušnom i premotornom korteksu i desnom supramarginalnom girusu. U studiji se navodi: „Ovaj nalaz pruža prve dokaze o neuronskim korelatima afektivnosti u zvuku reči. S obzirom na sličnost ove neuronske mreže sa neverbalnim emocionalnim izrazima i afektivnom prozodijom, naši rezultati podržavaju objedinjujući pogled koji sugerše jezgro neuronske mreže koja leži u osnovi bilo koje vrste afektivne obrade zvuka“ (Aryani et al., 2018). U tekstu se još navodi:

„Naša studija je prvi pokušaj da se razume reakcija mozga na afektivni potencijal koji leži u zvuku reči. U skladu sa objedinjujućim pogledom na neuronsku mrežu za afektivnu obradu zvuka, primetili smo BOLD odgovore u superiornom temporalnom području, insuli i premotornom korteksu, što sugerše da afektivnost u zvuku reči deli mrežu obrade sa drugim tipovima emocionalnih vokalnih znakova. Naša studija tako pruža prve neuroimidžing dokaze o fenomenu koji se dugo koristio u poeziji i umetnosti, odnosno izazivanju afektivnih (i estetskih) odgovora upotrebom određenih reči sa specifičnim zvučnim obrascima. Naši podaci takođe sugeršu da su ljudi osetljivi na afektivne informacije u zvuku reči čak i kada fokus pažnje nije usmeren na taj aspekt“ (Aryani et al., 2018).

Prozodija takođe može da prenese informacije o govornikovom stavu ili nameri, kroz sarkazam, ironiju, naglasak i može uticati svojom valencom kroz više aspekata govora. U studiji *Selective impairments in components of affective prosody in neurologically impaired individuals*, se navodi: „Namera i osećanja govornika se često manje prenose onim što govore, nego načinom na koji to izgovaraju, u smislu afektivne prozodije – modulacije visine, glasnoće, brzine i ritma govora kako bi se prenele emocije“ (Wright et al., 2018). U ovoj studiji kao stimulus su korištene dvadeset četiri neutralne rečenice (npr. „She will be going to the new

⁷ BOLD signali odražavaju neto povećanje oksigenacije krvi nakon neuralne aktivnosti i predstavljaju zbir efekata potrošnje kiseonika (koja se smanjuje BOLD) i povećanja protoka krvi (koja se povećava BOLD). Pretpostavlja se da rezultujući signal funkcionalne slike odražava aktivnost neurona (Hall et al., 2016).

school“), koje bi bile izgovorene i snimljene kroz sve varijante prozodijskih karakteristika. Ono što je najzanimljivije je činjeica da afektivna prozodija raspolaže identičnim kvalitetima koje poseduje muzika; kao što su visina tona, intonacija, ritam, tempo, jačina zvuka i brzina govora.

U radu *The nature of affective priming in music and speech*, koji poredi muziku i govor kroz paradigmu primovanja, se navodi: „Za muziku, „jezik emocija“ i govornu prozodiju, vokalni izraz emocija („melodija govora“), dugo se pretpostavljalo da dele zajedničko poreklo“ (K. S. Goerlich et al., 2012, p. 1725). U ovom radu se tvrdi da su nedavne studije o izražavanju emocija kroz muziku i govor pokazale da oba uključuju slične emocije. Stoga, smatra se da su takvi akustični atributi povezani sa afektivnim konotacijama koje se koriste za saopštavanje diskretnih emocija u vokalnom i muzičkom izražavanju emocija. Takođe, kao bitnu činjenicu treba istaći da: „Nedavne studije sugerišu da i afektivna govorna prozodija i muzika mogu uticati na obradu vizuelnih afektivnih stimulusa“ (K. S. Goerlich et al., 2012, p. 1726).

Analogno muzici karakteristike afektivne prozodije se mogu navesti kao:

- **Visina:** Gruba odrednica za visok ili nizak registar. Visina glasa osobe može preneti širok spektar emocija, od sreće i uzbuđenja (visoka) do tuge i besa (niska). Najčešće, visok glas može preneti uzbuđenje (pozitivno ili negativno), dok niski glas može preneti tugu ili bes.
- **Intonacija:** Način na koji se glas osobe diže i spušta može preneti različite emocije i različite informacije. Ukoliko osoba peva kao u operi ili filmskom mjuziklu, glas osobe ima doslovnu intonaciju u određenom tonalitetu. Ukoliko osoba govori, glas takođe ima okvirnu intonaciju ili čak tonalitet.
- **Ritam:** Slično kao teza i arza u muzici, kroz obrazac naglašenih i nenaglašenih slogova u rečenici ritam i takt govora može preneti različite emocije i informacije.
- **Tempo:** Brzina kojom osoba govori može da prenese različite emocije kao što su anksioznost i hitnost (brz tempo) ili smirenost i opuštenost (spori tempo).
- **Jačina:** Jačina glasa osobe može preneti različite emocije kao što su samopouzdanje i asertivnost ili agresivnost (glasno) ili stidljivost i nesigurnost (tiho).
- **Tember/boja:** Kvalitet glasa koji ga čini jedinstvenim, na šta utiče starost, pol, karakter i naglasak govornika, što takođe može da prenese različite emocije.

Sve navedene karakteristike se mogu kombinovati i time stvoriti složen emocionalni izraz, koji se može preneti kroz govor. Afektivna prozodija je suptilan, ali moćan oblik neverbalne komunikacije koji može preneti širok spektar emocija i informacija o govornikovom stavu ili nameri.

Semantička afektivna valencija se odnosi na emocionalnu konotaciju ili asocijaciju na reč ili frazu. Odnosno, mera pozitivne ili negativne emocije koja je povezana sa značenjem reči. Reči mogu imati različite nivoe pozitivnih, negativnih ili neutralnih konotacija. Valenca reči može uticati na celokupno osećanje teksta ili govora i igrati ulogu u određivanju tona, raspoloženja i konteksta poruke. Takođe, valenca reči može imati značajan uticaj na interpretaciju i percepciju poruke. Kao što je već pomenuto, semantička afektivna valencija je važna dimenzija emocionalne procene, koja odražava znanje o prirodi stimulusa (L. Wang et al., 2021, p. 1). Kao najčešći i najočigledniji primeri se navode reči poput „ljubav“ ili „radost“ koje uglavnom imaju pozitivnu valencu, dok reči poput „mržnja“ ili „bes“ imaju negativnu valencu.

„Emocija je centralna za ljudsko iskustvo i usko je povezana sa našom spoznajom.. određujući naše misli, percepciju i interakciju sa svetom... Jezik je mehanizam za komunikaciju i sagledavanje sopstvenih i tuđih emocija... Zaista, sve reči datog jezika mogu se okarakterisati prema njihovoj emocionalnoj valentnosti, bilo da su negativne (npr. otrov), pozitivne (npr. sunce) ili neutralne (npr. baterlampa)“ (Crossfield & Damian, 2021, p. 1).

Istraživači su sistematski prikupljali ocene valencije za hiljade reči, omogućavajući tako istraživanje efekata valencije na obradu teksta, pa se tako mogu naći čitave kategorisane liste (M. Bradley & Lang, 1999; K. Goerlich et al., 2011, p. 3). Takođe, kao i za prethodno pomenute stimuluse, postoje ocenjene i kalibrisane baze afektivnih reči kako što su *Affective Norms for English Words* (ANEW) i *Affective Norms for English Text* (ANET) (M. Bradley & Lang, 1999).

Uvidom u literaturu može se videti da poslednjih godina raste interesovanje za proučavanje obrade emocionalnih reči koje se oslanjaju na paradigmu afektivnog primovanja. Isto kao i u klasičnoj paradigmi primovanja, učesnicima se predstavljaju primovi i ciljevi koji mogu biti ili kongruentni ili nekongruentni u odnosu na njihovu afektivnu valentnost. Od učesnika se traži da izvrše različite zadatke vezane za metu. Zadatak koji se najčešće koristi je evaluacija (tj. kategorizacija reči kao pozitivne ili negativne). Efekat afektivnog primovanja se sastoji u kraćem vremenu reakcije na afektivno kongruentne parove (npr. lopov-ubica) u

poređenju sa nekongruentnim parovima (npr. šampion-ubica) (Ferré & Sánchez-Casas, 2014, p. 117).

Ako se nekome pokaže reč koja je povezana sa pozitivnom emocijom kao što je „sreća“, a zatim se vrlo brzo posle toga pokaže sledeća reč kao što je „osmeh“, osoba će verovatnije identifikovati drugu reč brže nego da je prva reč bila povezana sa negativnom emocijom kao što je „tuga“. To je zato što pozitivno afektivno stanje povezano sa prvom rečju „podstiče“ mozak da efikasnije obrađuje informacije koje su povezane sa tim stanjem. Dakle, ukoliko su oba stimulusa afektivno kongruentna dolazi prirodno do facilitacije.

„U tipičnoj studiji afektivnog primanja, manipuliše se afektivno/evaluativnim odnosom između primarnog i ciljanog, a od učesnika se traži da odgovore na osnovu određene karakteristike (npr. emocionalne ili ne emocionalne) ciljnih stimulusa. Uobičajeni nalaz u ovoj paradigmi je da je učinak obično brži i tačniji kada su prim i cilj kongruentni i imaju iste emocionalne informacije (npr. „cvet“ - „venčanje“) u poređenju sa kada su nekongruentni i imaju različite emocionalne informacije (npr. „žurka“ - „leš“)“ (Yao et al., 2019, p. 2).

U kontekstu filmske naracije bitno je napomenuti da afektivno primovanje funkcioniše (nešto sporije) i u multimodalnim okolnostima kakav je film. Odnosno, reč može da primuje sliku i sl. U radu *Affective priming with associatively acquired valence*, se navodi: „U standardnim asocijativnim/prediktivnim postupcima učenja sa ljudskim subjektima, znak kao što je reč ili vizuelni stimulans je uparen sa simboličnim ishodom, obično rečju ili slikom koja označava relevantan događaj...“ (Aguado et al., 2005, p. 261). Takođe, postoje istraživanja primovanja koja stavljaju u isti kontekst reči i slike, zvuk, muziku, poeziju, slike i izraze lica (Aryani et al., 2018; K. S. Goerlich et al., 2012; Tay & Ng, 2019).

Zvuk

Afektivni zvuci se mogu koristiti u studijama primovanja. U ovu svrhu kao i za druge stimulse, najčešće se koristi International Affective Digital Sounds (IADS), serija prirodnih ljudskih, neljudski, životinjskih zvukova i zvukovi iz okoline (npr. zujanje pčela, aplauz, eksplozije), kao skup standardizovanih zvučnih stimulansa koji se koriste u istraživanjima da izazovu specifične emocionalne odgovore kod učesnika.

Istraživanja primovanja zvukom, gde kao fenomen izlaganje stimulusu može uticati na odgovor na sledeći sličan ili isti zvučni stimulus, svakako postoje. Na primer, slušna reč ili zvučni stimulans iz okoline se prezentuje ispitanicima u fazi pre testiranja, nakon čega usleđuje zadatak perceptivne identifikacije koji koriste zvukove ili reči u fazi testiranja. Identifikacija

ekološkog/zvuka iz okoline, biva olakšana prethodnim predstavljanjem istog zvuka, ali ne i prethodnim predstavljanjem izgovorenog zvuka. Slično tome, identifikacija izgovorene reči je olakšana prethodnim predstavljanjem iste reči, ali ne i kada je reč korišćena za označavanje zvuka iz okoline. Ovim se demonstrira efekat olakšavanja između sličnih zvukova proizvedenih od istog tipa izvora (Stuart & Jones, 1995).

U slučaju afektivnih zvukova, predmet ispitivanja je pre emotivni/afektivni odgovor, istraživači mogu koristiti specifične zvukove za koje se zna da izazivaju određenu emociju (npr. zvuk smeha da izazove sreću) kao prim, da bi zatim merili odgovor učesnika na sledeći zadatak ili stimulus. Na primer, studija bi mogla da pusti zvuk smeha pre nego što učesnicima pokaže niz lica i izmeri koliko brzo mogu da identifikuju srećna lica. Na ovaj način, istraživači mogu da istraže kako emocionalno stanje izazvano prvim zvukom utiče na naknadno izvođenje zadatka.

Međutim, u kontekstu filmske naracije, mnogo je zanimljivije pitanje multimodalne obrade zvuka u sinergiji sa slikom. Na žalost ovakvih istraživanja nema puno, *Emotional pictures and sounds: a review of multimodal interactions of emotion cues in multiple domains*, navodi da uprkos dokazima da obrada vizuelnih i slušnih emocija regrutuje slične strukture mozga, istraživanja o emocionalnim slušnim informacijama i multimodalnim znacima su relativno oskudna. Do nedavno, ovo polje istraživanja uglavnom je ispitivalo multimodalnu integraciju u društvenoj komunikaciji, odnosno stimulanse lice-glas, stoga ova studija je dala svoj doprinos u ovoj oblasti (Gerdes et al., 2014, pp. 1–2).

Kao bitnu napomenu u razlici ambijentalnog/ekološkog zvuka i muzike treba istaći da „Pošto je muziku napravio čovek, mnogi teoretičari tvrde, da je ona u suštini još jedan oblik ljudske komunikacije. Stoga, muzika može biti sličnija komunikativnim kanalima... nego drugim prirodnim zvucima. Na sličan način se tvrdilo da muzika nema očiglednu vrednost preživljavanja“ (Gerdes et al., 2014, p. 2). U studiji se navodi slikovit primer:

„U svakodnevnom životu, širok izbor emocionalnih znakova iz okoline dopire do naših čula. Obično je integrisano više senzornih kanala, na primer vid i sluh, da bi se obezbedila potpuna procena emocionalnih kvaliteta situacije ili objekta. Na primer, kada se neko suoči sa psom, procena njegove potencijalne opasnosti ili druželjubivosti biće efikasnija ako vizuelne (npr. veliki nasparam malog psa; mahanje repom ili ne) i slušne informacije (režanje naspram prijateljskog lajanja) mogu biti integrisani. Dok neke od informacija koje se prenose u bilo kom od kanala mogu biti suvišne, kanali takođe mogu biti u interakciji; to jest, žestok lavež može povećati vizuelnu pažnju na ogoljene zube psa“ (Gerdes et al., 2014, p. 1).

Primeri snažne negativne valence se mogu naći u društvenim situacijama i ljudskim odnosima, to se najbolje može demonstrirati primerima glas-lice. Međutim, čini se da su snažni afektivni odgovori na negativne stimulse pre razvijeni za odbranu na društvenoj sredini.

„Generalno, pokazano je da je brza i efikasna integracija stimulusa u različitim modalitetima neophodna u nekoliko konteksta (relevantnih za preživljavanje). Ovi konteksti svakako nisu ograničeni na društvene situacije. Primeri nedruštvenih situacija od velikog biološkog značaja mogu biti: medved koji reži, roj osa ili približavanje grmljavine. U ovim primerima se prenose kongruentne vizuelne i slušne informacije (pojedinu), čija prioritetna obrada može pomoći organizmu da preživi“ (Gerdes et al., 2014, p. 2).

Za emocionalne znakove u vizuelnom domenu posebno sa pretećim, ali i sa sadržajem apetita, se puzdano zna da se prvenstveno obrađuju u vrlo ranim senzornim oblastima. Emocionalne slike utiču na perceptivnu obradu i privlače povećanu pažnju. Vizuelnim stimulusima, se mogu indukovati veoma intenzivni odgovori ponašanja, fiziološke reakcije i moždane aktivacije; zato što je sistem emocionalnog odgovora zasnovan na apetitivnom i defanzivnom motivacionom sistemu. Emocionalna stanja koja odražavaju ove osnovne motivacione sisteme i mogu se opisati u terminima afektivne valence i uzbuđenja (Gerdes et al., 2014, p. 3).

U pomenutoj studiji se navodi da se snažni emocionalno pobuđujući zvuci, takođe pamte bolje od neutralnih zvukova, što je dokazano u zadatku slobodnog prisećanja. Na fiziološkom nivou, emocionalno pobuđujući zvuci izazivaju veću elektrodermalnu aktivnost za koju je opšte poznato da je osetljiva na uzbuđenje emocionalnih stimulusa. U poređenju sa prijatnim zvukovima, reakcija zaprepašćenja na neprijatne zvukove je pojačana, a neprijatni zvukovi su praćeni jačom korugatornom aktivnošću⁸ i većim usporavanjem otkucaja srca. Ovo sugerše da neprijatni zvuci pouzdano aktiviraju odbrambeni motivacioni sistem. Naravno zvukovi sa snažnijom pozitivnom ili negativnom valencom, indukuju snažniji odgovor u poređenju sa zvukovima neutralne valence. Neprijatni i prijatni zvuci pojačavaju aktivaciju slušnog korteksa u poređenju sa neutralnim zvukovima, što sugerše da pojačana aktivacija senzornih područja kao odgovor na složene emocionalne stimulse očigledno nije ograničena na vizuelni domen. Dalja podrška za ovo zapažanje dolazi od MEG⁹ studije koja istražuje uticaj emocionalnog sadržaja složenih zvukova na aktivnost slušnog korteksa, kako tokom

⁸ Aktivnost čeonog mišića *corrugator*, nabiranje kože čela i sl.

⁹ Magnetoencefalografija (MEG) je neinvazivni medicinski test koji meri magnetna polja proizvedena električnim strujama mozga.

anticipacije tako i tokom slušanja emocionalnih i neutralnih zvukova. Tokom slušanja, ali čak i tokom perioda iščekivanja, neprijatni i prijatni zvuci izazivali su jače reakcije u slušnom korteksu od neutralnih zvukova (Gerdes et al., 2014, pp. 3–4).

Iz navedenog istraživanja se može zaključiti da emocionalne slike i zvuci uglavnom izazivaju slične reakcije na nivou samoizveštavanja, ponašanja, fizioloških i neuronskih markera. Oba tipa stimulansa snažno aktiviraju apetitivne i odbrambene motivacijske centre. Isto tako, vizuelna obrada može biti snažno izmenjena istovremenim zvukovima. Obrada složenih emocionalnih informacija u jednom senzornom modalitetu može snažno uticati na (emocionalnu) obradu drugog modaliteta tj. efekti su dvosmerni. „Na osnovu ovih nalaza, čini se verovatnim da se takva interakcija može desiti i kada se emocionalna informacija prenosi (barem) jednim od senzornih kanala. Zaista, mali, ali sve veći broj studija sugeriše da na obradu (emocija) u slušnom sistemu mogu uticati (nepovezane) emocionalne informacije koje dolaze iz vizuelnog modaliteta i obrnuto“ (Gerdes et al., 2014, p. 4). Na fiziološkom nivou, dokazano je da emocionalni vizuelni stimulansi mogu da modulišu akustični refleks uplašenosti izazvan glasnim, naglim i neočekivanim zvucima. U sinergiji sa slikom, negativne slike pojačavaju, dok pozitivne slike prigušuju jačinu treptanja kao odgovor na neočekivani zvuk. Takođe, elektrofiziološki odgovor na prikazivanje neprijatnih slika ima značajan uticaj na potencijale EEG-a isto kao i na jako devijantne tonove. Tokom prikazivanja neprijatnih slika, visoki devijantni tonovi izazvaju jače odgovore, nego tokom prezentacije prijatnih slika, što se tumači kao senzibilizacija na potencijalno značajne devijantne događaje i rezultira pojačanom pažnjom na redovne spoljašnje događaje. Na sličan način, dokazano je da prijatne slike moduliraju obradu slušnih informacija tako da značajno umanjuju nepodudarnost i negativnost (Gerdes et al., 2014).

Ovako posmatrano, čini se da ekološki/ambijentalni zvuci, imaju nešto snažniji nadražaj i samim tim i afektivni odgovor nego muzika. Takođe, čini se da su ambijentalni zvuci arhetipski i da se obrađuju u „starijim“ delovima mozga. U kontekstu filmske naracije, zvuk čine zvučni efekti, nekada atutentični, snimljeni na licu mesta, nekada arhivski ili „foli“ specifično napravljeni za film. U svakom slučaju, razumno je zaključiti da na isti ili sličan način funkcionišu u bioskopu kao i u stvarnom životu. U svojoj knjizi *Audiovizija*, Mišel Šion ojašnjava:

„Zahvaljujući prirodnim pojavama koje svi poznajemo (odsustvo kapaka na ušima, kružna usmerenost sluha, sama fizička priroda zvuka), ali i zahvaljujući odsustvu prave kulture slušanja, ova nametnuta čujnost je takva da mi veoma teško možemo iz nje nešto isključiti, odabrati i odseći. Uvek postoji zvuk nečega koji će nas iznenaditi ma šta mi činili. Zvuk koji će se čak, a bolje bi bilo reći naročito, kada odbijamo da mu posvetimo našu svesnu pažnju, ugurati u našu percepciju i tu proizvesti svoj efekat. Svesna percepcija se može hrabro truditi da sve stavi pod svoju kontrolu, ali u današnjoj kulturnoj situaciji, zvuku je lakše no slici da je prezasiti i da je zaobiđe. Usled toga na filmu je zvuk više od slike postao sredstvo potajne afektivne i semantičke manipulacije. Ton nas obrađuje bilo fiziološki (zvuci disanja), bilo dodatom vrednošću, kada tumači smisao slike i navodi nas da u njoj vidimo ono što bez njega ne bismo videli, ili bismo videli nešto drugo. Samim tim zvuk neće biti uhvaćen i lokalizovan na isti način kao i slika“ (Šion, 2007, p. 34).

Muzika zahteva nešto složeniju kognitivnu obradu, sa druge strane zvuk je mnogo direktniji. Takođe, uz svaki zvuk postoji vezana asocijacija kao i pretpostavka izvora zvuka. „U svakodnevnom životu, više senzornih kanala zajedno pokreće emocionalna iskustva i jedan kanal može da promeni obradu u drugom kanalu. Na primer, videti emocionalni izraz lica i čuti emocionalni ton glasa zajedno će stvoriti emocionalno iskustvo“ (Gerdes et al., 2014, p. 1). Isto važi i za druge uparene stimulse. Ovaj fenomen, Ivan Fece objašnjava na sledeći način:

„U toku razvoja ljudskog mozga, u njemu se, vremenom formiraju ćelije definitivnih asocijacija. Pobuđene zvukom, zvučnom informacijom, ove ćelije izazivaju emocionalne reakcije u svesti slušaoca. U zavisnosti od pojedinih parametara primljenog zvuka ili njihovog međusobnog odnosa, biće i ponašanje subjekta, primaoca zvuka. U širokoj skali mnogobrojnih emotivnih stanja biće obuhvaćena sva ona koja izazivaju drugi uzročnici: melanholičnost, letargija, depresija, euforija, agresivnost itd. Sem emotivnih stanja, subjektu – primaocu zvukom se mogu nametnuti i mehaničke reakcije: ritmički pokreti, trzaji, ubrzano ili usporeno disanje i sl. Očito je, dakle, da se psihološke reakcije subjekta mogu kontrolisano usmeravati zvukom“ (Fece, 1996, p. 71).

Kad govori o akuzmatici, (gde je osnovno pitanje, gde je to i šta je to što je priorizelo taj zvuk?), ali i svedenom slušanju, Mišel Šion navodi „...čini se da film i televizija koriste zvuke samo kao činioce koji oblikuju, semantički označavaju ili prizivaju svoj stvarni ili nagovešteni uzrok ili neki tekst - ali veoma retko kao oblike i predmete po sebi. Međutim, ogromna prednost svedenog slušanja leži u otvaranju i izoštravanju sluha reditelja, istraživača ili tehničara, koji na taj način uznapređuju poznavanje materijala kojim se služe i samim tim njime bolje vladaju“ (Šion, 2007, p. 32). Šion takođe ne zanemaruje potencijal emotivnog naboja određenog zvuka kao i kvalitete koji određuju određeni zvuk. „Afektivna, emocionalna, fizička i estetska vrednost nekog zvuka nije povezana samo sa objašnjenjem njegovog uzroka, već i sa njegovim svojstvima kao što su tembr, tekstura, treptaj. Na vizuelnom planu je za

reditelja ili direktora fotografije podjednako korisno da istančaju svoje poznavanje vizuelne materije i teksture uprkos tome što možda nikad neće snimati apstraktne filmove“ (Šion, 2007, p. 32). Na ovakav način gde su npr. tekstura zvuka ili muzike kongruentno upareni sa teksturom slike u filmu, prema svim istraživanima, daju snažniji i precizniji odgovor kod ispitanika. Na isti način, kongruentno upareni stimulusi, u teoriji bi trebalo da funkcionišu na isti način i kod publike u bioskopu.

Fiziološki i mentalni odgovor publike (ispitanika) na prezentovan zvuk privukao je značajnu pažnju istraživača gde su slušni i vizuelni inputi najčešće povezani sa društvenom komunikacijom. Naravno, interakcije vizuelnih i slušnih emocionalnih informacija nisu ograničene na društvenu komunikaciju, već se mogu proširiti na mnogo šire kontekste kao što su bioskop i audio-vizuelni narativi upošte. Međutim, dostupni članci aktuelnih istraživanja najčešće ne ispituju audiovizuelne obrade emocija izvan stimulansa lica i glasa i ne uključuju širu perspektivu multimodalnih interakcija u obradi emocija. Takođe, uprkos očiglednoj važnosti multimodalne percepcije u svakodnevnom životu, istraživanje emocija se često svodi samo na unimodalne znakove, najčešće vizuelnim stimulansima. Istraživanja u polju primovanja u ovoj oblasti su vrlo aktuelna poslednjih godina, ipak, treba imati u vidu da je ovo još uvek pionirsko polje istraživanja i radova ima relativno malo. Iako su trenutna ispitivanja metodološki fascinantna i neverovatno precizna, gde se koristi najsavremenija dijagnostika, radovi se često zaključuju dodatnim pitanjima i predlozima za buduća istraživanja. Takođe, velika nepogodnost u konsultaciji ovakvih radova, jeste nedostupnost korišćenih stimulusa u javnom domenu. Naravno, precizni opisi stimulusa, kao i rezultati koje navedeni stimulusi proizvode su svakako od koristi. Prema ovim opisima i objavljenim rezultatima, često se potvrde poznate teorije o uticaju zvuka tj. rezultati najčešće koreliraju.

Uzimajući navedeno u obzir jednostavne tabele o uticaju zvuka se mogu uzimati kao odličan izvor. Dobar primer je kategorizacija Ivana Fecea koji je sistematizovao različite zvukove na sledeći način:

- Nepromenljiv, postojan, neprekidan zvuk stvara osećaj trajnog toka, usmerenosti i stabilnosti. Ukoliko je tih, stvara osećaj opuštenosti. (po opisu odgovara upotrebi drona).
- Talasast, lelujav, trepereći zvuk promenljive visine i ritma deluju insistirajuće, nametljivo ali podstiče na upornost i istrajnost.
- Isprekidan zvuk izaziva osećaj neodlučnosti, nemira, kao i gubitka koncentracije i samokontrole.

- Zvuk sa naglom dinamičkom promenom, iznenadno narastajućom glasnoćom, stvara osećaj klimaksa, napetosti, povećane koncentracije, izaziva euforično stanje, podstiče agresivnost kao i nestrpljenje da se nešto dogodi.
- Zvuk sa umerenom dinamikom, postepeno narastajućom glasnoćom stvara osećaj nepopustljivosti, odvažnosti, strpljenja i stremljenja ka nečem određenom.
- Zvuk koji se iznenadno utišava, izaziva vrstu bojazni od postojećeg, osećaj poraza, kukavičluka, straha, gubitak volje i snage. Ostavlja utisak praznine, nedorečenosti, deluje deprimirajuće.
- Zvuk koji se postepeno utišava stvara osećaj utučenosti, kraja, napuštenosti, potištenosti, neizvesnosti i nedoumice.
- Zvuk koji je u toku narastanja glasnoće odjednom naglo prekinut ili je još u toku narastanja zadržan na nekoj određenoj glasnoći, stvara osećaj suprotstavljanja, opozicije, konflikta i frustracije. Naglo prekinuti glasni zvuci često se koriste za stvaranje osećaja neizvesnosti.
- Zvuk velikog intenziteta i kratkog trajanja (pucanj) izaziva nekontrolisane pokrete, trzaje, strah i neodlučnost. Ubrzava puls i disanje.
- Zvuci visokih frekvencija (do određene gornje granice) stvaraju osećaj veselosti. Iznad gornje granice izazivaju napetost i stvaraju osećaj malog i sitnog. Gornja granica nije precizno određena, individualno se razlikuje čak i za 100-400 Hz, a nalazi se u oblasti oko 4 KHz.
- Zvuci niskih frekvencija (ispod određene granice) izazivaju mrzovolju, odbojnost, odvratnost i depresiju. Fece ističe da ih primitivni narodi zovu zvucima „zla“ (prema opisu, savremenom produkcijom ovakvi zvuci mogu biti i „infrasound“, nečujni dron koji se često koristi u horor filmovima).
- Glasni zvuci, naročito iz oblasti niskih frekvencija, stvaraju osećaj povećanih dimenzija.
- Tihi zvuci visokih frekvencija karakterišu minijature, nešto malo i sitno. Stvaraju osećaj čistote, blistavosti i perfekcije (Fece, 1996, pp. 71–72).

Vešto osmišljenim kombinacijama navedenih vrsta zvukova i manipulacijom njihovih parametara, spektar emotivnih stanja i reakcija može se daleko više proširiti i kanalisati.

Kompleksna forma kao što je film, pruža brojne mogućnosti za upotrebu zvuka i kombinaciju različitih zvukova u cilju izazivanja specifične emotivne i afektivne reakcije publike. Neki od gore opisanih zvukova biće ponovo navedeni u kontekstu konkretnih primera.

Muzika

Uticaj koji muzika ima na emocije i ponašanje ljudi je opšte prihvaćen i odavno poznat. Kao najčešći emocionalni sadržaj muzike, navode se karakteristike kao što su tonalitet, tempo, ritam, melodija i tekst. Istraživanja afektivnog primovanja muzikom, pokazala su da muzika ima sposobnost da utiče na emocionalno stanje, kao i naredne misli, osećanja i postupke kod ispitanika.

U studiji, *Effects of affective priming through music on the use of emotion words*, se navodi: „Jedna od najistaknutijih motivacija zašto ljudi slušaju muziku je sposobnost muzike da izazove različite emocije kod slušalaca“ (Tay & Ng, 2019, p. 1). Fokus istraživanja afektivnog primovanja muzikom je ispitivanje osnovnih mehanizama muzike da izazove emocije kod ljudi. Nalazi ovakvih istraživanja pokazuju da psihoakustički parametri i kulturni faktori integrisani u kompoziciju muzike, imaju najveći uticaj na izazivanje emocija kod ljudi. Istraživanja se najčešće oslanjaju na psihoakustičke parametre kao što su tempo, durski ili molski tonalitet i intenzitet u ritmičkom, melodičkom i dinamičkom pokretu. Kao i svi do sada navedeni stimulusi muzika takođe ima svoju skalu valence. Muzička dela se najčešće ocenjuju kao „srećnija“ ukoliko su u durskom tonalitetu, imaju brži tempo i veći intenzitet. Suprotno tome, „tužnija“ dela su u molu, imaju sporiji tempo i niži intenzitet. Smatra se da je tempo povezan sa dimenzijom uzbuđenja, dok je tonalitet povezan sa dimenzijom valence. Brži tempo je najčešće povezan sa izražavanjem uzbuđenja i sreće, dok je sporiji tempo najčešće povezan sa nižim nivoima uzbuđenja. Durski tonaliteti su najčešće povezani sa prijatnijim emocijama, dok su molski tonaliteti povezani više sa tugom i drugim neprijatnim osećanjima. Takođe, postoje i dokazi o tome da tonalitet i tempo međusobno deluju na emocije i posredno utiču na upotrebu jezika. Odnos između jezika i emocija i načina kako emocije utiču na prozodijske, semantičke i sintaksičke aspekte jezika takođe je predmet istraživanja. Nivoi uzbuđenja koji su u osnovi emocija utiču na konture visine proizvedenog govora. Istraživanja često koriste muziku i reči povezano, ali ne koriste nužno vokalnu muziku, npr. muzika može biti prim za ciljanu reč.

Uticaj reči bio je objašnjen u zasebnom podpoglavlju, nalazi pokazuju da pojava čak i jedne emotivne reči u rečenici, može značajno uticati na strukturnu obradu rečenice. Emocije izazvane kratkim emocionalno valentnim paragrafima mogu uticati na obradu naknadnih emocionalno neutralnih rečenica. Mnoga istraživanja potvrđuju stav da muzika i jezik dele mnoge paralele, uključujući akustična svojstva i sposobnost izazivanja emocija kod ljudi. U

vokalno instrumentalnoj muzici, gde su oba stimulusa superponirano prisutna, razumno je pretpostaviti da je uticaj još snažniji.

Uticaj muzike na emocije i ponašanje ljudi je složen i višestruk, zato što na njega utiču individualne razlike kao što su raspoloženje, ličnost i muzičke sklonosti. Stoga, bitno je napomenuti da su uočene razlike između emocija koje se izražavaju muzičkim delom i emocija koje oseća slušalac. Razlike između emocija koje doživljava slušalac i emocija koje se izražavaju osobinama muzičkog dela mere se po Gabrielsonovoj (Gabrielsson) šemi gde može postojati pozitivna, negativna ili nikakva veza između percipiranih i izraženih emocija. Pozitivan odnos znači da su osećanja ista kao i izražena osećanja muzičkog dela tj. da slušanje tužnog muzičkog dela izaziva osećaj tuge. Nasuprot tome, negativna veza bi značila da slušalac čuje tužno muzičko delo, ali da oseća sreću. Takođe, moguće je da slušalac ne osećaju nikakve emocije prilikom slušanja nekog dela. Prilikom istraživanja primećeno je da se ocene emocija učesnika ne poklapaju uvek sa percipiranom emocijom muzičkih stimulusa. Takođe, postoje i međukulturalne razlike u emocijama i percepciji muzike. Kako sve kulture ne doživljavaju emocije na isti način, mogu postojati kulturološke razlike u načinu na koji se muzika percipira. Najočiglednija je osobina tonaliteta, zato što je dursko-molski sistem kulturološki specifična karakteristika zapadne tonske muzike. Dobro je dokumentovano da su određene osnovne emocije kao što su sreća, tuga i strah prepoznate u mnogim različitim kulturama. Međutim postoje nalazi studija o procenjivanju raspoloženja npr. američkih i kineskih slušalaca, gde je pronađena značajno veća saglasnost unutar grupe, što ukazuje da postoje razlike specifične za kulturu u muzičkoj percepciji i emocijama. Slični izveštaji postoje i sa učesnicima iz Nemačke, Norveške, Južne Koreje, Indonezije i Indije. Učesnici iz različitih kultura imaju veću verovatnoću da izaberu različite grupe raspoloženja za istu muziku koju su slušali. Interkulturalne studije emocija sugerišu da su takve kulturne razlike posledica individualističko-kolektivističke dimenzije (individualizmu i kolektivismu kao kulturalnom sindromu, biće posvećeno zasebno podpoglavlje). Kulturalne dimenzije se proširuju i na muzička iskustva, gde emocionalna svojstva muzike mogu biti povezana sa specifičnim emocionalnim potrebama kulture. Na taj način češće će se pojavljivati emocije koje su više cenjene u nekoj specifičnoj kulturi. U studijama u kojoj su učesnici iz individualističkih i kolektivističkih kultura popunjavali ankete mereći muzičke emocije, nostalgija i sreća su češće prijavljivane od strane učesnika iz kolektivističkih kultura, dok su tuga i melanholija češće bile prijavljivane u individualističkim kulturama.

Afektivno primovanje kroz vizuelne stimulse kao što su lica i reči opisani su u prethodnom tekstu, npr. emotivni izraz lica može uticati na jezik tj. odabranu reč. Takođe, pored vizuelnih stimulusa, slušni stimulusi kao što su muzička dela, mogu delovati kao početni stimulusi/primovi u zadacima afektivnog primovanja. Ovakve studije istražuju da li će se efekti afektivnog primovanja pojaviti kada se muzički odlomci koriste kao prim da bi indukovali odgovor u zadatku odabira reči. Cilj ovakvih studija je da otkrije da li muzika utiče na nečija osećanja i da li uslovljava nečiji odgovor na objekat ili situaciju. Na primer, ako postoje značajni primovani afektivni efekti muzike na jezik, učesnici će izabrati reči sa pozitivnijom valentnošću i velikim uzbuđenjem kada se sviraju muzički komadi sa bržim tempom u duru, u poređenju sa muzičkim odlomcima koji su suprotni po uzbuđenju i valenci tj. sporiji komadi u određenom molskom tonalitetu. Ovakvi rezultati se tumače muziku kao afektivni prim, koji ne samo da moduliše odgovor u subjektivnoj proceni reči, već utiče i na naš pogled na svet (Tay & Ng, 2019).

Ispitivanja afektivnog primovanja muzikom, dokazala su brojne korelacije slušanja muzike i emocionalnog odgovora, muzike i govora, procesuiranja i evaluacije reči, muzike i vizuelnih slika kao i drugih vizuelnih fenomena, muzike i percepcije vremena, očekivanja, prisećanja i prosude; i mnoštva drugih uticaja muzike kao i korelacija između muzike i različitih drugih kongruentnih afektivnih stimuluasa (T. Baumgartner et al., 2006; M. G. Boltz, 2018; Choy, 2013; Droit-Volet et al., 2013; K. S. Goerlich et al., 2012; Hanser & Mark, 2013; March, 2010; Sollberge et al., 2003; Steinbeis & Koelsch, 2011; Tay & Ng, 2019; Timmers & Crook, 2014).

Sva gore navedena, kao i mnoga druga istraživanja, se najčešće oslanjaju na psihoakustičke parametre kao što su tempo, tonalitet i intenzitet, koje navode kao osnovne mehanizme i načine na koje muzika može da izazove emocije kod ljudi. Poznavanje ovih parametara u odabiru muzike za film svakako jeste od velike koristi. Takođe, treba uzeti u obzir žanrovsku specifičnost kao i kulturne i istorijske faktore integrisane u kompoziciju muzike. Međutim, često će čini da sve navedeno nije dovoljno. Muzika kao vrlo emotivan fenomen koji često kod ljudi izaziva slične emotivne ili afektivne reakcije jeste vrlo složena. Opis muzike pomoću samo tempa, tonaliteta i intenziteta u muzičkom ili melodijskom pokretu, naprosto nije dovoljan i često ne izražava dublji smisao dela. Takođe, muzička dela često nastaju vrlo intuitivno, pogotovo u specifičnim i neuobičajenim okolnostima. Dublji smisao muzičkih dela sa snažnom afektivnom valencom se najčešće ne može opisati ili izraziti samo navođenjem osnovnih parametara.

Iz ovog razloga u istraživanju objavljenom pod naslovom *Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films*, autorka Ketrin Falenbrejk (Kathrin Fahlenbrach) kao dodatak akustičkim parametrima, uvodi konceptualnu metaforu i slikovnu shemu kao i druge koncepte preuzete iz kognitivne lingvistike, kako bi bolje objasnila složenu uloga muzike u filmskom narativu. U radu autorka navodi: „S obzirom na složenost emocija, uvek ih je teško opisati i preneti u svakodnevnom životu, kao i u akademskom diskursu. Konceptualne metafore su stoga važne i za razumevanje i za komunikaciju emocija, kao što je slučaj sa apstraktnim idejama i konceptima ili drugim „nevidljivim stanjima“ (Fahlenbrach, 2008, p. 88).

Oslanjajući se na teoriju konceptualnih metafora, navedno istraživanje govori o načinima na koje dizajn zvuka u filmu koristi emocionalni uticaj zvuka i slike na gledaoca. Uzimajući u obzir da se radi o analizi filma i zvuka u filmu (tj. audio-vizualnom delu) u članku se predlaže pristup „audiovizuelnim metaforama“, teorijom koja je preuzeta iz lingvistike sa nadograđenom terminologijom u svrhu analize emocionalnih i otelotvorenih aspekata filmskog zvuka. Prateći princip kongruencije u članku se navodi, da slika i zvuk moraju da dele emocionalne i fizičke karakteristike, koje dizajneri zvuka mogu spojiti konceptualno i metaforički kako bi poboljšali emocionalne i fizičke efekte fiktivnog lika ili objekta u filmu. Prema objašnjenju „sinhronizacije“ i „sinhreze“ preuzetom od Mišela Šiona (Michel Chion) autorka nadograđuje viđenje audiovizuelnog spajanja slike i zvuka, gde tvrdi da je spajanje najefikasnije kada zvučni dizajn koristi oličene slikovne sheme, koje na nesvesnom nivou usmeravaju našu percepciju filma (Fahlenbrach, 2008, p. 85).

Mišel Šion navodi da je u bioskopu uzročno slušanje uvek predmet neprekidne manipulacije, koja se sprovodi kroz audiovizuelni sporazum najčešće korišćenjem sinhreze. Naime, u filmu se najčešće ne čuju prvobitni uzroci zvukova, već uzroci koje smo navedeni da prihvatimo (Šion, 2007, p. 29). „Ostavljena samoj sebi prekratka slika udarca ne bi se urezala u pamćenje, ona bi na neki način bila izgubljena - međutim, jedan prekratak, ali dobro oblikovan zvuk ima moć da urezuje svoj oblik i svoju zvučnost u svest u kojoj se ponavlja kao odjek. Zvuk je udar pečata koji daje slici overu trenutačnosti (povodom metafore pečata pogledajte geg sa bibliotekarom u filmu Indijana Džons i poslednji krstaški pohod Stivena Spilberga)“ (Šion, 2007, p. 57). Šion zvuk vidi kao dodatu vrednost slici, stoga sinhrezu i simfoniju ne treba posmatrati kao puko dabovanje.

„Pod dodatom vrednošću podrazumevamo izražajnu i informativnu vrednost kojom neki zvuk obogaćuje datu sliku, do te mere da nam se u trenutku gledanja, ili u našem naknadnom sećanju, čini da ta informacija, ili taj izraz „prirodno“ proističu iz onoga što vidimo i da se već sadrže u samoj slici. Otuda i očigledno netačan utisak da je zvuk nepotreban i da samo ponavlja smisao, koji u stvari on daje i stvara, bilo u celosti, bilo time što se razlikuje od onoga što vidimo. Dejstvo dodate vrednosti kao pojave očitava se posebno u okviru sinhronosti slike i zvuka kroz princip sinhreze, koji omogućuje ostvarivanje trenutnog i potrebnog odnosa između onoga što vidimo i onoga što čujemo. To se posebno odnosi na sve što na ekranu vidimo kao udar, pad, eksploziju, više ili manje simuliranu ili izvedenu sa neotpornim materijalima, koji zahvaljujući zvuku stižu nespornu punoću i čvrstinu“ (Šion, 2007, pp. 10–11).

Konceptom audiovizuelnih metafora Ketrin Falenbrejk nadograđuje objašnjenje dodate vrednosti, gde objašnjava kako se slikovne sheme kao što su „sila” ili „ravnoteža” i dr. projektuju na zvuk i slike koje zajedno stvaraju audiovizuelni i emocionalni geštalt objekata. Koristeći primere filmova *The Shining* Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick 1980) i *Rumble Fish* (Francis Ford Coppola 1983) kao studije slučaja, autorka u svom članku pokazuje kako se emocionalni atributi fiktivnog lika, prostora i objekata mogu konceptualizovati metaforički, preko same njihove materijalnosti. Pomoću zvučnog dizajna, atributi koji se percipiraju na presimboličkom i predsvesnom nivou od strane gledalaca, komuniciraju složena kulturna i narativna značenja (Fahlenbrach, 2008, p. 85).

Ketrin Falenbrejk svakako ne zanemaruje akustičke attribute filmskog zvuka, ali pri tome svoje istraživanje tu ne zaustavlja, nego odlazi i korak dalje i istražuje i psihoakustičke, afektivne, metaforičke i emotivne vrednosti dodatog zvuka, gde navodi:

„Svaki put kada percipiramo osobe, objekte i prostore u audiovizuelnim medijima, nesvesno smo vođeni akustičnim znacima: visina glasa osobe koja govori, tupi ili oštri zvuci objekta u pokretu, odjek ili frekvencija prostora. S jedne strane, ovi akustični znaci prenose fizičke i prostorne kvalitete, kao što su masa i materijalnost tela ili prostranstvo prostora. S druge strane, na uglavnom nesvesnom, ali fizičkom nivou, oni oslikavaju narativna značenja prostora, objekata i likova. Na emocionalne efekte audiovizuelnih figura i prostora suštinski utiče zvuk. Dizajn zvuka se odnosi na duboko otelotvorene geštalte koji vode naše perceptivno, kognitivno i emocionalno iskustvo. Zbog svojih perceptivnih kvaliteta i funkcija, zvuk može aktivirati široke mreže telesnih i kognitivnih asocijacija“ (Fahlenbrach, 2008, pp. 85–86).

Prema tvrdnji autorke, dizajn zvuka narativnih filmova eksplicitno koristi ove asocijativne mreže kako bi proizveo emocionalne profile likova, objekata i prostora na nivou njihovog audio-vizuelnog izgleda, odnosno u slici i zvuku. Njihov akustički kvalitet smisleno se povezuje dizajnom zvuka sa složenim narativnim, simboličkim i emocionalnim atributima.

Uzimajući u obzir da je vrlo složeno sistematski opisati često difuznu i asocijativnu semantiku zvuka u audiovizuelnim medijima i da je neophodno razmotriti višedimenzionalnost percepcije i emocija, autorka predlaže implementaciju modela audiovizuelnih metafora u tu svrhu, gde navodi:

„Polazeći od pretpostavke da je metaforičko mapiranje osnovni mehanizam u našoj percepciji i spoznaji, pokazujem da to utiče i na percepciju audiovizuelnih medija. Metaforičko mapiranje je efikasan mehanizam, kako u produkciji tako i u percepciji filmova da na nivou naracije sinestetski spoji pojavu figura, objekata i prostora sa kognitivnim i emocionalnim značenjima. Posebno oni žanrovi koji imaju za cilj da izazovu snažne i intenzivne emocionalne i telesne efekte kod gledaoca (kao što su horor filmovi ili trileri), koji proizvode složene audiovizuelne metafore koje razjašnjavaju afektivna i fizička iskustva koja daleko prevazilaze komunikaciju kulturnih simbola“ (Fahlenbrach, 2008, p. 86).

Povodom uticaja muzike na reakciju emocija gledalaca na film i sinestetski spoj muzike i pokretne slike, istraživanje *Quantitative and Visual Analysis of the Impact of Music on Perceived Emotion of Film*, navodi: „Muzika koja prati scenu, na primer, u filmu, baletu ili operi, ima dubok uticaj na njeno značenje, značaj i percipiranu emociju. Zajedno, vizuelni događaji i muzika i zvučni zapis stvaraju bogato, kohezivno iskustvo“ (Parke et al., 2007, p. 1). U zaključnoj raspravi autori navode: „Počeli smo naše eksperimente sa pretpostavkom da muzika ima značajan uticaj na percipiranu emocionalnu ocenu filmskih klipova. Da bismo proučavali uticaj muzike na film, uparili smo dvosmislene ili emocionalno neutralne vizuelne scene sa muzičkim segmentima sa jakim ocenama emocija. Naši rezultati podržavaju originalnu premisu o snažnom uticaju muzike na film. Naše analize pokazuju da su ocene emocija same muzike i samog filma dobri prediktori ocena muzike i filma zajedno“ (Parke et al., 2007, p. 19). Ovo, ali i mnoga druga istraživanja potvrđuju značaj kongruentnosti zvučnog i vizualnog dela filma.

Spojeni, muzika i slika tvore svojevrsan amalgam, koji kroz lingvističku teoriju konceptualnih metafora i slikovnih shema Ketrin Falenbrejk deli na tri dimenzije emocionalnog doživljaja i emocionalne komunikacije, odnosno tri primarne dimenzije emocionalnog iskustva:

- Urođenu shemu stimulusa i odgovora, koja se odnosi na neurološku dimenziju.
- Asocijativnu shemu na nivou prototipova emocija i emocionalne procene.

- Simbolička značenja, kulturni nivo konvencionalizovane emocionalne komunikacije.

Bitno je napomenuti da se sva emocionalna komunikacija dešava u više dimenzija istovremeno, bilo da se radi o interpersonalnoj interakciji ili medijskoj komunikaciji. Od navedene tri, prve dve dimenzije su posebno relevantne, stoga one stoje u srži teorije o proizvodnji i percepciji audiovizuelnih metafora.

Urođena shema stimulusa i odgovora se oslanja na procese emocionalne zaraze i afektivne mimikrije. Stoga su značajna dva vrlo važna fiziološka mehanizma, prvi, unakrsna obrada multi-senzornih znakova; i drugi, simulacija senzorno-motorne akcije.

Unakrsna modalna obrada je odgovorna za spajanje različitih senzornih podataka, kao što su: vizuelni, akustički, mirisni, i dr. u jedinstvo percepcije. Ovo spajanje se ostvaruje na nivou amodalnih kvaliteta koje obrađuju sva čula, kao što su trajanje, intenzitet, pozicija. Ovim mehanizmom u odnosu na mentalne geštalte koji su već neurološki kodirani, proizvode se unakrsni geštalti koji usmeravaju neverbalno prepoznavanje i komunikaciju emocija na nivou odgovora na stimulans.

Simulacija senzorno-motoričke akcije je drugi važan aspekt za perceptivnu i predsimboličku dimenziju emocionalne komunikacije. Studije pokazuju da se percepcija značajnih pokreta drugih, aktivira u našem senzorno-motornom sistemu multimodalne „neurone ogledala“ koji nam omogućavaju da simuliramo neurološki i mentalno primarne tendencije akcije i namere drugih (Fahlenbrach, 2008, p. 87). U članku *Šta su neuroni ogledala?* „Nacionalne geografije“ navodi se: „Ako ste se ikada zapitali zašto plačemo dok gledamo tužan film, zašto se iskreno radujemo tuđoj sreći i saosećamo s drugim ljudima, odgovor leži u neuronima ogledala“ (National Geographic, 2016). Iz ovog razloga, ljudi su u stanju da odmah refleksivno prepoznaju jednostavne namere drugih i da simuliraju povezane čulne i emocionalne asocijacije. Ovaj fenomen je posebno relevantan za primarne izraze emocija kao što su, mimika, gestovi, tembar glasa, itd. koji komuniciraju preko svog unakrsnog geštalta i putem značajnih pokreta kao i ključnih informacija o emocionalnom stanju osobe. Isti mehanizam se koristi i za percepciju audiovizuelnih figura u narativnim filmovima. Proizvodnja i percepcija unakrsnih stimulus-odgovor geštalta i multisenzorne simulacije akcije takođe su posebno važni i za estetiku audio-vizuelnih metafora (Fahlenbrach, 2008, p. 87).

Asocijativne sheme su dimenzija emocionalne komunikacije čiji se princip bazira na aktiviranju emocionalnih skripti. Emocionalne skripte se definišu kao kognitivno

generalizovane strukture koje uključuju znanje o prototipskim znakovima emocija, kao i afektivnoj shemi emocionalnih reakcija i strategijama suočavanja. U nauci postoji pretpostavka da je svaka primarna emocija povezana sa shematskom skriptom koja pamti prototipsku shemu reakcije; kao i društvene događaje koji tipično karakterišu neku specifičnu emociju, npr. strah ili gađenje. Na nivou asocijativnih shema, emocionalna komunikacija se generiše, procenom namera i akcionih tendencija komunikacionog partnera. Ketrin Falenbrejk navodi da je očigledno da je ovaj nivo relevantna referenca za audiovizuelne medije (Fahlenbrach, 2008, pp. 87–88).

Kognitivnim shemama u širem smislu, kao i ulozi shema u primovanju i audio-vizualnom pripovedanju, biće posvećeno zasebno poglavlje.

Simboličko značenje je nivo emocionalne komunikacije, gde komunikacijski partneri procenjuju i tumače uočene emocionalne znakove u odnosu na kulturno i društveno konvencionalizovana pravila i kodekse emocija. Svaka primarna emocija povezana je sa skupom pravila i kodeksa ponašanja koje poštuju članovi društvene grupe ili društva (npr. konvencionalna komunikacija tuge). Ketrin Falenbrejk navodi da narativni film poštuje ova pravila emocija i utiče na njih pokazujući nove stilove i kodove u emotivnoj komunikaciji fiktivnih likova; prateći model emocionalnog iskustva i komunikacije, tri dimenzije se ciklično međusobno povezuju i grade višedimenzionalnu mrežu, uključujući neuralnu, mentalnu i višu kognitivnu percepciju (Fahlenbrach, 2008, p. 88).

Kulturalnim i društveno konvencionalizovanim pravilima će biti posvećeno zasebno poglavlje kroz objašnjenje kulturalnog primovanja.

Prema Ketrin Falenbrejk audio-vizuelne metafore emocija su kognitivno i telesno ukorenjene i ponavljaju na sva tri navedena nivoa emocionalnog iskustva.

Koncept audio-vizuelnih metafora se naravno oslanja na lingvističke teorije, u tom smislu Falenbrejkova se poziva na Džordža Lankofa (George Lakoff), Marka Džonasona (Mark Johnson), ali možda najviše Zoltana Kovečeša (Kövecses Zoltán), koji se specifično bavio metaforama emocija (Fahlenbrach, 2008; Kövecses, 2003; Lakoff & Johnson, 2003).

Teorija kognitivnih metafora u lingvistici, pretpostavlja da ljudi u svom mišljenju i doživljaju konceptualizuju apstraktne fenomene i složena iskustva i emocije na nivou konceptualnih metafora; Falenbrejkova navodi:

„Shodno tome, mi neprestano koristimo u našem razmišljanju i osećanju metaforičke strategije kako bismo konkretizovali ovako složene i nevidljive koncepte i stanja. Time se oslanjamo na fizički ukorenjene slikovne sheme koje konceptualizujemo, na primer, emocije kao „fizičku silu“ ili vreme kao „put“. Tako smo u mogućnosti da metaforički uhvatimo, difuzujemo i apstrahujemo domene na pre-simboličkom nivou. Jedna takva otelotovljena slikovna shema koja fundamentalno vodi fizičko i emocionalno iskustvo i razmišljanje je shema sile. Značenje, kao i gešalt struktura sheme sile oslanja se na fizičko iskustvo. Ovo iskustvo je mentalno predstavljeno u redundantnim obrascima koji integrišu kretanje, smer delovanja, intenzitet i uzročne strukture interakcije“ (Fahlenbrach, 2008, p. 88).

Primeri geštalata elemenata sile, koje autorka navodi uključuju prinudu, blokadu, protivsilu, skretanje, uklanjanje ograničenja, omogućavanje i privlačnost. Lingvističke metafore kao što su „boriti se sa besom“ ili „biti zahvaćen napadom depresije“ se stoga odnose na emocionalne metafore razmišljanja i osećanja. Ovako posmatrano, pored svog konvencionalnog oblika izražavanja, metafore na konkretan, čulni način izražavaju fizička i pre-simbolička značenja koja definišu emocionalno iskustvo na sva tri nivoa emocionalnog iskustva: urođenog obrasca stimulans-reakcija, asocijativnih shema i simbolička značenja. Uzimajući u obzir da se Falenbrejkova u pomenutom radu najviše bavila anlizom metafora emocija straha kroz primer filma *The Shining* i emocijom besa kroz primer filma *Rumble Fish*, autorka se najviše pozivala na Zoltana Kovačevića koji je u knjizi *Metaphor and Emotion Language, Culture, and Body in Human Feeling*, obradio sve metafore bazičnih emocija. Konkretno emociju straha Kovačević opisuje na sledeći način:

STRAH JE TEČNOST U POSUDI: Prizor ju je *ispunio* strahom.
STRAH JE SKRIVENI NEPRIJATELJ: Strah mu se *polako prikrađao*. Bio je *gonjen* strahom da će posao propasti. Misao je nastavila da *pleni* njen um.
STRAH JE MUČITELJ: Mamu je *mučio* strah.
STRAH JE NATPRIRODNO BIĆE: *Progonio* ga je strah.
STRAH JE BOLEST: Džil je bila *bolesna* od straha.
STRAH JE LUDILO: Džek je bio *poludeo* od straha.
PREDMET STRAHA JE PODELJENO SOPSTVO: Bio sam *van sebe* od straha.
STRAH JE PROTIVNIK U BORBI: Strah me je *obuzeo*.
STRAH JE TERET: Strah ih je *teško opterećivao*.
STRAH JE PRIRODNA SILA: *Obuzela* ju je panika.
STRAH JE DRUŠTVENI NADREĐENI: Njegove postupke je *diktirao* strah (Kövecses, 2003, p. 23).

Prema Ketrin Falenbrejk, emocionalne metafore mišljenja i osećanja se ne manifestuju samo kao lingvističke, već i vizuelne ili audiovizuelne metafore, čiji je simbolički oblik kognitivno ukorenjen u umu svakog pojedinca, kao i kulturnom diskursu i kolektivnom sećanju društva ili grupe kroz korišćenje jezika i medija. Otelotvorene sheme igraju važnu ulogu u

audiovizuelnim metaforama, tako što široko društveno i kulturno konceptualno znanje, koriste u metaforičkim mapama za konkretizaciju složenih emocionalnih iskustava. Kao vrstu napomene treba navesti i činjenicu da jezičke, vizuelne i audiovizuelne metafore mogu promeniti svoj geštalt i svoju simboličku formu dok se istovremeno pozivaju na iste metafore emocija u osnovi (Fahlenbrach, 2008, p. 91).

„Iako su konceptualne emocionalne metafore presimbolički ukorenjene u našim umovima, one nisu artikulirane samo na simboličkom nivou lingvistički, već i putem drugih simboličkih sistema. Konkretno, vizuelni i audiovizuelni mediji su u stanju da efikasno komuniciraju oličenu dimenziju emocionalnog iskustva, jer predstavljaju oličenu shemu emocionalnih metafora konkretno u slici i zvuku. Nasuprot tome, lingvističke reprezentacije konceptualnih metafora su povezane sa proizvoljnom apstrakcijom. Ovo je posebno relevantno za povezivanje vizuelnih i akustičkih znakova u crosmodalne geštalte i za predstavljanje značajnih kretanja u prostoru. Ako su ovi signali integrisani u audiovizuelne metafore, oni omogućavaju gledaocima da refleksivno uhvate telesni intenzitet i dinamiku primarnih emocionalnih namera u metaforičkom obliku. Dakle, posmatranje konceptualnih metafora u audiovizuelnim medijima ne podrazumeva lingvističku orijentaciju. Nasuprot tome, presimbolički i fizički geštalt metafora emocija pojavljuje se na mnogo konkretniji način nego što je to slučaj sa jezikom“ (Fahlenbrach, 2008, pp. 90–91).

Koristeći nadograđenu teoriju konceptualnih audio-vizuelnih metafora i slikovnih shema Ketrin Falenbrejk je u navodnom istraživanju izabrala film *The Shining* kao primer metafore straha, gde izdvaja dva primera, lavirint hotela i scenu na stepenicama.

Falenbrejkova opisuje lavirint hotela kao vizuelni primer koji funkcioniše kao prostorni lajtmotiv koji trajno ostavlja fizički utisak rastuće pretnje. Na taj način efikasno prenosi gledaocima uznemirenost majke i deteta (Vendi i Denija). Motiv lavirinta ima i simboličko značenje i formu i presimbolički geštalt, koji se svi odnose na konceptualizovano znanje. Lavirint u svom geštaltu predstavlja hermetički zatvoren sistem pun kutaka, koji svoje posetioce vode ka centru lavirinta, koji je zamka iz koje se teško mogu izvući. Autorka navodi da motiv lavirinta ima dvojaku ulogu, sa jedne strane, proizvodi prostornu dezorijentaciju i posreduje u emocionalnom stanju rastućeg straha i panike kod protagonista; i sa druge strane, sama hotelska zgrada je konceptualizovana metaforički kao emocionalni objekat ili kao antagonist koji projektuje svoju moć i silu na protagoniste Vendi i Denija. Ovakva personifikacija mesta je takođe pojačana motivima uklete kuće, kao što su duhovi mrtvih zaposlenih i gostiju, čime hotel razvija nesagledivu dinamiku koja trajno pojačava anksioznost protagonista (ali verovatno i publike filma). Ovako posmatrano lavirint u metaforičkoj

dimenziji, funkcioniše kao personifikacija straha, odnosno prema Kovečešu, kao metafora emocija za strah koji je skriveni neprijatelj, natprirodno biće, protivnik u borbi, ludilo, bolest i sve prethodno navedeno. Ovim putem emocije protagonista prenose se gledaocima kroz složene i sveprisutne metafore straha i panike (Fahlenbrach, 2008, p. 92).

Pored motiva lavirinta hotela, možda je još zanimljivija analiza scene borbe na stepenicama, gde autorka navodi:

„Pored značajnih elemenata straha u scenariju, aktiviraju se urođeni obrasci odgovora na stimulus, koji se izvode sinestezijski ili unakrsno-modalno. Kamera prenosi fizičku pretnju tako što prikazuje Vendi kroz gledište Džeka, koji je gura ispred sebe. Iz ove perspektive vidimo njene uznemirene i panične izraze lica uglavnom u krupnom planu, kao i njene bespomoćne pokušaje samoodbrane ogromnom bejzbol palicom. Gore pomenute simulacije senzorno-motorne akcije aktiviraju se kretanjem kamere, montažom i pokretima likova (kao kad Džek hvata Vendi). Agresivne namere Džeka, kao i Vendine reflekse, gledaoci mogu fizički simulirati. Zajedno sa muzikom i tembrom glasa likova, dalji ključni stimulansi se pokreću na refleksivnom nivou telesnog odgovora koji je povezan sa metaforom protivnika: visoka frekvencija Vendinog glasa i disonantni zvuci muzike u kontrastu sa sporim pokretima dva lika kroz dvoranu. Zvuk na taj način prenosi Vendin strah i paniku kroz dva kanala, to jest kroz muziku i glas. Kontrast između zvuka i slike dodatno pojačava napetost i osećaj pretnje. Istovremeno, tempom i ritmom slike, dominiraju Džekovi preteći pokreti. Njegovo smireno, ali odlučno i agresivno napredovanje u slikama (fokusirajući se na njegove pokrete i mimiku) i u zvuku (njegov spor, ali uporan glas) je u suprotnosti sa Vendinim audiovizuelnim performansom. Shodno tome, gore pomenuta oponentska metafora postiže konkretan audio-vizuelni geštalt putem unakrsnog usklađivanja trajanja, tempa i intenziteta u slici i zvuku. Primer pokazuje kako audiovizuelne metafore estetski prenose u snimanju, montaži, osvetljenju, bojama, zvuk i muzika kroz sekvencu iskustvo i telesne kvalitete specifičnih emocija“ (Fahlenbrach, 2008, p. 94).

Ono što je zanimljivo je činjenica da je Ketrin Falenbrejk navela gotovo sve stimulse i načine afektivnog primovanja obrađene u ovom poglavlju. Ovako postavljeno autorka navodi, da strukturu emocionalnih metafora karakteriše prototipska vrsta emocionalnih reakcija i akcionih tendencija, tako da se emocionalne promene likova povezuju sa kretanjem, glumom, slikom i zvukom. Shodno tome, događajna struktura metafora emocija, utiče pre svega kroz estetsko i stilsko izvođenje emocija u slici i zvuku. Autorka takođe navodi da što se tiče reprezentacije tela, relevantno je da se međumodalni geštalt izraza lica, gestova i pokreta izvodi prototipski tako da ih gledaoci percipiraju i doživljavaju refleksivno. Isto tako, prostor, fizička sila i pokret, su ključni izvorni domeni u audiovizuelnim medijima za metaforičku konceptualizaciju emocionalnih stanja, uzroka i strategija suočavanja. „Primer pokazuje kako se audiovizuelne metafore prenose estetski u snimanju kamere, montaži, osvetljenju, boji,

zvuku i muzici, tokom cele sekvence iskustvenih i telesnih kvaliteta specifičnih emocija“ (Fahlenbrach, 2008, p. 94).

U istraživanju se navodi da dizajn zvuka može voditi emocionalno značenje i efekte audiovizuelnih metafora kao i „mentalne arhetipove“, koji se mogu aktivirati jezikom ili pojedinačnim značajnim zvucima, koji mogu pokrenuti specifične mentalne ili telesne asocijacije. Pored toga autorka navodi fenomen bitan za koncept primovanja:

„Čim se primarni atributi primuju u um gledalaca, parcijalne promene kvaliteta objekata ili njihova selektivna reprezentacija (npr. u prostoru van ekrana) mogu se konceptualno bolje prepoznati u procesu recepcije. Drugim rečima, prepoznavanje postojanosti objekta se konceptualno manifestuje za gledaoce. Kontekstualizacija objekata i likova unutar relacione mreže takođe utiče na naraciju. Svaki akustički atribut, jednom uveden objektom ili likom, povezan je sa naracijom“ (Fahlenbrach, 2008, p. 95).

Koncept audio-vizuelnih metafora svakako jeste bitan doprinos u shvatanju zvuka u filmu. Međutim, u navedenom istraživanju nije istaknuta veoma bitna činjenica, odnosno, nije navedena muzika na koju se oslanja film *The Shining*. Kao dopunu ili nadogradnju treba napomenuti da se dizajn zvuka kao i ceolokupan način naracije ugleda na muziku Pendereckog (Krzysztof Eugeniusz Penderecki). Kada govori o navedenom filmu režiser Stenli Kjubrik navodi: „O ovoj priči, [The Shining], ne želim da dajem nikakva racionalna objašnjenja. Više volim da koristim muzičke termine i pričam o obrascima, varijacijama i rezonancijama. Sa ovakvim narativom, kada pokušate da napravite eksplicitnu analizu, skloni ste da je svedete na neku vrstu ultra-limpidnog apsurd. Muzička ili poetska upotreba materijala je stoga najprikladnija“ (Briatte, 2020). U filmu *The Shining*, Kjubrik je koristio dela Pendereckog poput: *De Natura Sonoris*, *Polymorphia*, *Urenja Ewangelia* i drugih, mahom iz sonorističkog perioda kompozitora. Ovde je takođe bitno objasniti širi kontekst nastanka dela, kao i samog pravca tj. kompozicionog metoda sonorizma. Kšištof Penderecki je bio poljski kompozitor rođen 1933. godine, odrastao pod nacističkom okupacijom. Kao prva generacija kompozitora-svedoka Penderecki je komponovao brojna dela poput: *Trenodija žrtvama Hirošime*, *Poljski rekvijem*, i *Dies Irae (Oratorijum Aušvic)*, kao svoje viđenje i reakciju na holokaust i traumu Drugog svetskog rata. Japansko umetničko udruženje *The Praemium Imperiale* navodi: „Kšištof Penderecki, jedan od najznačajnijih kompozitora našeg vremena...Odrastao je za vreme nacističke okupacije i težio je da razvije muzički rečnik koji bi na adekvatan način saopštavao njegov osećaj posleratne otuđenosti, užas pred zločinima holokausta i hladnog rata

i paradoksalno, njegovu nadu u budućnost“ (Praemium Imperiale, n.d.). Takođe, poznat je i po svojim književnim delima poput *Lavirinta vremena* (Penderecki, 1998).

Bitno je napomenuti da su Kšištof Penderecki, ali i drugi kompozitori izloženi dešavanjima Drugog svetskog rata, doživeli traumu, ne samo u metaforičkom, nego u doslovnom značenju tog termina.

Trauma kao odgovor na duboko uznemirujući događaj, prevazilazi sposobnost pojedinca da se sa njim nosi, izaziva osećanje bespomoćnosti, umanjuje osećaj sopstva i sposobnosti da se oseti čitav spektar emocija i iskustava (Onderko, 2018).

U doslovnom smislu trauma se može klasifikovati u nekoliko kategorija i gradacija:

- Akutna trauma - odražava intenzivan stres neposredno nakon jednokratnog događaja i reakcija je kratkog trajanja.
- Hronična trauma - može nastati usled štetnih događaja koji se ponavljaju ili produžavaju. Može se razviti kao odgovor na uporno maltretiranje, zanemarivanje, zlostavljanje.
- Kompleksna trauma - može nastati usled ponovljenih ili višestrukih traumatskih događaja iz kojih ne postoji mogućnost bekstva; iz čega se javlja osećaj zarobljenosti, kao karakteristika iskustva. Kao i druge vrste trauma, kompleksna trauma može potkopati osećaj sigurnosti i izazvati hiperbudnost, što podrazumeva stalno (i iscrpljujuće!) praćenje okoline radi mogućnosti pretnje.
- Sekundarna trauma - proizilazi iz izlaganja patnji drugih ljudi. Najčešće pogađa ljude u profesijama koje su povezane sa izlaganjem povredama i haosom, ovo se posebno odnosi na lekare, hitne službe i organe za sprovođenje zakona. Vremenom, takve osobe su u opasnosti od zamora od saosećanja, pri čemu najčešće izbegavaju da se emocionalno ulažu u druge ljude u pokušaju da se zaštite od patnje (Psychology Today, n.d.-b).

Uzimajući kontekst Drugog svetskog rata u obzir, može se slobodno zaključiti da je prva generacija kompozitora-svedoka bila izložena svim navedenim tipovima traume. Uslovno rečeno, može se čak govoriti i o sekundarnoj traumi slušaoca/publike pri slušanju, odnosno izlaganju delima koja su nastala kao muzička artikulacija ekstremno traumatičnih događaja.

Model formiranja traumatske telesne i psihičke memorije je izuzetno složen. Može da uključuje različite međusobno povezane pristupe kroz psiho-edukativno preobuku akcionih obrazaca zasnovanih na traumi, modulaciju uzbuđenja kroz dekonstrukciju afekta, transformaciju subjektivnog značenja traumatskog iskustva kroz metafore iskustvenog pokreta i razvoj regulacije afekta i reflektivne distance do traumatskog sećanja kroz interpersonalno ogledanje (Eberhard-Kaechele, 2012).

Artikulacija traumatskog sećanja kroz muzičko delo, sadrži gotovo sve navedene pristupe. U posleratnom periodu nastali su brojni muzički pravci poput: serijalizma, minimalizma, neoklasicizma, sonorizma, stilova koji su se oslanjali na atonalnost, različite eksperimentalne pristupe, kao i elektroakustiku. U zavisnosti od načina sagledavanja nastanka ovih stilova i pokreta u muzici, muzikolozi i drugi naučnici smatraju da postoji manje ili više direktna veza između muzičkog pokreta i Holokausta i drugih traumatičnih istorijskih događaja Drugog svetskog rata. Sonorizam je verovatno najviše imao uticaja na kinematografiju, dizajn zuka, filmsku partituru i sautrak generalno. Međutim, zbog samog svog karaktera, kao i samog konteksta nastajanja, sonorizam se ispostavio kao izuzetno izazovan fenomen za teoretska i druga verbalna objašnjenja. U svojoj knjizi *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*, Danuta Mirka, veliki autoritet u ovoj oblasti, navodi:

„Za razliku od eksponenata zapadne avangarde, kao što su Boulez, Štockhausen ili Kejdž, koji su u brojnim manifestima, predavanjima i intervjuima rado objašnjavali svoje teorijske pretpostavke, poljski sonoristi su izbegavali bilo kakve deklaracije bilo o estetskim premisama ili tehnološkim postupcima svog rada. Stoga su se početkom 1960-ih muzički recenzenti suočili sa zastrašujućim zadatkom da definišu konstitutivne osobine novog stila oslanjajući se samo na sopstvene auditivne utiske i partiture. Ovaj zadatak je bio utoliko teži što se pojava sonorizma u savremenom muzičkom životu odvijala u gotovo histeričnoj atmosferi senzacija i skandala, koja je bila nepogodna za formulisanje dobro promišljenih sudova i mišljenja“ (Mirka, 1997, p. 7).

Naravno, autorka je pružila brojna pojašnjenja i sistematizaciju sonorističkog pokreta, članak pod naslovom *Texture in Penderecki's Sonoristic Style*, možda pruža najsažetije objašnjenje:

„U svom takozvanom „sonorističkom“ periodu ranih 1960-ih – predstavljenom komadima kao što su *Threnodi*, *Fluorescences*, *Polimorphia* i drugi – Penderecki je koristio kompozicioni sistem čiji aksiomatski koncept nije bio jedan zvuk, već zvučna materija u svom totalitetu. Različitim stanjima ove zvučne materije upravljala su dva relativno nezavisna sistema: (1) osnovni sistem koji je upravljao teksturom zvučnih masa i (2) sistem tembra koji je upravljao njihovom zvučnom bojom. Kategorije osnovnog sistema su nekoliko

binarnih opozicija koje se tiču visine tona, vremena i glasnoće: prostorna pokretljivost naspram nepokretnosti, vremenska pokretljivost naspram nepokretnosti, prostorni kontinuitet naspram diskontinuiteta, vremenski kontinuitet naspram diskontinuiteta, visoki naspram niskog registra, glasna naspram meke dinamike. Ove kategorije objašnjavaju morfologiju osnovnog sistema jer kombinacija termina izabranih iz pojedinačnih kategorija generiše inventar jedinica u Pendereckovom sonorističkom stilu. Isti skup kategorija određuje i sintaksu, jer vremenskim redosledom jedinica u toku muzičke naracije vlada unutrašnja logika pojedinačnih binarnih opozicija. Kategorije tembarskog sistema su pak metal, drvo i koža – materijali od kojih su najčešće napravljeni izvori zvuka tradicionalnih muzičkih instrumenata – čineći trojnu opoziciju. Sistem tembra je u osnovi bogatstva novih muzičkih alata, kao i ekscentričnih tehnika sviranja na tradicionalnim instrumentima koje je zahtevao kompozitor“ (Mirka, 2000, p. 1).

Nešto jednostavnije objašnjenje prvi je ponudio Josef Hominjski (Józef M. Chomiński), čija originalna definicija opisuje sonoristiku kao tehniku, čija je suština da se fokusira na čisto zvučne vrednosti kao glavno izražajno sredstvo, a samim tim i strukturni element kompozicije. Što znači da u sonorističkoj muzici preovlađuje dominacija tembralnih i teksturalnih vrednosti, što se postiže tehnikama u koje spadaju: proširene instrumentalne i vokalne tehnike, netradicionalni pristupi muzičkom tempu i ritmu, tonski skupovi i glisandi različitih tipova, i drugi ne tipični pristupi (Music In Movement, n.d.). Ovde se mogu pojavljivati i tonski klasteri, kontrolisana aletorika i beli šum.

Artikulacija traumatskog sećanja kroz muziku je vrlo složena i često rezultira distorzijom izraza. Iako nijedan veći autoritet nije napravio ovu paralelu, tekstura sonorističke muzike, (pogotovo dela posvećenih Holokaustu i drugim traumama Drugog svetskog rata) ukoliko bi se uporedila sa vizuelnom prezentacijom, najviše bi ličila na čuvenu sliku i fotografiju devojčice Tereske, koja je posle preživljene traume logora, bila zbrinuta u ustanovi za „zaostalu i psihički uznemirenu decu“.

Na ovoj fotografiji Tereska stoji ispred table pored svog crteža, pre toga, nastavnici ustanove su zadali zadatak deci, da nacrtaju svoj dom, ali Tereska je jedino mogla da kredom iscrta splet mahovitih linija. Njen izraz lica i njene oči samo još više odražavaju zbunjenost i muku. Crtež koji je na tabli naslikala, bio je način na koji je ona predstavila svoju traumu, na kraju je rekla: „To je dom. Ovo je dom“ (Rare Historical Photos, 2015). (Prilog br. 15)



Prilog br. 15 Tereska devojčica iz varšavske škole za mentalno poremećenu decu koja su preživela rat u koncentracionom logoru. Na tabli je njen crtež 'doma'; David Seymour "Children of Europe" The International Center for Photography 1948

Pored filma *The Shining*, muzika Pendereckog našla se u brojnim filmovima poput *Isterivača Đavola* (*The Exorcist* William Friedkin 1973), *Zatvorenog ostrva* (*Shutter Island* Martin Scorsese 2010), *Unutarnje carstvo* (*Inland Empire* David Lynch 2006), serije *Twin Peaks* (*Twin Peaks* David Lynch 1990-1991) i mnogih drugih. Uzimajući u obzir reputaciju reditelja poput Stenlija Kjubrika, Dejvida Linča i Martina Skorcezija, mnogi drugi reditelji su se ugledali na njih, čime Penderecki ubrzo postaje „omiljeni kompozitor režisera horora“, list *The Guardian*, objavio je tekst *Krzysztof Penderecki: horror film directors' favourite composer*, koji govori o ovom fenomenu (Service, 2011).

Iako ni jedan od navedenih filmova ne govori o Holokaustu ili o drugim traumama Drugog svetskog rata, Kjubrik, ali kasnije i drugi režiseri, uvideli su da mogu da iskoriste snažnu afektivnu valencu sonorističke muzike i da je stave u drugi kontekst. Iz ovog pristupa nastao je sonoristički metod komponovanja koji je postao zlatni standard u ozvučavanju horor filmova. Muzika koja se danas koristi u gotovo svim hororima, nije u doslovnom smislu autorska muzika Pendereckog, nego je komponovana u stilu Pendereckog (Penderecki style) od strane drugih kompozitora.

Ovakav pristup i metod, postao je toliko popularan, da je verovatno najveća i najuticajnija kompanija za distribuciju virtuelni instrumenata (VST) *Native Instruments*, napravila virtuelni instrument pod nazivom *Thrill*, koji se (iako se to specifično ne navodi) u potpunosti oslanja na karakteristike sonorizma (Native Instruments, n.d.).

Ovim putem, specifičan zvuk karakterističan za sonorizam, postao je lako dostupan, čime je mera dobrog ukusa i mera u kojoj se koristi u savremenim hororima, u najmanju ruku etički i estetički upitna. Takođe, upitno je i da li svi režiseri znaju originalni kontekst nastajanja kompozicione tehnike i kompozicionih postupaka sonorizma.

U kontekstu afektivnog primovanja, ukoliko se muzika koristi kao stimulus za indukovanje bazičnih emocija, pored navedenih psihoakustičkih kvaliteta muzike i njene metaforičke vrednosti, bitno je znati i njen originalni kontekst nastajanja. Muzika koja poseduje snažnu afektivnu valencu, vrlo verovatno će izazvati i snažan afektivni i emotivni odgovor kod publike. Bitno je napomenuti i činjenicu da ovaj metod treba koristiti sa dozom odgovornosti.

Takođe, treba napomenuti da svaki stimulus, koji se koristi u bilo kom načinu primovanja, ima svoju afektivnu valencu, koja ima uticaj na krajni ishod, prosudu ili reakciju.

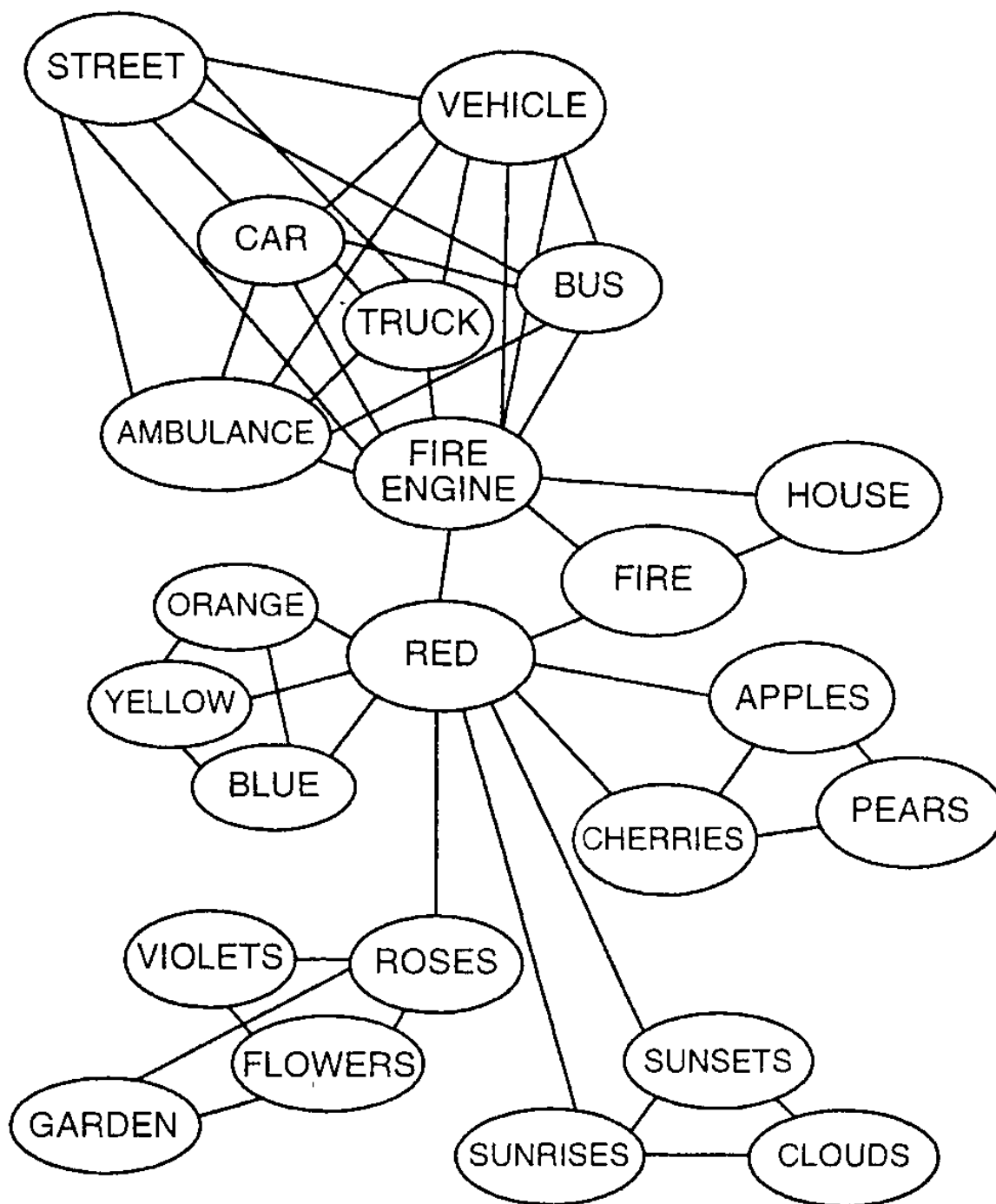
Semantičko primovanje

Semantičko primovanje je fenomen koji se javlja kada je obrada stimulusa olakšana prethodnim predstavljanjem semantički povezanim ili semantički srodnim stimulusom. Ovaj efekat je opširno proučavan u kognitivnoj psihologiji i smatra se da odražava aktivaciju srodnih koncepata u pamćenju. Takođe, semantičko primovanje se koristi kao način proučavanja obrade jezika, pamćenja i pažnje.

„Semantičko primovanje nastaje zato što mozak koristi relacije između sličnih ili srodnih stimulansa kao dodatak iskustvu iz prošlosti sa istim stimulusom“ (Gibbons et al., 2018, p. 579).

Semantičko primovanje se najviše ispituje u okviru obrade jezika i reči. Kao najčešći i verovatno najjednostavniji primer u literaturi se navodi odnos reči „doktor - medicinska sestra“. Ukoliko se subjektu predstavi reč „doktor“, pa ubrzo nakon toga prikaže reč „medicinska sestra“, odgovor subjekta na reč „medicinska sestra“ će biti brži nego u slučaju da mu prethodno nije prikazana reč „doktor“. Objašnjenje za ovaj efekat leži u činjenici da su „doktor“ i „medicinska sestra“ semantički povezani koncepti. Predstavljanje „doktora“ bilo u reči ili slici, podstiče osobu da razmišlja o srodnim konceptima medicinske profesije, što dalje olakšava tj. facilitira obradu i prepoznavanje „medicinske sestre“ kada se pojavi.

„...u psiholingvistici je dobro poznata i snažna pojava, da obrada reči ima koristi od prisustva prethodne reči sa kojom je povezana po značenju. Na primer, subjekti brže imenuju reč „pas“ kada su upravo videli (ili čuli) reč „mačka“ nego kada su videli (ili čuli) reč „bar“. Ova prednost u obradi primovane reči (pas) se često pripisuje povećanju aktivacije koju njen konceptni čvor nasleđuje od srodnog prima (mačka)“ (Hagoort, 1998, p. 14). (Prilog Br. 16)



Prilog br. 16 Nedekompozicioni model reprezentacija značenja reči. Svaki čvor predstavlja jedan koncept. Spojene mreže su određene semantičkom sličnošću. Veze između čvorova predstavljaju odnose značenja između koncepata. Najjače semantičke veze postoje između pojmova sa kratkim i direktnim vezama. Aktivacija se može širiti sa jednog koncepta na drugi putem veza. Što je veza između čvorova direktnija, to je više aktivacije primljeno od čvora povezanog po značenju (Hagoort, 1998).

Efekat semantičkog primovanja može biti demonstriran u širokom spektru eksperimenata korišćenjem različitih tipova stimulusa i zadataka. Jedna od najčešćih paradigmi koja se koristi za proučavanje semantičkog primovanja uključuje predstavljanje primarnog stimulusa (prva reč) koju prati ciljni stimulus (druga reč) i merenje vremena odgovora učesnika

na ciljni stimulus. Glavni i ciljni stimulus mogu biti ili semantički povezani (npr. doktor-medicinska sestra) ili nepovezani (npr. doktor-sto). „Pod ovim uslovima, pojavljuje se semantičko primovanje ili efekat srodnosti. Ovaj efekat se može opisati kao veća brzina i tačnost u odgovoru na ciljnu reč kada je predstavljena posle semantički srodne primarne reči, nego kada je predstavljena posle nepovezane primarne reči ili posle neutralnog stimulusa“ (Gibbons et al., 2018, pp. 579–580).

Ključni nalaz je da je vreme odgovora na ciljni stimulus brže kada mu prethodi semantički srodan prim, nego u poređenju sa semantički nepovezanim primom. Ovaj efekat je dosledno replikovano u brojnim studijama.

„Semantičko primovanje se odnosi na olakšavanje reagovanja koje se javlja kao rezultat predstavljanja semantički srodne reči, kao kada predstavljanje reči „medicinska sestra“ olakšava pristup ili odluke u vezi sa „doktorom“. Efekti semantičkog primovanja su jedan od najsnažnijih nalaza u kognitivnoj psihologiji i prijavljeni su u različitim zadacima, uključujući leksičko odlučivanje (učesnicima se predstavljaju reči i nereči nakon čega odlučuju da li svaka sadrži reč), perceptivnu identifikaciju i ubrzano čitanje reči (imenovanje)“ (Wagner & Koutstaal, 2002, p. 29).

Kao osnovna razlika između semantičkog primovanja i repeticionog primovanja navodi se dužina trajanja efekata. Efekat repeticionog/repetativnog primovanja traje prilično dugo, postoje nalazi da traje satima, danima ili u nekim slučajevima, više meseci. Sa druge strane efekat semantičkog primovanja traje relativno kratko. Takođe, veruje se da je efekat mnogo prolazniji, tj. da se brže raspršuje (Wagner & Koutstaal, 2002, p. 29).

Teorijske osnove efekta semantičkog primovanja zasnivaju se na ideji da su mentalne reprezentacije kod ljudi, konceptualizovane i organizovane u strukturu nalik mreži, gde su srodni koncepti međusobno povezani i mogu da aktiviraju jedan drugog. Ova mreža povezanih konceptata se često naziva semantičkom mrežom (Prilog br. 16). Kada osoba naiđe na određeni stimulus, kao što je reč ili slika, pokreće se aktiviranje odgovarajućeg koncepta u semantičkoj mreži, čiji se efekat širi na druge srodne koncepte, što utiče na dalju obradu naknadnih stimulusa. Smatra se da se ovaj proces odvija automatski i nesvesno i da ima značajan uticaj na ponašanje i prosude.

Treba naglasiti da se uvidom u literaturu može videti da postoje različite diskusije o mehanizmu efekta semantičkog primovanja, koje se uglavnom fokusiraju na model difuzije aktivacije, model koincidentnog znaka i model distribucije memorije. Modeli difuzije aktivacije i modeli složenog-koincidentnog znaka zasnivaju se na primovanju asocijativnih

odnosa. Ovde se veruje da je efekat primovanja posledica asocijativnog odnosa između početnog stimulusa tj. prima i ciljnog stimulusa. Asocijativni odnos opisuje mogućnost da se jedna reč poveže sa drugom rečju i da odražava karakteristike reči u upotrebi. Na primer, plaža-pesak, škola-učenik su veoma asocijativne reči. Sa druge strane model distribucije memorije smatra da se primovanje zasniva na semantički povezanim stimulusima. Uzimajući u obzir da reči koje su često semantički povezane, takođe imaju asocijativni odnos, teško je utvrditi da li je efekat zasnovan na semantički povezanom primovanju ili primovanju asocijativnog odnosa. Sa ovim zadatkom je urađeno mnogo istraživanja, ali oprečnim rezultatima. S jedne strane, postoje eksperimenti koji dokazuju da samo semantička korelacija, bez asocijativnog odnosa, ne može da generiše efekat primovanja tj. da se primovanje dešava samo kada postoji asocijacija. Prema ovoj tvrdnji, automatsko primovanje u zadacima leksičkog prosuđivanja se dešava na nivou leksičke asocijacije, a ne semantičke relevantnosti. Sa druge strane, neki eksperimenti su dokazali da samo semantička korelacija (bez asocijativnog odnosa) može da proizvede efekat primovanja. U ovim istraživanjima pronađeni su drugačiji rezultati prilikom zadatka leksičkog prosuđivanja. Prema ovim istraživanjima, kada se koristi paradigma primovanja reči kao slušne prezentacije, pojavljuje se efekat primovanja, bilo da postoji asocijativni odnos ili da ne postoji asocijativni odnos između reči iste kategorije i funkcionalnog odnosa; takođe u zadacima rasuđivanja vizuelne reči, opseg semantičkog primovanja bio je znatno smanjen, ali značajni efekti primovanja i dalje postoje između parova reči koji nemaju asocijativnu vezu, nego samo semantičku vezu. Ovim se smatra da postoji primovanje između stimulusa bez asocijativnog odnosa, ali visoke semantičke sličnosti (代小东 et al., 2016, pp. 1143–1144).

Efekti semantičkog primovanja su verovatno modulirani različitim faktorima, kao što su jačina semantičkog odnosa između primarnog i ciljnog stimulusa, kao i jačina asocijativnog odnosa ili druge srodnosti koncepata. Ovako posmatrano semantičko primovanje, gde su i prim i cilj iz iste semantičke kategorije i dele karakteristike, pokreću šireću aktivaciju unutar i semantičkih i asocijativnih mreža. Iako postoje oprečna mišljenja, nalazi potvrđuju i jedno i drugo. U svakom slučaju, bez obzira na sličnosti i uticaj jednog efekta na drugi, u nauci se sematičko i asocijativno primovanje najčešće kategorišu kao dva odvojena načina primovanja.

Primovanje je efekat i proces u kome se menjaju brzina, tačnost i tendencija reakcije kada se ciljni stimulus obradi pod dejstvom prvog (prim) stimulusa. Iako se semantičko

primovanje najviše fokusira na obradu reči, svakako je moguće govoriti i o sematičkom primovnju u okvirima širim od lingvistike.

Za sada, postoji svega nekoliko radova koji su se bavili različitim uticajuma muzike na semantičko primovanje. Rad *Musical structure modulates semantic priming in vocal music*, pokazao je da harmonska struktura može uticati na obradu fonema kod učesnika, bez obzira na stepen njihove muzičke stručnosti. Takođe, dokazan je i uticaj harmonskog konteksta na praćenje fonema u vokalnoj muzici tj. istraživan je način na koji muzička harmonija može potencijalno da ometa obradu reči u vokalnoj muzici. U ovom ispitivanju predstavljene su 24 rečenice otpevane kroz osam akorda na dva načina. Njihova poslednja reč je bila ili semantički povezana sa prethodnim jezičkim kontekstom npr. (*La girafe a un tre`s grand cou*, Žirafa ima veoma dug **vrat**) ili nije bila povezana sa prethodnim jezičkim kontekstom (*La girafe a un tre`s grand pied*, Žirafa ima veoma dugo **stopalo**). Ukrštanjem semantičkog odnosa (srodno naspram nepovezanog), harmonijske funkcije (tonike naspram subdominante) i leksikalnosti (reč nasuprot ne-reči) dobijeno je 96 otpevanih rečenica koje su predstavljene nasumičnim redosledom. Ciljna reč je u jednom slučaju pevana na toničkom (I) akordu ili u drugoj varijanti na manje referentnom subdominantnom (IV) akordu. Nakon čega su učesnici radili zadatak leksičkog odlučivanja o ciljnoj reči. Autori navode „Primećena je značajna interakcija između semantičke i harmonijske povezanosti što sugerise da muzika modulira semantičko primovanje vokalne muzike. Prateći Džonsovu (Mari Riess Jones) teoriju dinamičke pažnje, mi tvrdimo da muzika može da modulira semantičko primovanje vokalne muzike, modifikujući alokaciju resursa pažnje neophodnog za lingvističko obrađivanje“ (Poulin-Charronnat et al., 2005, p. B67). Prema objašnjenju Džonsove teorije dinamičke pažnje, muzika prikazuje nekoliko akcenata čija je zajednička funkcija da privuče pažnju slušaoca tokom odvijanja muzičkog dela. Prema ovoj teoriji u zapadnoj muzici, tonički akordi su više referentni nego subdominantni akordi, zbog čega će ovi akordi verovatno funkcionisati kao kulturno zasnovani markeri pažnje, koji obuhvataju više resursa pažnje. „Kao rezultat toga, količina resursa pažnje dostupnih za jezičku obradu biće veća na toničkim nego na subdominantnim akordima, što bi rezultiralo u različitim intenzitetima efekat semantičkog primovanja. To jest, muzika prvo skreće pažnju, u nekoj fazi pre-atentivnosti¹⁰, a potom dolazi do lingvističke analize“ (Poulin-Charronnat et al., 2005, p. B75). U istraživanjima koja su ispitivala ovaj fenomemn, obrada fonema pevanih na

¹⁰ Pre-atentivnost (Pre-attentive) pre-pažnja je obrada podsvesno i gomilanje informacija iz okoline. Nakon čega mozak filtrira i obrađuje ono što je važno. Stimulusi koji se najviše ističu ili su relevantntni za ono o čemu osoba razmišlja biraju se za dalju i potpuniju analizu na svesnom nivou.

toničkim akordima bila je tačnija i brža od obrade onih pevanih na subdominantnim akordima. Ova tumačenja su kompatibilna i sa nekoliko ERP studija o muzičkom primovanju koja pokazuju da se efekat harmonske povezanosti javlja veoma rano u ERP komponenti (M. R. Jones & Boltz, 1989; Poulin-Charronnat et al., 2005).

Ovako posmatrano, muzika može da modulira semantičko primovanje u vokalnoj muzici, modifikujući alokaciju resursa pažnje neophodnog za lingvističko obrađivanje. Nekoliko muzičkih karakteristika, u ovom konkretnom slučaju harmonija, može da ometa lingvističku obradu stihova isto kao što to čine prozodijski znakovi u govornom jeziku. Kada su muzičke i lingvističke informacije pomešane u jednom slušnom signalu, teško je odvojiti muzičke prozodijske karakteristike od govornih prozodijskih karakteristika. Iz ovog razloga nezavisna obrada muzike od jezika je veoma otežana i veoma je mala verovatnoća da će se desiti u normalnom slušanju vokalne muzike, čak i kada slušaoci eksplicitno pokušavaju da se fokusiraju na jezik (Poulin-Charronnat et al., 2005, p. B76).

Odnos između jezika i muzike je predmet mnogih debata, postoje studije čiji nalazi govore u prilog nezavisnoj obradi, dok postoje i druge, čiji nalazi pružaju dosledne dokaze da su neuronski putevi uključeni u svaki od domena značajno isprepleteni. Zavisni model je takođe podržan i bihevioralnim i neurofiziološkim dokazima. Studije o pamćenju pesama su pokazale da se melodije bolje prepoznaju kada se čuju sa originalnim tekstom, nego sa tekstom drugih pesama. Slično tome, reči pesama se bolje prepoznaju kada se čuju sa svojom originalnom melodijom, a ne sa drugom. Zavisni model je takođe podržan neurofiziološkim dokazima. Pokazalo se da su sintaksička kršenja u jeziku izazvala identične ERP nalaze kao i harmonijska kršenja u muzici, što sugeriše da ova ERP komponenta odražava funkcionisanje mehanizama koji dele i lingvistički i muzički procesi (Poulin-Charronnat et al., 2005).

Uzimajući u obzir preklapanje muzike i jezika odgovori na ciljane reči mogu biti brži i tačniji za mete koje se pojavljuju u podudarnim rečenicama tj. kontekstualno povezanim rečima otpevanim na toničnom akordu, nego za mete koje se javljaju u kontekstualno podudarnim rečenicama, ali otpevanim na harmonsko slabijoj funkciji.

Pomenuto istraživanje koristilo je ciljanu reč povezanu sa dve tonalne funkcije toniku (I) i subdominantu (IV). Prema njihovim istraživanjuma tonika je dala bolje rezultate kada je bila povezana sa ciljanom reči nego subdominanta. Međutim, obe funkcije se u sistematsko-hijerarhijskom smislu smatraju jakim centrima u tonalitetu. Nažalost, u studiji nisu obrađeni svi ostali stupnjevi. Prema teoriji tonalnih funkcija, razumno je pretpostaviti da bi ciljana reč

otpevana na akordima stupnjeva ko što su I, IV, V, imala bolje rezultate prepoznavanja nego da je otpevana na akordima stupnjeva II, III, VI.

Pored harmonije i tonalnih funkcija, postoje istrživanja koja uzimaju i druge aspekte muzike u obzir. Rad objavljen pod naslovom: *Rhythmic and textural musical sequences differently influence syntax and semantic processing in children*, je prema tvrdnjama autora, prva studija koja otkriva efekte muzičkih manipulacija na više domena na naknadnu lingvističku sintaksu i semantičku obradu. Ovde je pokazano da različiti muzički parametri mogu uticati na različite jezičke procese: ritam je posebno relevantan za poboljšanje sintaksne obrade, dok je tekstura važna za semantičku aktivaciju. Ovi efekti se oslanjaju na različite kognitivne mehanizme koje dele muzika i jezik: ritam podstiče vremensku pažnju i segmentaciju, što je važno za obradu sintakse, dok tekstualne zvučne sekvence aktiviraju više koncepta reprezentacija zajedničkih sa verbalnom obradom. U radu se navodi: „Veza između obrade ritma i sintakse je prikazana efektima muzičkog ritmičkog primovanja na naknadnu obradu govora: Kratko izlaganje muzičkoj sekvenci sa snažno utvrđenim pravilnim osnovnim ritmom može poboljšati naknadnu obradu sintakse kod dece u tipičnom razvoju i kod dece sa smetnjama u razvoju jezika“ (Canette et al., 2020, p. 1). Prema tvrdnjama autora, ritmičko primovanje povećava korist od programa obuke sintakse čak i kod dece sa kohlearnim implantatima. Povoljniji efekat se pojavljuje kod slušanja pravilnih/regularnih ritmova u poređenju sa nepravilnim sekvencama i neutralnim sekvencama (koa što su zvukovi iz okoline). Ovi nalazi sugerišu da efekat ritmičkog primovanja na gramatičku obradu nije posledica opštih kognitivnih prednosti, kao što je pojačano uzbuđenje prilikom slušanja muzike, nego je zasnovano na kognitivnim mehanizmima zajedničkim za obradu ritma i sintakse (Canette et al., 2020).

Pomenuta studija je sprovedena najpre na deci, kako bi se pokazala veza između muzičke stručnosti, gramatičkih veština i upotrebe vokabulara. Rezultati sugerišu da muzika, posebno ako je ciljano manipulisana različitim karakteristikama, se može smatrati relevantnim alatom za jačanje sintaksnih sposobnosti i semantičkog znanja. Takođe, autori napominju da se nedavno pokazalo da slušanje semantički kongruentne muzike tokom učenja novih reči promoviše usvajanje reči i kod odraslih. Svrhu i primenu pomenutih rezultata autori najviše vide u razvoju perspektiva upotrebe muzike u stimulativnim ili rehabilitacionim okruženjima (Canette et al., 2020, pp. 15–16).

Naravno, sve pomenute rezultate je moguće primeniti i u filmskoj naraciji. Najveći benefit primovanja u filmu je fasilacija znanja i informacija kako bi se lakše prepoznale od strane publike, odnosno kako bi se lakše obradile (na bilo kom nivou). U filmu *Kosa* se može naći mnoštvo sekvenci koje prate pesme, koje su u svemu navedenom kongruentne. Pesme su u vrlo pravilnom ritmu, naglašene reči su najčešće na tonici, pored toga ritam i tekstura prikazane slike je u potpunosti u skladu sa paralelnom muzikom (što će biti prikazano u studiji slučaja).

U poređenju sa Vagnerovim učenjima, može lako zapaziti da se načini da se stvori Gesamtkunstwerk najčešće oslanjaju na ono što se naučnim radovima naziva kongruencija.

„U pratnji igre ona je posredstvom govornog jezika postigla tako čvrstu prozodijsku meru, tj., tako tačno odmereno, čisto čulno razlikovanje težine i lakoće slogova - čiji je međusobni odnos uredila u pogledu vremenskog trajanja - da je pred ovim potpuno čulnim određenjem (koje nije bilo hotimično, već ga je i u jeziku proizvodila prirodna osobenost zvučnih glasova u korenskim slogovima, ili položaj ovih glasova u odnosu na pojačane suglasnike) morao da se povuče čak i prirodni govorni akcent, kojim se naglašavaju i metrički nenaglašeni slogovi“ (Vagner, 2003, p. 166).

Oslanjajući se na starogrčki pristup drami, Vagner govori o pravilnom postavljanju prozodijskih akcenata na tezu i arzu u muzičkom taktu, ritmu govora i metriku, gde navodi:

„Dakle, samo zato što razlomci takta koji se nalaze između dobre i rđave polovine takta oživljavaju ritam i učestvuju u akcentovanju, može se opaziti i slabiji akcent rđave polovine takta. Akcentovana rečenica uslovljava karakterističan odnos ovih razlomaka prema polovinama takta, i to u pogledu spuštanja akcenta i odnosa spuštanja prema podizanjima. Reči ili slogovi koji su sami po sebi nenaglašeni, a na kojima se nalazi spuštanje, u svakodnevnom se govoru usled narastajućeg naglašavanja uzdižu do ranga glavnog akcenta, da bi se s opadanjem naglašavanja ponovo spustili. Tačku do koje se spuštaju, i od koje se ponovo uzdižu ka glavnom akcentu, čini stariji sporedni akcent, a on je - u skladu kako sa smislom govora, tako i s izrazom - uslovljen glavnim akcentom, kao što i planetu uslovljava zvezda oko koje kruži“ (Vagner, 2003, p. 178).

Kapitalno delo *Opera i drama* Riharda Vagnera se zapravo u celosti bavi načinima spajanja pesništva sa ritmom, akcentom, harmonijom, melodijom, pokretom slikom i svim drugim karakertistikama opere. (O ovome će biti više reči u poglavlju o muzičkom primovanju i lajtmotivima.)

U istraživanju koje je objavljeno pod naslovom *Music, language and meaning: brain signatures of semantic processing*, se navodi da je semantika ključna karakteristika jezika, ali

nije poznato da li i muzika može da aktivira moždane mehanizme vezane za obradu semantičkog značenja. Stoga, ova studija je uporedila obradu semantičkog značenja u jeziku i muzici, istražujući efekat semantičkog primovanja koji je indeksiran merama ponašanja i komponentom N400¹¹ moždanog potencijala povezanog sa događajem (ERP) merenom elektroencefalografijom (EEG). Kao predmet svog istraživanja autori navode: „Dok je značenje jasno ključna karakteristika jezika, teoretičari muzike smatraju da je semantička informacija takođe važan aspekt muzike. Pretpostavlja se da kompozitori koriste muzičko značenje kao sredstvo izražavanja, iako postoje određena neslaganja oko toga kako bi se muzičko značenje moglo teorijski razmatrati“ (Koelsch et al., 2004, p. 302).

Uvidom u literaturu i konsultacijom većine teoretičara, autori razlikuju četiri različita aspekta muzičkog značenja:

1. Značenje koje proizilazi iz veze između različitih referentnih okvira koje sugerišu zajednički obrasci ili forme (npr. zvučni obrasci u smislu visine tona, dinamike, tempa, tembra itd. koji liče na karakteristike predmeta).
2. Značenje koje proizilazi iz sugestije određenog raspoloženja.
3. Značenje koje proizilazi iz izvanmuzičkih asocijacija (npr. bilo koja nacionalna himna).
4. Značenje koje se može pripisati međuigrama formalne strukture u stvaranju obrazaca napetosti i razrešenja. Empirijski su opisani emocionalni odgovori na muziku i obrasci percipirane napetosti i opuštanja tokom slušanja muzike, a oba se mogu smatrati aspektima muzičkog značenja (Koelsch et al., 2004, p. 302).

Uzimajući navedene premise u obzir, naučnici su ljudskim subjektima vizuelno predstavili ciljane reči nakon što su čuli izgovorenu rečenicu ili muzički odlomak. Ciljane reči koje su semantički nepovezane sa primovanim rečenicama izazvale su veći odgovor, nego ciljane reči kojima su prethodile semantički povezane rečenice. Pored toga, ciljane reči kojima su prethodili semantički nepovezani muzički primovi su pokazale sličan efekat u poređenju sa ciljnim rečima kojima su prethodili srodni muzički primovi. Efekat primovanja se nije razlikovao između jezika i muzike u pogledu vremenskog toka, snage ili neuronskih odgovora. Ovim autori zaključuju: „Naši rezultati ukazuju na to da i muzika i jezik mogu da iskoriste

¹¹ Talas N400 je moždani potencijal vezan za događaje (ERP) meren pomoću elektroencefalografije (EEG). Sve češće se koristi u merenju efekta primovanja.

značenje reči i da muzika, kao jezik, može da odredi fiziološke indekse semantičke obrade“ (Koelsch et al., 2004, p. 302).

Ovako posmatrano hibridnim modelom semantičkog primovanja, se slično, srodno ili isto značenje može primovati i jezikom i muzikom; ili ukoliko su značenja spojena i superponirana kao u pesmi, operi ili filmu, jedan od signala može funkcionisati kao znak za drugi modalitet tj. jezik za muziku i obratno.

U radu (Johnson & Halpern, 2012), dokazano je da po svom semantičkom (jezičkom ili muzičkom) značenju slična pesma primuje drugu sluičnu pemu. Ovo je od izuzetne važnosti za fim, mnogi filmovi počinju i završavaju se sličnom pesmom, što često daje osećaj zaokruženja i celosti. Film *Kosa*, takođe počinje i završava se sličnim pesmama, što se najviše vidi u ritmu i muzičkoj teksturi (što će biti pomenuto u studiji slučaja). Iz svega navedenog, može se zaključiti da je kongruencija unutar modaliteta, ali i između modaliteta od izuzetne važnosti za semantičko primovanje.

Asocijativno primovanje

Asocijativno primovanje je psihološki fenomen koji se javlja kada aktivacija određenog koncepta u umu olakšava pristup povezanom konceptu i naknadnu obradu. Drugim rečima, aktivacija jedne reči ili koncepta može pokrenuti aktivaciju srodne reči ili koncepta, čineći verovatnije da će osoba misliti ili prepoznati asocijativno srodne koncepte. Efekat asocijativnog primovanja se javlja čak i ako srodni koncept nije direktno predstavljen, već je samo indirektno povezan sa originalnim konceptom. Asocijativno primovanje ima važne implikacije na razumevanje jezika, pamćenje i učenje, i opsežno je proučavano u oblasti kognitivne psihologije.

Asocijativno primovanje je način primovanja gde prim-stimulus indukuje metu-stimulus kroz asocijaciju, dva stimulusa ne moraju da budu očigledno u istoj semantičkoj kategoriji, nego mogu samo da asociiraju jedno na drugo zbog čestog stavljanja u isti kontekst. Takođe, stimulus i meta mogu biti međusobno dva opozita.

„Asocijativno primovanje uključuje korišćenje dva stimulusa koji su obično povezani jedan sa drugim. Na primer, „mačka“ i „miš“ su dve reči koje se često povezuju jedna sa

drugom u sećanju, tako da pojavljivanje jedne od reči može da podstakne subjekt da brže reaguje kada se pojavi druga reč“ (Cherry, 2021a).

Najčešći način ispitivanja, odnosno eksperimentalnog proučavanja asocijativnog primovanja je merenje vremena reakcije na stimuluse, kroz „zadatak leksičke odluke“ u kome se od učesnika traži da identifikuju, da li je niz slova, reč ili ne-reč, što je brže moguće. U ovom zadatku, prva/prim reč je predstavljena ispred ciljne reči i meri se vreme reakcije na ciljnu reč. Ako je prva reč povezana sa ciljnom rečju preko asocijativne veze, učesnici će verovatno brže odgovoriti, nego u poređenju sa slučajem kada je nepovezana reč prvo predstavljena. Na primer par reči „maslac“ - „hleb“, učesnici su reagovali brže u odnosu na slučaj kada prva reč nije bila povezana sa drugom rečju npr. „hleb“- „doktor“ ili „medicinska sestra“ - „maslac“ (Meyer & Schvaneveldt, 1971, p. 228).

U poređenju sa prethodno pomenutim semantičkim primovanjem, treba napomenuti određene sličnosti kao i razlike. Oba, i asocijativno i semantičko primovanje su psihološki fenomeni koji uključuju aktivaciju srodnih koncepata u umu. Međutim, oni se razlikuju po prirodi odnosa između osnovnih pojmova. Naravno sve što se vidi, čuje i oseća se subjektivno tumači i prema strukturi i prema semantičko-asocijativnom značenju. Neki radovi ne prave bitnu razliku između ova dva načina primovanja, drugi ih odvojeno klasifikuju.

Asocijativno primovanje se dešava kada aktivacija jednog koncepta prethodi aktivaciji drugog koncepta koji je povezan sa njim kroz asocijativnu vezu, kao što je zajedničko pojavljivanje ili sličnost. Primeri za ovo su reči „jabuka“ i „pita“ (Apple Pie) jer se često povezuju jedna sa drugom u kontekstu pečenja ili kuvanja, a nisu u istoj semantičkoj kategoriji. Takođe, kao čest primer se navodi reč „pas“, nakon čega je u teoriji um subjekta primovan da razmišlja i brže prepozna srodne koncepte kao što su „mačka“, „ljubimac“, „povodac“ i „lajanje“, čak i ako srodni koncept nije direktno naveden ili predstavljen, već je samo indirektno povezan sa originalnim, prvobitno predstavljenim konceptom.

S druge strane, kao što je u prethodnom poglavlju objašnjeno, semantičko primovanje nastaje kada aktivacija jednog koncepta prethodi aktivaciji drugog pojma koji je s njim povezan po značenju. Na primer, reč „doktor“ može da bude osnov za reč „medicinska sestra“, jer su semantički povezane kao profesije u oblasti medicine.

Generalno, asocijativno primovanje ima tendenciju da bude osetljivije na specifičan kontekst u kome su reči ili koncepti predstavljeni, dok je semantičko primovanje više pod

uticajem osnovnih semantičkih odnosa između koncepata. Oba tipa primovanja imaju važne implikacije na obrađivanje i preuzimanje informacija, procesuiranje jezika, pamćenje i učenje.

Istraživanja asocijativnog primovanja su se do sad najviše fokusirala na zadatke leksičke odluke, stoga su rezultati bili uglavnom vezani za različita polja lingvistike, identifikaciju i obradu reči (Burt et al., 1993; Ferrand & New, 2004, 2004; Meyer & Schvaneveldt, 1971; Perea & Gotor, 1997; Perea & Rosa, 2002). Takođe, postoje istraživanja koja su ispitivala asocijativno primovanje u maskiranoj percepciji zadatka identifikacije (Grossi, 2006), neka od istraživanja su pružila i dokaze o automatskom procesuiranju (Pecher et al., 2002).

Za primenu asocijativnog primovanja u multimodalnim kruženjima i multimediji, zanimljiviji su eksperimenti koji uključuju barem dva modaliteta, ovakvih istraživanja za sada nema puno. Neki od primera su eksperimenti koji prikazuju efekat interferencije pri imenovanju boja, koji istražuju proces selektivne pažnje. U ovim istraživanjima od subjekata se npr. traži da imenuju boju štamparskog otiska reči i da ignorišu date nekongruentne informacije, kao što su reč „plavo“ napisana crvenim slovima (Burt, 1999).

Asocijativna povezanost muzičkog i vizuelnog aspekta je jedna od suštinskih oblasti proučavanja u oblasti filmske muzike. Arhivska (ponekad i originalno komponovana) muzika u filmu se najčešće oslanja na teorije Majera (Leonard B. Meyer), koji je u svojoj raspravi o različitim tipovima muzičkog značenja, predložio koncept „izvanmuzičkih“ vrednosti i „referencijalizma“. Ova značenja su tip asocijacija između muzičkih i vizuelnih elemenata koji se kombinuju u perceptivno i kulturno prihvatljivim oblicima (o čemu će biti reči u zasebnom polavlju). Pored pomenutog, zanimljivo viđenje asocijacija i značenja predloženo je u radu *Music and Video Iconicity: Theory and Experimental Design*, u kom je istraživana paralela između vizuelnog i muzičkog pokreta u filmu, u radu se navodi: „Ikonička značenja u vizuelnom pokretu i muzici imaju za osnovu sintaksu. Primer u filmu i muzici je scena veslanja galije u *Ben Huru* (1959). Preneseno značenje nije samo u činjenici da se muzički puls i tempo poklapaju sa tempom veslanja robova, već i da melodijska visina raste kada se vesla podignu i i spušta kada se vesla spuste. Kombinacija vremenskog usklađivanja akcenata u vizuelnoj i muzičkoj strukturi sa konotacijom (sugestivnošću) promene muzičke varijable kroz vreme i vizuelne promene u prostoru stapa se u ikoničnu kompoziciju“ (Kendall, 2005, p. 144).

Iako je ovakav pristup komponovanja muzike za film zapravo estetski opasan (postoje dopri primeri poput navedenog *Ben Hura*) jer može doći do efekta poznatog pod nazivom

„mikimausing“ što podseća na crtani film. Ovo je svakako jedan od načina da se stvori kongruencija i asocijacija između auditivnog i vizuelnog dela filmskog narativa.

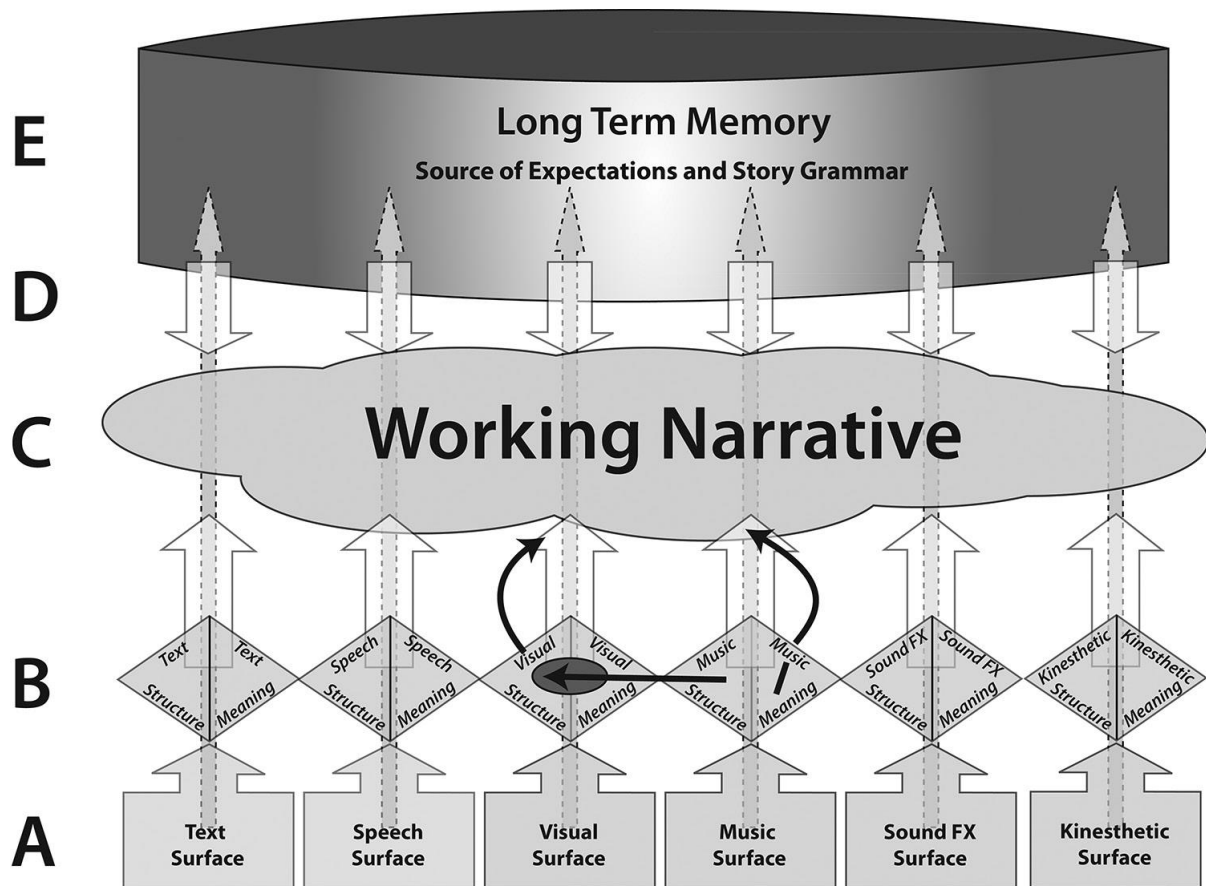
Pored muzičkog i vizuelnog pokreta postoje i istraživanja poput: *Colour Association with Music Is Mediated by Emotion*, koja ispituju asocijaciju muzike i boja pomoću filmske muzike, gde navode: „Ovaj rad je pokazao da kada se boje povezuju sa muzikom, emocija može funkcionisati kao posrednički mehanizam. Odnosno, ljudi povezuju boju sa muzikom na načine koji su u skladu sa emocijama koje spontano percipiraju u muzici, ili sa emocijama koje su povezane sa sećanjima ili slikama u sebi dok slušaju“ (Lindborg & Friberg, 2015, p. 24). Međutim, još važniji nalaz ove studije je da: „Međumodalne asocijacije mogu nastati na neurološkim, perceptivnim, kognitivnim ili emocionalnim nivoima obrade mozga. Modalne korespondencije višeg nivoa između muzičkog tembra i vizuelne boje su prethodno istražene, iako sa ograničenim skupovima boja“ (Lindborg & Friberg, 2015, p. 1).

Činjenica o mogućnosti međumodalne asocijacije, stoji u srži argumenta o mogućnosti asocijativnog primovanja u kinematografiji, uzumajući u obzir složenu multimodalnost filmskog narativa.

Muzika u filmu je uzročno povezana sa emocijama, Vladimir Konečni, teoretičar koji se bavio ovim fenomenom (Konečni, 2003, 2008) navodi tri premise od kojih se najčeće kreće: (a) emocije mogu različito da utiču na naš izbor muzike koju slušamo; (b) muzika može da izrazi emocije i (c) muzika može da pobudi emocije kod slušaoca. Kao jedan od razloga za indukciju emocija kod slušaoca Konečni navodi da emocije ne moraju nužno biti direktno izazvane muzikom, nego posredovanjem ličnih asocijacija: „Kad ovakve emocije budu izazvane, to je samo na indirektnan način, posredstvom asocijacija, i isti se efekat može dobiti pomoću mnogih nemuzičkih sredstava. Razne komponente muzike mogu vidljivo uticati na fiziološke procese, ali pojačana fiziološka aktivnost, iako neophodna, obično nije dovoljna da bi se iskusilo neko emocionalno stanje, čak i ako postoji individualni unutrašnji model za jasno izražene pojedinačne emocije“ (Konečni, 2003, p. 396). Ovo je jedan od mogućih predloga, naravno, postoje i drugačija viđenja drugih autora.

Jedna od najcitiranijih autorki i konstruktorki „kongruencijskoasocijacijskog modela“ (Congruence-Association Model of music and multimedia) (Prilog br. 17) Anabel Koen (Annabel Cohen) navodi: „Emocionalne asocijacije koje generiše muzika automatski se vezuju za vizuelni fokus pažnje ili podrazumevanu temu naracije. Pošto filmski sadržaj pruža

objekat emocija koje generiše muzika, film pomaže da se kontroliše definicija objekta emocije koja se doživljava tokom prisustva muzike“ (A. J. Cohen, 2001, p. 250).



Prilog br. 17 Kongruencijskoasocijacijski model, pri put predstavljen u studiji: *Film Music and the Unfolding Narrative* (A. Cohen, 2013).

Koenova navodi da se čini sasvim logičnim da muzika doprinosi emotivnom izražavanju i doživljaju filma, ali da iznenađujuće, diskusije o emocijama u filmu često ignorišu muziku. Iako bi na površini mogli izgledati sličnije, psihološki procesi u osnovi filma su više nalik muzičkim, nego vizuelnim umetnostima ili drami. Autorka navodi:

„Eksperimentalni dokazi od tada su pokazali da muzika utiče na interpretaciju filmskog narativa i da se muzika integriše u memoriju sa vizuelnim informacijama. Muzika ostvaruje druge funkcije pažnje kroz geštalt strukturalne i asocijacijske principe. Pored toga, činjenica da muzika zahteva kognitivne resurse verovatno igra ulogu u određivanju apsorpcije, uzbuđenja i opšte pažnje. Muzika takođe doprinosi estetskom doživljaju filma“ (A. J. Cohen, 2001, p. 267).

Verovatno važnija tehnika tvorbe geštalta i asocijaciskog principa, muzike u sprezi sa filmom, jeste tehnika lajtmotiva. Kompozitor Rihard Vagner se obično smatra najvećim majstorom ove tehnike, ako ne i prvim, koji je iskoristio ovaj princip u operi . U editorijalu

izdanja *Opere i drame* na srpskom, Gordan Dragović navodi: „Vagner svoje poglede izvodi iz empirizma, interpretirajući imaginaciju kao psihičku sposobnost koja potiče iz asocijacija čulne percepcije povezane sa čulnim iskustvom“ (Dragović, 2003, p. VIII). Vagnerove primene motiva su prevashodno važne u iskazivanja slutnji, predskazanja i asocijacija ideja (Kropfinger, 2003, p. 360).

Pozivajući se na svoja prethodna, ali i brojna druga istraživanja i bitnije autoritete, Anabel Koen navodi da se kroz asocijaciju u sećanju, muzika integriše u film i omogućava simbolizaciju prošlih i budućih događaja tehnikom lajtmotiva. U lajtmotivu, određena muzička tema je kontinuirano uparena sa likom ili događajem, tako da na kraju tema dočarava koncept lika ili događaja u njegovom odsustvu. Koenova se poziva i na davno napisan članak kompozitora SaintSaensa (Camille Saint-Saëns), pod naslovom „Kompozitor kao psiholog“, gde autor primećuje da za delotvornost lajtmotiva moraju biti odgovorni psihološki principi. Takođe, sećanja i uspomene zavisne od emocija, mogu biti izazvane emocijama koje stvara muzika (A. J. Cohen, 2001, p. 258).

U kontekstu asocijacionog primovanja u okviru filmske naracije, lajtmotiv bi mogao istaći kao najbolji način ove tehnike. Muzika može da pokrene različite asocijacije svojim muzičkim i izvanmuzičkim kvalitetima, ali isto tako, tehnikom lajtmotiva se može stvoriti veštačka asocijacija, koja će se pokrenuti svaki put kada se lajtmotiv ponovi. U tom smislu tehnika lajtmotiva se može smatrati i asocijacionim i repetitivnim načinom primovanja.

Maskirano i subliminalno primovanje

Odmah na početku treba naglasiti da se maskirano primovanje i subliminalno primovanje u literaturi najčešće klasifikuju odvojeno. Međutim, zbog svoje sličnosti u mnogim aspektima, kao i zbog toga kako funkcionišu u filmskom narativu, ove kategorije su ovde objedinjene. Filmovi koji se odluču za ovakav način pripovedanja uglavnom koriste i jednu i drugu metodu, pa je teško napraviti strogu podelu. Još jedan problem u klasifikaciji je i taj, što subliminalni stimulus može da postoji sam za sebe i da se tako posmatra, sa druge strane, maskirani stimulus, koji je možda iznad praga opažajnog, jednom kad se maskira postaje teži ili nemoguć za opažanje, pa je tako i on uslovno rečeno subliminalan. Ukoliko su stimulusi ispod praga opažajnog smatraju se subliminalnim, prema Jungu (Carl Gustav Jung): „Ako ovu energiju poseduju samo u maloj meri, oni ostaju, kao i odgovarajuće čulne draži,

subliminalni“ (K. G. Jung, 1984a, p. 267). Dinamika subliminalnih i maskiranih stimulusa u filmskom narativu podstiče nesvesne reakcije, sećanja i osećanja. Prema Jungu, svi psihički fenomeni koji nemaju kvalitet svesti, jesu nesvesno.

„Po mome mišljenju nesvesno treba shvatiti kao totalnost svih onih psihičkih fenomena kojima nedostaje kvalitet svesti. Ovi psihički sadržaji mogu se svrhovito označiti kao subliminalni uz pretpostavku da svaki psihički sadržaj mora posedovati izvesnu energetska vrednost da bi uopšte mogao biti svestan. Što dublje pada vrednost jednog sadržaja svesti, tim lakše ovaj dospeva ispod svesnog praga. Zbog toga nesvesno sadrži sva izgubljena sećanja, osim toga i sve one sadržaje koji su još isuviše slabi da bi mogli da postanu svesni. Ovi sadržaji nastaju kroz nesvesnu kombinacijsku delatnost, iz koje nastaju i snovi“ (K. G. Jung, 1984a, p. 219).¹²

Subliminalni ili maskirani stimulusi mogu biti slikovni ili auditivni tj. muzički s tim što je muzika već po sebi nematerijalna i sugestivna na subliminalnom i emotivnom nivou.

„Muzika je zaista nematerijalna umetnost. Ima neosporan emocionalni efekat na ljudsku vrstu iz razloga koje niko zaista ne može da objasni. Muzika nas može naterati da plačemo, da se smejemo, prizovemo mentalne slike, probudimo neočekivana sećanja i učini nas prijemčivim za sve ostalo što vidimo i čujemo. Muzika je skoro čista emocija bez fizičkih veza. Neko bi rekao da muzika zaobilazi intelekt i ide pravo ka srcu. Subliminalna moć muzike je ono što je čini savršenom kao pratilac slika i priča u filmovima“ (Rona, 2009, p. 2).

Pozicija muzike u filmu je takva da deluje u začelju senzorne percepcije, najbolji kompozitori filmske muzike koristili su upravo ovu prednost, Elmer Bernštajn (Elmer Bernstein) u intervjuu sa Tonijem Tomasom (Tony Thomas) navodi:

„To je draž posla filmskog kompozitora. Kompozitor dodiruje ljude na subliminalnom nivou, tamo gde su relativno bespomoćni. To je uzbuđljiva stvar, jer možete uslovljavati osećanja ljudi čak i ako oni ne razumeju uzroke takvih osećanja. Filmska muzika najbolje obavlja svoj zadatak onda kada se bavi onim što je implicitno u slici, a ne onim što je eksplicitno. Ovakav rad od kompozitora traži da izgradi specijalan odnos prema načinu slušanja muzike. Nije isto ako se muzika sluša u bioskopskoj sali, ili u koncertnoj dvorani. Muzička implicitnost podrazumeva film sa određenom »dubinom« — neki put film je toliko priglup da ništa nije implicitno, u njemu je sve eksplicitno — i to je najteža vrsta filmova, jer u takvim filmovima kompozitor mora da bude toliko direktan da sve vreme pazi da ne postane dosadan“ (Tomas, 1981a, p. 74).

Klaudija Gorbman ističe još jednu vrlo zanimljivu ideju, a to je tišina. U muzičkim kompozicijama tišina se beleži pauzom koja je uvek precizno pozicionirana, precizno

¹² Karl Gustav Jung u *Dinamici nesvesnog* ne pominje specifično film ili kinematografiju; ali govori o snovima koji su u mnogome uporedivi sa filmom.

definisana vremenom trajanja i ima svoju ulogu u kompoziciji. Na isti način bi možda trebalo razmotriti tišinu i u filmskoj partituri i posmatrati tišinu kao pauzu isto kao u muzičkoj partituri. „Pošto komutacija fokusira pažnju na postojeću muziku u odnosu na muziku koja je mogla biti, ona donosi stilske i kulturološke informacije koje ostaju neprepoznate u uobičajenim procesima gledanja filma, i opet sugerije širinu subliminalne moći koju muzika ispoljava tokom filmskog iskustva. ...tišina. Efekat odsustva muzičkog zvuka nikada se ne sme potceniti“ (Gorbman, 1987, p. 18).

Pored subliminalne moći muzike, u filmskom narativu treba razmotriti i maskiranu muziku. Zbog prirode filmskog izraza muzika u film je već maskirana: slikom, govorom, zvučnim efektima. Ponekad je obrnuto, muzika maskira sliku ili govor. Međutim, postoje primeri kada se odlazi korak dalje u sublimiranju i maskiranju; i muzika se spušta doslovno ispod praga svesne detekcije.

Maskirano primovanje se izvodi takozvanom „sendvič tehnikom“. Naime stimulus se nalazi između dve, prednje i zadnje “maske” dok se stimulus pušta vrlo kratko, 40-60 ms dok maske traju 500 ms. Na primer, ukoliko se radi test sa rečima, maska bi bila “ne reč” npr. ##### što “maskira” sam prim. Ono što je jako zanimljivo kod maskiranog primovanja je to, što je prim toliko kratak i između dve maske, da se isključuje svaka mogućnost da je prim opažen svesno, a ipak daje rezultate (Forster, 1984).

U psihološkim istraživanjima, vreme trajanja stimulusa je precizno određeno zbog preciznog merenja i sprovođenja eksperimenta, u filmskoj naraciji nema potrebe da vremenskom određenošću u ovom smislu. Stimulusi mogu biti veoma kratki ili jako dugi u zavisnosti od potrebe filma.

Subliminalno primovanje je slično i lako se definiše. U radu *Subliminal Priming—State of the Art and Future Perspectives* Muhameda El Gendija (Mohamed Elgendi) i saradnika navodi se generalna definicija; primovanje se odnosi na povećanu osetljivost na određene stimuluse, koja je rezultat prethodnog izlaganja povezanim vizuelnim ili audio porukama. „Subliminalno primovanje se dešava kada je pojedinac izložen stimulansima ispod praga percepcije“ (Elgendi et al., 2018). Podsvesno/subliminalno primovanje se uspostavlja na osnovu bilo kog stimulusa, tekstualnog, zvučnog ili slikovnog, koji je ispod praga svesne detekcije.

Sama upotreba subliminalnih stimulusa u bilo kom narativu ili kontekstu bez znanja ili pristanka percipijentata, je već sama po sebi etički upitna. U knjizi *The Rough Guide to Horror Movies* navodi se primer specifičnog filmskog žanra, „Psihorame“.

„Takođe poznat kao „the precon process“, ova upotreba subliminalnih slika, sa informacijama koje su bljeskale na ekranu tako brzo da su bile pokupljene samo podsvesno, korišćena je za film o ubici sekirom koji je režirao Harold Daniels (Harold Daniels), *Moj svet umire vrišteći* (*My World Dies Screaming* 1958); strah je unesen kroz grafiku đavoljeg lica i poruke poput: „Spremite se da vrištite“. Proces je zabranjen zbog moralnih implikacija, ali je uspeh filma *Isterivač đavola* navodno bio posledica oživljavanja ove tehnike“ (A. Jones, 2005, p. 31).

Psihorame pedesetih godina su se najviše oslanjale na vizuelne primove, najčešće prikaze lica demona sa neprijateljskim, sablasnim ili agresivnim izrazom (ponekad bi lice imalo pacova u ustima ili zmiju na glavi). (Prilog br. 18)



Prilog br. 18 Subliminalni vizuelni primovi u vidu lica sa negativnom afektivnom valencom. Primeri iz filmova: *My World Dies Screaming* (1958 Harold Daniels) i *The Exorcist* (William Friedkin 1973)

Primovi su puštani kratko i u sukcesiji, kroz ceo film, ponekad bi ispod lica demona bila napisana i naredbena tekstualna poruka koja je imala ulogu da funkcioniše kao verbalna instrukcija. Iako se psihorama kao žanr ili podžanr obično horora, nije održao, svaka brza montaža u bilo kom žanru se može smartati primovanjem. „...brza montaža, pozajmljena od Sergeja Ajzenštajna, funkcioniše na gotovo podsvesnom nivou: publika, iako zbunjena, nema vremena da registruje razmere nekoherentnosti radnje“ (Gergely, 2008, p. 114).

Pored filmova, u istraživanju Muhameda El Gendija navode se primeri subliminalnog primovanja u sportovima, političkim kampanjama, ratovanju, muzici (gde se navodi slučaj benda *Judas Priest*) i TV emisijama (Elgendi et al., 2018, p. 14). Istraživački radovi ovog tipa se najčešće orijentišu na reklame i različite kampanje. Ovde su opisani pristupi, nalazi, najsavremeniji metodi i potencijalni budući pravci u istraživačkom marketingu i drugim komercijalnim primenama.

U kojoj meri se subliminalno primovanje koristi u kinematografiji i pod kojim motivima, teško je reći i izazovno za istražiti. Hipotetički, postoje dva motiva za upotrebu ovakvog načina primovanja u kinematografiji, jedan je u komercijalne svrhe, drugi je u narativne svrhe. Primovanje u komercijalne svrhe se najčešće vrši u korist promocije određenog brenda ili političke stranke. Neke produkcijske kuće ubacuju u svoje filmove različite tragove drugih filmova takođe svoje produkcije; koji su u planu za izradu u skoroj budućnosti. Po principu efekta čiste ekspozicije (*Mere Exposure Effect*) time pokušavaju da postignu veću dopadljivost i gledanost budućih filmova, što je blaži oblik zloupotrebe.¹³ U svakom slučaju, ovakav način primovanja, gde je osnovni motiv lična dobit ili kampanja, ne može se smatrati etički ispravnim pristupom i nije predmet interesovanja ovog istraživanja.

Mnogo zanimljivija upotreba maskiranog i subliminalnog primovanja je kreativna primena u svojstvu naracije. Reditelji najčešće ne govore o upotrebi bilo kakvih subliminalnih ili maskiranih stimulusa. Postoje anegdotalni dokazi koji govore o tome da su reditelji poput Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick), ali i mnogi drugi, pod uticajem autora Vilsona Brajana Kija (Wilson Bryan Key) počeli da istražuju i u svojim filmovima koriste narativne metode koje su na granici ili ispod svesne detekcije (Ascher, 2012). Vilson Brajen Kij je napisao u tom momentu veoma uticajne i zapažene knjige kao što su: *Subliminal Seduction: Ad Media's Manipulation of a Not So Innocent America*, *Media Sexploitation*, *The Age of Manipulation: The Con in Confidence, the Sin in Sincere* (Key, 1973, 1976, 1993) i mnoge druge. U dokumentarnom filmu *Room 237* (Rodney Ascher 2012) navodi se, da su mnogi reditelji, poput Stenlija Kjubrika, učili od Vilsona Brajana Kija (neki i lično), ali nisu koristili ove metode u komercijalne svrhe, nego kao narativnu tehniku.

Ovakve tvrdnje su teško dokazive, ali jesu moguće za istraživanje. Jedan od načina, kada je zvuk u pitanju, bio bi korišćenje npr. spektometara i spektograma (i drugih softvera) koje danas ima svaka, čak i besplatna DAW (digital audio workstation). Međutim, ovakva

¹³ Među ljubiteljima neke specifične franšize ovo se često pretvori u igru traženja „uskršnjih/kukavičjih jaja“

metoda bila bi izuzetno iscrpljujuća i zahteva napredno poznavanje sonologije i upotrebe audio softvera. Iz tog razloga u daljem tekstu biće razmatrani poznati načini u pristupu zvuka i muzike u filmu i komparacija sa maskiranim i subliminalnim primovanjem. Kao primeri biće prikazani filmovi reditelja koji otvoreno govore o upotrebi zvuka i muzike na maskiran način ili na subliminalnom nivou.

Maskirano primovanje muzikom ili zvukom u filmu, uporedivo je sa „teorijom maske“ Pjera Šefera (Pierre Schaeffer) koja najviše rezonuje sa ovim načinom izlaganja. Šefer objašnjava fenomen maske u svom tekstu *Ne vizuelni elementi u filmu* u kom postoje naznake osnova primovanja: „Ponekad, sasvim izuzetno, ostaju, u mrvicama, nekolicke zvučni utisci; ponekad čak uspevaju i da nadjačaju u sećanju vizuelni utisak“ (Šefer, 1980, p. 14). U delu teksta *Psihologija odnosa gledanje-slušanje*, Šefer govori o tome da nije puno urađeno u ovoj uzbuđljivoj oblasti koja bi trebalo da okupi i filmske stručnjake i stručnjake za psihologiju senzacija. Kao svoj doprinos, Šefer navodi teoriju/fenomen maske: „Pokušaću da nadahnuće potražim u rezultatima koji su u akustici poznati pod imenom *fenomena maske* i da svoje izlaganje razvijam putem analogije. Znam da je ovakvo rasuđivanje u velikoj meri podložno kritici, ali ono bar može da pruži neku vrstu metafore, kao i nagoveštaj o jednoj metodi rada“ (Šefer, 1980, p. 18).

Teoriju maske u akustici Pjer Šefer sažima na sledeći način. Kada uho čuje dva čista zvuka različitog porekla, dolazi do niza fenomena koji se mogu svrstati u četiri kategorije (Šefer, 1980, pp. 18–19):

- a) Ukoliko je jedan od dva zvuka suviše slab u odnosu na drugi, onda je on naprosto maskiran, što znači da uho čuje samo jedan zvuk, onaj jači. Efekat maske zavisi ne samo od nivoa, nego i od frekvencije dva sučeljena zvuka.
- b) Ali zbog vrlo različitih vrednosti frekvencije, dva zvuka nejednakog intenziteta mogu da se čuju i razgovetno, i jedan i drugi.
- c) Kada su dva zvuka slične frekvencije, onda se oni ne čuju razgovetno, nego ih uho prima kao globalan utisak poznat pod imenom udar. Frekvencija udara jednaka je razlici u frekvenciji dva sučeljena zvuka.
- d) Kada su dva zvuka sličnog intenziteta, a nemaju pri tom sličnu frekvenciju, onda se više ne čuju samo oni, nego i njihova pratnja subjektivnih zvukova koji se nazivaju »diferencijalnim«

i »dodatnim« i koji svoju visinu dobijaju iz razlika u frekvenciji ili iz zbira frekvencija dva sučeljena zvuka. Iako ih uho stvarno čuje, ti zvuci nemaju fizičku stvarnost.

Pjer Šefer takođe navodi i fenomen maske ne samo auditivnom nego i u audiovizuelnom smislu kada muzika maskira sliku ili obratno:

„Slika *maskira muziku*. Najčešći slučaj. Vizuelna senzacija je suviše jaka, pa zato muzička pratnja, to jest ona sa istim tonalitetom, iščezava. To je neodređena zvučna pozadina, namenjena uglavnom neutralisanju čujnog polja. Muzika *maskira sliku*. Vrlo redak slučaj. Ali događa se, i to onda kada se slika svesno žrtvuje muzici ili kad se bira muzike radi; primer: na ekranu se vrti gramofonska ploča, muzika vam »skače u oči«, slika ističe zvuk“ (Šefer, 1980, p. 19).

Teorija Pjer Šefera je dobra osnova, međutim, zbog svoje starosti odnosno konteksta vremena u kom je pisana potrebno je dodati još jednu činjenicu koja se odnosi na savremeni pristup saundtreku. U vreme pisanja ovog teksta koristilo se svega nekoliko kanala za snimanje, danas se koriste trocifreni i ponekad četvorocifreni brojevi traka koji se na kraju miksuju u ukupan zvuk filma. Savremeni filmski zvuk je u tolikoj meri polifon da ne postoji mogućnost da se na svesnom nivou percipiraju svi zvuci, bilo da su u pitanju efekti ili da je u pitanju muzika. Prema tome, teorija maske je u ovom momentu relevantnija nego ikad pre u istoriji filma.

Jedna od najvećih „tajni“ holivudskog filmskog zvuka je „dabovanje“, na ovaj način postiže se čuveni zvuk simfonijskog orkestra, koji je u svakom smislu nekoliko puta veći od realnog zvuka stvarnog orkestra. Dabovanje se vrši na dva načina, tako što se jedna po jedna sekcija (npr. gudačka) snima nekoliko puta, a zatim se sve trake „lepe“ jedna za drugu, na ovaj način orkestar zvuči kao da je nekoliko puta veći nego što u stvarnosti jeste (u realnosti tako veliki orchestri se retko formiraju ili ne postoje). Takođe, u realno snimljen zvuk dodaje se veštački sintetizovan zvuk različitih sintisajzera i drugih sintetizera zvuka. Ovaj zvuk povećava ukupan volumen i utuče na boju zvuka, ali se najčešće ne opaža svesno, smešten je u „sendviču“ između zvuka orkestra i ne razaznaje se. U isto vreme zvučni efekti se danas mogu manipulirati na isti način kao i muzički zvuci. Zvučni efekti imaju promenjivu visinu tona, boju/tember, vremena trajanja, ritam, tempo i dinamiku. Pravilno upotrebljeni, mogu biti savršeno uklopljeni u ukupan saundtrek. Ovako gledano treba naglasiti da je danas gotovo svaka filmska partitura hibridna i nije isključivo muzička.

Savremenom tehnologijom u oblasti zvuka moguće je pristupati muzici i zvuku u filmu na vrlo kreativan i eksperimentalan način, tako da muzika ili zvuk nisu uvek čujni na svesnom nivou. Odlična dva primera ovog tipa su *Šaulov sin* (*Son of Saul* Nemes László 2015), ali i film *Isterivač đavola*. Ova dva filma, sem što koriste zvuk koji je na granici ili ispod praga svesne detekcije, po svom sadržaju i u širem kontekstu nemaju ništa zajedničko. Po načinu korišćenja zvuka, mogu se prikazati kao dva polarna opozita u meri dobrog ukusa; *Šaulov sin* kao dobro odmeren, promišljen, nenametljiv način maskiranja muzike; i sa druge strane *Isterivač đavola* kao ekstreman primer zloupotrebe/upotrebe maskiranog i subliminalnog primovanja u svojstvu naracije.

Son Of Saul

Šaulov sin je film mađarskog reditelja Lasla Nemeša, priča je usredsređena na iskustvo Holokausta jednog čoveka, Šaula Auslandera (Röhrig Géza) prisiljenog da radi u krematorijumu u koncentracionom logoru Aušvic (Auschwitz-Birkenau), spaljujući tela svojih sunarodnika.

Ovaj film je jedno od zapaženijih skorijih ostvarenja kinematografije koje se bave temom Holokausta, *Šaulov sin* isto kao i film *Strpljenje* (*With a Little Patience*. Nemes László, 2007) istog reditelja filma i istog reditelja zvuka, napravljeni su gotovo u potpunosti bez muzike. Iako sonološki perfektan, ovaj saundtrek pripoveda isključivo argumentacijom šumova, muzika se ne čuje nego se atmosferski efekti koriste kao muzika. Zbog svog specifičnog pristupa zvuku, privukao je dosta pažnje kompozitora muzike i dizajnera zvuka. „Tokom celog filma kamera ostaje blizu Šaula, dovodeći publiku u njegov lični pakao. Iako je vidno polje ograničeno, um može videti šta uho čuje“ (Walden, 2015).

Tokom postprodukcije filma, Laslo Nemeš je više od pet meseci blisko sarađivao sa dizajnerom zvuka Tamasom Zaniijem (Zányi Tamás), sve vreme sedeći pored njega u studiju, eksperimentišući sa načinima korišćenja imerzivnog zvuka kako bi iscrtao bogatu sliku onoga što se dešava izvan ekrana. „Pokušali smo da pomognemo priči na jednostavan i prirodan način i prenesemo emocije i atmosferu putem zvukova. Želeli smo da prikažemo zvučno okruženje kako bismo obgrlili gledaoca“ (Walden, 2015). Iako se na prvo gledanje/slušanje čini da je film snimljen u potpunosti bez muzike i da saundtrek čine isključivo šumovi i govor, to zapravo nije tačno. U dokumentarnom filmu *The Sounddesign of Son of Saul* (Uwe Lauer 2019) Tomas Zani navodi:

„Imamo skrivenu muziku u Šulovom Sinu, Laslo Meliš (Melis László) veliki mađarski muzički kompozitor, ovo je jedina muzika, sa kontrabasom, sa violončelom, sa klarinetom. Prvo smo ih snimili, a kasnije smo odlučili da to ne želimo da čujemo kao muziku, pa pokušavam da dizajniram, redizajniram, koristim vremensko rastezanje, spuštam visinu tona... i pomeram komponovanje objedinjavanjem ili mešanjem (miksovanjem) zvukova zajedno, to ne možete čuti kao muziku, ali osećate nešto čudno“ (Lauer, 2019).

O svojoj ideji za pristup saundtreku u filmu *Šaulov sin* i saradnji sa dizajnerom zvuka Laslo Nemeš navodi:

„Nisam želeo partituru, ne bi bilo ispravno. Hteli smo nešto, gde ne možete da uđete u trag muzici, ne možete staviti prst na to. Veoma je skriveno; to je bilo jedno od njegovih dostignuća (misli na dizajnera zvuka). Drugo dostignuće je bilo pronalaženje poslednje pesme na kraju. Pomogao nam je da dobijemo pristup izgubljenoj muzici iz Transilvanije, veoma folklornoj i hasidskoj. Ova civilizacija je nestala, tako da je ovo pesma iz izgubljenog sveta. To je bio važan doprinos“ (Ennis, 2016).

Tomas Zani je izabrao kompoziciju mađarskog kompozitora Lasla Meliša i snimio je sa gudačkim kvintetom a zatim transformisao u neku vrstu nečujne atmosferske muzike. Ova muzika je korišćena u uvodnoj sceni filma. Takođe Zani navodi: „Takve muzičke teksture korišćene su na drugim mestima u filmu da pojačaju zvučne efekte i upotpune atmosferu“ (Walden, 2015). Svoj kreativni proces Zani objašnjava kao slaganje snimaka sloj po sloj na jedan polifon način, a o snimljenim zvucima govori kao o motivima u muzici.

„Počeli smo da radimo na deset audio zapisa i da gradimo sloj po sloj, glasove, dodatne glasove, zvučni efekti, dodatni zvučni efekti, foli... Pre snimanja pričali sa Lazlom, mislim na režisera, šta je sa konceptom zvuka? U redu, moramo da napravimo veoma impresivan, veoma impresivan zvučni pejzaž koji bi predstavljao smrt, fabriku smrti. Nismo znali koje zvučne elemente ćemo koristiti, samo znajte da je ovo kao muzika, komponovana muzika“ (Lauer & Mata Hari, 2019).

Zvukove su pažljivo birali, kao motivi se pojavljuju: „lopatanje uglja, zagrevanje kotlova i njihov rad punim kapacitetom, prestravljeni vrisci, lupanje žrtava o zidove gasne komore, zvuk odeće i kofera kada se raspakuju, zvuk ljudi koji se muče, zvuci ljudi i vozova koji pristižu. Sve su to delovi užasne slike logora smrti“ (Walden, 2015). Zani ističe da je posebno ponosan na atmosferski zvuk rudnika koji nesvesno daje osećaj publici da je ispod zemlje negde u mraku. Ovaj zvuk predstavlja krematorijum i sve vreme se čuje u pozadini filma. „Stalno smo dodavali slojeve, jer zvuk sugerise da postoji mnogo više nego što publika može da vidi. Tako smo dodali ljudske glasove i zvučni spektar krematorijuma, koji je uvek tu, uvek pravi buku. U nekom trenutku smo morali da oduzmemo neki zvuk, jer je bio

preplavljujući. Mislim da je najteži deo bio ljudski glasovi, plač i povici u gasnim komorama“ (Ennis, 2016).

Svi ovi zvuci, nisu tretirani kao neartikulisani, upravo suprotno, artikulisani su na razne načine korišćeni kao motivi u kompoziciji muzike. Kompozicija Lasla Meiša koristi se kao osnova, kostur, snimljena je a zatim su izbačeni muzički zvuci i zamenjeni nemuzičkim zvucima i efektima. Kompozicija se i dalje čuje, ali ne na svesnom nivou.

U filmovima koji se bave Holokaustom postoji način pripovedanja gde se daje prednost svedoku naratoru, umorenom svedoku, žrtvi, koji se prepoznaje kao utopljen, potopljen, mrtav ili onemelo. Ova vrsta svedoka oličena je u unikatnoj prilici Muselmana – „prazne ljušture“, lišenog komunikacije i spoznaje okoline; izopštenika koga svi izbegavaju jer je već zakoračio na stranu smrti.¹⁴

„Činom svedočenja, tonući (u potrazi za sećanjima) i izranjajući (kroz govor, odnosno, rečitu tišinu senke koja luta prostorima uspostavljenog narativa) iz prošlosti, bori se za vidljivost i dokazuje prisutnost. Njegova pojava je opšta metafora naratora Holokausta kao figure kojoj stalno pretili iščezavanje ili, pak, kao lika fluidnog, sablasnog (ne)naratora u konstantnom pomeranju od homodijegetičke (žrtve, učinioca) do heterodijegetičke (očevica i ne-učesnika) pozicije“ (Daković, 2017, p. 480).

Metaforički, muzika u filmu *Šaulov sin* upravo odgovara ovom opisu, muzički zvuci kompozicije Lasla Meiša su potopljeni i utopljeni u slojeve atmosferskih zvukova Holokausta. Muzika je time je onemela i postala prazna ljuštura, na granici je smrti i iščezavanja. Kroz govor i šumove (tišinu), bori se za vidljivost, dokazuje prisutnost i kao senka nastavlja da svedoči i pripoveda.

Iako nije empirijski proučavana, sa dosta sigurnosti se može tvrditi da je muzika u ovom filmu izuzetno efektna, iako je skrivana i ne čuje se na svesnom nivou. Film *Šaulov sin* dobio je brojne nagrade od kojih mnoge uključuju zvuk na filmu (Nemes et al., 2016). *Šaulov sin* se može navesti kao izuzetno dobar primer odmerene, korektno, etične i na umetnički način upotrebljene tehnike maskiranog primovanja.

¹⁴ Videti Nevena Daković, 2016, “Filmski narativi Sonderkommanda: Šaulov sin ili o naraciji žrtve, učinioca, traume i smrti”, *Temida* br.3-4, godina 19, decembar 2016. Str. 480.

The Exorcist

Nasuprot *Šaulovom sinu* koji je dokaz da se maskirano primivanje može koristiti na veoma etičan i kreativan način u filmskom pripovedanju; *Isterivač đavola* je verovatno najekstremniji primer upotrebe (ili čak zloupotrebe) zvuka u istoriji filma; kao takav primer nalazi se u gotovo svim knjigama koje dotiču ovu tematiku. U ovom filmu zvuk se koristio u simbiozi sa slikom, montažom, ritmom naracije, koristeći sva do tada dostupna znanja o subliminalnom uticaju zvuka i slike u cilju indukcije određenih emocija i reakcija publike. Za ovaj film bio je upotrebljen čitav arsenal psiholoških tehnika primovanja publike, još pre nego publika i pogleda film kroz plakate i drugi propagandni materijal i upozorenja: „The Exorcist audience was first primed or preconditioned for the subliminally induced emotional trip by the film's publicity“ (Key, 1976, p. 99). Zatim: „Isterivač đavola je više od romana. On je mora demonske opsednutosti. Gledajte film! To je najjezivija stvar koja će vam se ikada desiti“ (Ki, 1996, p. 75). Ovakva intervencija se već može okarakterisati kao primovanje verbalnom instrukcijom i vizuelnim primovima. Vilson Brajen Ki, već pominjani autor knjiga koje se bave podsvesnim porukama i subliminalnim oglašavanjem na filmu, televiziji i drugim medijima, primetio je film *Isterivač đavola* i objavio svoje mišljenje u tekstu *Kako Isterivač đavola masira publiku*, (podnaslov originalnog teksta je *Audience Priming*) (Key, 1976, p. 99). Na početku teksta Ki ističe sumnju u etičnost motiva stvaraoaca ovog filma: „ako je uopšte trebalo dokazivati... filmska industrija nema ništa protiv toga da zaradi pare koristeći subliminalnu (podsvesnu) tehnologiju (Ki, 1996, p. 75).“ Kao polaznu osnovu Ki navodi da je reditelj *Isterivača đavola* verovatno kao udžbenik koristio zabranjene psihorame *My World Dies Screaming* i *Date with Death* (1959) već pominjanog reditelja Harolda Danijelsa (Harold Daniels). Uz mnoštvo subliminalnih primova (Prilog br. 19) Ovde treba istaći da komparacijom ovih dela; pionirski filmovi ovog tipa Harolda Dejvisa ispadaju minijaturni u upotrebi subliminalnih stimulusa u odnosu na *Isterivača đavola* koji ispituje krajnje granice ljudske podnošljivosti ovakvih stimulusa. Iako sve vreme izražava zabrinutost i često osuđuje preteranu upotrebu subliminalnih stimulusa, Vilson Brajen Kij ipak odaje priznanje umeću demonstriranom u ovom filmu: „*Isterivač* je bio izuzetan u načinu na koji je integrisao i međusobno pojačao sve auditivno i vizuelno. Zvuk, za koji je film dobio Oskara (nagrada američke Akademije za film) bio je blistav primer kreativne upotrebe podsvesnog zvuka. Slične tehnike se već godinama upotrebljavaju u drugim filmovima i industriji popularne muzike“ (Ki, 1996, p. 75).



Prilog br. 19 Subliminalni vizuelni primovi u vidu lica sa negativnom afektivnom valencom. *The Exorcist* (William Friedkin 1973)

Kako bi publika imala pojačan fokus i koncentraciju, ali i pojačan odgovor na sugestije, *Isterivač đavola* uvodi hipnotičku indukciju tehnikom selektivne pažnje i selektivne nepažnje (SASI), ovom intervencijom se kod publike postiže efekat smanjene periferne svesti i povećane sposobnosti da se odgovori na sugestije.

„Kad je intenzitet normalnih glasova u "Isterivaču" bio snižen, publici je bilo potrebno da se napregne, koncentriše i obrati više pažnje na dijaloge. Ovo je skoro standardna tehnika hipnotičke indukcije koja prisiljava čoveka da se koncentriše na jedan izvor čulnih podataka. Svi gledaoci su se istovremeno nagnuli napred da bi čuli na primer, šarmantni razgovor između majke i kćerke u spavaćoj sobi na početku filma. Slično tome, u celom filmu scene su bile za trenutak nedovoljno oštre. Ponovo, publika se kao marionete nagnula koncentrisana na vizuelni prikaz, pokušavajući da ispravi nedovoljno oštru sliku. Većina dijaloga između šok - scena bio je prigušen ili došaptavan - opet da bi se publika angažovala“ (Ki, 1996, p. 78).

Ukoliko je publika u stanju hipnoze: „Ovo stanje karakteriše stepen povećane prijemčivosti i reagovanja u kojem se unutrašnjim iskustvenim percepcijama pridaje onoliko značaja koliko se generalno daje samo spoljašnjoj stvarnosti (Hammer & Orne, 2021).“ Ovako gledano, publika ne razlikuje u potpunosti filmski narativ i realnost, odnosno, pridaje značaj percepcijama dobijenim iz filma, onoliko koliko bi davala značaja percepcijama u realnosti. Pored niza tehnika za hipnotičku indukciju, zamućenih slika i zamućenog zvuka, film koristi i “glasnu tišinu”:

„Tišine u "Isterivaču" nisu bile potpune tišine. Bile su to elektronske tišine sa niskofrekventnim zujanjem. Ove tišine su bile tihe samo u odnosu na sekvence u kojima je zvuk bio povišen, ili u krešendu. One su formirale niz nivoa kod kojih je intenzitet zvuka postepeno rastao, a vremenski interval opadao - kako se fabula kretala prema raznim klimaksnim situacijama. Tišine, kao i šumovi, bile su iskorišćene da stvore seriju emocionalnih nivoa kod gledalaca. One su postajale sve glasnije i sve češće kako se koji segment filma odvijao. Iscrpljenost i mučnina kod mnogih gledalaca bila je izazvana stalnim smenjivanjem napetosti i opuštanja, koji su neprestano rasli“ (Ki, 1996, p. 80).

Kada je zvuk u pitanju, ono što je vrlo specifično za ovaj film, je činjenica da on pruža veštački stvorene stimulse koji u realnosti ne postoje. Zvuci koji su snimljeni u prirodi, argumentovani na razinu neprirodnog ili su pomešani sa drugim zvucima i tvore u prirodi nepostojeći amalgam. Kao osnova ovih zukova, pažljivo su birani “slušni arhetipovi” kao što su zvuk razjarenih pčela, svinja itd.

„Fridkin otvoreno priznaje da je upotrebio prirodne efekte u zvučnoj podlozi filma. Objasnio je da je jedan od njih, zvuk razjarenih pčela. Posle provociranja pčela u boci, snimio je njihovo zujanje u šesnaest različitih frekvencija. Na kraju

je pomešao ovih šesnaest frekvencija zujanja u nešto što se može svesno čuti kao jedinstven zvuk – super zujanje razjarenih pčela praktički neprepoznatljivo na svesnom nivou. Ovaj zvuk razjarenih pčela prepliće se kroz ceo film“ (Ki, 1996, p. 75).

Uzimajući u obzir da svi ljudi reaguju na ovaj zvuk histerijom, strahom i intenzivnom anksioznošću, Jungova (Carl Gustav Jung) teorija o arhetipu predlaže da se ovaj zvuk zato što se emotivna reakcija na njega može naći u svim kulturama – kvalifikuje kao arhetipski simbol. Pored zvuka razjarenih pčela, tu je zvuk svinja pri klanju: „Još jedan slušni arhetip suptilno umešan u zvučnu kulisu jeste skičanje prestrašene svinje za vreme klanja. Retki su zvuci koji izazivaju tako jeziv strah u srcu čoveka. Ovaj zvuk deluje skoro na svakog čoveka, čak iako ga nikada nije doživeo“ (Ki, 1996, p. 77).

Motiv svinje se (repetativno) ponavlja kroz ceo filma na tri različit načina, kao reč ispisana na zidovima, kao zvuk i kao slika. „Dalje, podsvesno podvlačenje simbola svinje postignuto je rečju "svinja" ("pig") napisano kao šara na levom rubu stepenica iza kuće gde su se smrti odigrale. Ovo stepenište i (svesna nezapažena) reč "svinja" često su se javljali u filmu“ (Ki, 1996, p. 77). Pred kraj filma deformisano lice devojčice Rigen podseća na svinju. Ovi arhetipski simboli su u isto vreme i izuzetno jaki stimulusi, ono što ih još više pojačava je spoj više različitih zvukova koji rezultiraju vrstom hibrida koji deluje kao superstimulus. Maskirani zvuci između slojeva različitih frekvencija drugih zvukova, postaju neprepoznatljivi na svesnom nivou.

„Fridkin je objasnio da se zujanje razjarenih pčela i skičanje svinja često mešalo u zvučnoj kulisi filma. U sceni isterivanja, ispod jasnih površinskih ambijentnih šumova, ukomponovan je zvuk nalik na riku lavova. Trećina anketiranih gledalaca izjavila je da je doživela osećanje da je bila prožderana, ili osećanje suprotstavljanja žderanju. Pored toga, u sceni samog isterivanja bili su prisutni zvuci seksualnih orgazama, izgleda i muških i ženskih“ (Ki, 1996, p. 76).

Još jedna neobična intervencija je fuzija odnosno miks muškog i ženskog glasa, kako bi se dobio zazoran dvopolan glas, fenomen koji u prirodi ne postoji.

„Promene u glasu Rigen - od onog dvanaestogodišnje devojčice do đavolovog - bile su pažljivo sintetizovane sa vizuelnim promenama u njenom izgledu. Na jednom mestu u ovoj transpoziciji devojčicin glas je zamenjen dubokim promuklim glasom glumice Mercedes Makejmbriđ (Mercedes McCambridge). Fridkin je priznao da je filtrirao glas glumice da se ne bi prepoznao kao muški ili ženski. Drugim rečima, đavolov glas je svesno percipiran kao dvopolan. Ovaj kvalitet glasa ne bi bio značajan na svesnom nivou, ali bi bio očigledan podsvesno. Bez obzira na to kako je prirodan glas maskiran, hipnotisani ljudi mogu prepoznati karakteristike muškog, ili ženskog glasa“ (Ki, 1996, p. 81).

Pored subliminalnih zvukova, ako se pažljivo sluša saundtrek ovog filma, bar kada je reč o onome što svesno može da se čuje, postoje još mnogi zvuci užasa, životinjski zvuci, lavež, rika, plakanje, jecanje itd. Istovremeno, svi navedeni zvuci pomešani su sa odabranom, uglavnom arhivskom muzikom.

„Fridkin navodi radove Hansa Vernera Henclea (Hans Werner Henzle), Džordža Kramba (George Crumb), Antona Veberna (Anton Webern) i još pet kompozitora. Kao svaka dobra propratna muzika, ova je namenjena podsvesnom konzumiranju. U filmu je ovo podsvesno konzumiranje muzike i zvuka rađeno prema dvema šemama. Jedna od šema vodi polako od nivoa do nivoa, uvek nastojeći da intenzivira emocionalnu reakciju gledalaca... Druga opšta zvučna shema je koristila disonantne zvučne efekte koji su doveli publiku do stanja napetosti: glasni, oštri zvučni efekti - udarci zvona, lupanje vratima, lavež pasa - kojima su prethodile i pratile ih produžene elektronske tišine“ (Ki, 1996, p. 79).

Jedan od tih pet kompozitora koji se specifično ne navodi je Penderecki (Krzysztof Eugeniusz Penderecki). Muzika ovog kompozitora koristi se u mnogim hororima i od izuzetnog značaja je naglasiti u kojim uslovima je nastala. Penderecki kao i mnogi drugi poljski kompozitori sonorizma, komponovali su svoju muziku kao reakciju na Holokaust i traumu Drugog svetskog rata. Na ovaj način reditelji horor filmova često ekstrahuju užas akumuliran u ovim kompozicijama i stavljaju ga u kontekst svojih filmova.

Muzika Pendereckog, je uznemiravajuća već sama po sebi, uz to, miksovana je sa svim zvučnim simbolima zla, kricima, urlicima, stenjanjem, plakanjem, pčelama, svinjama. Međutim, tvorci ovog filma služili su se još jednom psihološkom intervencijom kako bi uticali na publiku. Naime, koristili su se naglim promenama muzičkog toka, odnosno toka saundtreka u dinamičkom smislu. Na primer: „Zvuk koji je u toku narastanja glasnoće odjednom naglo prekinut (ili u narastanju zadržan na nekoj određenoj glasnoći) stvara osećaj suprotstavljanja, opozicije, konflikta, frustracije. Naglo prekinuti glasni zvuci često se koriste za stvaranje osećaja neizvesnosti“ (Fece, 1996, p. 72). Zatim: „Zvuk koji se iznenadno utišava izaziva neku vrstu bojazni od postojećeg, čak - kukavičluka, straha, gubitak volje, snage, osećaj poraza. Ostavlja utisak praznine, nedorečenosti, deluje deprimirajuće“ (Fece, 1996, p. 72) ili „zvuk koji se postepeno utišava stvara utučenost, osećaj kraja, napuštenosti, potištenosti, neizvesnosti, nedoumice“ (Fece, 1996, p. 72). Takođe vrlo nagli pokreti u zvuku, pogotovo glasni, izazivaju osećaj straha i tome shodne fiziološke reakcije: „Zvuk velikog intenziteta i kratkog trajanja (pucanj) izaziva nekontrolisane pokrete, trzaje, strah i neodlučnost. Ubrzava puls i disanje“ (Fece, 1996, p. 72). Drugim rečima, zvuci negativne afektivne valence.

Takođe, gotovo sve vreme trajanja saundtreka, postoji taj čudan „dron“ (dugozvučeci zvuk ili sazvučak), zvuk niske frekvencije koji se jedva čuje i kamuflira se kao ambijentalni, a pouzdano se zna da to nije, sve vreme je na granicama čujnosti; ovakav zvuk ima sledeće posledice: „Zvuci niskih frekvencija (ispod određene granice) izazivaju mrzovoljnost, deluju deprimirajuće. Mogu da izazovu odbojnost, odvratnost. Primitivni narodi ih zovu zvucima "zla"...“ (Fece, 1996, p. 72).

Muzika, odnosno celokupan zvuk u filmu *Isterivač đavola* u kombinaciji sa vizuelnim, konstruisan je tako da se poigrava sa čulima i ljudskom percepcijom. Već na prvim projekcijama primećene su neuobičajene reakcije, na primer kašljanje: „Kod publike je postojala još jedna manifestacija kao reakcija na ovo upravljanje napetošću - kašljanje. Publika je kroz ceo film dosta kašljala, u intervalima koji su se mogli predvideti... Kašljanje služi za opuštanje napetosti i javljalo se u vremenu do trideset sekundi posle svakog vrha auditivne tenzije. Prvi glasovi zle sile u potkrovlju bili su nalik na kašljanje, praćeni zvukom struganja u dušniku. Kašljanje, naravno, može da dovede do mučnine“ (Ki, 1996, p. 80). Uspeh zvuka u ovom filmu (pored dobijenog Oskara za zvuk) odnosno njegovu moć, možda najbolje dokazuje činjenica da su ljudi koji su radili u bioskopima, u vreme prikazivanja ovog blokbastra i bili duže vreme izloženi zvuku ovog filma; iako ga neki nisu ni gledali, osetili kasnije ozbiljne psiho-fizičke nelagode. Kada je film već bio snimljen i odobren za prikazivanje Vilson Brajen Kij je sproveo ankete i opsežno istraživanje na karaju kog je izrazio duboku zabrinutost: „Mnoge od opisanih tehnika idu mnogo dalje od jednostavne igre sa emocijama publike za vreme popodnevne ili večernje zabave. Oni traju daleko duže od komercijalnog života jednog filma. Ono što je učinjeno publici *Isterivača đavola* možda će trajati u nekim sećanjima kroz ceo život“ (Ki, 1996, p. 81). Naravno, u civilnom sektoru, psihološko istraživanje ovakvih fenomena povuklo bi za sobom sigurnu raspravu o etici ovakvog eksperimenta, međutim, ove tehnike jesu dokazane kao efektne; ne u laboratorijskim uslovima nego u bioskopu.

Usrdno primovanje

Usrdno primovanje kao stimulus koristi čin ljubaznosti ili milosti, gest dobre volje, dobru vest ili kompliment; posle čega percipijenti procenjuju svet oko sebe kao bolje mesto i uviđaju više pozitivnih osobina situacije ili osoba koje procenjuju. Osoba ovako primovana, postaje za nijansu bolje raspoložena, iskazuje više empatije i spremnosti da pomogne drugima.

„Iako volimo da mislimo da je ono što vidimo, ono što zaista postoji, naši utisci o svetu su tipično subjektivne interpretacije, a ne ispravna shvatanja sveta. Gde mi vidimo komičnost, drugi vide sarkazam. Tamo gde drugi vide lepotu, mi vidimo postmodernistički plagijat koji se predstavlja kao „urbana umetnost“. Možemo verovati da je komičnost svojstvo klovna i da je lepota u objektu, ali češće nego ne, takvi utisci ostaju uglavnom u očima posmatrača, a ne u karakteristikama stimulusa ... Kada je u pitanju proučavanje formiranja društvenog utiska, važno je pitanje, šta osim svojstava stimulusa određuje sadržaj očiju posmatrača, a šta određuje da li ćemo videti komičnost ili sarkazam, lepotu ili plagijat?“ (Stapel & Koomen, 2005).

Istraživanja o uticaju primovanja na rasuđivanje i ponašanje sugerišu da je jedan odgovor na ovo pitanje, kognitivna dostupnost. Kada se stimulans može percipirati na različite načine, tada će informacije koje su kognitivno najpristupačnije povezati naknadni stimulus i usmeravati način na koji se percipira. „Drugim rečima, ljudi imaju tendenciju da kodiraju društveni svet u smislu onoga što okupira njihov um“ (Stapel & Koomen, 2005).

Veliki broj istraživanja pokazuje da uz relativno malo izuzetaka, dobro raspoloženje promovise uslužnost, ljubaznost i empatiju. Naučnici u ovim istraživanjima koristili su najrazličitije stimulse. Neki od tipova primovanja pozitivnog raspoloženja koji su postizali uspeh u eksperimentalnom zadatku su: neočekivano pronalaženje novčića u povratnom otvoru javnog telefona, slušanje umirujuće muzike, pripadnost pobedničkom timu kada učestvuje u fudbalskoj utakmici, dobijanje besplatnog paketa, zamišljanje sebe u uživanju u predivnom odmoru na Havajima; činjenica da ste označeni kao dobrotvorna osoba (Carlson et al., 1988, p. 221).

„Dobro raspoloženje dovodi do toga da ljudi sagledavaju stvari u pozitivnijem svetlu...Ljudi verovatno pohranjuju materijal u memoriju delimično na osnovu njegovog afektivnog tona. Shodno tome, pretpostavlja se da stanje dobrog raspoloženja funkcioniše kao znak koji privremeno povećava verovatnoću da će se generisati pozitivne spoznaje kao odgovor na naknadni stimulus. Ovaj proces, naziva se primovanje, može pokrenuti samostalnu kognitivnu petlju pozitivnih misli i asocijacija. Shodno tome, pojedinci koji se osećaju pozitivno (misli se na valencu) će imati tendenciju da procene datu prosocijalnu priliku povoljnije od drugih i stoga će spremnije ponuditi pomoć. Nalaz, da dobro raspoloženje, povećava afektivnu pozitivnost spoznaja, povezanih sa potencijalnom situacijom za pružanje pomoći...je u velikoj meri u skladu sa ovim pojmom. Međutim, ne pretpostavlja se da je ovaj efekat primovanja nepromenljiv. Konkretno, pretpostavlja se da su nedvosmisleno neprijatni stimulansi relativno imuni na svaku pozitivnu percepcijsku pristrasnost koja je rezultat dobrog raspoloženja...“ (Carlson et al., 1988, p. 221).

Takođe, tumačenje koje treba razmotriti je hipoteza društvenog pogleda, koja počiva na ideji da određeni pozitivni događaji direktno menjaju povoljnost percepcije pojedinca o

društvenoj zajednici. Tvrdi se da, bez obzira na bilo kakve promene raspoloženja, dati prijatan događaj može povećati spremnost osobe da prosocijalno reaguje na npr. „stranca“ (reakcija na stranca se često uzima kao mera uspešnosti eksperimenta prosocijalnog/usrdnog primovanja); ako je jedna od njegovih osobina to što promoviše pozitivnu percepciju ljudske prirode; ili opšte društvene zajednice kada se posmatra kao zadružni kolektiv (Carlson et al., 1988, p. 213).

Pored blagih/banalnih, stimulusa koji se upotrebljavaju za primovanje prosocijalnog ponašanja postoje i stimulusi sa većim kulturno-istorijskim ili religijskim nasleđem.

Religiozni primovi su izuzetno snažni, Džon Bardž pozivajući se na Azima Šarifa (Azim F. Shariff) socijalnog psihologa čije se istraživanje fokusira na to gde se moral ukršta sa religijom, kulturnim stavovima i ekonomijom, navodi: „Uopšteno govoreći, religiozni primovi i misli zaista povećavaju prosocijalno ponašanje, nesvesno i svesno...nalazi studije *Dobrog Samarićana* pokazuju koliko moćan i važan može biti privremeni cilj u prevladavanju drugih, konfliktnih uticaja na ponašanje osobe“ (Bargh, 2017, p. 330).¹⁵

Na istog autora poziva se i Kristina Bermajtinger kada govori o istraživanju prosocijalnog ponašanja odraslih i njihove velikodušnosti:

„Njihovi učesnici su se uključili u igru „diktatora“¹⁶; u ovoj igri, učesnik igra ulogu anonimnog davaoca koji ima na raspolaganju određenu sumu novca i treba da odluči koliko novca će zadržati, a koliko dati drugom anonimnom „igraču“. Pre igre diktatora, učesnici su bili izloženi religioznim rečima (npr. Bog, duh, božansko, sveto, prorok), sekularno-moralnim rečima (npr. građansko, porota, sud, policija, ugovor) ili neutralnim rečima (npr. sto, veče) ... Učesnici neutralnog primovanja uslova davali su igraču primaocu znatno manje novca od učesnika druga dva uslova“ (Bermeitinger, 2014, p. 24).

U objavljenom radu *God Is Watching You Priming God Concepts Increases Prosocial Behavior in an Anonymous Economic Game* Azim Šarif navodi: „Subjekti su dodeljivali više novca anonimnim strancima kada su koncepti Boga bili implicitno aktivirani, nego kada su neutralni ili nijedni koncepti bili aktivirani. Ovaj efekat je bio barem toliko veliki kao onaj koji

¹⁵ John Bargh. *Before You Know It: The Unconscious Reasons We Do What We Do*, .epub Izdanje

¹⁶ Ovakve „igre“ ili zadaci su zapravo koncipirani psihološki eksperimenti gde je jednim učesnicima dodeljena uloga, odnosno pozicija moći, dok je drugima dodeljena submisivnija pozicija. Učesnicima obično nije poznata stvarna svrha istraživanja. Najpoznatiji primer ove/slične metode je „milgramov eksperiment“ po Stenliju Milgramu (Stanley Milgram) koji je konkretno istraživao poslušnost autoritativnim figurama. Rezultati ovih istraživanja primenjivani su na istraživanja demokratski uređenih društava, totalitarnih režima i holokausta. Film *Experimenter* (Michael Almereyda 2015) slikovito prikazuje proces ovakvih eksperimenata.

se dobija kada su koncepti povezani sa sekularnim moralnim institucijama bili primovani“ (Shariff & Norenzayan, 2007, p. 803).

Ovde treba staviti nekoliko napomena o metodologiji istraživanja, u studiji istog autora *Religious Priming: A Meta-Analysis With a Focus on Prosociality*. Kada su korišćeni primovi specifični za religiju, verske grupe su bile uparene sa primovima njihove sopstvene religije npr. hinduistički učesnici sa hinduističkim primovima, hrišćani sa hrišćanskim primovima. Ateisti, međutim, su bili upareni sa kulturološki dominantnim religioznim primovima tj. hrišćanskim primovima (Shariff et al., 2016). Takođe, treba naglasiti da ovi rezultati nisu univerzalni, dokazano utiču na vernike, ali ne nužno i na ateiste. Azim Šarif i saradnici navode: „Međutim, rezultati o tome koliko su koncepti Boga uticali na ateiste bili su neubedljivi. Prva studija je pokazala jasan efekat na ateiste, ali je ovaj efekat skoro nestao u drugoj studiji. Iako je potrebno dalje istraživanje, nagađamo da je nedoslednost možda nastala zbog naše strože definicije ateizma u drugoj studiji. Moguće je da oni koji se otvoreno deklarišu kao ateisti, za razliku od drugih nereligioznih ljudi, sumnjaju u postojanje natprirodnih agenasa čak i na implicitnom nivou“ (Shariff & Norenzayan, 2007, p. 807). Bez većih razlika, kod vernika, religiozni primovi dali su ubedljive rezultate. „Koncepti Boga, aktivirani implicitno, povećali su proporcijalno ponašanje čak i kada je ponašanje bilo anonimno i usmereno prema strancima. Koncepti Boga su imali isto toliko efekta u smanjenju sebičnosti kao i koncepti koji su aktivirali sekularni društveni ugovor, a veličina efekta je bila prilično obimna“ (Shariff & Norenzayan, 2007, p. 807).

Kao moguće objašnjenje za snažan uticaj religioznih primova Azim Šarif navodi da mnogi teoretičari sugerišu da je kognitivna dostupnost „sveznajućih i sveprisutnih natprirodnih agenasa“ imala dramatičan uticaj na razvoj velikih ljudskih društava. Zamišljeno prisustvo takvih agenasa, zajedno sa emocionalnim ritualom i skupom posvećenom društvenoj grupi kojom upravljaju, možda je bio glavni razlog koji je omogućio genetski nepovezanim pojedincima da komuniciraju na kooperativni način (Shariff & Norenzayan, 2007, p. 803).

Istraživanja Azima Šarifa eksperimentalno su ispitala vezu između dve široke klase kulturno rasprostranjenih fenomena, verskih uverenja i kooperativnog ponašanja među nepovezanim strancima. Ova istraživanja dokazala su vezu prosocijalnog ponašanja i verskih simbola kao primova.

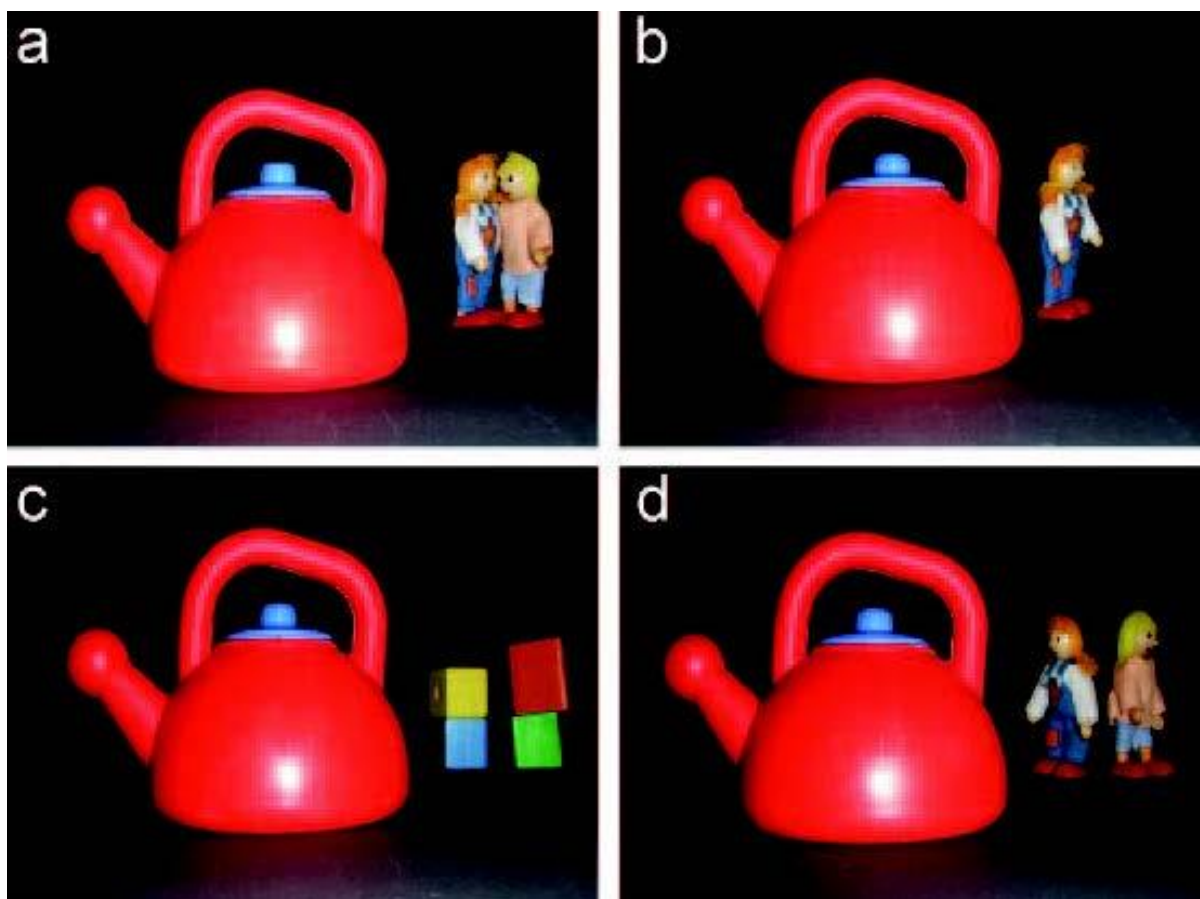
Usrdno primovanje se u psihološkim istraživanjima najčešće koristi za pokretanje prosocijalnog ponašanja. U kinematografiji se može pronaći mnoštvo primera usrdnog

primovanja što sugeriše da se ovakva vrsta primovanja može koristiti kao narativna tehnika ali i da se film može koristiti za promociju prosocijalnog ponašanja. Ne retko, stranac u filmu postaje protagonista i svojim delovanjem promoviše pozitivnu percepciju ljudske prirode, iskazuje niz pozitivnih osobina, milosrđa, požrtvovanja, spremnosti da pomogne i hrabrost u izvanrednim situacijama. Usrdno primovanje u filmu može se pronaći u inscenaciji nekog dobrog dela ili čina milosti, kroz delovanje akter, ali i kroz prijatnu, odnosno, „toplu“ muziku. Najvažniji cilj usrdnog primovanja je indukovanje prosocijalnog ponašanja; u paradigmi primovanja, meta ovih stimulusa su direktno ispitanici, odnosno publika. Uvođenjem stimulusa ovog tipa u filmski narativ, publika ima više empatije prema događajima koji se prikazuju i više se poistovećuje sa protagonistima narativa. Načini usrdnog primovanja u kinematografiji zavise od kreativnosti filmskih stvaralaca, postoje očigledni znaci kao što je prikaz dobrog dela ili čina milosti i manje očigledni znaci kao što su pogledi, ekspresija lica glavnih junaka i naravno muzika. Takođe, postoje manje očigledni primovi koji dokazano indukuju empatiju i prosocijalno ponašanje.

U daljem tekstu biće razmatran jedan manje očigledan primer usrdnog primovanja koji nalazi primenu u filmskoj naraciji.

Jedni prema drugima

Da bi proverili da li su kooperativne sklonosti urođene, Harijet Over (Harriet Over) i Malinda Carpenter (Malinda Carpenter), istraživači sa Instituta „Maks Plank“ za evolucionu antropologiju u Lajpcigu, (Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology and Cardiff University), sproveli su i objavili studiju: *Eighteen-Month-Old Infants Show Increased Helping Following Priming With Affiliation* gde su okupili šezdeset osamnaestomesečnih dečaka i devojčica kojima su prikazivali seriju od osam fotografija svakodnevnih predmeta u domaćinstvu; kao što su jarkocrveni plastični čajnik, cipela i knjiga (i prim u pozadini). U gornjem desnom uglu svake slike bili su drugi, manji objekti, ne kao glavni objekti na fotografiji, već sporedni. Upravo je ova manja karakteristika fotografije osmišljena da pokrene nesvesni cilj saradnje kod male dece. Za jednu grupu dece prikazivane su dve lutke u gornjem desnom uglu svake slike. Ove dve lutke su uvek bile blizu i okrenute jedna prema drugoj, signalizirajući prijateljsku vezu između njih. Drugim grupama dece u gornjem desnom uglu svake slike su bile prikazivane druge stvari, za neke su to bile iste dve lutke, ali okrenute jedna od druge, za drugu grupu su to bili šareni blokovi (Over & Carpenter, 2009). (Prilog br. 20)



Prilog br. 20 Slike korištene u studiji: *Eighteen-Month-Old Infants Show Increased Helping Following Priming With Affiliation* (Over & Carpenter, 2009).

Istraživači su predvideli da će deca kojoj su pokazane dve prijateljske lutke više saradivati sa eksperimentatorom, nego deca kojoj su prikazani drugi uslovi na fotografijama; jer je prijateljstvo između lutaka podstrek ka urođenoj, razvijenoj ljudskoj motivaciji za pomoć i saradnju. Svi ostali uslovi eksperimenta nisu imali ovaj ključni element „prijateljskih lutaka“. Nakon što bi asistent pokazao detetu osam fotografija u boji, eksperimentatorka bi potom ušla da se igra sa detetom, donoseći sa sobom drvene štapiće, koje bi potom ispustila pretvarajući se da je slučajno. Zatim je čekala deset sekundi da vidi da li će dete spontano pomoći samo i bez potrebe za bilo kakvim zahtevima za pomoć od strane eksperimentatora. Rezultati su bili sasvim jasni: šezdeset procenata dece koja su primovana „prijateljskim lutkama“ spontano je ustalo da pomogne eksperimentatoru da podigne štapiće, u poređenju sa samo dvadeset procenata u svim drugim uslovima (Bargh, 2017, p. 52).

Tri puta više dece je spontano pomoglo eksperimentatoru u primovanim uslovima nego u svakom od ostala tri uslova uključujući i kontrolnu grupu. Ovaj efekat je postignut sa iznenađujuće malom manipulacijom, jedina razlika između uslova eksperimenta, bila je u tome da li su deca videla iste dve lutke okrenute jedna prema drugoj ili okrenute jedna od druge; u

pozadini inače identičnih fotografija. Harijet Over i Malinda Carpenter navode: „Podjednako su i intrigantne i praktične implikacije ovog istraživanja. Pokazali smo sa kojom lakoćom je moguće dramatično povećati prosocijalno ponašanje kod novorođenčadi. Naši podaci sugerišu da iznenađujuće suptilne promene u našem društvenom okruženju mogu promovisati prosocijalno ponašanje naše dece“ (Over & Carpenter, 2009, p. 1192). Autori ovog istraživanja smatraju da su pripadnost grupi i tendencija prosocijalnog ponašanja u tesnoj korelaciji, kao i to da su ovi instinkti urođeni i prisutni kod ljudi od ranog detinjstva.

„Stepen naše zavisnosti od grupe imao je dubok uticaj na naše saznanje i ponašanje. Ono što je najvažnije, stvorilo je tendenciju da se uključimo u ponašanja koja su od koristi članovima naše grupe, to jest, prosocijalna ponašanja kao što su pomaganje i deljenje... Ipak, prosocijalno ponašanje takođe nosi cenu: da bi bili od pomoći, na primer, pojedinac mora da žrtvuje i vreme i resurse da bi pomogao opstanak drugog... Stoga možemo očekivati da postoje direktne veze između osećaja pripadnosti grupi i tendencije da se usvoji prosocijalna orijentacija: Kada je pripadnost grupi važna, ljudi treba da budu korisni i kooperativni; kada je individualna akcija važna, ljudi bi trebalo da budu manje skloni da budu od pomoći. Ove veze mogu biti toliko primarne da su automatske i implicitne; i prisutne u ranoj fazi razvoja. Primovanje je jedan od metoda koji se koristi za istraživanje implicitnih veza ove vrste“ (Over & Carpenter, 2009, p. 1189).

Kao posledica dve manje intervencije u ovom eksperimentu, deca su primovana na dva načina. Ukoliko su lutke bile okrenute jedna prema drugoj i na taj način signalizirale saradnju, kod dece je pokrenut osećaj pripadnosti grupi i potreba za pomoći drugoj individui što se karakteriše kao prosocijalno ponašanje; ukoliko su lutke bile okrenute jedna od druge, kod dece je pokrenut osećaj individualnosti.

U kontekstu kinematografije, upotreba ovog fenomena mogla bi da se koristi tako da se gledaocima da naznaka ili asocijacija pripadnosti, nakon čega bi gledaoci imali više empatije prema likovima na filmu.

„Pokazujemo da sam nagoveštaj pripadnosti dramatično povećava prosocijalno ponašanje kod dece. Osamnaestomesečna deca su češće i spontanije pomagala osobi u nevolji kada su bila primovana fotografijama koje evociraju pripadnost, nego kada su primovane fotografijama koje evociraju individualnost... Pored toga, ovi podaci imaju široke praktične implikacije, sugerišući da suptilne promene u društvenom okruženju mogu promovisati proporcijalno ponašanje kod dece“ (Over & Carpenter, 2009, p. 1189).

Oslanjajući se na istraživanja primatologa Majkla Tomasela (Michael Tomasello) koji je posvetio svoju karijeru proučavanju i poređenju ljudi sa našim najbližim genetskim

susedima, drugim primatima, kao što su majmuni i šimpanze, Džon Bardž objašnjava da su naši emocionalni izrazi bili originalan način na koji su ljudi međusobno delili informacije o stanju sveta, gde postoji unutrašnja ljudska želja da se emocije, iskustva i aktivnosti dele sa drugima. Iz ovih istraživanja može se zaključiti da je naša razvijena motivacija da saradujemo i da koordiniramo naše aktivnosti sa drugima, ništa manje nego krunska osobina koja nas razlikuje od drugih primata. Kratak pogled na ljudsku civilizaciju i kratko poređenje sa kolektivnim podvizima bilo koje druge vrste, govori o tome koliko je bila važna ta jedina razlika između nas i drugih životinja (Bargh, 2017, pp. 52–53).

Analizirajući ovu studiju Džon Bardž označava, procenjuje i dovode u vezu ključne ideje i ističe nekoliko važnih tačaka:

„Prvo, da će čak i deca od osamnaest meseci spontano pomoći, a da od njih to ne bude traženo ili rečeno, u skladu sa Darvinovom i Tomaselovom idejom da smo rođeni da saradujemo. Drugo, ta deca nisu pomogla bilo kome, već samo kada je ideja o ličnoj vezi poverenja bila aktivna u njihovim umovima (uzrokovana viđenjem dve prijateljske lutke). U normalnom životu van laboratorije, ova ideja poverenja i prijateljstva bi bila aktivna kada bi bili sa ljudima kao što su članovi porodice koje vole i kojima veruju. Treće, oba, znak prijateljstva i cilj saradnje deluju nesvesno. To (stimulus) je bilo samo suptilno u pozadini, čak ni glavna, velika karakteristika fotografija. Ipak, prisustvo te dve prijateljske lutke u uglu slika bilo je dovoljno da nesvesno ukaže na ideju o društvenim vezama kod mališana, a znak poverenja i prijateljstva bio je kapija za njihovo spontano kooperativno ponašanje. Ponekad se, dakle, urođena ili razvijena sklonost ne manifestuje u našim životima bez obzira na sve. Saradujemo, da, ali samo sa ljudima za koje smatramo da možemo da im verujemo. Ovo ima mnogo smisla za prilagođavanje, jer svakako možemo biti iskorišćeni (a mnogi ljudi jesu) ako slepo verujemo i saradujemo sa bilo kim. Učenje i saznanje kome možemo, a kome ne možemo da verujemo je jedan od naših glavnih životnih zadataka; a kao što pokazuje studija Over i Carpenter o osamnaestomesečnoj deci, mi već donosimo te izbore ubrzo nakon rođenja“ (Bargh, 2017, pp. 52–53).

Interpretacija ove studije ne mora da se odnosi samo na decu, niti mora da se odnosi samo na stvaran svet. Ovaj fenomen se odnosi i na odrasle. Ovakve i vrlo slične studije su više puta istraživane, replikovane i potvrđene. Studija koja koristi lutke u pozadini, iako možda na prvi pogled deluje banalno, postala je poznata baš zbog svoje jednostavnosti i konsekventnih rezultata. Vrlo često se citira u literaturi o primovanju i na nju se često pozivaju najveći autori u ovoj oblasti (Bargh, 2017, p. 24; Bermeitinger, 2014, p. 53; Silva et al., 2017). (Prilog br. 21)

Bonding pictures



Control pictures



Prilog br. 21 Slike iz studije: *Bonding Pictures: Affective Ratings Are Specifically Associated to Loneliness But Not to Empathy* (Silva et al., 2017)

Sličan ili isti pristup moguće je primeniti i u filmskoj naraciji. Najjednostavniji pristup bio bi doslovna replikacija uslova primovanja, na primer u uglu kadra, ne kao glavni objekat u kompoziciji nego u pozadini, mogu se pojaviti dve osobe koje na bilo koji način govorom tela signaliziraju: bliskost, povezanost, ljubav ili prijateljstvo. Ovakva intervencija mogla bi da se pojavi na početku filma kada su primovi najefektniji, ukoliko ceo film propagira prosocijalno ponašanje ili pre određene scene koja ima za cilj da pobudi u gledaocima osećaj pripadnosti i empatije.

Ukoliko se pravi analogija između rezultata psiholoških eksperimenata, tehnika primovanja i filmske naracije, treba uzeti u obzir da su psihološki eksperimenti su strogo definisani, stoga se ne prave varijacije i eksperiment se vrši u strogo kontrolisanim uslovima na što je moguće identičniji način. Film sa druge strane, nema potrebe za ovakvim pristupom, šta više mnoštvo varijeteta doprinosi bogatstvu narativa. Shodno tome moguće je otići i korak dalje i promišljati sam princip primovanja i osmišljavati različite varijante koje bi se oslanjale na isti princip. Na primer, osobe koje signaliziraju prijateljstvo ne moraju biti dve, nego više osoba ili čak veća grupa. Primovanje ne mora da se vrši na mikro ili midi nivou, pa tako prim može da se prikaže i na očigledniji način, ne nužno u pozadini. Još jedan bitan element koji treba uzeti u obzir je publika, isto kao što je ponašanje dece bilo cilj, odnosno meta pomenutog eksperimenta, u analogiji sa filmom, cilj, odnosno meta, bili bi reakcija i osećanje publike. Ovako posmatrano, likovi filma bi mogli direktno da se okreću ka publici i gledaju publiku oči u oči, tj. da budu okrenuti publici licem u lice, kao što su u eksperimentu lutke okrenute jedna prema drugoj.

Domaći film *Cinema Komunisto* (Mila Turajlić 2010) bio bi odličan primera bogatstva varijeteta ovakvih momenata. Ovaj film ima prilično složen način naracije igre citata iz drugih filmova koji zahvaljujući sjajnoj režiji Mile Turajlić i brilijantnoj montaži Aleksandre Milovanović savršeno funkcioniše. U poređenju sa paradigmom usrdnog primovanja, ovaj film u dosta momenta prikazuje ljude koji očigledno signaliziraju prijateljstvo, što je još zanimljivije film u mnogome uključuje publiku na izuzetno kreativan način; npr. u nekim monetama postoje prikazi publike koja gleda filmove koji su korišćeni kao citati, u nekim monetama kameran okreće kameru ka publici filma, kao da snima gledaoce, tako i sama publika postaje akter. Najefektniji trenuci prikazuju publiku na festivalu u Puli okrenutu ka publici koja trenutno gleda *Cinema Komunisto*. Na ovaj način magli se granica između dve publike, publika filma se poistovećuje sa publikom u filmu. (Prilog Br. 22)



Prilog br. 22 Foto kolaž; *Sinema komunisto*, 2011 Mila Turajlić

U analizi ovog filma u knjizi *Studije filma : ogledi o filmskim tekstovima sećanja* Nevena Daković navodi:

„Prema shemi, gledaoci su stalno u dvostrukoj ulozi intra i ekstradijegetičke publike ali i autora sećanja i identiteta koji izrastaju pred našim ocima. Pokazujući sopstvene mehanizme rada film je samosvestan; realizacija *Židovog mise en abyme*. Trenutak otkrovenja prenosi se na gledaoce postavljanjem analognog prizora gledanja filma unutar filma - npr. junaci gledaju kroz projekcionu kabinu ili vire iza ugla... Gledamo se i prepoznajemo se u kadrovi ma filmova koje gledaju junaci nekih dugih filmova u umnoženoj liniji Lakanove faze ogledala. Oni postaju druga intradijegetička publika, a filmske slike unutar filma, zauzvrat, postaju metaslike naših života u kolektivnom sećanju“ (Daković, 2014, p. 105).

Ovakve intervencije, u teoriji bi trebale da u nekoj meri primuju prosocijalno ponašanje, osećaj pripadnosti zajednici i veću empatiju; što implicitno jeste jedan od bitnih ciljeva ovog filma. U emisiji *Ja, Mi i Drugi: Cinema Komunisto* (Valentina Delić 2016) Mila Turajlić navodi: „Danas živimo u dobu pojedinca. Dakle, teško da postoji stvar, za koju bi neko danas žrtvovao nešto, zarad dobra zajednice; zato što nema te ideje zajednice u koji mi zajednički verujemo... Kada čovek gleda jugoslovenske filmove, pogotovo iz tog posleratnog perioda, pedesetih na primer; ta ideja, *radim nešto zarad dobrobiti svih*, postoji“ (Delić, 2016). Prema svedočanstvu Mile Turajlić, koja je putovala na većinu projekcija u više zemalja i imala priliku da razgovara sa publikom posle projekcija, u većini slučajeva sem par izuzetaka, publika je bila vidno emotivno dirnuta; u Sarajevu i Alžiru publika je plakala (Delić, 2016).

Još jedan način inscenacije, gde možemo biti okrenuti jedni prema drugima, je da glumci budu snimljeni frontalno i u krupnom planu, na ovaj način oni bivaju okrenuti direktno ka publici licem u lice. Ukoliko je ekspresija na licima glumaca prijateljska ili neutralna,¹⁷ u teoriji bi po istom principu, kao i u pomenutoj studiji, kod publike trebalo da bude primovano prosocijalno ponašanje, empatija, osećaj povezanosti i pripadnosti sa likovima i dešavanjima na filmu. Mnogi filmovi počinju na ovaj način. Film *Kosa* počinje sekvencom lica glavnih aktera u krupnom planu (što će biti analizirano zasebno u studiji slučaja), što svakako ima za cilj da kod publike pokrene osećaj povezanosti i empatije. Film *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton, Valerie Faris 2006) počinje na sličan način, još jedan zanimljiv primer je film *Dune* (David Lynch 1986) gde nije cilj nužno indukovanje empatije ili prosocijalnog ponašanja, ali uzimajući u obzir da se radi o radnji filma koja se dešava u drugačijem univerzumu, iniciranje makar i blagog osećaja povezanosti ima ogromne benefite. Film *Šaulov sin* se završava na ovaj način, na kraju filma, momenat pre nego što će glavni junak poginuti, postoji scena gde se Šaul Auslander sreće sa dečakom koji se slučajno tu zatiče. Scena je tako napravljena da su oni okrenuti jedan prema drugom i gledaju se u oči, čini se tako da on gleda samo dečaka, međutim, on zapravo gleda i nas, publiku. (Prilog br. 23)

¹⁷ Uvidom u literaturu može se reći da naučnicima nije najjasnije šta se dešava kada je izraz lica vidno agresivan, čini se da ovaj fenomen ne deluje obrnuto, pa da umesto prosocijalnog ponašanja primuje antisocijalno ponašanje, nego samo utiče na valencu, odnosno uznemirava. Već pominjane psihorame i horor filmovi često prikazuju lica sa vidnim agresivnim izrazom.



Prilog br. 23 Son of Saul (2015 László Nemes)

Toplina

Džon Bardž, socijalni psiholog sa univerziteta Jejl (Yale), jedan od najvećih autoriteta u oblasti primovanja, čiji se rad se fokusira na istraživanje filozofskih tema kao što je slobodna volja i psiholoških istraživanja automatizama i nesvesne obrade kao metode za bolje

razumevanje društvenog ponašanja. Kao osnovno pitanje ovih istraživanja postavlja: da li ponašanja za koja se smatra da su pod kontrolom volje, mogu biti rezultat automatskih interpretacija i reakcija na spoljašnje stimulse?

Bardž često ima vrlo zanimljiv pristup svojim istraživanjima gde svoje napredno poznavanje književnosti i muzike koristi kao uvide i inspiraciju za dalja istraživanja. U svojoj knjizi *Before You Know It: The Unconscious Reasons We Do What We Do* iznosi svoje zapažanje i tumačenje jednog detalja iz Danteove (Dante Alighieri) *Božanstvene komedije (Divina Commedia)*.

Za Dantea, Bardž navodi da je imao mračnu i ekspanzivnu maštu, a da je njegova vizija pakla mukotrпно detaljna sinematična mapa, vodič kroz noćnu moru i vizija pakla. Danteov *Inferno* ima devet „krugova“, svaki definisan stepenom i suštinom greha. Najniži krug pakla, gde Lucifer boravi, je deveti krug, gde su kažnjeni najgori grešnici od svih. Najgori greh, prema Danteu jeste izdati poverenje onih koji su nam bližnji. U centru Devetog kruga je sam Lucifer, koji je izdao Boga na početku vremena i za koga je pakao pre svega i stvoren. Dante opisuje Lucifera kao jadnog cara pakla, čija je ogromna veličina u suprotnosti sa njegovim ograničenim moćima; on stoji u centru smrznutog jezera, lepet njegovih krila drži jezero smrznuto, a troje njegovih usta žvaću tela senke tri arhi-izdajnika. Upravo ovo zaleđeno jezero je detalj koji je Bardžu privukao pažnju.

„Danteov deveti krug pakla, rezervisan za najpodlije grešnike, nije vatreni, mučno vrući pakao iz naslova. Upravo suprotno, to je veliko zaleđeno jezero. Ovde su proklete duše potpuno prekrivene ledom, poput „slame u staklu... Ali zašto je Dante u đavolskom imaginarijumu *Božanstvene komedije* odlučio da zamrzne izdajnike „u hladnoj kori“, umesto da ih, recimo, spali na lomači, kao što su njemu neprijatelji pokušali da urade?“ (Bargh, 2017, p. 61).

Bardž navodi da je Dante, kao i svi istinski veliki pesnici, imao senzibilitet za ljudsku prirodu i mogao je rečima da izrazi stvari koje ostali doživljavaju samo na intuitivnom nivou, međutim, kada nadareni pisac izrazi ideje, ostali odmah rezonuju sa njima. Ono što je Bardža najviše fasciniralo je to kako je Dante intuitivno upotrebio koncept hladnoće, gde navodi:

„Ono što Dante nije mogao da zna - ali nekako jeste, bez poznavanja moderne nauke - jeste da će sedamsto godina kasnije, neuronauka pokazati da kada se osoba nosi sa društvenom hladnoćom (poput izdaje poverenja), angažuju se iste neuronske strukture mozga kao kada osoba dodirne nešto hladno ili joj je po celom telu hladno, kao kada zimi izađe napolje bez kaputa. Slično, doživljavanje društvene topline, kao kada se dopisujete sa porodicom i prijateljima, aktivira se isti specifični deo mozga koji se stimuliše kada držite

nešto toplo u ruci. Naš mozak dolazi sa ovim povezanim asocijacijama, zbog čega Danteov izbor da kazni društvenu izdaju večnim smrzavanjem predstavlja savršenu ravnotežu zločina i kazne“ (Bargh, 2017, p. 61).

Fenomen veze fizičke toplote i šire gledano toplote kao koncepta nastaje iz povezivanja sa roditeljima i porodicom i bliskošću sa njima, ta veza se formira i veoma rano i pozitivno utiče na naše društvene odnose do kraja života. Izuzetno rano u našim životima, već sa godinu dana, ova veza ukoliko je uspostavljena dete postaje sigurno vezano za roditelje, ukoliko nije uspostavljena na dobar način dete postaje nesigurno vezano za roditelje. Bardž navodi: „Ovaj snažan efekat naših vrlo ranih životnih iskustava postavlja ton koliko su bliska i stabilna naša prijateljstva i romantične veze do kraja života. Pa ipak, nismo svesni ovog ranog uticaja na nas, jer se veoma malo sećamo ovog perioda u našem životu. Ovaj skriveni uticaj naše lične prošlosti, dolazi iz naše evolucione prošlosti i mi nismo svesni kako to utiče na nas“ (Bargh, 2017, p. 62). Da bi bolje objasnio ovaj fenomen Bardž se poziva na poznata istraživanja Harija Harlova (Harry Harlow) iz 1950-ih koja su se bavila socijalnim problemima dojenčadi majmuna koja su odgajana sama.

Za ove eksperimente Harlov bi odvojio mladunčad majmuna od majke odmah po rođenju i smeštao ih u kaveze sa pristupom dve veštačke surogat majke, jedna od žice i jedna prekrivena mekim frotirom tj. imitacijom krzna, obe su na sebi imale zakačenu flašicu kroz koju bu se davalo mleko. Mladunčad su provodila više vremena sa krznenom majkom čak i ako nije imala mleka. Mladunčad su išli kod žičane majke samo kada su bili gladni. Jednom nahranjeni, vraćali bi se majci od krzna i sa njom provodili veći deo dana. Ako bi se u kavez stavio zastrašujući predmet, mladunče bi se sklonilo kod krznene majke. Krzneni surogat je bio efikasniji u smanjenju straha kod mladunčadi (McLeod, 2020). (Prilog Br. 24)



Prilog br. 24 Odojče majmuna iz eksperimenata Harija Harlova

Hari Harlov je bio jedan od prvih psihologa koji je naučno istražio prirodu ljudske ljubavi i naklonosti. Kroz niz kontroverznih eksperimenata, Harlov je uspeo da pokaže važnost ranih vezanosti, naklonosti i emocionalnih veza na tok zdravog razvoja (Cherry, 2020). Ovaj eksperiment je postao izuzetno poznat kroz godine i tumačen je na mnogo načina. Posmatrajući

ponašanje majmuna, Harlov je pokazao da su mekoća i udobnost neophodni za rani život i iznad primarne potrebe za hranom. Mladunčad majmuna su više volela da budu sa surogat majkom prekrivenom mekom tkaninom, iako su se hranili iz flašice kod žičane majke, međutim, Džon Bardž ističe bitan detalj koji malo ko pominje:

„Ono što je manje poznato o ovom eksperimentu je da je krznena majka bila i topla majka. Iza tog utešnog komada tkanine bila je sijalica od sto vati. Opšte područje oko žičane majke održavano je toplotom okoline ali ne iz direktnog izvora, kao kod krznene majke. Usamljeni majmuni, lišeni stvarne majčine topline, tražili su zamenu i više voleli da budu sa fizički toplom krznom majkom. Najtužniji majmunčići od svih bili su oni koji su lišeni čak i izvora fizičke topline (i utešne tkanine)“ (Bargh, 2017, p. 69).

Iz ovoga sledi da su fizička osećanja topline bila povezana rano u životu sa osećanjem sigurnosti, a da su osećanja hladnoće povezana sa osećanjem nesigurnosti. Bardž navodi da naročito kod sisara koji doje svoju decu, iskustvo hranjenja, držanja i zaštite, idu ruku pod ruku sa fizičkim iskustvom topline i bliskosti. Pošto se ove dve stvari uvek dešavaju zajedno, one se prirodno povezuju u umu. Naše rano iskustvo sa roditeljima, blizina onih kojima najviše verujemo, navodi nas da povezujemo njihovu fizičku toplinu sa „društvenom toplinom“ poverenjem i brigom (Bargh, 2017, pp. 70–70).

Da bi testirao sve navedeno Džon Bardž u saradnji sa kolegom Lorensom Vilijamsom (Lawrence Williams) osmislio je jednostavan ali vrlo zanimljiv eksperiment koji bi trebao da dokaže teoriju da ekspozicija fizičkoj toploti, poput držanja toplog predmeta, inicira koncept socijalne toplote i prosocijalnog ponašanja.

Da bi testirali da li držanje nečeg toplog ili hladnog utiče na društvena osećanja, Bardž i Vilijams ponovili su klasičnu studiju o formiranju utiska Solomona Aša (Solomon Asch), jednog od ranih pionira socijalne psihologije; ali sa malim izmenama. Originalno, Aš je izveo jednostavan eksperiment u kojem je svojim učesnicima dao da pročitaju šest osobina ličnosti za koje je rekao da opisuju osobu, a učesnici su ocenjivali koliko im se ta osoba dopada. Pet od tih osobina bilo je isto za sve u studiji, ali jedna je bila drugačija. Polovina učesnika je pročitala opis osobe kao tople, zajedno sa ostalih pet osobina, a druga polovina je pročitala da je osoba hladna, zajedno sa ostalih pet osobina. Očekivano, učesnicima se više dopala osoba, koja je između ostalog opisana kao topla, više nego osoba koja je bila opisana kao hladna (svi ostali opisi: osetljiv, nezavisan itd. bili su identični). Ono što su Vilijams i Bardž uradili bilo je prilično jednostavno: ponovili su Ašov postupak, iskoristili su pet reči koje su bile iste za sve,

ali su izbacili reči toplo ili hladno u opisu osobe. Umesto toga, zamenili su reči stvarnim toplim ili hladnim fizičkim iskustvom, neposredno pre nego što bi ispitanici pročitali opis osobe.

„Lorens Vilijams i ja smo testirali ovu ideju u prirodnoj, svakodnevnoj situaciji — držanjem šolje (papirne čaše) sa toplom ili ledenom kafom. Ako naše nesvesno ima čvrstu vezu između fizičke topline (kao kada držimo šolju tople kafe) i društvene topline (poverenje i velikodušnost prema drugima), onda bi držanje nečeg toplog, poput šolje tople kafe, takođe trebalo da poveća našu društvenu toplinu, našu bliskost sa drugima. I isto tako sa držanjem nečega hladnog (ili osećanja hladnoće uopšte), poput šolje ledene kafe — što bi trebalo da poveća naše osećanje društvene hladnoće i udaljenosti od drugih“ (Bargh, 2017, p. 71).

U studiji Bardža i Vilijamsa eksperiment je osmišljen na sledeći način. Učesnik je dočekan u predvorju zgrade psihološke laboratorije na Jeju. Zatim, tokom vožnje liftom do laboratorije na četvrtom spratu, eksperimentator, koji je bio deo istraživačkog tima, bi nehajno, tako da izgleda kao da je neobavezno i slučajno, zamolio učesnika da pridrži papirnu šolju kafe koja je bila u njegovoj ruci, tako da bi mogao da posegne u svoju aktovku po neke formulare. Zatim bi uzeo šolju kafe nazad i pružio učesniku formulare. Bila je to šolja tople kafe ili ledene kafe iz obližnje kafeterije. Sve bi trajalo desetak sekundi, ali ovo kratko držanje papirne šolje za kafu, bio je kritičan trenutak u studiji. Kada bi stigli u laboratoriju, učesniku bi pročitao opis osobe isto kao u Ašovoj originalnoj studiji. Svi učesnici su čitali isti, identičan opis osobe. Kao što su i predvideli, na osnovu prethodnih istraživanja i teorija, oni koji su nakratko držali toplu šolju kafe, osoba koju su ocenjivali, dopala se više nego onima koji su nakratko držali šolju ledene kafe. Kratko fizičko iskustvo topline ili hladnoće aktiviralo je analogna osećanja društvene topline ili hladnoće, što je potom uticalo na to da se učesnicima dopadne osoba o kojoj su čitali. Na kraju istraživanja Bardž navodi: „Ovo se dogodilo potpuno nesvesno: nakon što je eksperiment završen, naše pažljivo ispitivanje učesnika pokazalo je da oni nisu imali nikakvu ideju da je držanje kafe u liftu na bilo koji način uticalo na njihovo mišljenje o toj osobi“ (Bargh, 2017, p. 72).

Takođe, drugi eksperimenti u psihologiji i neuronauci potvrdili su ovu primarnu povezanost između fizičke i društvene toplote, između osećanja topline i delovanja na topao, prosocijalan način. Eksperimenti sa snimanjem mozga (brain imaging) su pokazali da isti mali region ljudskog mozga, insula, postaje aktivan kao odgovor na obe vrste toplote - kada dodirnemo nešto toplo i kada se dopisujemo sa porodicom i prijateljima. Isto tako, odvojeno malo područje insule, reaguje na držanje nečega hladnog kao i na izdaju bližnjeg na isti način (Bargh, 2017, pp. 73–74).

Iz svega navedenog Bardž dovodi u vezu intuiciju i metafore u velikim umetničkim delima, poput „reka vatre i leda za one hladnog srca“ koje se pominju u apokrifnim knjigama (na koje se Dante verovatno u mnogome oslanjao), kao i motive reči „toplo ili hladno“ koje metaforično koristimo u svakodnevnom govoru.

„Danas, sedam stotina godina nakon što je Dante napisao *Inferno*, i dve hiljade godina nakon što je Sveti Petar napisao svoju *Apokalipsu*,¹⁸ znamo odakle im dolazi intuicija, zašto su obojica smatrali da su zamrznuti u ledu pesnička pravda za ljude koji izdaju druge. I zašto danas još uvek tako lako govorimo o toplom prijatelju ili hladnom ocu. I uvek ćemo (tako govoriti). Zato što je veza između fizičke i društvene topline, te između fizičke i društvene hladnoće, čvrsto povezana u ljudskom mozgu“ (Bargh, 2017, p. 74).

U zaključku poglavlja Bardž navodi: „Videli smo kako iz naše duboke i osnovne motivacije za fizičku sigurnost i opstanak, naše daleke evolucione prošlosti, bujaju i utiču na naše društvene i političke stavove. Isto tako i naša lična daleka prošlost kao male dece, nastavlja da utiče na naše bliske odnose i osnovne odnose sa drugim ljudima. Pošto nemamo svesno sećanje ni na jedno od njih, ova dva oblika naše skrivene prošlosti nesvesno utiču na nas do kraja života.“ (Bargh, 2017, p. 75)

Sledeće pitanje koje se nameće je kako se koncept topline može koristiti u filmskom narativu kao vrsta usrdnog primovanja. Prema Džonu Bardžu fizički efekat toplote ili hladnoće povezan je sa društvenom verzijom toplog ili hladnog. Ukoliko je samo čitanje opisa osobe kao tople ili hladne, dalo ubedljive rezultate, držanje tople ili hladne papirne čaše i mnogi drugi eksperimenti koji su potvrdili temperaturu kao prim.¹⁹ Može se razmišljati o načinima na koji film izražava toplinu ili hladnoću. U principu, film može da nagoveštava toplinu u svakom svom izrazu. Koncept topline se može videti kroz lik protagonista kao toplih ili hladnih ljudi, toplina se može nagovesti osvetljenjem, toplinom bolje ili toplinom zvuka ili muzike.

Rudolf Arnhajm (Rudolf Arnheim) u knjizi *Film kao umetnost* navodi osvetljenje kao snažno izražajno sredstvo koje može između ostalog da izrazi toplinu i u narativnom filmu postiže željena raspoloženja: „Sve to zavisi od osvetljenja i snimateljeve veštine“ (Arnhajm, 1962, p. 66). Ono što je zanimljivo je da Arnhajm osvetljenje posmatra odvojeno od boje, stoga daje prednost osvetljenju u crno-belim filmovima umesto filmovima u boji.

¹⁸ Misli se na apokrifnu knjigu koja nije deo biblijskog kanona, koja je kroz istoriju, bila izvor inspiracije mnogim umetnicima.

¹⁹ Postoje i druga istraživanja koja su koristila koncept topline kao način primovanja, objavljeni radovi su navedeni u knjizi: John Bargh. *Before You Know It: The Unconscious Reasons We Do What We Do*. Op. Cit. Str. 335-367. (References)

„Soba će nam se činiti topla i prijatna ili hladna i gola, velika ili mala, čista ili prljava, osvojiće nas na prvi pogled ili će nam izgledati sasvim osrednja i beznačajna - sve s obzirom na osvetljenje. Teško da bi se u boji mogao postići tako uspeo efekat bleštavog sunčevog zraka koji se rasipa kroz tamni prostor kakav se može dati u crno-belom. Neobična čar pejzaža u buri, bleđa svetlost koja se jedva probija kroz tamni pokrivač oblaka, silueta planinskog venca na večernjem nebu, prljavo sivilo industrijskog predela, talasanje kukuruznih polja, mušice koje poiigravaju u sunčevom zraku između senki stabala - sve su to crno-beli efekti pomoću kojih se u narativnom filmu prirodnim putem postižu željena raspoloženja“ (Arnhajm, 1962, p. 66).

U doslovnom smislu slika naravno ne može da nosi toplotu, ali postoje brojni načini kojim slika može da prenese utisak toplote, odnosno indukuje sećanje na slično iskustvo topline. U knjizi *Audio vizuelna pismenost* Dragan Marković navodi:

„Ako želite da skrenete pažnju na ono što ste posmatrali u prirodi, morate da naučite jako puno stvari o tome kako vi zapravo gledate, i o tome kako se na statičnom dvodimenzionalnom mediju može upravljati pažnjom gledaoca na način da on reprodukuje iste mentalne radnje kakve obavlja um posmatrača same scene. Naravno, moguće je i varati, i "slikati" kompozicijskim sredstvima stvari koje posmatrač stvarne scene neće primetiti na takav način, ali ponekad morate "varati" na takav način, budući da je fotografija izuzetno ograničen medij, koji ne može beležiti pokret, toplotu/hladnoću, mirise, te mnoštvo suptilnih stvari koje posmatrač sinestetski integriše u svoj celoviti doživljaj scene. Kad ste tako oštro omeđeni karakteristikom medija, morate malo da varate, i slikate scenu na drugačiji način, vizuelno drugačiji, ali takav da prenese onaj isti celoviti utisak koji je scena ostavila na vas. To je teško i to je prava umetnost, ali za tu umetnost nužan je preduslov vladanje fotografskom tehnikom, kompozicijom i svetlom“ (Marković, 2010, p. 96).

Za razliku od Arnhajma, savremenim pristupom sagledavanja svetla nemoguće je ne uzeti i boju svetla u razmatranje. „Kada se govori o kvalitetu svetlosti, obično se misli na boju svetlosti izraženu u Kelvinovim stepenima. I voštana sveća i avionski reflektor su primeri direktnih svetlosnih izvora, ali svetlost sveće ima mnogo više oranž i žute boje u sebi. Pojavljuje se kao toplija, u stvari, ima nižu Kelvinovu vrednost. Svetlost reflektora je belja, sjajnija i shodno tome ima višu Kelvinovu vrednost“ (Marković, 2010, p. 177). Nadalje, spektar boja svetlosti u svojim krajnostima korespondira sa toplo/hladnom distinkcijom i asocijacijom. „Dnevna svetlost je plava u vreme podneva na hladnom novembarskom danu, ali je oranž pri zalasku sunca u avgustu. Mi ta različita svetla označavamo kao "hladna" ili "topla". Ovi komparativni termini odnose se na stvarne varijacije Kelvinove temperature svetlosti“ (Marković, 2010, p. 324). Kada je reč o toploj ili hladnoj boji, pored boje svetla, treba govoriti i o boji generalno, odnosno boji bilo kog objekta u vizuelnim umetnostima. U knjizi *O duhovnom u umetnosti* Vasilij Kandinski (Василий Васильевич Кандинский) navodi: „Топла

crvena boja uzbuđuje, ova crvena može da se uzdigne do bolne smetnje, možda i kroz sličnost sa krvlju koja teče. Ovde ova boja budi sećanja na drugi fizički činilac, koji bezuslovno bolno deluje na dušu“ (Kandinski, 1996, p. 71). Stoga, potrebno je uzeti u obzir, intenzitet boje (zato što može da ode u krajnost), teksturu, kao i sinestetičke asocijacije. „U razmatranju ovog primera vid mora dakako da bude u vezi ne samo sa ukusom, već i sa svim ostalim čulima. Ovo je i slučaj. Neke boje mogu da izgledaju hrapavo, bockavo, dok se druge spoznaju kao glatke, satenske, tako da bi ih rado pomilovali...Sama razlika toplih i hladnih tonova počiva na ovom osećaju“ (Kandinski, 1996, p. 72). Ono što je izuzetno zanimljivo kod Kandinskog, a od izuzetne je važnosti za film (ali i operu i pozorište) je činjenica da ističe uporedivost boje i zvuka.

„Celo pitanje se može razložiti u jedan krajnje jednostavan oblik. Dve velike podele koje pritom padaju u oči jesu: 1. toplota i hladnoća tona boje i 2. njegova svetlina odnosno zatamnjenost. Tako smesta nastaju četiri osnovna zvuka svake boje: ona je ili I topla i pritom 1. svetla ili 2. tamna, ili je II hladna i 1. svetla ili 2. tamna. Toplota, odnosno hladnoća boje je uopšteno težnja ka žutom ili ka plavom. Ovo je razlika koja se odigrava takoreći na istoj ravni, pri čemu boja zadržava svoj osnovni zvuk, ali ovaj osnovni zvuk postaje ili više materijalan ili više nematerijalan. To je horizontalni pokret, pri čemu se toplo kreće po horizontalnoj ravni ka gledaocu, teži ka njemu, a hladno - udaljava od gledaoca“ (Kandinski, 1996, p. 94).

Kandinski navodi unutrašnju osobinu toplih boja kao „duševno dejstvo“ i hladnih boja kao njihove suprotnosti. Po Kandinskom, same boje imaju tendenciju kretanja i prouzrokuju kretanje drugih boja. U grafikonu koji je priložen u knjizi boje su predstavljene u ekscentričnim ili koncentričnim krugovima, stoga boje kao da imaju centrifugalno ili centripetalno dejstvo, tako posmatrano boje ili privlače ka posmatraču ili odbacuju od njega (p. 95). Privlačenje ili odbacivanje je moguće u dva smisla, duhovnom ili telesnom. „Stoga je stremljenje boje ka hladnom ili toplom od neizmerne *unutrašnje* važnosti i značaja“ (Kandinski, 1996, p. 96).

Topao zvuk se najčešće opisuje kao zvuk koji ima tendenciju da bude u niskom ili srednje niskom opsegu, topao zvuk najviše daje osećaj spektralnog bogatstva na srednjim niskim frekvencijama (Rosi et al., 2020). Instrumenti sa „toplim potpisom“ imaju blago pojačanje nižih audio opsega, instrumenti kao što su bas gitara i violončelo zvuče ekspanzivnije i sa dodatnom dubinom, što ih čini dobrim za rok i bluz (Moon Audio, 2018). Uopšteno topliji zvuci imaju tendenciju ka bas frekvencijama, bas i vokali su istaknutiji, a viši zvuci, iako prisutni, su tiši i prigušeniji (Rowe, 2022).

Pored analogije boje i zvuka Kandinski navodi i sličnosti boje sa orkestarskim zvukom, odnosno muzikom, odakle je moguće nalaziti dalja značenja. „Svetla topla crvena (*saturn*) ima izvesnu sličnost sa srednje žutom (kao pigment sadrži prilično mnogo žute) i budi osećanje snage, energije, stremljenja odlučnosti, radosti, trijumfa (glasnog), itd. Muzički ona podseća na zvuk fanfara pri čemu se čuje i tuba - uporni, nametljivi jaki ton“ (Kandinski, 1996, pp. 104–105).

Kada je muzika u pitanju moguće je govoriti ne samo o boji nekog izolovanog zvuka, nego i o boji čitavih tonaliteta. Sergej Ejzenštajn je uzimao ovaj fenomen u obzir kada je snimao filmove i često pravio analogiju između slikarstva, muzike i kinematografije; u knjizi *Montaža Atrakcija* npr. za boju u kabuki teatru se navodi: „Osnovne boje upotrebljavane u kumadori jesu crvena i plava. Crvena je topla i privlačna. Plava je, naprotiv, boja zlikovaca i nadzemaljskih bića, boja sablasti i zloduha“ (Ajzenštajn, 1964, p. 198). Kada je tonalitet muzike u pitanju Eizenštajn navodi uspomene razgovora Jastrebcjeva i Rimskog Korsakova (Николай Андреевич Римский-Корсаков).

„Za vreme večeri razgovor je skrenuo na pitanje tonalnosti, i Rimski je pričao kako harmonija u duru ima za njega naročit efekat *boje*, dok harmonije u *molu* prenose raspoloženje »većeg ili manjeg stepena toplote«. C-mol kome sledi D-dur u »egipatskoj« sceni *Mlade* bio je namerno uveden da unese *osećanje* topline, upravo onako kao što crvena boja izaziva *osećanje topline*, dok *plava* i *purpurna* sugerišu *hladnoću i tamu*... »Moguće da je zato ona čudna tonalnost (E-mol) Vagnerovog inspirisanog Preludijum iz »Blaga Rajne« (Rheingold) uvek na mene delovala tužno. Ja bih taj Preludijum stavio u E-dur, govorio je on“ (Ajzenštajn, 1964, p. 178).

U jednoj od prvih objavljenih knjiga koje se bave filmskom muzikom: *Musical Accompaniment of Moving Pictures; a Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles Underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures* iz 1920. godine, navode se brojni saveti promenama tematskih varijacija i različitih tonaliteta, od kojih su mnogi opisani kao topli ili hladni (Lang & West, 1920, p. 13).

Po muzičkom teoretičaru i kompozitoru Fridrihu Marpurgu (Friedrich Wilhelm Marpurg) postoji čitava paleta “akustičkih ekspresija emocionalnih stanja” koje je on sistematizovao po melodijskom kretanju, ritmu i opsegu; i napravio tabelu u kojoj svaka emocija ima svoju muzičku ekspresiju. U analogiji sa usrdnim primovanjem, muzički motiv koji izaziva empatiju i saosećanje prema Fridrihu Marpurgu (Fridrih Marpurg) trebao bi da ima

sledeće karakteristike: “Saosećanje: Mekana, mirna, žalosna melodija, sporo kretanje, ponavljanje melodijske figure u bas liniji” (Ostwald, 1963, p. 8).

Rihard Wagner posmatra toplinu kao fundamentalnu ljudsku osobinu. Za Vagnera toplina je jednako ljudskost, prema tome, proces inscenacije dramskog dela posmatra kao način da se ta toplota prenese. U suprotnom, delo neće delovati ljudski, nego ravnodušno ili izveštačeno. Kada govori o inscenaciji rečitativa, u svom čuvenom delu *Opera i drama* Wagner navodi:

„Dramski planovi, koji su tom aparatu bili podređeni, ubrzo su poprimili stereotipne sadržaje; oni su najčešće bivali preuzimani iz potpuno pogrešno shvaćene grčke mitologije i iz sveta heroja, tvoreći time pozorišni skelet koji je bio u potpunosti lišen sposobnosti da probudi toplinu i saosećanje, ali je, zauzvrat, gajio osobinu da se predaje svakom kompozitoru, da bi ga on, opet, koristio po sopstvenom nahođenju, te su većinu ovih tekstova muzičari listom morali da prekomponuju“ (Vagner, 2003, p. 19).

Vagner je smatrao da je zadatak na pesniku/kompozitoru da unese toplinu u delo, ali takođe i na pevaču. „Ako ovi tekstovi po svojoj prirodi i nisu morali da predstavljaju osećajne govore aktera, ipak je osećajnim pevačima i kompozitorima oduvek bilo omogućeno da svoju virtuoznost ukrase pečatom neophodne topline...“ (Vagner, 2003, p. 20). Adolf Apia (Adolphe Appia) koji se dosta bavio Vagnerovim operama, u svojoj knjizi *Muzika i inscenacija* često navodi Vagnerove citate koji potvrđuju ovo načelo: “Ako čovek u svom životu verno poštuje načelo lepote, ako sopstveno živo telo ulepšava, ako se raduje toj na sebi iskazanoj lepoti, tad je predmet i umetnički materijal za predstavljanje ove lepote i ove radosti, van svake sumnje, potpuni, topli, živi čovek sam: njegovo umetničko delo je drama, a iskupljenje plastike je upravo oslobađanje kamena začaranosti (pretvaranjem) u čoveka od krvi i mesa, (prelaz) iz nepokretnog u pokret, iz monumentalnog u sada postojeće“ (Apia, 2009, p. 134). Vagner dalje navodi: „No slikanje pejzaža, kao poslednji i puni dovršetak svake likovne umetnosti pretvoriće se u istinsku, životodavnu dušu arhitekture; ono će nas tako naučiti da izgradimo binu za dramsko umetničko delo budućnosti, u kom će, budući i samo živo, prikazivati toplu prirodnu pozadinu za živog – ne više oponašanjem predstavljenog – čoveka“ (Apia, 2009, p. 135). Ovi citati otkrivaju kompozitorove intencije da svim operским izrazima, svojom toplinom, izbriše razliku između stvarnog čoveka i onog na sceni; odnosno, da se čovek na sceni predstavi kao živ, topao čovek; a ne imitiran, oponašani čovek. U svakom od ovih citata, kada god govori o osobini ljudskosti, vidljiva je tesna veza između topline i čoveka. „Za živog, ne više oponašanjem predstavljenog čoveka, živa i topla pozadina...Zahvaljujući slikaru pejzaža scena

zadobija punu umetničku istinu: njegov crtež, njegova boja, njegova topla i oživljujuća upotreba svetla primoravaju prirodu da se stavi u službu najviše umetničke intencije“ (Apia, 2009, p. 137).

Isto kao i opera, film treba da teži ka istom idealu. U tekstu *O filmskom stilu* Karl Drejer (Carl Theodor Dreyer) navodi: „Kadar ima veliki uticaj na raspoloženje gledalaca. Topla i svetla slika deluje vedro. Prigušena, i mračna deluje strogo. U slučaju *Dana gneva*, snimatelj i ja našli smo lako prigušenu sliku u blagim sivo crnim tonovima koji su odgovarali sadržini i duhu vremena“ (Drejer, 1968, p. 545). Živorad Mitrović u tekstu *Razmišljanja iz kamere dokumentarnog filma* navodi deo scenarija: „Pođimo ovim sokakom naviše. Kamenje se presijava, strehe su bacile duge senke duž zidova, loza, razapeta između dveju kuća, ublažava blještavost neba. Slika je topla, govori mnogo o ljudima i njihovim navikama, o njihovoj težnji ka lepom ...“ (Mitrović, 1974, p. 471).

Verbalna instrukcija u pesmi

Još jedan od bitnih načina primovanja je i verbalna instrukcija. U kontekstu muzike, verbalna instrukcija bi bila tekst pesme. U istraživanju *The Relationship Between Prosocial Music and Helping Behaviour and Its Mediators: An Irish College Sample* Patrik Kenedi (Patrick Kennedy) je istraživao uticaj prosocijalne muzike kao pokretača prosocijalnog ponašanja. Konkretno u ovom istraživanju prosocijalna muzika je određena i definisana porukom teksta pesme. Pesme koje promovišu ljubav, prijateljstvo, saradnju i saosećanje smatrane su prosocijalnim pesmama. Za istraživanje korišćene su pesme iz televizijskih serija, pesme koje su popularne na top listama, kao i starije pesme i posebno one napisane za dobrotvorne događaje. Neki od primera prosocijalnih pesama su: *I'll be there for you* (Rembrandts, Crane, Kauffmann 1995) iz uvodne špice serije *Prijatelji* (*Friends*, David Crane, Marta Kauffman 1994-2004), *Count on me* (Mars, Lawrence, i Levine, 2010) *Lean on me* (Withers, 1987), i *Imagine* (Lennon, 1971), a kao neutralne pesme određene su *Who are you* (Townshend, 1978), *The lazy song* (K'Naan & Thomas, 2010) *Gold digger* (West, Charles, i Richard, 2005), i *Billie Jean* (Jackson, 1983). U prethodnim istraživanjima korišćene su i pesme: *We Are the World* (USA for Africa, Lionel Richie i Michael Jackson 1985) namenski komponovana za dobrotvornu akciju, kao i *Feed The World* (Band Aid 1984) koja je deo singla *Do They Know It's Christmas?* i sadrži poruke i praznične želje od poznatih bendova i umetnika: Duran Duran, Paul McCartney, Bono, David Bowie i drugih. Rezultati ovog

istraživanja bili su u skladu sa prethodnim istraživanjima i ukazuju na značaj prosocijalne muzike (u poređenju sa kontrolnim, neutralnim pesmama) u kreiranju kooperativnih društvenih scenarija; sugerišu da prosocijalni tekstovi ne samo da mogu povećati prosocijalno ponašanje i pomoć drugima, već i da odnos posredovan prosocijalnim pesmama rezultira povećanjem empatije kod slušaoca (P. Kennedy, 2013).

Svi navedeni načini usrdnog primovanja prisutni su uvodnoj sekvenci filma *Kosa* i biće detaljno obrađeni u studiji slučaja.

Kulturalno primovanje

Kulturalno (kuturološko, kulturno) primovanje je tehnika primovanja koja se koristi u istraživanjima međukulturalne/kroskulturalne psihologije, socijalne psihologije i kulturalnim neouronaukama, kako bi se bolje razumeli: kulturni uticaji, bikulturalnost, asimilacija određenih etničkih grupacija, uticaji migracija, stereotipizacija, individualizam ili kolektivizam određenih nacija; načini na koje ljudi tumače događaje i koncepte drugih kultura, odnos prema pripadnicima sopstvene kulture i odnos prema pripadnicima drugih kultura, odnos prema „kolektivnom drugom“; kao i fenomene sopstva i samopoimanja u okviru kulture. U ovom tekstu, zagovara se i ideja da se kulturalno primovanje koristi i u svrhu filmske naracije.

U kontekstu kulturalnog primovanja, kultura se najčešće svodi na okvire nacionalne kulture (eventualno etničke), a kao stimulusi/primovi najčešće se koriste „kulturalne ikone“, znakovi koji su prepoznatljivi za određenu nacionalnu kulturu kao što su: zastava države, državne zgrade ili druge prepoznatljive zgrade neke države, bitni spomenici, mesta sećanja, himne, hrana autentična za određenu naciju, sportovi i druge aktivnosti karakteristične za narod. Zatim, lica ljudi (sa specifičnim crtama za određenu rasu), filmovi, popularni glumci i pop - ikone. Takođe, kao stimulusi/primovi koriste se različite pripovesti, nacionalni jezik, specifične reči, kao i zamenice kao što su „ja“, „mi“ ili „oni“ (odnosno, „moje“, „naše“, „njihovo“).

Uvidom u literaturu koja se specifično bavi kulturalnim primovanjem, jasno se vidi, da se doslovno svi načini primovanja koji se koriste u laboratorijskim uslovima u svrhu istraživanja, mogu pronaći u mnoštvu filmova. Kada je primovanje u filmskoj naraciji u

pitanju, kulturalno primovanje je verovatno jedno od najčešćih načina na koji se koristi primovanje; npr. film *Kosa* ima obilje kulturalnih primova.

Kao osnovna ideja kulturološkog primovanja uzima se da izlaganje subjekata sa određenim kulturalnim stimulansima, navodi subjekte da misle, osećaju, procenjuju i ponašaju se kao pripadnici sopstvene kulture npr. kineske ili američke kulture (ove dve kulture se najčešće istražuju).

Kulturalnim primovanjem se takođe može ukazati i na pripadnike drugih kultura i time aktivirati uvreženo mišljenje o toj specifičnoj kulturi. Sa druge strane, kulturalnim primovanjem, moguće je privremeno razbiti sopstveno „kulturalno sočivo“ i na taj način bolje razumeti drugu kulturu (Dien et al., 2011).

Specifičnost kulturalnog primovanja u odnosu na druge načine primovanja je ta što deluje u okviru nacionalne kulture koja se smatra veoma snažnom kognitivnom shemom.

„Kultura kao skup zajedničkih vrednosti/verovanja i bihevioralnih skripti ne samo da utiče na ljudsko ponašanje i spoznaju, već i modulira osnovnu aktivnost mozga. Kulturni uticaji na ljudski mozak su istraženi kulturološkim neuronaučnim istraživanjima, koja ispituju razlike kulturnih grupa u moždanim aktivnostima uključenim u specifične kognitivne/afektivne procese. Nalazi, međutim, ne dozvoljavaju zaključak o uzročno-posledičnoj vezi između specifičnih kulturnih vrednosti/verovanja i aktivnosti mozga. Kulturalno primovanje testira kako su moždane aktivnosti koje su u osnovi različitih kognitivnih/afektivnih procesa modulirane nedavnim izlaganjem specifičnim kulturnim simbolima ili aktivacijom specifičnih kulturnih vrednosti/verovanja. Sve veći broj dokaza ukazuje na to da kulturološko primovanje dovodi do naknadnih promena moždanih aktivnosti kao odgovora na percepciju, pažnju, nagradu, samorefleksiju, itd. Nalazi sugerišu da kultura pruža ključni okvir u kojem se ljudski mozak razvija i funkcioniše tako da posreduje u višestrukim kognitivnim i afektivnim procesima“ (Han & Northoff, 2020).

Tehnika primovanja prvi put je primenjena na polje socijalne kognitivne psihologije 1980-ih, istraživanje primovanja u ovoj oblasti nastavilo je da bude vrlo produktivno. Psihološki fenomen primovanja proširio se sa formiranja početnog utiska na veći obim, kao što su efekti na ponašanje, motivaciju i ciljeve.

„Studije primovanja veštački uvode ili podstiču određene procedure u kontrolisanom okruženju. Isti ishodi će se verovatno pojaviti i u svakodnevnim situacijama. Verovatno će se desiti i konceptualni i procesi formiranja mentalnog sklopa i oba će verovatno biti važna za istraživače koji žele da razumeju proces kojim distalne razlike u društvima (njihove istorije, filozofske i verske tradicije i ekološke niše) utiču na razlike u smislu koje pojedinci imaju

za svoj društveni i nesocijalni svet i način na koji razmišljaju – kognitivni sadržaj i struktura. Usmeravajući pažnju na verovatne razlike u sadržaju i postupcima koji se javljaju u ovom trenutku, naš cilj ... je da obezbedimo kauzalni model proksimalne kulturne razlike, a ne model koji ocrtava potencijalnu distalnu kulturnu razliku. Sada se okrećemo dokazima da kultura može uticati na kognitivni sadržaj i proces bilo nesvesnim ili svesnim aktiviranjem kognitivnog sadržaja ili procedura.“ (Oyserman & Lee, 2007, p. 265).

U pregledu istraživanja grupe naučnika iz Kine *A Review of Research on Cultural Priming Paradigm* navodi se da uz niz kulturoloških problema koji proizilaze iz mešanja i kolizije kultura, kao što su kulturne razlike i etnički sukobi; psihologija je postepeno izvela novu istraživačku orijentaciju, odnosno kulturalnu psihologiju. Eksperimentalna psihologija je uvek zagovarala rigorozni eksperimentalni dizajn za subjekte koji se proučavaju u kontrolisanim uslovima kako bi se osigurali uverljiviji i ponovljivi nalazi. Na taj način, paradigma kulturnog primovanja je zamišljena kao eksperimentalna paradigma za proučavanje kulturnih razlika (葛淑敏 et al., 2018).

Motivacija za istraživanje primovanja i kulturnih razlika

Motivacija za istraživanje kulturnih razlika među narodima se razlikuju od istraživanja do istraživanja. Od benignih čisto naučnih motiva razvio se čitav pravac u psihologiji, koji proučava odnos psihe i kulture, u radu *Psychology and Culture* koji istražuje međukulturalne razlike u društvenoj spoznaji i kulturne pojave, navodi se:

„Psihološki procesi utiču na kulturu. Kultura utiče na psihološke procese. Pojedinačne misli i akcije utiču na kulturne norme i prakse kako se razvijaju tokom vremena, a ove kulturne norme i prakse utiču na misli i postupke pojedinaca. Ogromna literatura podržava ove zaključke u kontekstu istraživanja evolucionih procesa, epistemoloških potreba, međusobne komunikacije, pažnje, percepcije, atribucionog razmišljanja, samoregulacije, ljudskog delovanja, sopstvene vrednosti i kontekstualnog aktiviranja kulturnih paradigmi. Međukulturalna istraživanja su u velikoj meri obogatila psihologiju i artikulisana su ključna pitanja za nastavak rasta i sazrevanja polja kulturne psihologije“ (Lehman et al., 2004, p. 689).

Sa druge strane postoje istraživanja koja su rađena u svrhu istraživanja politike, političara javnog mnjenja i političkih kampanja (Conway III et al., 2017). Dokazi o medijskom uticaju na javno mnjenje (Agenda-setting theory) povodom različitih pitanja, percepcije javnih ličnosti, efekata na stavove, mišljenja i ponašanje, svakako postoje, naučno su istraženi i

objavljeni. Takođe, postoje dokumentovana i naučno obrađena upotreba/zloupotreba primovanja kroz medije u političim kampanjama ili u druge političke svrhe (McCombs, 2015).

Istraživanja razlika među kulturama kulturalnim primovanjem kao metodom, se takođe koriste i u svrhu usavršavanja državne bezbednosti, primovanje i edukaciju vladinih vojnih analitičara ili čak vojne strategije. U istraživanju *Cultural Priming Adopting the adversary's mindset to improve analysis* koje je izvršio Centar za napredno proučavanje jezika Univerziteta Merilend (The University of Maryland Center for Advanced Study of Language) koji je 2018. godine postao deo nove *Laboratorije za primenjena istraživanja za obaveštajnu i bezbednosnu delatnost* (The Applied Research Laboratory for Intelligence and Security / ARLIS), stvorene da bude nacionalna laboratorija za napredna istraživanja i razvoj jezika i nacionalne bezbednosti (*Language & Culture as Research Enablers | UMD ARLIS Website*, 2022); navodi se: „Kampanje protiv pobunjenika dobijaju se na društvenom pejzažu koliko i na bojnopolju. Takvi društveni pejzaži se razlikuju od zemlje do zemlje isto koliko i fizički teren. Na primer, široko je primećeno da zapadne kulture teže individualizmu (davanje prioriteta individualnim ciljevima), dok istočne kulture teže kolektivizmu (davanje prioriteta grupnim potrebama)“ (Dien et al., 2011, p. 1). U daljem tekstu se ističe činjenica da čak i kada analitičar ima potrebno poznavanje kulturnih normi i vrednosti određene kulture, on ili ona mogu biti nesvesno pristrasni u tumačenju ciljane situacije zbog sopstvenog kulturnog okvira koje nazivaju „kulturno sočivo“, što dovodi do toga da on ili ona propuste karakteristike situacija koje su kritične za stvaranje smisla. Ovo je prirodna tendencija, da se druga društva posmatraju kroz sopstvena kulturna sočiva i predstavljaju izazov za analitičare i njihovu sposobnost da dođu do tačnih zaključaka. Iako se navodi da je udublјivanje u nečiju kulturu najbolji lek za kulturnu kratkovidost, takav pristup nije uvek praktičan za zajednicu analitičara, a kao rešenje predlažu primovanje kao istraživački metod.

„Cilj ovog istraživačkog programa je osmišljavanje intervencija relevantnih za analitičara (nazvanih „kulturalni primovi“) koje privremeno razbijaju sočivo zavičajne kulture tako što menjaju sociokulturalnu orijentaciju da bude u skladu sa ciljanom kulturom. Ova tehnika je namenjena da bude posebno primenljiva tokom obuke analitičara kako bi pomogla u učenju mentalne fleksibilnosti i boljem razumevanju kolektivističkih kultura. Da bismo maksimizirali relevantnost za današnji operativni krajolik, uzimamo Avganistan i Pakistan kao oblast od trenutnog vojnog interesa i razvijamo teorijski okvir dizajniran da ga integriše sa više proučavanim azijskim kulturama Kine i Japana, fokusirajući se na problem kako bi protivnik mogao odgovoriti na konfliktne društvene uticaje“ (Dien et al., 2011, p. 1).

U daljem tekstu se navodi da analitičari pokušavaju da razumeju ponašanje protivnika kako bi uspešno predvideli njihovo buduće ponašanje i povećali uspeh misije; ali se kao bitna činjenica navodi da se analitičari veoma razlikuju u svojoj sposobnosti da usvoje način razmišljanja drugih kultura. Stoga se ističe da je usvajanje perspektive protivnika vitalna veština za efikasnu analizu obaveštajnih podataka. Metode kao što su kulturalno primovanje mogu se koristiti da pomognu analitičarima da se obučavaju kako da prebace svoje gledište na ciljanu „kolektivističku“ kulturu interesa koju u tom momentu istražuju. Na ovaj način, analitičari mogu da nauče da bolje predvide efekat društvenih uticaja na donošenje odluka protivnika. Kao svrha istraživanja u pomenutom radu, zaključci istraživanja i relevantnost, navode se:

SVRHA — Da pomogne vladinim analitičarima da bolje protumače i predvide ponašanje protivnika iz drugih kultura pregledom kulturološke literature i razvijanjem teorijske osnove za razumevanje azijskih kolektivističkih kultura, uključujući etničke grupe regiona Avganistana i Pakistana.

ZAKLJUČCI—Razvijanje efikasne kulturološke tehnike relevantne za analitičare će zahtevati prilagođavanje višestrukim dimenzijama azijskog kolektivismu, usvajanje mera procene zasnovane na scenariju i primenu kodiranih rečenica i metoda podsvesnih stimulusa.

RELEVANTNOST— Tačno predviđanje suprotstavljenog ponašanja je ključno za uspešnu analizu. Za očekivati je da se, kao i šira javnost, analitičari veoma razlikuju u svojoj sposobnosti da usvoje način razmišljanja drugih kultura. Naučno utemeljene metode kao što su kulturalno primovanje mogu se koristiti da pomognu analitičarima da uče tokom obuke kako bi lakše prebacili svoje gledište na kolektivističku kulturu interesa (Dien et al., 2011, p. 1).

U radu se navodi da je eksplicitna svest o razumevanju kulturnih razlika ključna za nacionalnu bezbednost. Ovaj problem je primećen još tokom Drugog svetskog rata, kada su se američke snage suočile sa japanskim neprijateljem, koji je kako se navodi bio „kulturno posvećen“ da se bori do smrti, pre nego da se suoči sa sramotom predaje. Predsednik Ruzvelt je tada napravio izbor da se upotrebi atomska bomba pre nego da se nastave krvave borbe „do kraja“ oko japanske domovine. Kasnije je kulturni antropolog Rut Benedikt (Ruth Benedict) pružila ključnu analizu da bi Japanci mirno prihvatili predaju, ako bi im to naredio njihov car. Takođe se navodi i primer Iraka gde su koalicione snage mogle biti bolje pripremljene za godine pobune nakon završetka kampanje Drugog zalivskog rata 2003. godine. Ovde se ocenjuje da bi naučnici koji se bave kulturom verovatno predvideli da Iračani neće reagovati slično na poraz, ali nisu bili konsultovani (Dien et al., 2011).

Rad detaljno ispituje i druge kulture Azije i Bliskog istoka u svrhu kako je navedeno da pomogne vladinim analitičarima da razumeju ponašanje protivnika iz drugih kultura. Međutim, ukoliko se pogledaju i drugi sektori iste institucije u Merilendu, koja vrši ovakva istraživanja i obuke, implicirano je da se primovanje verovatno ne koristi samo za obuku vladinih analitičara, nego i za primovanje i uticaj na protivnike i druge ciljane grupe. Univerzitetski istraživački centri Ministarstva odbrane (Department of Defense University Affiliated Research Centers / UARC) koji poseduj namenske multidisciplinarne i interdisciplinarne timove širokog spektra različitih stručnosti i disciplina, uključujući inženjerstvo, nauku o podacima, psihologiju, računarstvo, antropologiju, retoriku, kognitivne nauke, političke nauke, sajber bezbednost, lingvistiku i veštačku inteligenciju, a kao svoj moto drže: „UARC za ljudski domen - osigurava Sjedinjenim Državama i saveznicima prednost u ljudskom domenu. Ljudski domen: gde razumevanje i projektovanje ljudskih različitosti – ponašanja, verovanja, vrednosti, snage, ograničenja i ranjivosti – daje konkurentsku prednost u proračunavaju, kodiranju, kogniciji i zajednici“ (*ABOUT ARLIS / UMD ARLIS Website*, n.d.).

Ista institucija poseduje i tim za „kognitivnu sigurnost“ (Cognitive Security / COGSEC), gde se navodi: „Dezinformacije su jedno od najkritičnijih pitanja našeg vremena, koje se tiče onlajn i oflajn uticaja u rasponu od pojedinaca do velike populacije.“ (*Cognitive Security / UMD ARLIS Website*, 2022). Ova institucija sprovodi operacije u informacionom okruženju (OIE) u kontekstu kognitivne bezbednosti (COGSEC). Takođe, ista institucija poseduje program ARLIS COGSEC koji razvija ciljane projekte širokog spektra istraživanja, razvoja ratnih igara i operativnih pitanja, dizajniranja onlajn sistema i interakcija za smanjenje ranjivosti na dezinformacije i manipulacije, otkrivanja i ublažavanja pokušaja ciljane manipulacije informacijama usmerenih na insajdere vlade, društvene medije ili simulaciju uz istovremeno praćenje faktora izvan okruženja društvenih medija i sl. (*Cognitive Security / UMD ARLIS Website*, 2022).

Projekat, *Minerva: emocije u društvenim medijima* (Minerva project. Emotions in Social Media) kao svoj moto navodi: „Emocije u društvenim medijima, Projekat finansira Ministarstvo odbrane Sjedinjenih Država za istraživanje širenja informativnih kampanja ispitivanjem, kako različite emocije utiču na ponovno deljenje (resharing) sadržaja u poljskim i litvanskim društveno-političkim društvenim medijima.“ (*Emotions in Social Media / UNIVERSITY OF MARYLAND Website*, 2022) Ovde se navodi da „suparnički subjekti“ širom sveta nastavljaju da šire dezinformacije na društvenim mrežama i da su otkrili ozbiljnu ranjivost u bezbednosti Sjedinjenih Država i njenih zapadnih saveznika. Stoga, istraživački

projekat *Emocije u društvenim medijima* koji vodi ARLIS, koji se finansira kroz prestižni program *Minerva Research Initiative*, istražuje širenje informativnih kampanja ispitivanjem kako različite emocije utiču na ponovno deljenje sadržaja u društveno-političkim društvenim medijima. Ovaj multinacionalni tim prikuplja i analizira stvarne Facebook i YouTube podatke iz Poljske i Litvanije - zemalja koje su izabrane zbog svoje strateške važnosti za NATO i Evropu. Istraživači navode da su obradili uzorke preko 1000 javnih Facebook postova i 300 YouTube video snimaka iz svake zemlje kako bi ispitati emocije i tematski sadržaj postova i video materijala (*Cognitive Security | UMD ARLIS Website, 2022*).

Na istoj stranici se navodi:

„Naš tim takođe sprovodi kompjuterske lingvističke analize od 2015. do 2020. kako bi ispitao društveno-političke teme i širenje informacija na više platformi. Ono što je najvažnije, projekat *Emocije u društvenim medijima* rešava kritične praznine u istraživanju o tome kako se informacije šire društvenim mrežama. Ako uspeju, istraživači mogu da unaprede naše razumevanje o tome kako emocije mogu da utiču na ponašanje na mreži i koje vrste emocionalnog sadržaja će najverovatnije učiniti da poruke postanu viralne, za dobro ili zlo“ (*Cognitive Security | UMD ARLIS Website, 2022*).

Trenutno, NATO razvija strategije u „kognitivnom ratovanju“, tekst *Countering cognitive warfare: awareness and resilience* na zvaničnoj stranici alijanse, navodi se da sve raširenija upotreba društvenih medija, društvenih mreža, društvenih poruka i tehnologija mobilnih uređaja, sada omogućava novi domen: „kognitivni rat“. Kognitivni rat integriše sajber, informacione, psihološke i društvene sposobnosti da bi postigao svoje ciljeve. Ovaj način ratovanja koristi prednosti interneta i društvenih medija da cilja na uticajne pojedince, specifične grupe ili veliki broj građana selektivno i serijski u društvu. Ova vojna strategija se sastoji u tome da nastoji da poseje sumnju, da uvede konfliktne narative, da polarizuje mišljenje, da radikalizuje grupe i da ih motiviše na dela koja mogu poremetiti ili fragmentirati inače kohezivno društvo. U tekstu se navodi da s obzirom na široko rasprostranjenu upotrebu društvenih medija i tehnologija pametnih uređaja u zemljama NATO-a, članice alijanse može učiniti posebno ranjivim na ovu vrstu napada. Stoga, prednost u kognitivnom ratovanju ima onaj ko prvi krene i izabere vreme, mesto i sredstva ofanzive. Kognitivni rat se može voditi korišćenjem različitih vektora i medija. Otvorenost platformi društvenih medija omogućava protivnicima da lako ciljaju pojedince, odabrane grupe i javnost putem društvenih poruka, uticaja na društvene mreže, selektivnog objavljivanja dokumenata, deljenja videa, itd. (*NATO Review - Countering Cognitive Warfare, 2021*).

„U kognitivnom ratu, ljudski um postaje bojno polje. Cilj je da se promeni ne samo ono što ljudi misle, već i način na koji misle i deluju. Uspešno vođen, on oblikuje i utiče na pojedinačna i grupna uverenja i ponašanja kako bi favorizovali taktičke ili strateške ciljeve agresora. U svom ekstremnom obliku, on ima potencijal da razbije i fragmentira čitavo društvo, tako da više nema kolektivnu volju da se odupre namerama protivnika. Protivnik bi mogao da pokori društvo bez pribegavanja direktnoj sili ili prinudi. Ciljevi kognitivnog ratovanja mogu biti ograničeni, sa kratkim vremenskim horizontima. Ili mogu biti strateški, sa kampanjama pokrenutim tokom decenija. Jedna kampanja bi se mogla fokusirati na ograničeni cilj sprečavanja vojnog manevra da se održi kako je planirano, ili da se prinudi izmena određene javne politike. Moglo bi se pokrenuti nekoliko uzastopnih kampanja sa dugoročnim ciljem narušavanja čitavih društava ili saveza, postavljanjem sumnji u upravljanje, podmetanjem demokratskih procesa, izazivanjem građanskih nemira ili podsticanjem separatističkih pokreta“ (*NATO Review - Countering Cognitive Warfare*, 2021).

Propaganda i psihološko ratovanje su odavno legitimne operacije u američkoj vojnoj strategiji. „Psihološke operacije u najširem smislu označavaju korišćenje propagande i drugih političkih, ekonomskih, vojnih i ideoloških akcija da utiču na ljudske aktivnosti i ponašanje, a koje je poželjno za delovanje agencija²⁰ za određenu namenu u miru ili ratu. U ovaj koncept široko su uključene najjednostavnije reklamne aplikacije i publikacijske tehnike, uključujući i odnose sa javnošću“ (United States Department of the Army, 1962, p. i). U priručnicima Američke vojske *FM 33-5 Psychological Operations* koji se bave psihološkim ratovanjem navodi se: „Šta podrazumevamo pod propagandom? U svom najširem smislu, to je tehnika uticaja na ljudsko delovanje manipulacijom reprezentacija. Ovi prikazi mogu biti u govornom, pisanom, slikovnom ili muzičkom obliku“ (United States Department of the Army, 1962, p. 9).

Univerzitet u Merilendu i laboratorije za primenjena istraživanja trenutno najvećim delom drže u fokusu internet sadržaj, najviše Facebook i YouTube. Međutim, kada se sve navedeno uzme u obzir, postavlja se pitanje koliko je zaista istraživanja i podataka u javnom domenu? Zatim, koliki je uticaj vlade i ovakvih institucija na produkcijske kuće i da li i u kolikoj meri postoje manipulacije primovanjem u filmskom narativu.

Komentarišući film u kontekstu tadašnjeg u političkom i ekonomskom smisli vrlo složenog vremena, koje ni danas nije puno jednostavnije niti drugačije, poznati mađarski slikar i fotograf Laslo Moholji Nađ (Moholy-Nagy László) navodi:

„U naše današnje, politički i ekonomski poremećeno vreme, filmsko izveštavanje o činjenicama, reportaža, kao vaspitno i propagandno sredstvo, mora se izvući u prvi plan. Ipak, možemo tvrditi da film — kao i svi drugi oblici

²⁰ Termin „agencija“ može označavati razne ispostave sa različitim zadacima i delovanjima.

izražavanja — svojim sredstvima: svetlošću, pokretom, psihološkom montažom, može izazvati napetost čiji je koren u biološkom i nezavisan je od društvenog (na primer, apstraktni film). Iz tog razloga budućnost filma će, u ne maloj meri, biti povezana i sa radom u ateljeu, gde se ovakvi efekti mogu postizati sa više svesti i kontrole. Naravno, i ove filmske forme imaće izvesne odnose prema svome vremenu. Možda su ti odnosi čak i dublji i potpuniji od onih koji su spoljašnjom aktuelnošću vidljivije povezani sa svojim vremenom, pošto najčešće izviru iz nesvesnog i time predstavljaju deo nesvesnih puteva vaspitanja, neophodnih za pripremu odgovarajućeg oblika svesti budućeg društva“ (Moholy-Nagy, 1984, p. 137).

Moholji Nađ takođe navodi: „Da bi se ušlo u specifičnost čitave ove materije najbolje je da se ponaosob ispituju najvažniji tehnički sačiniooci filma: optičko (vidljivo), kinetičko (pokretno) i akustičko (čujno). Ispitivanje psihološkog (psihofizičkog)...“ (Moholy-Nagy, 1984, p. 163).

Konkretno, pomenuto istraživanje *Cultural Priming Adopting the adversary's mindset to improve analysis* ne pominje eksplicitno ubacivanje primova u određene filmove u svrhu sopstvenih ili nekih drugih ciljeva; ali se pozivaju na radove ili i sami koriste filmove i filmske ikone (npr. Merlin Monro, Supermena i dr.) kao kulturalne primove u svojim istraživanjima (Dien et al., 2011). Iz ovoga se posredno može zaključiti da film može da služi za primovanje u navedene svrhe, kao i to da filmske zvezde i likovi popularnih filmova, namerno ili ne namerno postaju kulturalni primovi.

Shvatanje kulture u okviru kulturalnog primovanja

Većina kulturologa različite orijentacije se slaže u opštim aspektima definisanja kulture. Najčešće se navodi da se kultura manifestuje u simbolima, herojima, ritualima, vrednostima i praksama (Odey, 2010); odnosi se na: kumulativni depozit znanja, iskustva, verovanja, vrednosti, stavova, značenja, hijerarhije, religije, pojmova vremena, uloga, prostornih odnosa, koncepata univerzuma i materijalnih objekata i imovine koje je stekla grupa ljudi u toku generacija kroz individualno i grupno stremljenje. Kultura je sistem znanja i kultivisano ponašanje koji deli relativno velika grupa ljudi i kroz koji međusobno komuniciranje prenosi na sledeću generaciju kroz društveno učenje. U isto vreme, kultura je kolektivno programiranje uma koje razlikuje pripadnike jedne grupe ili kategorije ljudi od druge grupe ili kategorije (Texas A&M University - Culture Definitions, n.d.).

Naravno, polje kulturalnog primovanja ima svoje specifičnosti. Pojam kulture se najčešće odnosi na kulturu u okviru nacije, ali da bi se izbeglo izjednačavanje ili poistovećivanje ova dva pojma, Jing Ji Hong (Ying yi Hong / 康螢儀) jedan od većih autoriteta u oblasti kulturalnog primovanja sa Kineskog univerziteta u Hong Kongu (The Chinese University of Hong Kong / 香港中文大學) u radu *A dynamic constructivist approach to culture: Moving from describing culture to explaining culture* artikuliše sledeću definiciju:

„Za početak, definišemo kulturu kao mrežu znanja, koja se sastoji od naučenih rutina razmišljanja, osećanja i interakcije sa drugim ljudima, kao i korpusa suštinskih tvrdnji i ideja o aspektima sveta. ... Važno je da je kultura kao tradicija znanja jedinstvena po tome što (a) se deli (iako nepotpuno) između skupa međusobno povezanih pojedinaca, koji su često razgraničeni prema rasi, etničkoj pripadnosti ili nacionalnosti; (b) eksterno izloženi bogatim simbolima, artefaktima, društvenim konstrukcijama i društvenim institucijama (npr. ikone kulture, reklame i novinski mediji); (c) koristi se za formiranje zajedničke osnove za komunikaciju među članovima; (d) prenosi se sa jedne generacije na drugu ili sa starih članova na nove članove; i (e) podvrgavanje neprekidnim modifikacijama jer aspekti tradicije znanja mogu biti falsifikovani ili smatrani neprimenljivim od strane novijeg društvenog poretka i stvarnosti. Definisane kulture kao mreže zajedničkog znanja pomaže da se kultura razlikuje od grupe ljudi i stoga sprečava mešanje kulture sa rasnim, etničkim ili nacionalnim grupama. Takođe, definicija jasno stavlja do znanja da uzročni potencijal kulture ne leži u rasnim, etničkim ili nacionalnim grupama, iako su ove vrste grupa nosioci i agenti kultura. Umesto toga, mreže zajedničkog znanja se aktiviraju na probabilistički (nasuprot diskretnom ili kategoričnom) načinu unutar određenih etničkih ili nacionalnih grupa u određenim društvenim kontekstima. ... Uzročni potencijal kulture leži u aktiviranju zajedničkog kulturnog znanja, koje donose afektivne, kognitivne i bihevioralne posledice. Ova tačka je ključna jer se osporava tretiranju kulture kao duboko ukorenjene suštine određenih grupa, čime se smanjuje rizik od esencijalizacije grupa“ (Y. Y. Hong, 2009, p. 4).

U istraživačkom radu *Priming 'Culture': Culture as Situated Cognition* Dafna Ojserman (Daphna Oyserman) i Spajk Li (Spike Wing-Sing Lee), navode da se kultura može operacionalizovati kao skup struktura i institucija, vrednosti, tradicija i načina angažovanja sa društvenim i nedruštvenim svetom koji se prenose generacijama u određenom vremenu i mestu tj. da je kultura i vremenski spacijalno određena. Uzimajući u obzir situacioni karakter kulture, da se nalazi u specifičnom vremenu, geografskom i društvenom mestu, kultura se ne prenosi savršeno na sve pripadnike kulturne grupe, niti je savršeno ujednačena među svim članovima. „Drugim rečima, iako su kulture zajedničke, one nisu u potpunosti „u glavi“ nijednog određenog člana kulture“ (Oyserman & Lee, 2007, p. 255). Brojni teoretičari su opisali varijabilnost u širenju ili diseminaciji kulturnog znanja unutar populacije, kao i činjenicu da

kontekst i promena konteksta npr. putem imigracije, može ili ne mora sa sobom da nosi kulturnu promenu u zavisnosti od karakteristika društvenih mreža u koje je neko bio ugrađen pre i posle kontekstualne promene. „Situirana varijabilnost unutar kulturnih grupa, naravno, nije cela priča. Priroda i značenje suptilnih i ne tako suptilnih istorijskih i aktuelnih razlika i sličnosti između kulturnih grupa je glavni interes kulturološke i kroskulturalne psihologije“ (Oyserman & Lee, 2007, p. 255).

Kulturalni sindromi

U drugom radu istog autora *Understanding Cultural Syndrome Effects on What and How We Think: A Situated Cognition Model*, na pitanje šta se podrazumeva pod kulturom i kako je ona bitna; autori tvrde da je kulturu najbolje shvatiti kao višedimenzionalnu, a ne kao jedinstvenu konstrukciju, što je u suprotnosti sa češćim diskursom o kulturi kao jedinstvenoj, hronično dostupnoj celini koja je izomorfna sa zemljom porekla (Oyserman & Sorensen, 2009).

Dalje, autori izlažu svoju perspektivu i potkrepljujuće dokaze različitih studija koje, preuzete zajedno, sugerišu da takva pozicionirana perspektiva „kulturnog sindroma“²¹ nudi potencijal da se otkrije više onoga što se podrazumeva pod „posledicama kulture“. Termin „kulturalni sindrom“ su pozajmili od Triandisa (Harry C. Triandis) *The Psychological Measurement of Cultural Syndromes* kako bi preciznije opisali kulturu. Prema Triandisu: „Kulturalni sindromi se sastoje od zajedničkih stavova, verovanja, normi, uloga i samodefinicija, i vrednosti pripadnika svake kulture koje su organizovane oko teme“ (Triandis, 1996, p. 407). U radu *Collectivism and Individualism as Cultural Syndromes* Triandis navodi kako se kulturalni sindrom može empirijski ustanoviti prema sledećim kriterijumima:

„Kulturalni sindrom se može identifikovati kada su zajednički stavovi, bilo verovanja, norme, uloge, vrednosti i drugi takvi elementi subjektivne kulture, identifikovani među onima koji dele jezik, istorijski period i geografsku lokaciju, (a) organizovani oko tema, (b) postoje dokazi da je varijacija unutar kulture ovih konstrukata mala u odnosu na varijaciju između kultura, i (c) postoji veza između ovih obrazaca subjektivne kulture i geografije“ (Triandis, 1993, pp. 155–156).

²¹ Odnosi se na termin koji se koristi u kulturalnoj psihologiji i kulturologiji prema Triandisu (Harry C. Triandis) što će biti detaljnije opisano u poglavlju. Ovaj termin **ne treba** mešati sa kulturalnim sindromom u medicinskom smislu tj. bolestima specifičnim za određeni narod (culture-bound syndrome, culture-specific syndrome, cultural syndrome, folk illness).

Heri Triandis navodi da tačan broj sindroma za adekvatan opis kulturnih razlika nije poznat, uz to postoji i problem toga što su sindromi donekle povezani jedni sa drugima; ali nada se da će desetak sindroma, koji će biti identifikovani u budućnosti, objasniti većinu zanimljivih kulturnih razlika. Autor navodi nekoliko bazičnih primera u kojima dominiraju važnosti normi, složenosti, akcije, časti, kolektiva i pojedinaca kao organizacionih tema svakog od sindroma (Triandis, 1996, pp. 408–409).

Primeri takvih sindroma su:

- **Krutost:** U kulturalnom kontekstu krutost, stegnutost, rigidnost, nasuprot fleksibilnosti, najčešće se definiše kao stepen hijerarhijske strukture među sociokulturnim elementima u društvu i bavi se pitanjima pritiska da se konformiše i uspostavi društvena kontrola (Deckert & Schomaker, 2022, pp. 2–3).

U određenim kulturama postoji mnogo normi koje se primenjuju u mnogim različitim situacijama. Manja odstupanja od normi se kritikuju i kažnjavaju; u drugim kulturama postoji manje normi, a kritikuju se samo velika odstupanja od normi. Krutost je veoma situaciona, na primer, Sjedinjene Države su prilično fleksibilne u bračnim aranžmanima, ali stroge u bankarskim propisima. Sa druge strane Japan je u svim situacijama generalno stroži od SAD, jer postoji mnogo više pravila koja se tiču mnogo više situacija i ljudi su izuzetno zabrinuti da ih ne prekrše (Triandis, 1996, pp. 408–409).

Krute kulture, za razliku od fleksibilnih, imaju jake društvene norme, čije kršenje se suočava sa intenzivnim sankcijama. Iako društvene norme obezbeđuju smer i podršku individualnom i grupnom ponašanju, krute kulture imaju jake društvene norme i malu toleranciju na devijantnost, dok fleksibilne kulture imaju slabije društvene norme i veoma su permisivne. Naravno, postoje odstupanja na individualnom nivou. Neki ljudi su više posvećeni poštovanju društvenih normi i sankcionisanju onih koji ih krše. Drugi su otvoreniji za ponašanja i ideje koje se mogu razlikovati od konvencija njihove kulture. Pojedinci u krutim kulturama će u proseku i sami biti rigidniji od pojedinaca iz fleksibilnih kultura, ali će verovatno biti nekih pojedinaca koji će čak i u najkrućim kulturama biti relativno fleksibilni (Dunaetz, 2019).

Krute kulture, su one u kojima su društvene norme jasno definisane i nametnute, ostavljajući malo prostora za individualnu improvizaciju i interpretaciju. Primeri zemalja sa krutim kulturama su Kina, Francuska, Indija, Japan i Singapur. Fleksibilne kulture su one u kojima su društvene norme fleksibilne i neformalne. Ovde se predlažu očekivanja, ali se dozvoljava pojedincima da definišu opseg podnošljivog ponašanja u okviru kojeg

moгу da ispolje sopstvene preferencije. Stoga je primenjivanje normi u fleksibilnim kulturama prepušteno interpersonalnim mehanizmima. Primeri zemalja sa fleksibilnim kulturama uključuju Australiju, Belgiju, Izrael, Novi Zeland i Sjedinjene Države (John, 2019).

Suprotno od kultura sa krutim stavovima i rigidnim merama su kulture sa više fleksibilnim merama i stavovima. Krute kulture su homogene društvene grupe čiji članovi imaju iste kulturne attribute npr. jezik, društvene običaje, religiju i teže ka rigidnom pridržavanju kolektivnih normi svoje grupe; dok su fleksibilne kulture heterogene društvene grupe čiji različiti članovi imaju tendenciju da cene originalnost, preuzimanje rizika i fleksibilno pridržavanje kolektivnih normi svoje kulture ili grupe (Triandis, n.d.).

- **Kulturna kompleksnost:** Odnosi se na broj različitih kulturnih elemenata, kao što su definicije uloga u društvu. Ovaj broj može biti veći ili manji npr. oko 20 poslova među pripadnicima društava lovaca/sakupljača naspram 250.000 vrsta poslova u informacionim društvima. Kulturna složenost odnosno kompleksnost raste sa veličinom naselja, npr. Meksiko Siti sa oko 20 miliona ljudi je neuporedivo kompleksniji odnosu na selo sa oko 200 ljudi. Takođe, kulture se razlikuju po složenosti i mnoštvu verskih, ekonomskih, političkih, obrazovnih, društvenih i estetskih standarda (Triandis, 1996, p. 406).²²
- **Aktivno-pasivni sindrom:** Ovaj sindrom, uključuje niz aktivnih sindroma npr. takmičenje, akcija i samoispunjenje i pasivnih sindroma npr. refleksivno mišljenje i prepuštanje inicijative drugima (Triandis, 1996, p. 409).

Aktivno pasivni sindrom prvi je opisao Rohelio Diaz-Gerero (Rogelio Diaz-Guerrero) poznati meksički autor, u radu *The active and the passive syndromes*. Aktivni sindrom i pasivni sindrom predstavljeni su kao eksplanatorni konstrukti za proučavanje uticaja kulture na ličnost i proučavanje međukulturalnih razlika. Ovi konstrukti su posredovani sociokulturnim premisama koje su, najjednostavnije rečeno, kulturološki značajne izjave većine članova društva. Da bi demonstrirao upotrebu ovih konstrukata, Rohelio Diaz-Gerero izabrao je Sjedinjene Države kao predstavnika „aktivne” kulture, a Meksiko kao

²² Postoje nejasnoće i neodređenosti definisanja ovog konstrukta : „Kulturna kompleksnost je jedna od najčešće korišćenih varijabli u međukulturalnim istraživanjima. Često se koristila kao mera kulturne evolucije i pokazalo se da korelira sa brojnim drugim varijablama...Kulturna kompleksnost se često pominje u antropološkim i arheološkim studijama ali se u njima retko operativno definiše. Umesto toga, obično se pretpostavlja njeno značenje. Takođe se uobičajeno pretpostavlja da je kompleksnost prirodan i tipičan rezultat kulturne evolucije... Međutim, upotreba zdravorazumske definicije kulturne složenosti u formalnom istraživanju i prirode nekih implicitnih pretpostavki koje leže u osnovi konstrukta, može dovesti do problema.“ Garry Chick, “Cultural Complexity: The Concept and Its Measurement.” *Cross-Cultural Research* 31 (November 1, 1997): 275–307. <https://doi.org/10.1177/106939719703100401>. Str. 257-258.

„pasivne” kulture. Za potrebe ovog istraživanja napravio je seriju od 112 izjava, dihotomiranih na aktivno-pasivnu dimenziju za koje je smatrao da mogu da se primenjuju u oblastima rada, strukture porodice, autoriteta i građanskog delovanja (Diaz-Guerrero, 1967, pp. 265–267).

- **Čast:** Ovaj obrazac Heri Triandis opisuje kao prilično uzak sindrom, fokusiran na koncept časti. Sindrom časti se najčešće pojavljuje u sredinama u kojima je imovina pokretna, i da bi je zaštitili, pojedinci moraju da izgledaju „žestoko“ kako se autsajderi ne bi usudili da im je oduzmu. Sidrom časti uključuje uverenja, stavove, norme, vrednosti i ponašanja (npr. preosetljivost na uvrede) koji favorizuju upotrebu agresije u svrhu samozaštite, kao i za odbranu nečije časti. Takođe, ovaj sidrom služi i za socijalizaciju dece tako da reaguju na sličan način u slučajevima da budu izazvani odnosno isprovocirani (Triandis, 1996, p. 409).

Naravno, čast može da ima i mnogo plemenitija značenja, poput uvažavanja i poštovanja ukazano prema drugom, ljubavi i odanosti (Merriam-Webster, 2022b).

- **Kolektivizam:** U nekim kulturama sopstvo je definisano kao aspekt kolektiva (npr. porodice ili plemena); lični ciljevi su podređeni ciljevima ovog kolektiva; norme, dužnosti i obaveze regulišu većinu društvenog ponašanja; vođenje računa o potrebama drugih u regulisanju društvenog ponašanja široko se praktikuje. Tradicionalne kulture i mnoge kulture Azije i Afrike uključuju mnoge kolektivističke elemente (Triandis, 1996, p. 409).
- **Individualizam:** Sopstvo se definiše kao nezavisno i autonomno od kolektiva. Ličnim ciljevima se daje prednost nad ciljevima kolektiva. Društveno ponašanje je oblikovano stavovima sa uočenim prijatnim posledicama. Percipirani benefit i gubitak od društvenog ponašanja se proračunava, a kada je odnos preskup, odbacuje se određeno ponašanje. Zapadna Evropa i Severna Amerika imaju visok nivo ovog sindroma. Ovaj konstrukt ima dugu istoriju u filozofiji u društvenim naukama i povezan je sa ideologijom modernosti (Triandis, 1996, p. 409).
- **Vertikalni i horizontalni odnosi:** U nekim kulturama hijerarhija je veoma važna, a autoriteti unutar grupe određuju većinu društvenog ponašanja. U drugim kulturama društveno ponašanje je više egalitarno (Triandis, 1996, p. 409).

Horizontalni i vertikalni odnosi su dve široke klasifikacije različitih odnosa koje pojedinac može imati sa drugima. Horizontalni odnosi su odnosi u kojima članovi imaju jednak položaj, dok su vertikalni odnosi oni u kojima jedan član ima veću moć, autoritet, znanje ili mudrost od drugih. Horizontalni odnosi su oni u kojima je definisan i održavan odnos jednakosti u pogledu statusa i obaveza. Demokratija, reciprocitet i saradnja su

evidentni kvaliteti u horizontalnim odnosima. Vertikalni odnosi su oni u kojima jedan od članova ima veći ugled, bilo zbog moći i autoriteta ili znanja i mudrosti. Ovi odnosi su po prirodi hijerarhijski i moraju biti dobronamerni da bi pravilno funkcionisali. Ukoliko se poremete, horizontalni odnosi teže neproduktivnom rivalstvu i nadmetanju umesto saradnji, dok vertikalni odnosi teže tiraniji i ugnjetavanju. Svojom hijerarhijskom prirodom i inherentnom razlikom u moći i autoritetu među članovima, vertikalni odnosi lako izmiču kontroli gde dolazi do zloupotreba moći i autoriteta koji vode ka tiraniji, diktatorskim režimima i ugnjetavanju, što često rezultira pobunama. Najčešće, većina ovih odnosa su društveni i opisuju odnos između različitih članova društva, porodice, prijatelja ili partnera. Istovremeno, horizontalni i vertikalni odnosi se koriste za opisivanje odnosa između pojedinca i nečeg apstraktnijeg, kao što je vlada države ili bog religije određenog pojedinca (Brown, 2020).

U ovim primerima, kao što je već napomenuto, Heri Triandis navodi važnost normi, kompleksnosti, akcije, časti, kolektiva i pojedinaca koje funkcionišu kao organizaciona tema svakog od sindroma i sve sindrome odvaja i klasifikuje u odvojene klastere. Sa druge strane, Dafna Ojserman i Nikolas Sorensen (Nicholas Sorensen) navode da Triandis daje korisne opise za mnoge od ovih suprotnosti, ali ističi i bitnu činjenicu:

„Kulturni sindromi su mreže povezanih karakteristika, tako da naznačavanje jedne karakteristika će verovatno kroz širenje aktivacije, istaći i druge karakteristike u radnoj memoriji. Pretpostavljamo da društva nemaju jedinstvenu kulturu ili čak jedan kulturni sindrom, već imaju pristup mnoštvu preklapajućih i potencijalno konfliktnih kulturnih sindroma koji su različito istaknuti u zavisnosti od toga gde je neko u strukturi društva i šta je relevantno u tom trenutku. Ovaj pojam višestrukosti može se suprotstaviti pojmu kulture kao jedinstvenog entiteta... Kultura, iz naše perspektive, je način razmišljanja, uključuje mentalne sklopove, prakse i stilove angažovanja; upravo su ove implicitne i nesvesne, kao i eksplicitnije i svesnije mentalne reprezentacije u fokusu naše pažnje a sklonost da se jedno ili drugo podstakne razlikuje se u različitim društvima“ (Ojserman & Sorensen, 2009, p. 25).

Nadovezujući se na Triandisa, Dafna Ojserman i Nikolas Sorensen određuju manje striktnu formulaciju kulturnih sindroma, koja operacionalizuje kulturne sindrome kao šablonska verovanja, stavove i mentalne sklopove koji funkcionišu zajedno u labavo definisanoj mreži; kada je jedan aspekt sindroma primovan, verovatno je da će i drugi aspekti sindroma takođe biti aktivirani i dostupni u radnoj memoriji. Ovako posmatrano, pod kulturnim sindromom se podrazumevaju pojednostavljeni modeli koji dovode do isticanja (na manje ili više očigledan način) određenih „aktivnih sastojaka“ onoga što se popularno opisuje kao

„kultura“. Ovi modeli nemaju za cilj da pruže detaljne opise kulture bilo kojeg određenog društva, već da istaknu sistematske obrasce koji karakterišu klastere društava. Prema Ojsmanovoj i prema Triandisu, kulturni stavovi, verovanja i način razmišljanja su verovatno proizašli iz distalnih društvenih i geografskih konteksta. Ovi faktori nastavljaju da utiču na društva i pojedince unutar njih; čak i ako se inicijalni distalni faktori povezani sa ovim društvenim kontekstima promene, ovaj princip nastavlja da funkcioniše (npr. sindrom časti među kaubojima/stočarima u Americi je i danas izuzetno jak, iako su se okolnosti u kojim je sindrom nastao značajno promenile, tj. rizici da će ih neko napasti i oteti im krdo su malo verovatni).

Šire gledano, društva se konceptualizuju tako da sadrže više kulturnih sindroma, a jedna od vrlo važnih karakteristika kulturnih sindroma je to što stvaraju značenja i čine određene načine bivstvovanja i razmišljanja dostupnim kada se aktiviraju ili nagoveste (npr. primovanjem u bilo kom obliku). Ova značenja se različito nazivaju načinima razmišljanja i mentalnim ili društvenim reprezentacijama i mogu se identifikovati u nizu situacionih faktora. Svaka situacija može ukazivati na kulturološki sindrom ako se sadržaj ili procesi koji se odnose na sindrom, podsete, istaknu, odnosno dovedu u svest u sklopu određene situacije. Situacije koje ukazuju na kulturni sindrom treba da aktiviraju i relevantan sadržaj (mentalne i društvene reprezentacije) i relevantne mentalne sklopove. Na primer, kada se primuje kolektivism kao kulturalni sindrom, aspekti nečijeg samopoimanja koji su povezani sa nečijom javnom slikom, takođe postaju istaknuti; dok kada se nagoveštava individualizam, veća je verovatnoća da će individui biti istaknuti aspekti koji se odnose na svoju privatnu samoevaluaciju. Pošto kulturni sindromi povezuju način razmišljanja i mentalne i društvene reprezentacije, primovanjem jednog dela mreže, može da se utiče na druge delove mreže. Model stoga predviđa da se npr. primovanjem kolektivism, ističu javni ili kolektivni aspekti samopoimanja, ali i drugi aspekti kolektivism (Oyserman & Sorensen, 2009, p. 27).

Individualizam i kolektivism u kulturalnom primovanju

Uvidom u literaturu koja se bavi kulturalnim primovanjem može se primetiti da bez obzira na preklapajuće vrednosti sindroma, sistematizacija kulturalnih sindroma, ostaje kao odličan način klasifikacije i koristi se u širokom spektru kulturalnih istraživanja. Ono što je prilično upadljivo, jeste specifično insistiranje na konkretno dva kulturalna sindroma, individualizmu i kolektivizmu. Individualizam i kolektivism su predloženi situirani kognitivni

pristupi kulturi, gde se govori o tome kako kultura utiče na ono što mislimo i kako obrađujemo informacije o sebi i o svetu. Ova dva sindroma se posmatraju kao bazična podela društava na dve kategorije. Po ovom pitanju Dafna Ojserman i Nikolas Sorensen navode:

„Glavna tvrdnja kulturološke i međukulturalne psihologije je da se društva razlikuju u individualizmu i kolektivismu i da te razlike imaju posledice na ono što ima značenje i vrednost, šta je vredno upornog truda i kako imamo smisao za sebe i druge... Individualizam kao kulturni sindrom fokusira se na pojedinca kao osnovnu jedinicu analize; kolektivismu kao kulturni sindrom fokusira se na grupu kao osnovnu jedinicu analize. Ova početna operacionalizacija nosi sa sobom pretpostavku o karakterističnim vrednostima i sadržaju samopoimanja, različitim konceptualizacijama ljudskih odnosa i prepoznatljivim kognitivnim stilovima“ (Ojserman & Sorensen, 2009, p. 30).

Takođe, Heri Triandis navodi:

„Možda je najvažnija dimenzija kulturološke razlike u društvenom ponašanju, u različitim kulturama sveta, relativno naglašavanje individualizma nasuprot kolektivismu. U individualističkim kulturama, društveno ponašanje većine ljudi je u velikoj meri određeno ličnim ciljevima, (nasuprot) stavovima i vrednostima kolektiviteta (porodice, saradnici, sunarodnici). U kolektivističkim kulturama, društveno ponašanje većine ljudi je u velikoj meri određeno ciljevima, stavovima i vrednostima koje dele sa nekim kolektivom (grupom osoba)“ (Triandis, 1988, p. 60).

Individualizam, kako ga opisuje Triandis, karakteriše kulturni sindrom u kojem je pojedinac osnovna jedinica analize i pretpostavlja se da su društvene strukture vredne u onoj meri u kojoj podržavaju individualnu sreću. Kolektivismu, s druge strane, opisuje kulturni sindrom u kojem je grupa osnovna jedinica analize i pretpostavlja se da su društvene strukture vredne u onoj meri u kojoj podržavaju očuvanje i unapređenje grupnih resursa. Individualizam podrazumeva da je osnovni samo-cilj da se individua oseća dobro u vezi sa sobom kao jedinstvenom i prepoznatljivom osobom i da se te jedinstvene karakteristike mogu definisati u smislu apstraktnih osobina. U sklopu individualističkog kulturnog okvira, suštinske vrednosti su pretpostavljene kao sloboda pojedinca, lično ispunjenje, autonomija, odvojenost, otvoreno emocionalno izražavanje, slobodan izbor i postizanje ličnih ciljeva. Kao kulturološki sindrom, individualizam takođe podrazumeva da su odnosi lično izabrani i dobrovoljni, ne moraju biti trajni niti fiksni. Što se tiče saznanja, prosuđivanja, rasuđivanja i kauzalnog zaključivanja, u individualizmu kao kulturalnom sindromu, podrazumeva se da je fokus generalno orijentisan na osobu, a ne na situaciju ili društveni kontekst; ovde se pretpostavlja da je dekontekstualizovano sopstvo, stabilan, kauzalni neksus. Ovako posmatrano individualizam promoviše dekontekstualizovani stil razmišljanja i rasuđivanja, za razliku od situaciono-

specifičnog stila mišljenja i rasuđivanja kolektivismu. Ovaj stil rasuđivanja je opisan kao analitički stil. Kolektivismu sa druge strane podrazumeva da je osnovni samo-cilj postizanje i održavanje članstva u grupi, tako da je sopstvo definisano u smislu članstva u grupi; osobina i sposobnosti relevantnih za njihovo održavanje, kao što su lojalnost i istrajnost. Kao kulturalni sindrom, kolektivismu takođe podrazumeva suštinske vrednosti kao što su: grupna solidarnost, društvena obaveza, povezanost i integracija. U sklopu kolektivnog kulturalnog okvira, članstvo u grupama se pripisuje i fiksira; a članstvo u kolektivističkoj grupi se posmatra kao „životna činjenica” kojoj ljudi moraju da se prilagode. Granice između unutarnjih i vanjskih grupa su stabilne, relativno nepropusne i važne, stoga se grupne razmene zasnivaju na principima jednakosti ili čak velikodušnosti. Što se tiče saznanja, spoznaje, prosuđivanja, rasuđivanja i kauzalnog zaključivanja, kolektivismu kao kulturni sindrom implicira da društveni kontekst, situaciona ograničenja i društvene uloge, imaju istaknuto mesto u percepciji ličnosti i kauzalnom razumevanju (Oyserman & Lee, 2007, p. 256).

U okviru kolektivnog kulturalnog sindroma pretpostavlja se da društveni kontekst, situaciona ograničenja i društvene uloge, imaju istaknuto mesto u percepciji ličnosti i uzročno-posledičnom zaključivanju unutar kolektivnog okvira; utičući, ne samo na ono o čemu neko misli, već i na to kako razmišlja. U tom smislu, smisao/značenje je kontekstualizovano, pa će tako i sećanje individua u okviru grupe verovatno sadržati bogato ugrađene detalje u okviru konteksta. Ovo je opisano kao konfučijanski „holistički“ stil (Oyserman & Sorensen, 2009, p. 30).

Dakle, individualizam se najčešće operacionalizuje kao lična nezavisnost, dok se kolektivismu najčešće operacionalizuje kao obaveza i dužnost prema grupi. Međutim, tokom prvih 20 godina ispitivanja od kad su ovi termini uvedeni u međukulturalnu psihologiju, naučnici su pronašli 27 različitih skala i primetili da nijedna pojedinačna skala nije bila dominantna, takođe su primetili da se stavke skale obično menjaju kroz studije, stoga su sadržajno kodirali predmete skale, identifikujući 15 osnovnih konstrukata, sedam koji opisuju individualizam i osam koji opisuju kolektivismu, koji zajedno čine skoro 90% stavki na svakoj od skala. Upravo ova širina otežava sistematsko modeliranje „kulture“ kako bi se napravila predviđanja o tome kada i kako kulture sistematski utiču na spoznaju, uticaj, motivaciju i ponašanje. Iako razumevanje specifične kulture ili određene grupe unutar kulture u određeno vreme i na određenom mestu može biti interesantno, ovo nije cilj kulturalnih istraživanja. Suštinski cilj je razumeti načine na koje kultura utiče na to kako funkcioniše um i identifikovati kulturne nepredviđenosti koje ublažuju opšte procese ljudske spoznaje. Ovako definisana

kultura je izuzetno važna kao konstrukt, jer obuhvata širinu i raznolikost čovečanstva (Oyserman & Lee, 2007, p. 256).

Takođe, „U kulturnoj psihologiji, važno pitanje je razumevanje mehanizama koji leže u osnovi uočenih razlika među kulturama. Među potencijalnim faktorima koji mogu biti bitni, mnogi istraživači su naglasili važnost kulturnih varijacija u individualizmu i kolektivizmu... i srodnih konstrukata na individualnom nivou nezavisnih i međuzavisnih samokonstruisanja“ (Yang & Vignoles, 2020, p. 2).

U ovoj klasifikaciji, individualizma naspram kolektivizma, kulture se najčešće dele na istočnjačku i zapadnjačku, gde se zapadnjačke kulture posmatraju kao individualističke, dok se istočnjačke kulture posmatraju kao kolektivističke. „Cilj kroskulturalne psihologije je da okarakteriše razlike između kultura u smislu malog broja osnovnih dimenzija. Oslanjajući se prvenstveno na međunacionalne metode istraživanja, istraživači su identifikovali dimenziju individualizam-kolektivizam (I-C) kao grub, ali koristan način da se svet podeli na kulturne regione. Grubo govoreći, članovi azijskih društava su nastrojeni kolektivistički, a pripadnici zapadnih kultura individualistički“ (Dien et al., 2011, p. 2).

Prema ovoj teoriji, uticaj, kao i promena kulturnog okvira, utiče na samopoimanje kao i na samokonstruisanje, tj. bilo kakvo specifično uverenje o sebi. „Samokonstruisanje se odnosi na osnove samodefinisanja i na stepen do kojeg je sopstvo definisano nezavisno od drugih ili međuzavisno sa drugima. U početku, ovaj termin je izveden iz percipiranih kulturnih razlika u sopstvu“ (Cross, 2020). U zavisnosti od ispitivanja, neki radovi drže vrlo tvrdu, crno-belu podelu na kolektivističke istočnjačke kulture i zapadnjačke individualističke kulture, sa druge strane postoje radovi koji ipak uzimaju ovu kategorizaciju sa dozom rezerve i prikazuju paletu mogućih nijansi; u oba slučaja ova podela ipak stoji kao konstanta u većini naučnih radova.

„Smatralo se da zapadnjaci imaju nezavisno samokonstruisanje, koje karakteriše odvojenost od drugih, pažnja prema nečijim sposobnostima, osobinama, preferencijama i željama, kao i primat nečijih individualnih ciljeva nad ciljevima unutar grupa. Smatralo se da istočni Azijati imaju međuzavisno samokonstruisanje, koje karakteriše osećaj fundamentalne povezanosti sa drugima, pažnja na nečiju ulogu u grupi i primat grupnih ciljeva nad nečijim individualnim ciljevima. Kasnije je predložena treća karakterizacija, relaciono samokonstruisanje; ono predstavlja načine na koje ljudi mogu sebe definisati u smislu bliskih, dijadičnih odnosa. Socijalni i kulturalni psiholozi sada ovo posmatraju kao tri dimenzije sopstva, koje praktično svi ljudi konstruišu u određenoj meri. Kulturološke razlike u samodefinisanju nastaju kroz razlike u relativnoj snazi ili razradi ovih samokonstruala (lični konstrukti). Shodno tome, literatura o samokonstruisanju može izgledati pomalo zbnunjujuće:

samokonstruisanje se ponekad opisuje u smislu veoma različitih shvatanja sopstva u različitim kulturama, a ponekad u terminima univerzalnih dimenzija (nezavisne, relacione ili međuzavisne) koje se razlikuju po snazi u različitim kulturama“ (Cross, 2020).

Istočnjačko-kolektivističku i zapadnjačko-individualističku distinkciju ne treba doživljavati kao zapadnjačku stereotipizaciju, zato što se u ovoj podeli izgleda slažu naučnici i sa istoka i sa zapada. U istraživanjima kulturalnog primovanja najviše prednjače naučnici iz Kine i Amerike. Naučnicima u ovoj oblasti posebno su interesantne bikulturalne grupacije, gde se primovanjem kulturalnim ikonama menjaju kulturalni okviri, kao i bilingvalne grupe, gde se ispituje koliko jedan od jezika menja kulturni okvir (Benet et al., 2002). Ipak, Ioshihisa Kashima (Yoshihisa Kashima) u radu *Culture comparison and culture priming: A critical analysis*, navodi: „Istočna i zapadna kultura postoje u svakoj osobi; ali se njihova količina (opet može čitati kao snaga, istaknutost, pristupačnost, itd.) razlikuje, tako da oni koji odrastaju u istočnoj kulturi imaju više konstrukata specifičnih za istočnjački domen i manje konstrukata specifičnih za zapadni domen, nego oni koji odrastaju u zapadnoj kulturi“ (Kashima, 2009, p. 55). Stoga, istraživanja bikulturalizma se često svode na postupak merenja ovih konstrukata koji su specifični za domen i treba da pokažu kulturološke razlike između pojedinaca uzorkovanih iz istočnih i zapadnih kultura.

Društva mogu u proseku imati veću prevalenciju jednog ili drugog kulturnog sindroma, ali to ne znači da su manje uobičajeni sindromi potpuno odsutni u društvu. Umesto toga, različiti sindromi se mogu ređe ili češće javljati.

Svi kulturalni sindromi se mogu primovati; a u kontekstu filmske naracije, bitno je napomenuti da se svaki od navedenih kulturalnih sindroma može primovati tehnikama uobičajenim za filmski izraz.

Tehnike kulturalnog primovanja – kulturalne ikone i zamenice

Kulturalno primovanje ispituje kako se izlaganjem specifičnim kulturnim simbolima ili aktivacijom specifičnih kulturnih vrednosti i verovanja mogu izazvati ili modulirati različiti kognitivni i afektivni procesi kod ispitanika. U analogiji sa filmskom pripovesti, izlaganje specifičnim kulturnim simbolima po istom principu moguće je izazvati ili modulirati različite kognitivne i afektivne procese kod publike.

Specifičnost paradigme kulturalnog primovanja odnosi se na upotrebu stimulusa povezanih sa kulturnim konotacijama kao stimulusa/primova u specifičnoj situaciji, što će imati uticaj na kognitivni, emocionalni ili bihevioralni odgovori pojedinca.

U teoriji, izlaganje ovakvim stimulusima treba da rezultira aktivacijom povezanog konstrukta vezanog za čitav domena povezan sa stimulusom, kao i povezanim domenima.

„Pretpostavlja se da su psihološki konstrukti opšteg i specifičnog domena uzročno povezani. Dakle, aktivacija opšte domenske konstrukcije izaziva aktivaciju povezane konstrukcije specifične za domen i obrnuto. Ovo implicira da bi trebalo da postoji efekat primovanja. To jest, kada se aktivira konstrukt specifičan za domen, aktivacija drugačijeg, uzročno povezanog konstrukta specifičnog za domen treba da bude vidljiva. U ovom standardnom čitanju teorije kulture, efekti primovanja treba da budu posredovani aktivacijom relevantnih opštih konstrukata u domenu. Odnosno, aktivacija domen-specifične konstrukcije treba da rezultira aktivacijom uzročno-povezanog opšteg konstrukta domena, što dalje rezultira aktivacijom drugog konstrukta specifičnog za domen povezanog sa konstruktom opšteg domena“ (Kashima, 2009, p. 55).

Istraživanja kulturalnog primovanja se obično fokusiraju na samo jednu tehniku primovanja, odnosno jednu vrstu kulturalnog simbola ili drugog stimulusa sa specifičnim kulturnim konotacijama. Međutim, postoji čitava paleta mogućih načina kulturalnog primovanja od kojih su doslovno svi uporedivi sa naracijom u filmu. Kao sistematski pregled i klasifikacija eksperimentalne paradigme kulturalnog primovanja, glavnih istraživačkih metoda i teorijskih osnova, u ovom istraživanju, biće uzet pregledni rad *A Review of Research on Cultural Priming Paradigm* grupe autora iz Kine (葛淑敏 et al., 2018).

Stimulusi odnosno primovi koji se koriste u paradigmi kulturalnog primovanja prema prezentacijskim svojstvima mogu se grubo podeliti u dve kategorije: primovanje kulturalnih kodova, odnosno primovanje kulturalnim ikonama i primovanje teksta tj. primovanje koje kao tehniku podrazumeva pisani materijal.

Ono što im je zajedničko jeste upotreba situacione aktivacije za poboljšanje kratkoročne dostupnosti različitih kulturnih dimenzija, kao što su nezavisno ja ili međuzavisno ja, tako da se pojedinci stavljaju u situacije koje predstavljaju različite kulturne dimenzije, kako bi postigli cilj pokretanja manipulacije (葛淑敏 et al., 2018, p. 1185).

Metoda aktiviranja kulturalnog koda – primovanje slikama i kulturalnim ikonama

U paradigmi kulturalnog primovanja, kulturalni kod, se odnosi na sažeti kulturalni simbol sa bogatim konotacijama koji se taložio kroz istoriju; i koji se koristi da označi i simbolizuje duh, volju i nasleđe koje predstavlja određena kultura. U istraživanjima, kulturni kodovi se najčešće koriste u obliku slike, kao stimulansa za primovanje. Iz ovog razloga neki naučnici ovu metodu nazivaju primovanje slikama. „Metoda uvođenja kulturnog koda generalno dovodi do toga da subjekti privremeno steknu utisak o određenoj kulturi pokazujući subjektima tipične slike sa različitim kulturnim konotacijama, kako bi se ispitalo njihovo kasnije ponašanje. U poređenju sa drugim metodama kulturalnog primovanja, prezentacija kulturnih slika je intuitivnija i lakša za razumevanje, tako da je ova metoda takođe najčešće korišćena metoda u istraživanju paradigme kulturalnog primovanja“ (葛淑敏 et al., 2018, pp. 1185–1186).

U istratraživanjima kulturalnog primovanja slikovni kulturalni kod se još naziva i kluturalna ikona. Ove kulturalne ikone sadrže kulturalne simbole sa bogatim konotacijama poput bitnih i lako prepoznatljivih institucija i građevina kao što su npr. Kapitol, Sjedinjenih Američkih Država ili spomenika, poput Kipa slobode, Ajfelovovog tornja; ili sa druge strane verskih objekata i različitih hramova.

Kao odličan primer se može izdvojiti Kapitol, Sjedinjenih Američkih Država, zato što se nalazi u brojnim istraživanjima, takođe, može se videti i u mnoštvu filmova američke produkcije. Na zvaničnoj stranici institucije navodi se: „Kapitol, Sjedinjenih Država u Vašingtonu je simbol američkog naroda, naše vlade i mesto sastanka zakonodavnog tela nacije, Kongresa SAD. Kapitol je poslovna zgrada, ali je i mesto gde posetioци iz Sjedinjenih Država i sveta dolaze da uče o američkoj demokratiji“ (U.S. Capitol Visitor Center, n.d.). Postoje brojni primeri gde se upravo insistira na pojavljivanju Kapitola i drugih bitnih institucija. U paradigmi kulturalnog primovanja, vladine zgrade, muzeji, prepoznatljivi objekti, memorijalna groblja i mesta sećanja služe kao kulturalne ikone, koje se koriste kao primovi, tj. stimulusi; najčešće za poistovećivanje i indukovanje vrednosti za koje naveden institucije stoje kao simbol. Američke kulturalne ikone se u filmovima najčešće koriste kao simbol idealizovanog amerikanizma, patriotizma, tradicionalnih vrednosti, rodoljublja i bogate (često korupcijom ugrožene) demokratske tradicije. U knjizi *Studije filma : ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, Nevena Daković posvećuje čitavo poglavlje *Saga o beloј kući* ovakvim filmovima (Daković, 2014, pp. 113–133). U opsežnoj studiji koja pravi pregled i analizu svih bitnijih ostvarenje

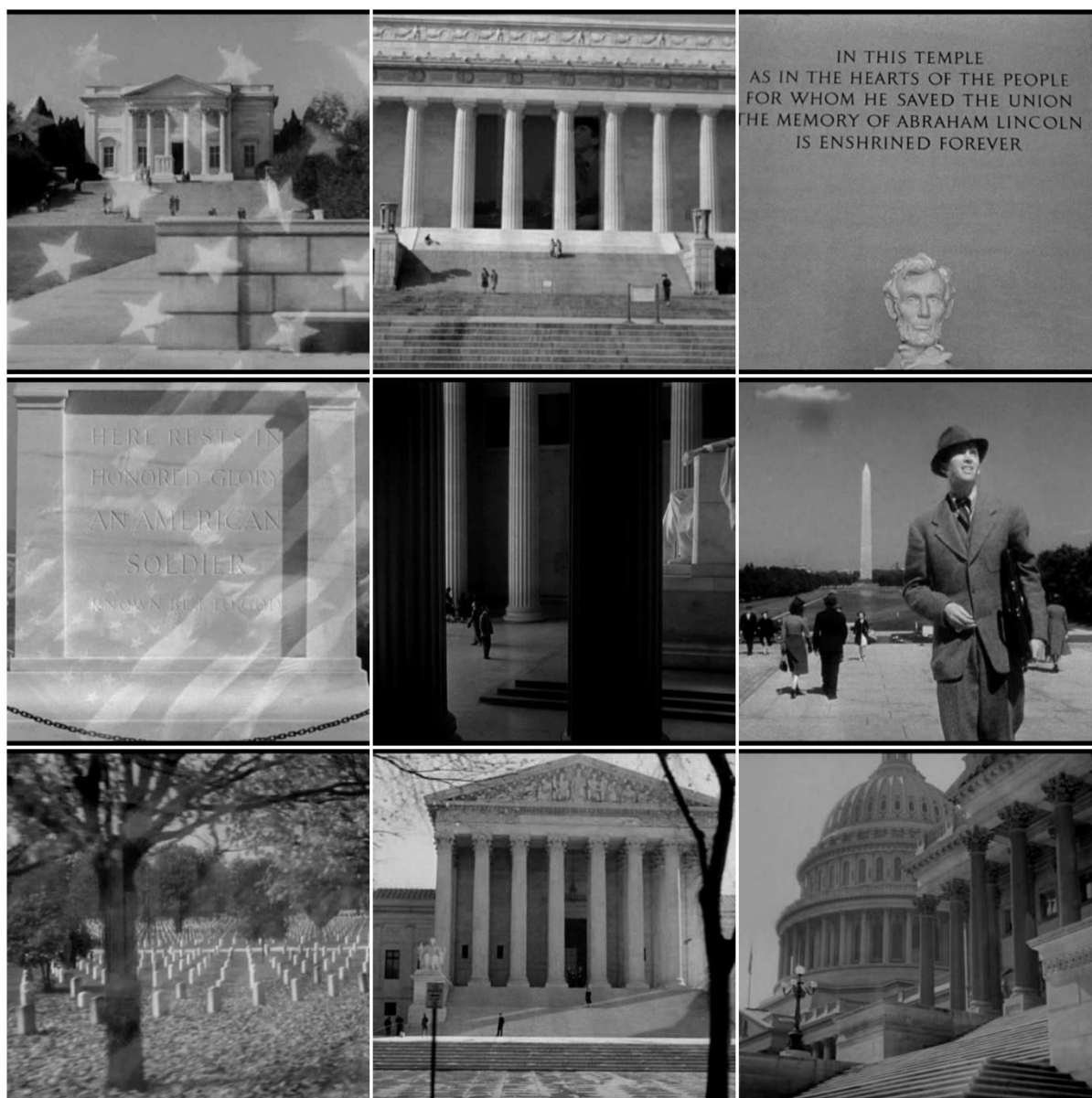
tokom prošlog veka sa navedenom tematikom, kao poseban primer se izdvaja film *Mr. Smith Goes to Washington* (Frank Capra 1939).

„Priča *Gospodina Smita* - neodvojiva od Vašingtona - mapira prestonicu kao skup znakova političke moći, ukazujući na istorijske vrednosti upisane u *cityscape*. Džeferson Smit (James Stewart) prolazi pored simbola nacionalne prošlosti: Kapitola, Vašingtonskog spomenika, Linkolnovog memorijala, zgrade Vrhovnog suda, spomenika Neznamom junaku, Arlingtonskog nacionalnog groblja i Bele kuće. Gospodin Obični i Prosečni svoje iskustvo neštedimice deli sa publikom, postajući vodič kroz grad, ideje i političke misli doba, dok gledalac emotivno prepoznaje slike sveameričkog mitskog pejzaža“ (Daković, 2014, pp. 115–116).

Ovaj film raspolaže mnoštvom kulturalnih simbola koji se pojavljuju kroz ceo film. Sekvenca najbogatija ovakvim silmolima poznata je kao *Vašingtonska razglednica*, (Prilog Br. 25 i 26)



Prilog br. 25 Fotokolaž: *Mr. Smith Goes to Washington* (Frank Capra 1939)



Prilog br. 26 Fotokolaž: Mr. Smith Goes to Washington (Frank Capra 1939)

Izuzetno je bitno naglasiti da je cela sekvenca praćena muzikom Dmitri Tiomkina (Дми́трий Зи́но́вьевич Те́мкин) inspirisana i komponovana po uzoru na amerićeke patriotske himne i folk pesme. Pored muzike i vizuelnih kulturalnih ikona, pojavljuju se i grafićki ispisane reći na spomenicima.

„...kroz tri filmska materijala izraza: sliku, grafiku i zvuk (muzika, govor i šumovi). Grafićki natpisi „preko“ slika imenuju suštastvene nacionalne vrednosti - sloboda, pravda, lićna posvećenost, vrlina, patriotizam - na kojima počiva film. Smit zuri u reći *jednaka pravda* urezane na zgradi Vrhovnog suda a onda se polako pomaljuju ispisane reći život, sloboda i potraga za srećom. Dok ogromno Zvono slobode zvoni, pojavljuju se plamenovi vatre slobode i statue oca osnivaća. Velićanstvena šetnja završava se u Linkolnovom

memorijalu. Kamera kruži oko memorijala; Smit se penje do statue, a „susret” fizički i simbolički otkriva dva junaka...” (Daković, 2014, p. 116).

Takođe, pored muzike i navedenih simbola, u sekvenci se pojavljuje i kratka priča, poput verbalne instrukcije.

„Starac ponosno sluša unuka koji naglas čita Getisburški govor urezan na južnom zidu. Crni čovek iza njih skida kapu. Smit je ophrvan patriotskim ponosom; publika se identifikuje sa njim, a sekvenca objedinjujući opčinjavajući raznolike slojeve prošlosti okončava Smitovo „sentimentalno vaspitanje” o demokratiji” (Daković, 2014, p. 116).

U kontekstu kulturalnog primovanja postoji nekoliko metoda manipulacije, koje će biti objašnjenje u daljem tekstu poglavlja. U ovom smislu *Vašingtonska razglednica*, kao i ceo film, može da posluži kao odličan primer kulturalnog primovanja. Svi navedeni simboli u sekvenci su uporedivi sa paradigmama kulturalnog primovanja.

Pored navedenih institucionalni kulturalnih simbola, kao stimulusi u istraživanjima, koriste se kulturalne ikone iz pop kulture i filma kao što su poznati glumci odnosno likovi iz poznatih filmova ili stripova, muzičke zvezde ili poznati bendovi, prepoznatljivi brendovi odnosno proizvodi ili logotipi i sl.

Iz polja pop kulture, kao čest primer, koji se koristi kao prim/stimulus u istraživanjima kulturalnog primovanja, pojavljuje se Merlin Monro, čiji je status pop ikone, neosporan. „U savremeno doba ikoničke slike su često vezane uz pojam glamura. Jedna od poznatih ikoničkih ličnosti (vezano uz ikonu glamura) je Marilyn Monroe, kao prototip ženske lepote i seksepila. Samoubistvo slavne glumice, njezina „večna mladost” i povezanost s nikad do kraja razotkrivenim političkim skandalom i (takođe) ikoničkom figurom predsednika Kennedya učvrstile su njen ikonički status” (Marković, 2010, p. 48).

U ovom smislu, pored navedene definicije kulturalnog koda, trebalo bi uvesti i shvatanje ikone u okviru pop kulture.

Popularna kultura konstantno stvara obilje ikona sa kojima se mnogi identifikuju. U knjizi Aleksandra Jankovića *Dug i krivudav put. Bitlsi kao kulturni artefakt* navodi se: „Sagledavanje značaja popularne muzike funkcioniše na nekoliko kulturoloških nivoa, personalnom, socijalnom, ekonomskom, institucionalnom. Odnos ritualnog zadovoljstva i ekonomije, dalje, pokreće individualne fantazije i tvorbu muzičkih ikona i kulturnih mitova” (Janković, 2011, p. 29). Kao izuzetno dobar primer ove vrste može se navesti muzički bend

Bitlsi (The Beatles), u knjizi istog autora navodi se: „Nedeljne večeri, 9. februara, 1964. Bitlsi su u televizijskom etru bili samo 13 minuta, ali ukupna pojava – usko, oštro, crno viktorijansko odelo, duga, lepršava kosa, koja je stvarala utisak posebnosti u trenutku pevanja legendarnog „woooo“ u pesmi *She Loves You* i samouverenost kojom su plenili trećinu sve američke populacije – odredila je rokenrol ikonografiju“ (Janković, 2011, pp. 133–134). U analogiji sa paradigmom kulturalnog primovanja, svaki od navedenih detalja: odelo, duga kosa, lica članova benda, fragment pesme, stilski uobličen tekst imena benda u formi logotipa itd. mogu se koristiti kao kulturalni simboli/stimulusi koji vrše asocijaciju, identifikaciju ili facilitaciju čitavog domena koji često imaju fascinantnu varijetet ideja i značenja. Poznati kompozitor i muzikolog Leonard Mejer (Leonard B. Mejer) ovaj fenomen naziva „izvan muzički koncept“ (što će biti šire objašnjeno u zasebnom podpoglavlju *Muzički žanr, stil i epoha kao kognitivna shema*).

„The Beatles to jest obrasca pop-kulture proteklog veka koji je postao nezaobilazni deo kulture i svakodnevice. Bitlsi su paradigma određenog dela kulture, ali i kulturna pojava koja poseduje sopstvene vrednosti i mitologiju. U atmosferi buđenja sveukupne društvene svesti šezdesetih i borbe za prepoznavanje i priznavanje identiteta marginalizovanih društvenih grupa poput seksualnih, nacionalnih i rasnih manjina..., Bitlsi su deo kulture, paradigma pop-kulture (kao preseka folklorne, masovne i elitne kulture) i kultura „u procesu“. Kultura „u procesu“ je *licovski* određena kao ona koja komunicirajući se i prenosi – na različitim nivoima svesti, šaljući poruke u stalnom procesu sopstvene mitologizacije. Bitlsi tako postaju vrsta metafenomena i mita i dalje se mogu prepoznati kao obrazac i konstituent pop-kulture uopšte“ (Janković, 2011, pp. 9–10).

U knjizi *Audiovizuelna pismenost* Dragana Markovića navodi se: „Kultura reprodukcije pogoduje stvaranju mita uz koji se neretko veže i pojam kulturne ikone širi od značenja pojedinačne slike. Ikona referira na prostor širi od samih komponenata slike, a sliku u ikonu promovise pridruživanje univerzalnog značenja“ (Marković, 2010, p. 46). Takođe, bitno je napomenuti da značenje ikone nije uvek determinisano i da se može menjati u zavisnosti od šireg konteksta. „Postojanje ikone bilo bi nemoguće bez određenog kulturološkog konteksta...Značenje slika nužno se menja sa značenjem konteksta, a čak ni u datom trenutku aktuelnog konteksta značenje nije fiksirano ili identično intenciji proizvođača. Slika kreira svoje značenje u trenutku kada je recipirana od strane posmatrača, što znači da značenje nije inherentno slici, već je produkt kompleksne socijalne interakcije između slike, njenog kreatora, posmatrača i konteksta“ (Marković, 2010, p. 49).

Posmatrano u kontekstu paradigme kulturalnog primovanja, kao prim/stimulus, kulturna ikona može biti simbol, logo, slika, ime, lice, osoba ili zgrada, koja se lako prepoznaje i generalno predstavlja i simbolizuje objekat ili ideju od velikog kulturnog značaja za određenu kulturnu grupu. Bitno je i to da kulturna ikona ima poseban status unutar određene grupe ljudi, tj. da je važna predstavnicima određene grupe kao simbol koji ih predstavlja i sa kojim se pripadnici neke kulture identifikuju. Uzimajući u obzira da je proces identifikacije u velikoj meri subjektivan, snaga kulturalne ikone se može proceniti po tome u kojoj meri funkcioniše kao autentični predstavnik određene kulture, kao i to u kojoj meri je ikona bitna za identifikaciju i samopoimanje sopstvene kulture. Kada je subjekt izložen vizuelnom stimulusu sa bogatom kulturološkom konotacijom, odnosno kada pripadnici neke kulture percipiraju kulturnu ikonu, oni je povezuju sa svojim opštim percepcijama predstavljenog kulturnog identiteta. Sa druge strane, kulturalne ikone se takođe mogu identifikovati kao predstavljanje jedne kulture od strane druge. Drugim rečima, kulturalnim ikonama se može ukazivati na sopstvenu ili tuđu kulturu. U teoriji primovanja, ovakvi vizuelni znaci mogu aktivirati povezane reprezentacije i menjati okvire pomoću kojih subjekt prosuđuje sopstvenu ili drugu kulturu.

U istraživanju već pomenute naučnice Jing Ji Hong i saradnika *Boundaries of Cultural Influence: Construct Activation as a Mechanism for Cultural Differences in Social Perception* učesnicima se prikazuje skup slika sa bogatom kulturalnom konotacijom dve različite kulture, kineske i američke (zbog prirode istraživačkog metoda uvek se koriste i treći, kontrolni, neutralni primovi, koji nemaju kulturnu konotaciju, niti značenje) (Y.-Y. Hong et al., 2003).

Za testiranje se često biraju studenti iz Hong Konga, kao *par excellence* primer bikulturalizma. Bikulturalne grupacije su izuzetno popularne za istraživanje, zato što se primovanjem jasno može aktivirati jedan ili drugi kulturološki model.²³ Kineski naučnici najčešće koriste populaciju iz Hong Konga, dok američki istraživači koriste grupacije prve generacije migranata. „Prvo, ljudi koji su bili izloženi uticaju više kultura steći će te mreže znanja i imaće te mreže dostupne u svom kognitivnom repertoaru. S obzirom na njihovu dostupnost, povezane mreže kulturnog znanja će biti aktivirane i postaće privremeno dostupne kroz primovanje (tj. izlaganje pojedinaca kulturnim simbolima ili ikonama). Kao rezultat primovanja, bikulturalne osobe mogu se prebacivati između različitih kulturnih načina

²³ Postoje prostori koji su kulturološki mnogo složeniji, npr. Balkan; ne samo zbog multinacionalnima, multietničnosti i prisutnosti različitih religija, nego i zbog ogromnog uticaja različitih kultura. No, ovakav prostor, zbog velikog broja varijabli, bi bio izuzetno složen za eksperimente u laboratorijskim uslovima.

razmišljanja i mogu razmišljati, osećati ili se ponašati na načine koji su u skladu sa najpristupačnijom tradicijom kulturnog znanja“ (Y. Y. Hong, 2009, p. 8).

Istraživači se najčešće opredele, ili za institucionalne slike, ili za pop ikone, koje koriste kao primove/stimuluse za istraživanje; ovo istraživanje je odličan primer da se obe vrste slika mogu koristiti zajedno. U eksperimentu, učesnicima su npr. prikazivani: „Miki Maus nasuprot kineskog zmaja, zgrada Kapitola SAD nasuprot Letnje palate kineskog cara, kauboj nasuprot uzgajivača pirinča, planina Rašmor nasuprot Velikog kineskog zida i Kip slobode nasuprot slike mitske kineske boginje“ (Y.-Y. Hong et al., 2003, p. 458). Pored navedenih slika, kao tipični američki kulturalni primovi takođe su korišćene slike: Američke zastave, Merlin Monro, scene plesa - uobičajene kulturne aktivnosti i Supermena. Nasuprot američkim kulturalnim ikonama, kineski kulturalni primoviovi su sadržali: kinesku tradicionalnu zastavu sa zmajem, scenu kaligrafije, lik tradicionalne kineske opere i prototip kineskog narodnog ratnika (Prilog br. 27) Postoje i druga istraživanja sa sličnim primovima (Prilog br. 30 i 31)

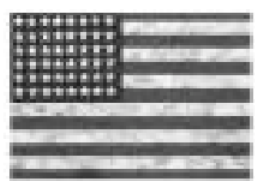











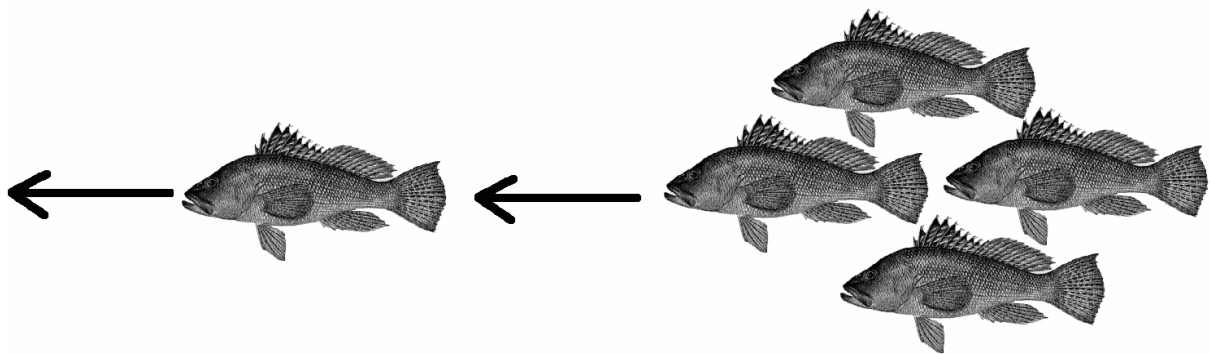
American Primes	Neutral Primes	Chinese Primes
		
		
		
		

Figure 1: Samples of the American, Neutral, and Chinese Primes

Prilog br. 27 Kulturalni primovi korišteni u istraživanju: Boundaries of Cultural Influence (Y.-Y. Hong et al., 2003).

Posle izlaganja učesnika kulturnim ikonama, učesnicima bi bila puštena animacija tj. kratak animirani film koji se sastojao od scene jedne ribe koja pliva ispred jata drugih riba. Nakon što bi učesnici odgledali kratak film, bili bi zamoljeni da objasne zašto je jedna riba plivala ispred drugih riba. Ovo je bio zadatak tumačenja filma o interakcijama između jedne pojedinačne ribe i grupe riba, koji je bio razvijen da bi se izazvale različite atribucije kod američkih i kineskih percepijenata u funkciji njihovih različitih sklonosti u konceptualizaciji pojedinaca ili grupe kao uzročnika.²⁴ U ovom istraživanju, da bi istražili granične uslove kulturnih uticaja na interpretaciju dvosmislenih stimulusa, korišćene su dve varijante animiranog filma ribe koja pliva ispred jata drugih riba. Stanje niske vidljivosti postignuto je displejima koji su prikazivali jato riba, od kojih je svaka imala drugačiju boju. Ovo je imalo za cilj da stvori društveni stimulans u kojem je bilo teže posmatrati grupu riba kao koordinisanu grupu koja bi verovatno mogla da izazove ponašanje ribe ispred. U drugoj varijanti stanje visoke vidljivosti je imalo pojedinačnu ribu ispred u jednoj boji, a jato riba u drugoj unisonoj boji. Dakle, da bi se manipuliralo značajem odnosa pojedinca i grupe, u dve prezentacije crtanog filma, riba koja je plivala ispred imala je istu boju kao i jato riba iza, stvarajući stanje niskog značaja. U drugoj varijaciji, riba koja je plivala ispred imala je drugu boju od jata riba iza, stvarajući stanje visokog značaja. U stanju visokog značaja, pošto su se i pojedinac i grupa izdvajali iz pozadine, učesnici su verovatno obraćali pažnju na pojedinca ili grupu kao glavnog uzročnika. (Prilog br. 28 i 29)



Prilog br. 28 Manipulacija istaknutošću granice pojedinca/grupe u istraživanju: *Boundaries of Cultural Influence* (Y.-Y. Hong et al., 2003)

²⁴ Film su razvili Michael W. Morris i saradnici, materijal dostupan na: "The Cultural Priming Paradigm - Michael W. Morris." Accessed June 28, 2022. <http://www.michaelwmorris.com/experimental-stimuli-and-tasks/priming>.

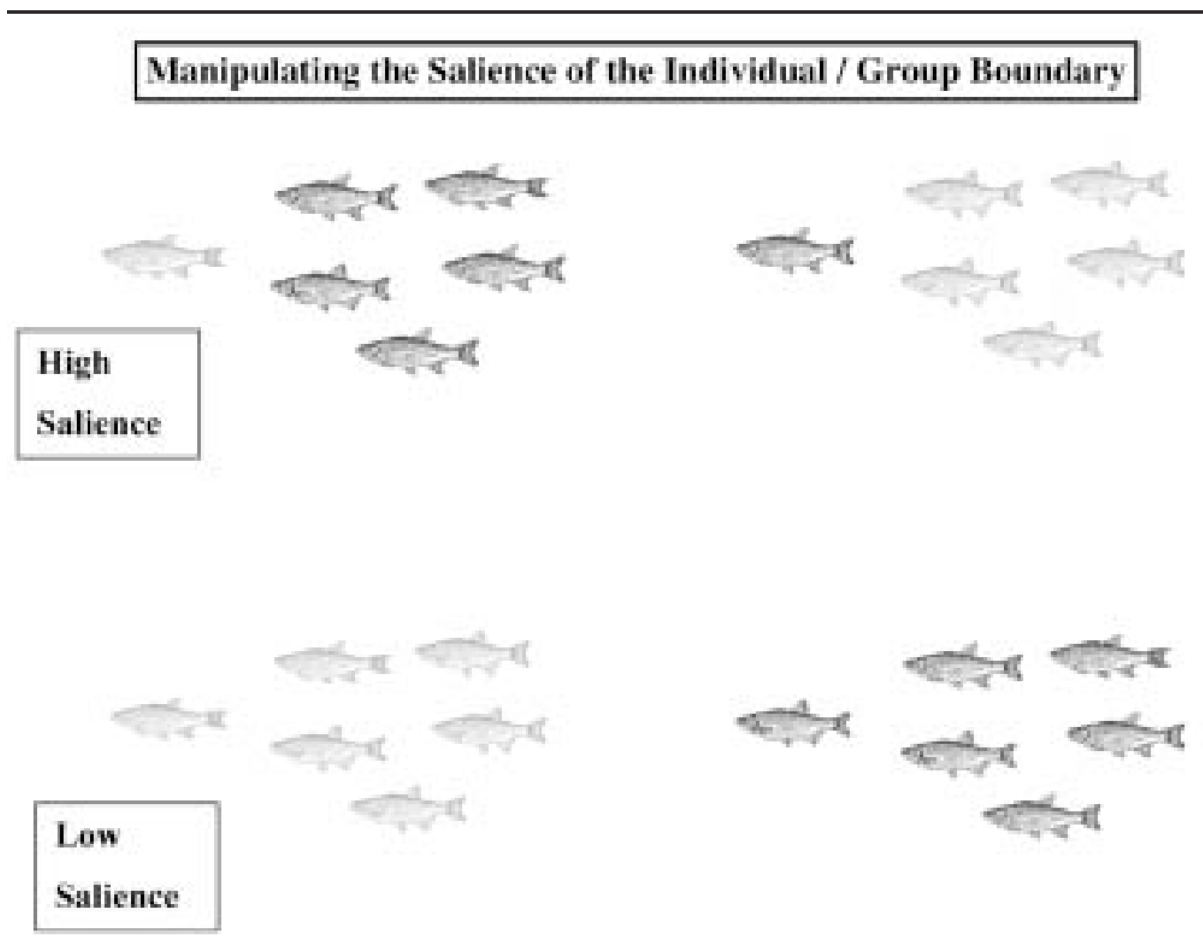


Figure 2: The Manipulation of the Salience of the Individual/Group Boundary

Prilog br. 29 Manipulacija istaknutošću granice pojedinca/grupe u istraživanju: Boundaries of Cultural Influence (Y.-Y. Hong et al., 2003)

Stoga se očekivalo da će efekat primovnjanja kulture biti izraženiji u stanju visoke, nego u stanju niske vidljivosti. Nakon što su pogledali svaki crtani film, učesnici su upitani koliko se slažu sa izjavom o grupnoj atribuciji: „Na jednu ribu na neki način utiče grupa (na primer, jure je, zadirkuju je ili se na nju vrši pritisak od strane drugih).“ Od njih je takođe zatraženo da razmotre pojedinačnu izjavu o atribuciji: „Jedna riba je pod uticajem neke unutrašnje osobine (kao što je nezavisnost, lični cilj ili vođstvo).“ Učesnici su dali svoje odgovore na Likertovoj skali, tipa od 9 tačaka, od 1 (u potpunosti se ne slažem) do 9 (u potpunosti se slažem). Takođe, učesnici su zamoljeni da protumače događaj u crtanom filmu odgovorima na skali, koja se kretala od 1 (veoma uvereni da je „to zato što jednu ribu jure druge ribe“ – što implicira grupnu atribuciju) do 12 (veoma uvereni da je „to je zato što jedna riba predvodi druge ribe“—što implicira individualno atribuciju) (Y.-Y. Hong et al., 2003, pp. 456–459). (Prikazivanje ribe u stanju visokog ili niskog značenja uporedivo je sa prikazom protagoniste u filmskom narativu.)

Chinese Cultural Primes



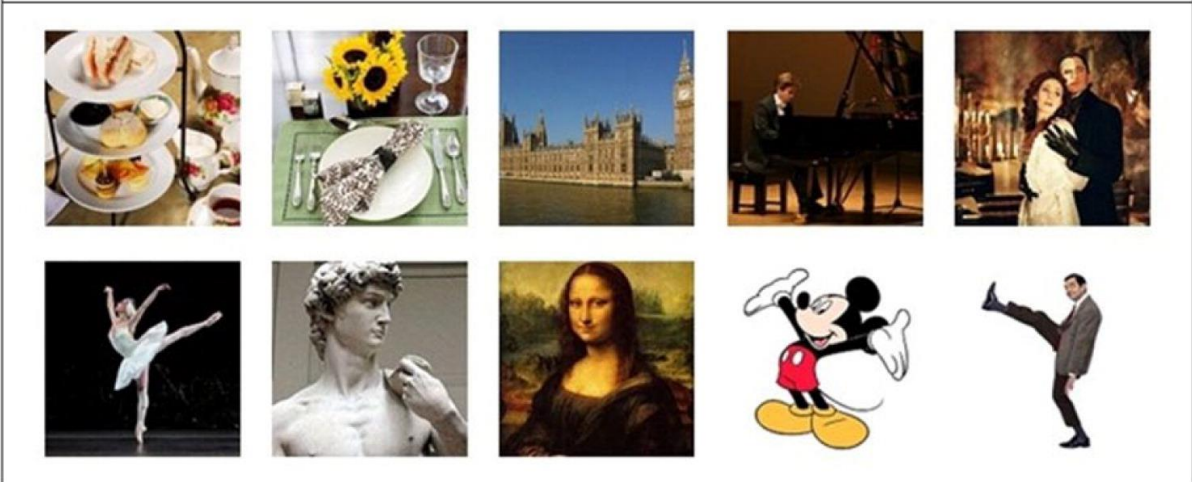
American Cultural Primes



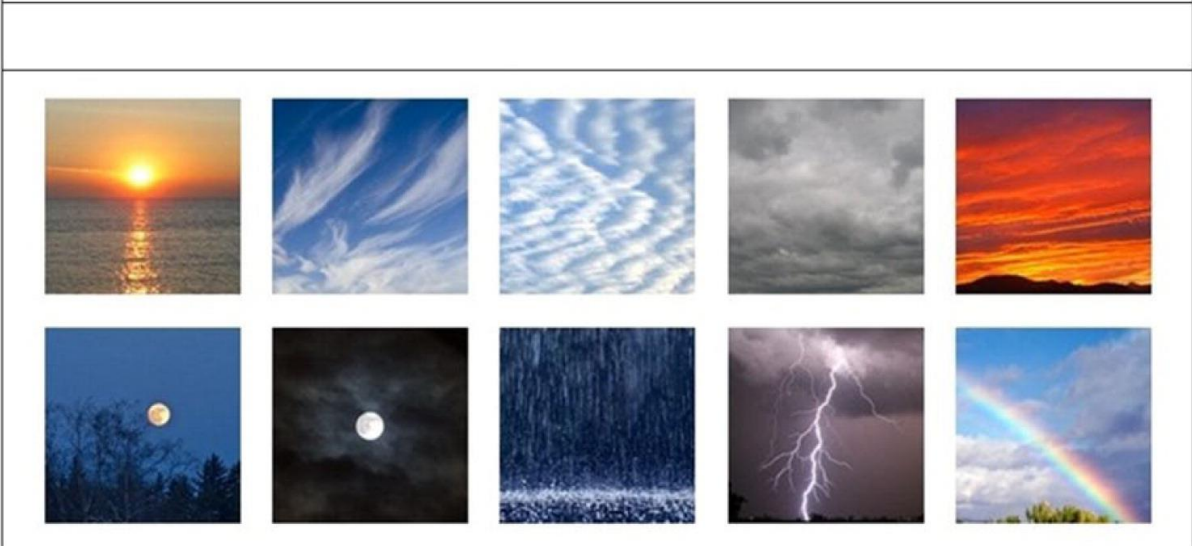
Prilog br. 30 Kulturalni primovi korišteni u istraživanju: individual bribery or organizational bribery more intolerable in China (versus in the United States)? Advancing theory on the perception of corrupt acts (Liu et al., 2017)



Chinese Culture Primes



Western Culture Primes



Neutral Primes

Prilog br. 31 Kulturalni primovi korišteni u istraživanju: Assimilation and Contrast Effects of Culture Priming Among Hong Kong Chinese: The Moderating Roles of Dual Cultural Selves (Ng et al., 2016).

U zaključku studije naučnici navode: „Predvideli smo da su aktivacija kulturnih teorija i rezultirajuće pristrasnosti u atribuciji kod bikulturalnih pojedinaca, funkcije privremene dostupnosti specifičnih struktura znanja i primenljivosti takvih struktura. U dve studije, dobili smo predviđeni obrazac: viđenje američkih, naspram kineskih kulturoloških primova, utiče na percepciju stimulusa koji karakteriše istaknutost pojedinca u odnosu na grupu“ (Y.-Y. Hong et al., 2003, p. 460). Kada su izloženi istočnjačkim, kineskim primovima, učesnici iz Hong Konga će verovatnije razmišljati na kolektivistički način. Nasuprot tome, njihove kolege koje gledaju zapadnjačke slike će verovatno dati obrnuti odgovor i više se fokusirati na tu pojedinačnu ribu, odnosno više će razmišljati na individualistički način. Ljudi iz bikulturalnog društva, kada su primovani kulturalnim ikonama, skloni su da vrše kulturalno aktiviranu atribuciju. „Da zaključimo, dinamični konstruktivistički pristup, lociranjem granice kognitivnih posledica kulture u podudarnosti između karakteristika kulturnih teorija i onih iz konteksta prosuđivanja, može ponuditi nove uvide u to kako multikulturalni pojedinci mogu prevazići uske granice jedne kulturalne perspektive i menjati interpretativne okvire kako bi zadovoljili perceptivne zahteve specifičnih situacija rasuđivanja“ (Y.-Y. Hong et al., 2003, p. 462). Drugim rečima, različitim slikama karakterističnim za jednu ili drugu kulturu kod iste grupe ljudi, moguće je aktivirati dva različita kulturalna sindroma kao što su individualizam ili kolektivism.

Naučnici u ovoj oblasti „veruju da se kultura može shvatiti kao skup asocijativnih procesa koji određuju koje su informacije dostupne i kako se informacije obrađuju i tumače. Svakodnevne situacije mogu imati niz posledica na razmišljanje, osećanje i delovanje. Kulturološki način razmišljanja, na primer, individualistički ili kolektivistički, može se aktivirati u određenoj situaciji. Dakle, kultura kao situirana spoznaja je dinamična i često varira u različitim društvenim situacijama“ (Han, 2017, p. 135).

Ono što je najzanimljivije u pomenutom eksperimentu je činjenica da su kao stimulusi, pored drugih kulturalnih ikona, korišćeni i kulturalni primovi direktno preuzeti iz narativnih filmova, što implicira da ovakvi stimulusi treba da funkcionišu i u naraciji. Drugo, značajno je i to da su posle izlaganja stimulusima, učesnici imali zadatak da interpretiraju kratak film. Iz ovoga se može videti da je naracija u filmu uporediva sa paradigmom kulturalnog primovanja, kao i to da su filmske ikone kao i drugi motivi koji se pojavljuju u narativnim filmovima primenjivi i potvrđeni u istraživanjima kao izuzetno jaki stimulusi.

U kontekstu filma i drugih audio-vizuelnih narativa, pored čisto narativnih svrha, ovde se nažalost ostavlja puno prostora za namernu ili slučajnu stereotipizaciju duge kulture, kao i za zloupotrebu u propagandne svrhe.

Kada je primovanje slikama i kulturalnim ikonama u pitanju, kao najupadljivija metoda aktiviranja kulturalnog koda, može se zasigurno navesti američka zastava kao primer *par excellence*. U produkcijama američkih filmskih kuća se može naći ogroman broj kadrova u kojima se barem na momenat pojavljuje američka zastava ili se konsekventno kao motiv provlači kroz ceo film. Zbog svoje indikativnosti, razvile su se brojne sumnje o lobiranju i pritisku Sjedinjenih Američkih Država na produkcijske kuće i insistiranju na učestalom prikazivanju zastave; kao i brojne teorije o finansiranju, poreskim olakšicama i drugim vidovima stimulacije ovakve intervencije. Iako učestalost ovog motiva jeste simptomatična i navedene teorije nisu bez osnova, stvarni dokazi o navodnom insistiranju države na učestalom pojavljivanju zastave u filmovima, ne postoje u javnom domenu. U svakom slučaju učestalost pojave ovog motiva jeste upadljiva. Isto primećuje i Dragan Marković, koji se bavio u svojim istraživanjima javnom propagandom, marketingom i propagandom u narativnim filmovima:

„Primer javne propagande u filmovima (koja verovatno nije naručena - plaćena kao marketinška usluga) je (ne)namerno pojavljivanje zastava, muzike ili drugih nacionalnih ili religijskih obeležja. U igranoj seriji *Law and Order* sastavni deo foršpana - najave serije je kadar američke zastave. U filmu *The Day After Tomorrow* pojavljuje se zastava odmah nakon uvodnih kadrova, pa kao smrznuta zastava nakon zamrzavanja New Yorka. U seriji *Friends* u Džoovom stanu slika zastave (poster) zalepljena je na zid njegove sobe odmah kraj vrata, tako da je uvek u srednje-krupnom planu glumca koji ulazi u stan (veoma čest plan i kompozicija kadra u ovoj seriji). U filmu *The Patriot* ista američka zastava kao simbol slobode i borbe za nezavisnost od krune gradira u pet nivoa (kadrova): prljava i poderana, zašivena, vijori na koplju, pobeđuje na bojnopolju i daje snagu za poslednju borbu glavnom liku, koji je vidi u daljini nakon što je ranjen. Materijal za analizu korišćenja američke zastave ili bilo kog drugog predmeta ili simbola nacionalnog, religijskog ili državnog predznaka unutar filmova toliko je raznovrstan i obiman da bi bio potreban poseban rad za njihovu analizu, a gore su navedeni samo neki primeri i načini za korišćenje simbola u propagandne svrhe u filmovima“ (Marković, 2010, p. 86).

Pored navedenih primera mogu se navesti filmovi kao što su: *Superman II* (Richard Lester 1980), *Patton* (Franklin J. Schaffner 1970), *Dances with Wolves* (Kevin Costner 1992), *Top Gun* (Tony Scott 1986) i mnogi drugi (Prilog br. 32).



Prilog br. 32 Fotokolaž: *Superman II* (Richard Lester 1980), *Patton* (Franklin J. Schaffner 1970), *Dances with Wolves* (Kevin Costner 1992), *Top Gun* (Tony Scott 1986).

Međutim, ovi primeri ne moraju nužno da se shvataju kao isključivo propaganda, zastava u filmskoj naraciji često služi da se markira određeni geografski prostor, određena nacija i kultura. Nacionalna zastava je zvanični simbol svake države i često izvor nacionalnog ponosa i simbol rodoljublja. U svojoj brošuri *The American Flag Its History and Customs* Majkl Kusik (Michael J. Cusick) član Saveta (skupštine) države Nju Jork (New York State Assembly), objavljenoj na zvaničnoj stranici institucije, navodi:

„Dragi prijatelju, Američka zastava stoji kao simbol slobode i pravde više od 225 godina. Kroz ratove i u vremenima mira, pogled na američku zastavu davao je upozorenje neprijateljima i uverenje prijateljima da demokratija živi. Nijedan drugi simbol ne prikazuje moć i slavu naše nacije kao američka zastava. Vijorila

se kao naš nacionalni amblem u nekom obliku bez prekida od 1777. godine. Američka zastava ostaje živi deo istorije, izvor ponosa i jedinstva za sve Amerikance. Zvezde i pruge oličavaju one kvalitete koji čine našu naciju velikom: slobodu, pravdu, ljubav prema domovini i nacionalnoj svrsi“ (Cusick, n.d.).

Sa druge strane, specifični primeri na koje treba skrenuti pažnju su filmovi gde se simbolika zastave koristi u opozitu na zastavu druge države kao neprijateljske. U filmovima koji se bave ratnom tematikom ovakva opozicija može da ima opravdanja, međutim, postoje filmovi gde je suprotstavljenost dve nacionalne i kulturalne ikonografije neuobičajeno prenaplašena. Odličan primer ovakvog pristupa je film *Roki IV* (*Rocky IV* Sylvester Stallone 1985). (Prilog br. 33)



Prilog br. 33 Fotokolaž: *Rocky IV* (Sylvester Stallone 1985).

Zbog vrlo upadljivog dihotomnog i polarizovanog načina naracije, film *Roki IV* privukao je priličan broj naučnika, koji su iz različitih teoretskih okvira društveno humanističkih oblasti analizirali ovaj film tokom poslednjih nekoliko decenija i objavili na desetine radova. Kao pregledni rad koji sažima većinu objavljenih istraživanja može se uzeti *Good vs. Evil: The Construction of Soviet 'Otherness' in Rocky IV* Hoakina Saravija (Joaquín

Saravia); iz kog se može videti da većina naučnika koji su analizirali *Roki IV* smatra ovaj film propagandnim mehanizmom, narativom koji funkcioniše kao „alat meke moći“,²⁵ trendom naracije u brojnim američkim filmovima tog doba koji obiluje polarizacijom i stereotipima (Saravia, 2020).

Vrhunac ovakvog načina naracije dogodio se u prvoj polovini 1980-ih, kada su skoro svi ruski likovi u američkim filmovima prikazivani kao nedvosmisleni nosioci nasilja, najčešće muškarci puni mržnje, koji su ugrožavali američki način života; a Rusija kao deo monolitnog i agresivnog sistema, zlonamerna i nasilna. U radu: *The American Movies As A Discourse And A Source Of Russian Stereotypes*, sistematizovane su i klasifikovane čitave kategorije stereotipa o Rusima u američkim filmovima. Počev od stereotipa o hrani, ponašanju i izgledu. Zatim čitav niz, socijalno-profesionalnih, kulturnih, istorijskih i geografskih stereotipa. Takođe, načina imenovanja (Ivan, Čehov i dr.), uključujući upotrebu ruskih sufiksa u prezimenima (-ov, -ski, itd.), opisani su kao jedno od sredstava stereotipizacije ruskog naroda. U radu se navodi da stereotipi u diskursu filma vrše afektivnu, generalizujuću i nominativnu ili indikacijsku funkciju; pa tako, demonstrirajući čestu, konsekvantnu i nedvosmisleno asociranu osobinu ruskog čoveka, kreatori filmova ne samo da ukazuju na nacionalno-kulturnu pripadnost lika, nego kreiraju pojavu koja izaziva osećaj neprirodnosti. U istom radu navodi se: “Kinematografija je efikasno sredstvo uticaja (bilo političkog ili ideološkog) na publiku, stoga je zanimljiv i relevantan materijal za proučavanje stereotipa“ (Orlova, 2021).

Upadljiv odabir ruskih imena u američkoj kinematografiji primećuju brojni kritičari i teoretičari (Зайцев, 2023). Jedno od najpoznatijih imena ruskih negativaca u američkoj kinematografiji je svakako Ivan Drago (Иван Васильевич Драго), iako njegovo prezime ne zvuči tipično ruski, postoji razlog za takav izbor. „Drago, ne-rusko ime, ali ono koje zvuči nejasno, preteće i zloslutno. On je džin sa demonskom šiljatom kosom koji izgleda kao neuništiva borbena mašina“ (Lopes & Brock, 2015). Oslanjajući se na nepoznavanje ruskog jezika američke publike, ime „Drago“ je izabrano zbog svoje negativne valence, kao i asocijacije sa rečima „dragon“, „dracon“, „draconian“ i sl. Šiljatost njegove kose takođe odražava negativnu valentnost njegove pojave u sinergiji sa mnoštvom drugih detalja, poput,

²⁵ Koncept i taktika korišćenja kulturnog i ekonomskog uticaja neke zemlje da bi se izvršio uticaj na druge zemlje bez direktne upotrebe vojne moći. Meka moć uključuje oblikovanje preferencija drugih kroz pojavnost i privlačnost. Definišuća karakteristika meke moći je da nije doslovno prinudna; uticaj meke moći uključuje kulturu, politiku i diplomatiju. Koncept je razvio Džozef Naj (Joseph S. Nye, Jr.) osamdesetih godina dvadesetog veka objavio u knjizi *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs, 2005. I brojnim drugim radovima.

rešetaka, kaveza, dubine podrumskih prostojija iz kojih se pojavljuje, mraka, dima i drugih. Hoakina Saravija ističe da se ovakav: „prikaz efikasno koristi u Dragovoj karakterizaciji kao paklenog „drugog“. Oslanjajući se na Kelerovu definiciju diferencijacije i opozicije kao fundamentalnih procesa binarnog mišljenja, Rus je predstavljen kao otelotvorenje opozicije američkim vrednostima“ (Saravia, 2020, p. 4). U stvaranju dihotomske stvarnosti i podele između dobrih „nas“ i zlih „njih“ kao oličenja „drugosti“ fundamentalnu ulogu igra i aluzija na hrišćansko učenje i ikonografiju. Po ovom pitanju Saravija navodi:

„sovjetski bokser se pokazuje kao — predstavnik đavola — oseća udobno u dubinama mirnog, tihog i izolovanog kaveza — pakla — iz kojeg izlazi. Suprotno se dešava kada uđe u Ameriku – raj – što pokazuje njegov govor tela – posebno njegovi vrtoglavi, razdraženi i nepoverljivi gestovi – njegova nelagodnost je pojačana sa nekoliko uglova kamere raspoređenih kroz vrtoglave prelage snimaka. Vizuelna kompozicija prenosi dve glavne poruke koje uspostavljaju binarnu podelu i karakteristike „drugog“. Prvo, da on (Sovjetski Savez) nije navikao, niti uživa u takvim manifestacijama bogatstva, različitosti i slobode. Drugo, taj Drago je uporediv sa opasnom zarobljenom zveri čije prisustvo predstavlja pretnju američkom načinu života“ (Saravia, 2020, p. 4-5).

U radu: *Дискурс Американског Игровог Кино Как Источник Интеграции и Аккультурации*, navodi se: „Postoji neobičan kontinuum od kolonijalnih cenzora do kritičara kulturnog imperijalizma koji dele stav da su gledaoci filma pasivni subjekti kojima se značenje može lukavo i namerno nametnuti“ (Николенко, 2013, pp. 58–59). Iako se ovakva tvrdnja može posmatrati kao gruba generalizacija, bino je napomenuti da se uticaj filma u ovom smislu ne sme potcenjivati. Imajući navedeno u vidu, potpuno je opravdano postaviti pitanja o štetnosti uticaja filmova koji insistiraju na grubim stereotipima kao i razlozima njihovog nastajanja.

Kao objašnjenje ekspanzije ovog načina pripovedanja u američkoj kinematografiji Hoakin Saravija navodi da su katastrofa u Vijetnamskom ratu i Votergejt skandal imali negativan uticaj na samopercepciju građana SAD i da su američki filmovi preslikavali osećaj poraza u kontekstu hladnog rata; što je bio slučaj sa npr. prvim delovima „Rokija“: *Roki* (*Rocky* John G. Avildsen 1976) i *Roki II* (*Rocky II* Sylvester Stallone 1979) (Saravia, 2020, p. 1). U radu *La Guerra Fría sube al cuadrilátero: Rocky Balboa vs. El 'imperio del mal* Fijameng Agusta (Fiamengo Augusto) navodi se:

„Da bi se ovaj sindrom prevazišao, bio je neophodan skup materijalnih i ideoloških činova, i upravo iz tog razloga su Reganovi timovi osmislili strategije za redefinisane vrste i oblika veze između Sjedinjenih Država i ostatka sveta. U tom smislu, posebnu važnost dobijaju same reči predsednika u njegovoj karakterizaciji Sovjetskog Saveza i komunizma kao političko-ideološkog

izraza. Regan je definisao Sovjetski Savez u terminima poput *Ratova zvezda*, kao neku vrstu „Imperije zla“... Reganova administracija je uspela da učini da snage koje je podržavao izgledaju kao „borci za slobodu“... Regan je bio odlučan da se bori sa Sovjetima direktno do pobede u sukobu koji nije shvaćen samo kao pitanje moći i politike, već i kao sukob između dobra i zla. Oni su se borili protiv zemlje koja je oličavala đavola u materijalnom smislu“ (Fiamengo, 2009, p. 3).

Dolazak Reganove (Ronald Wilson Reagan) administracije mnogi teoretičari navode kao bitan faktor velikih promene u konfiguraciji američkog kolektivnog imaginarija. Donete su unapred utvrđene ideje o Sovjetskom Savezu kao imperiji zla, konzervativnoj rekonstrukciji društva i novim izmišljenim herojima za spas nacije. Filozofiju Reganove administracije „mir kroz snagu“ (Reagan, n.d.) Silvester Stalone je otvoreno i aktivno podržavao (Saravia, 2020, p. 1).

„S tim u vezi, najeksplicitniji primer Staloneove posvećenosti ovom cilju je ideološka poruka izražena kroz *Rokija IV* (1985), u kojoj se egzibiciona borba završava tragedijom, jer Apolo Krid (Karl Veders) umire nakon što je boksovao protiv Ivana Draga (Dolf Lundgren). Shodno tome, Roki Balboa (Silvester Stalone) prihvata Dragov izazov da se takmiči u Rusiji. Prvi put, junak se ne bori za ljubav, bogatstvo, ponos ili čast. Umesto toga, Roki postaje vojnik koji vodi kulturni rat za opstanak američkog načina života i liberalne demokratije. Paralelno sa političkim razvojem tog vremena, sportski dramski film je korišćen kao kulturno oružje u hladnoratovskoj borbi“ (Saravia, 2020, p. 1).

Upotreba bioskopa i medijske industrije, posebno filma kao vrste meke moći, koja se može koristiti za ideološko manipulisanje masama je opšte poznat i odavno korišćen metod. Osamdesetih godina dvadesetog veka, bio je samo više izražen i rapidno simplifikovan. „Od početka međunarodnog sukoba poznatog kao „hladni rat“, bioskop kao masovni komunikativni fenomen, tačnije holivudska filmska industrija, igra veoma relevantnu ulogu kao mehanizam ideološkog i kulturnog širenja“ (Fiamengo, 2009, p. 2) tj. difuzije onog što se naziva „kulturom pobjede“ Sjedinjenih Američkih Država.²⁶

Potpuno je očekivano da određeni filmovi preslikavaju rivalstvo između SAD i SSSR-a. Ono što izdvaja film *Roki IV* je uspostavljanje pojednostavljene dihotomske opozicije zasnovane na konstrukciji dobrih „nas“ (SAD) i zlih „drugih“ (SSSR). Prema analizi Hoakina Saravija ovaj efekat je postignut najviše vizuelnim mehanizmima:

„Analiza sugerise da je *Roki IV* kulturna produkcija koja prenosi jednostavne i direktne poruke sa ciljem da proizvede emocionalne odgovore. Jedan od

²⁶ Ovaj termin je uveo Tom Engelhardt. *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*. Barcelona, Editorial Paidós, 1997.

ključnih sredstava korišćenih za postizanje ovog cilja bilo je stvaranje binarnih podela kroz izgradnju opozicija između pozitivnih osobina, pripisanih Amerikancima, i negativnih, vezanih za Sovjete. S jedne strane, mogli smo da vidimo kako je Stalone uspeo da stvori sliku Amerike koja je idealizovala zemlju izostavljajući postojeće konfrontacije i protivrečnosti kao što su rasizam, nejednakost, siromaštvo ili seksizam. Štaviše, pridaje pozitivne konotacije kontroverznim vrednostima kao što su individualizam, eksces ili konzumerizam. Efikasna upotreba vizuelnih elemenata koji sačinjavaju scene u stanju je da strukturira sveobuhvatnu sliku koja prikazuje Ameriku kao zemlju slobode, mogućnosti, uključenosti, bogatstva i prosperiteta. Na taj način, film eksploatiše popularne američke mitove kao stvarnost i podržava manifestnu sudbinu Sjedinjenih Država da šire demokratiju širom sveta. S druge strane, *Roki IV* je u stanju da pretvori složenu realnost kakva bio je Sovjetski Savez u pojednostavljeno oličenje suprotnosti i kontrasta američkim vrednostima. Prikaz Sovjeta, kao gotovo podljudi, koji nisu u stanju da komuniciraju, misle ili deluju sami – i Sovjetskog Saveza kao fabrike koja ih stvara da unište slobodu – proizvelo je dehumanizaciju konkurenta za globalnu hegemoniju. Kroz ovaj mehanizam, Sovjeti su, zahvaljujući ogromnom dometu filma, predstavljeni kao opasan „drugi“ za ceo svet. U skladu sa Reganovom administracijom, promena na agresivniju i raznovrsniju strategiju za poraz Sovjetskog Saveza nije bila samo potreba, već je bila i dužnost. Dobrovoljno ili ne, *Roki IV* je bio važan kulturni doprinos polarizaciji javnog mnjenja i postizanju ciljeva nove strategije“ (Saravia, 2020, pp. 9–10).

Film *Roki IV* koristi kontekst političke i kulturne polarizacije prisutne tokom Hladnog rata dopirući do globalne publike koristeći simplifikaciju i opoziciju vizuelnih kulturalnih ikona i simbola. U filmu se koriste hrišćanske slike, reference i gestovi, sitne naznake, muzika, pop izvođači i drugi motivi. Međutim, najviše se koriste vizuelni motivi, konkretno zastave dve države. Vizuelni motivi su prema istraživanjima, uvek najlakši za shvatiti i postižu najviše efekta. Ovaj film se slobodno može navesti kao izuzetan primer korišćenja kulturalnih ikona, međutim, način na koji su one, kulturalne ikone suprotstavljene, tako da stvaraju strogu dihotomiju, jeste etički upitan.

Naime, glavni metodološki način koji film koristi za postizanje takvog cilja je stalna upotreba binarnih opozicija. Čak i tekstovi pesama koje prate ove filmove su u duhu polarnih opozita. U pemi *Burning Heart* grupe *Survivor* prva strofa glasi:

Two worlds collide
Rival nations
It's a primitive clash
Venting years of frustrations
Bravely we hope
Against all hope
There is so much at stake
Seems our freedom's up

Against the ropes
Does the crowd understand?
Is it East versus West Or man against man?
Can any nation stand alone? (Sullivan & Peterik, n.d.)

Pripovesti koje koriste binarne opozicije kao način pripovedanja, u teoriji, kreiraju i stimulišu binarno mišljenje. Binarno mišljenje, takođe poznato kao dihotomno mišljenje, nastaje kada se složeni koncepti, ideje i problemi previše pojednostave u crno-belu ili/ili perspektivu; što stvara mehanizam u kojem ljudi nesvesno formulišu ideje ili prosuđuju pojedince i grupe u dve suprotstavljene, međusobno isključive kategorije. Shvatanje stvarnosti kroz binarno mišljenje je kognitivni proces koji simplifikuje razumevanje stvari kroz diferencijaciju i suprotstavljanje, kao posledica toga, binarno mišljenje olakšava asimilaciju stereotipa i predrasuda; koje je kasnije teško dekonstruisati ili opozvati.

U naučnim radovima koji se bave kulturalnim primovanjem, kao motiv istraživanja se najčešće navodi činjenica, da primovanje može ponuditi nove uvide u to kako pojedinci mogu prevazići uske granice jedne kulturne perspektive i menjati interpretativne okvire kako bi zadovoljili perceptivne zahteve specifičnih situacija rasuđivanja (Y.-Y. Hong et al., 2003, p. 462). Ova činjenica sigurno ima čisto narativnu i korisnu upotrebu u filmu. Sa druge strane, čini se, da se u filmovima, primovanje može koristiti u druge svrhe i na obrnut način, tako, da se recipijentima dodatno sužava interpretativni okvir i utiče na prosuđivanje.

Biti asertivan u audio-vizuelnom narativu uz upotrebu mnoštva sopstvenih kulturalnih simbola, religijskih, istorijskih i drugih referenci, moguće je i bez očigledne dihotomije i bez eksplicitnog isticanja neprijatelja čak i situaciji vojnog sukoba. Kao relativno skoriji primer ovakvog pristupa može se navesti pesma i muzički spot *Донбасс за нами* (Маргарита Лисовина, 2021).

Metoda aktivacije pisanog materijala – primovanje naracijom

Kao što naziv i sam sugeriše, u poređenju sa metodom aktiviranja kulturalnog koda, gde se primovanje vrši najčešće slikama i drugim kulturalnim ikonama, metoda aktivacije pisanog materijala koristi kao primove/stimuluse, tekstualne materijale sa određenim kulturološkim konotacijama. Metoda ovog načina primovanja, zahteva od ispitanika da pročitaju odgovarajući tekstualni/literarni materijal, na odgovarajućem jeziku, nakon čega se promatra učinak pročitanoog teksta na kasnije izvršavanje zadatka. Metoda aktivacije pisanog

materijala najčešće uključuje tri varijantna tipa: zadatka zaokruživanja zamenica u tekstu, metod čitanja kratke priče i metod jezičkog primovanja. Prve dve metode se uglavnom primenjuju na iniciranje kolektivismu i individualizmu u kulturnim razlikama između Istoka i Zapada, dok se poslednji metod uglavnom primenjuje u istraživanju razlika i uticaju jezika na subjekte (葛淑敏 et al., 2018, p. 1186).

Metoda zadatka zaokruživanja zamenica

Ovu metodu su razvili istraživači Brewer i Gardner (Marilynn B. Brewer Wendi L. Gardner) u radu *Who Is This 'We'? Levels of Collective Identity and Self Representations*, gde su na osnovu metode kontrasta ličnih zamenica istraživali društvene aspekte sopstva i stepen do kojeg se pojedinci definišu u smislu svojih odnosa prema drugima i društvenim grupama (Brewer & Gardner, 1996). Ovaj metod počinje tako što se subjekti podele u različite osnovne grupe nakon čega treba da pročitaju kratak tekst, odnosno priču kao što je na primer, *Priča o putovanju u grad (A Trip to the City)*, često korišćena priča u istraživanjima). Zatim, od ispitanika se traži da nakon čitanja teksta pažljivo zaokruže sve lične zamenice u tekstu, kako bi im se implicitno skrenula pažnja na zamenice. Konkretno, zadatak je da se u pasusu zaokruže lične zamenice u jednini i/ili množini. Sadržaj članaka u svakoj grupi je isti, ali su zamenice članova različite. Na primer, zamenice nezavisne samouslovne grupe su sve „ja/ meni“; zamenice međuzavisne grupe samouslovljavanja su „mi/nas“; zamenice grupe kontrolnih uslova su „to/ono“.²⁷

U brojnim istraživanjima je utvrđeno da ovaj model efektivno aktivira sopstvo pojedinca ili društveno sopstvo, kao i njegov odgovor u kulturi nezavisnosti i međuzavisnosti. Metoda je (kao i sama priča) postala čest način kulturoloških paradigmi primovanja koji koristi veliki broj istraživača (葛淑敏 et al., 2018, p. 1186).

Priča o putovanju u grad konstruisana je tako da efektivno aktivira individualno sopstvo pojedinca ili društveno sopstvo pojedinca, aktiviranjem pojmova kao što su „ja“ i „mi“ koji bi trebalo bi da dalje aktiviraju relevantne vrednosti, kao što su, načini opisivanja sebe i angažovanje sebe u odnosu sa drugima; tj. aktivaciju individualizma ili kolektivismu kao

²⁷ Detaljno objašnjenje: Brewer, Marilynn, and Wendi Gardner. "Who Is This 'We'? Levels of Collective Identity and Self Representations." *Journal of Personality and Social Psychology* 71 (July 1, 1996): 83–93. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.71.1.83> Str. 87.

kulturalnog sidroma. Pojednostavljeno, „ja“ aktivira individualizam, dok „mi“ aktivira kolektivizam. Priča u varijanti „mi“ u doslovnom prevodu glasi:

„Mi često idemo u grad. Naše iščekivanje nas ispunjava dok vidimo da se neboderi pojavljuju u vidokrugu. Dozvoljavamo sebi da istražujemo svaki ugao, nikada ne dozvoljavajući privlačnosti da nam pobegne. Naš glas ispunjava vazduh i ulicu. Vidimo sve znamenitosti, mi gledamo izloge i gde god da krenemo vidimo svoj odraz koji nas gleda u staklima stotinu izloga. Kad padne noć, zadržavamo se (još malo), naše vreme u gradu je uskoro gotovo. Kada konačno moramo da odemo, činimo to znajući da ćemo se uskoro vratiti. Grad pripada nama“ (Oyserman & Lee, 2007, p. 267).

Zbog toga što srpski jezik, omogućava izostavljanje zamenica u službi subjekta, priča bi se mogla prevesti na dva načina npr. „Mi često idemo u grad.“ ili „Često idemo u grad.“ Iz razloga što je kod ovakvog načina primovanja, akcenat baš na zamenicama, u prilogu je dat i originalni tekst na engleskom jeziku, kurziv je dodat u originalnom naučnom članku da prikaže relacioni kolektivni prim:

“*We go to the city often. Our anticipation fills us as we see the skyscrapers come into view. We allow ourselves to explore every corner, never letting an attraction escape us. Our voice fills the air and street. We see all the sights, we window shop, and everywhere we go we see our reflection looking back at us in the glass of a hundred windows. At nightfall we linger, our time in the city almost over. When finally we must leave, we do so knowing that we will soon return. The city belongs to us*” (Oyserman & Lee, 2007, p. 267).

Ova konkretna eksperimentalna manipulacija, aktiviranjem međuzavisnih samokonstruala (ličnih konstrukata), povećala je uključivanje društvenih uloga u samoopisu učesnika i navela ih da se fokusiraju na globalne, a ne lokalne aspekte stimulansa. Budući da se koncepti „ja“ i „mi“ mogu primovati, aktiviranjem pojmova „ja“ i „mi“ aktiviraju se i relevantne vrednosti, načini opisivanja sebe i angažovanja sa drugima.

Primena primovanja zamenicama u filmskom narativu je očigledna. Planiranim kodiranjem i pozicioniranjem rečenica u narativu sa fokusom na lične zamenice u izgovorenim ili otpevanom tekstu, ukoliko je u pitanju mjuzikl ili se vokalna pesma koristi u saundracku, u teoriji bi trebalo da aktivira koncept zavisnog ili međuzavisnog sopstva. Odnosno, da primuje individualizam ili kolektivizam. Primovanje interpersonalnog ili kolektivnog „mi“ može da promeni spontane sudove o sličnosti i samoopisu. U teoriji, zamenica kao prim će aktivirati najpristupačnije zajedničko kulturološko znanje i uticati na naknadne sudove i ponašanje gledaoca isto kao što bi uticale na učesnike u eksperimentalnim uslovima; tj. na njihov uzročni mehanizam kulturnog uticaja na afekt, spoznaju i ponašanje.

U američkim filmovima se uglavnom insistira na individualizmu kao filozofiji i kulturalnom sindromu (individualizam paradoksalno jeste kolektivistička ideja zapada), ali u momentima kada treba aktivirati kolektivno i međuzavisno sopstvo, mogu se naći brojni primeri koji rezonuju sa navedenom tehnikom kulturalnog primovanja. Ovo primećuje i Dragan Marković gde navodi: „Poruke u filmovima i reklamama kojima se promovise sve što je "američko" (a što se može primeniti na bilo koju kinematografiju ili nacionalnu propagandu) i time gradi osećaj patriotizma su već ustaljene replike iz igranih filmova (akcionih i ratnih): "Our guys keep us safe", ("Naši momci su tu da nas čuvaju"), "We don't leave ours behind" ("Naše ne ostavljamo na cedilu"), "National security is threatened" ("Nacionalna sigurnost je ugrožena")“ (Marković, 2010, pp. 83–84).

Kao dobar primer se može navesti i scena u već pomenutom filmu *Roki IV* u kojoj Ivan Drago neposredno pred poraz, diže jednom rukom člana politbiroa, baca ga na zemlju i izgovara sad već čuvenu repliku: „Я бьюсь ради победы! Для себя! Для себя!“ dok na ekranu ide hard titl: „I fight to win! For me! For me!“ U tekstu: *Rocky IV' Is a Cold War Montage With a Robotic Heart* autori iznose zanimljivu analizu:

„U ovom prelomnom (istorijskom) trenutku, Stalone isporučuje *Rokija IV* u kojem heroj postiže četvorostruku hladnoratovsku katarzu. On pobeđuje sovjetski nacionalni ponos, pošto u početku neprijateljski raspoložena lokalna publika napušta podršku ruskom teškašu i počinje da navija za Rokija, kada shvate da ovaj drugi ima veće šanse za pobeđu. On pobeđuje kolektivističku ideologiju, dok Drago odguruje zabrinutog člana politbiroa i prihvata individualizam vičući: „Borim se da pobedim! Za sebe! Za sebe!“ Nakon što je slomio sovjetski duh, Roki trijumfuje i formalno tako što nokautira svog protivnika i zvanično dobija meč“ (Lopes & Brock, 2015).

U filmu *Kosa* se takođe može napraviti jasna distinkcija između pesama koje koriste zamenice u množini i onih koje koriste zamenice u jednini. Takođe, nekoliko ključnih momenata u filmu rezonuje sa ovom tehnikom, što će biti navedeno u studiji slučaja.

Deskriptivno primovanje

Metoda deskriptivnog (opisnog) primovanja je zapravo evolucija tj. derivat metode zaokruživanja/precrtavanja zamenica. Za razliku od metode gde učesnici čitaju kratak tekst i od njih se traži da zaokruže određene zamenice u tekstu, u metodi deskriptivnog primovanja od učesnika se traži da napišu kratak tekst u formi priče ili eseja na zadatu temu i uz korišćenje određenih zamenica. U tom smislu metod je obrnut ali sa istim ciljem, razlika je u tome što

umesto relativno pasivnog odnosa čitanja priče, u deskriptivnom primovanju učesnici imaju dosta aktivniju i kreativniju ulogu.

U ispitivanjima, subjekti tj. ispitanici se dele u različite eksperimentalne grupe i od njih se zahteva da u svom eseju koriste različite zamenice. U studijama koje ispituju kulturalne razlike u samokonstruisanju subjekti u grupi gde se primuje nezavisnost, bili bi zamoljeni da napišu priču o „sebi“, a svaka rečenica morala bi da sadrži zamenice kao što su. ja, moj, moja, moje, moji, svoj, svoja, svoje... Subjekti u grupi gde se primuje međuzavisnost, bili bi zamoljeni su da napišu priču o „nama“, uz obaveznu upotrebu zamenica kao što su: mi, naš, naša, naši, naše... Ispitanici u kontrolnoj grupi pisali bi kratke eseje o ekonomskoj situaciji u zemlji, itd. Ova metoda se pokazala kao jedna od najboljih u istraživanju primovanja različitih kulturalnih efekata na samoreferenciju (葛淑敏 et al., 2018, p. 1187).

Ova metoda primovanja se koristi u studijama gde autori istražuju uticaj samoaktivacije na pojavu i usmerenost efekata društvenog poređenja. Rezultati ovih istraživanja pokazuju da je veća verovatnoća da će se efekti poređenja i samoevaluacije pojaviti, kada saznanja koja se odnose na sopstvo postanu kognitivno pristupačna. Kontrast se javlja kada su lični samokonstruali („ja“) dostupni, dok se asimilacija dešava kada se aktiviraju društveni samokonstruali („mi“). U nekim ispitivanjima kao što je *I, We, and the Effects of Others on Me: How Self-Construal Level Moderates Social Comparison Effects* koristi se kombinacija metoda i čitanja i pisanja eseja. (Stapel & Koomen, 2001).

Kodiranje rečenica

Kada se od pojedinaca traži da prosude sebe ili drugu osobu, malo je verovatno da će izvršiti iscrpnu pretragu svog pamćenja i znanja, a zatim angažovati sve dostupne spoznaje koje mogu imati implikacije na ovaj sud, kako bi doneli što ispravniju odluku. Umesto toga, pojedinci će verovatno zasnivati svoje prosuđivanje na nekom podskupu saznanja koje je im je najlakše dostupno u tom trenutku. Kada je osoba stimulisana primovanjem, ona najčešće donosi sud o drugoj osobi na osnovu najskorijih informacija (kojim je prethodno primovana). Konstrukcija ove prosude tj. izveden zaključak, se potom koristi kao osnova za sve kasnije zaključke o drugom licu, nezavisno od informacija na kojima je presuda prvobitno zasnovana. Jednom kada osoba konstruiše objašnjenje događaja koje uključuje sebe ili drugu osobu, ova konstrukcija, a ne informacija koja ga je stimulisala (prim), koristi se za predviđanje

verovatnoće budućih događaja. Pojednostavljeno, osoba veruje u ono što je zaključila i na osnovu toga dalje prosuđuje; nije svesna uticaja primovanja na prvobitnu presudu tj. da je presudu donela na osnovu najlakše dostupnih informacija. „Svako istraživanje stoga sugerise da najlakše dostupne spoznaje o objektu ili događaju (tj. one koje su nedavno stečene i korišćene) imaju veliki uticaj na buduće sudove“ (Srull & Wyer, 1979).

U prosudi sebe ili drugih veliki uticaj imaju pojmovi, atributi i drugi elementi koji konceptualizuju osobine ličnosti. Pojmovi osobina ličnosti, mogu se smatrati zbirnim oznakama za široke konceptualne kategorije koje se koriste za kodiranje informacija o ponašanju pojedinca. Pored toga, smatra se da kategorije osobina koje se koriste za kodiranje određenog ponašanja, utiču na naknadne prosude osobe po dimenzijama sa kojima je direktno ili indirektno povezana .

Da bi se testirale ove hipoteze, osmišljena je metoda kodiranja rečenica i prvi put objavljena u radu: *The role of category accessibility in the interpretation of information about persons: Some determinants and implications*. Kao postupak primovanja ispitanicima je dato da izvedu zadatak konstrukcije rečenica koji je aktivirao koncepte povezane, ili sa neprijateljstvom, ili ljubaznošću; kao deo naizgled nepovezanog eksperimenta formiranja utiska (Srull & Wyer, 1979).

Ovaj eksperiment je kasnije više puta replikovao i često citiran u literaturi koja se bavi kulturalnim primovanjem.

Reči koje su bile korišćene da se ukaže na individualizam, su bile: ja, mene, moj, različit, drugačiji, konkurentan, sopstven/svoj, slobodan, jedinstven, disociiran, asertivan, neobičan, autonoman, divergentan, nezavisan, individualan, izolovan, odvojen, usamljen, jedinstven, samostalan, sami, odvojeni, autonomni i različiti (Oyserman & Lee, 2007, p. 267).

Reči koje su bile korišćene za primovanje kolektivizma, bile su: mi, nas, naši, pridruženi, slični, nalik, delimo, saradujemo, saglasni, pomažemo, grupa, poštovanje, partnerstvo, zajedništvo, tim, podrška, drugi, povezani, savez, bliskost, kohezivnost, veza, nerazdvojivo, međuzavisnost, intimno, zajedničko, spojeno, preklapajuće, slično, zajedničko, zajedno, zajednica i prijateljstvo (Oyserman & Lee, 2007, p. 267).

Uzimajući u obzir primovane koncepte, može se pretpostaviti da zadatak kodirane rečenice predstavlja konceptualno znanje relevantno za kulturološki sindrom. Rezultati kasnijeg ispitivanja subjekata, sugerisu da je pristupačnost kategorija glavna determinanta

načina na koji se društvene informacije kodiraju u memoriju i kasnije koriste za donošenje sudova (Srull & Wyer, 1979).

Inicijacija jezika

Jezik je toliko usko povezan sa kulturom da se može koristiti kao stimulus za direktno postizanje primovanja. Jezička osnova i etnička pripadnosti snažno povezuju različite dimenzije ličnosti u samoproceni, zapažanju i ponašanju. Iz tog razloga, ovaj metod aktivacije ima veliki efekat pojednostavljenja. Paradigma jezičkog primovanja obično koristi dve jezičke verzije skale ili zadatka i bira odgovarajući uzorak najčešće bilingvalnih subjekata za istraživanje. U ovoj paradigmi, tekstualni materijal na različitim jezicima je ključ istraživanja. Svaka verzija tekstualnog materijala treba da bude u skladu sa kulturnim navikama specifične kulture kojoj jezik pripada. U eksperimentima (jednoj od varijanti) subjekti se prvo primuju npr. kineskim ili engleskim frazama, a zatim im se predstave tri vrste slika određene scene, nakon čega subjekti treba da procene da li su scene u skladu sa frazama kojima su prethodno bili izloženi. Rezultati pokazuju da inicijacija jezika utiče na percepciju scene dvojezičnih osoba (葛淑敏 et al., 2018, p. 1186).

Kulturalnim primovanjem inicijacijom jezika, moguće je modulisati opisivanje sebe tj. samoprocenu kao i opisivanje drugih, povećavati/smanjivati lojalnost ili menjati interpretativne okvire i tako uticati na prosuđivanje. Ova istraživanja se gotovo po pravilu vrše na bilingvalnim i bikulturalnim grupama, gde je promena kulturnog okvira lako uočljiva promenom jezika.

Dosta složenije i zanimljivije pitanje je kako inicijacija jezika funkcioniše u filmskom narativu i kakav ima uticaj na publiku. Ovakvo istraživanje nije sprovedeno i verovatno bi bilo izuzetno komplikovano zbog velikog broja varijabli. Ipak, jezik kao stimulus je svakako potvrđen, stoga je moguće promišljati kakav efekat ima na filmsku publiku i postaviti nekoliko osnovnih pitanja: Da li jezik filma ima uticaj na interpretaciju prikazanih događaja? Kakav je uticaj jezika na stranu publiku, tj. koliki uticaj ima jezik prilikom gledanja filmova strane produkcije? Najzanimljivije, da li promena jezika tokom filma, na primer kada se u filmu pojavi lik koji govori strani jezik (ili ima upadljivo tvrd strani akcent), ima interpretativni uticaj na publiku tj. da li utiče na prosuđivanje tog lika? U najmanju ruku, opravdano je pretpostaviti, da jezik, verovatno aktivira uvreženo mišljenje o kulturi iz koje proističe. Stoga, prosuda lika od strane publike, biće sprovedena kroz interpretativni okvir kulture kojoj lik

pripada. Bitno je napomenuti, da film sigurno ima veliku ulogu na opšteprihvaćenost i ukorenjenost stavova o određenim kulturama. Stoga, subjektivnost mišljenja šire publike je upitna i verovatno u nekoj meri uslovljena stavovima koji se propagiraju kroz filmove.

Diferencijalno primovanje

Diferencijalno primovanje (u kontekstu kulturalnog primovanja) za razliku od najčešćih metoda ne zahteva od subjekata da urade neki konkretan zadatak, subjekti nisu izloženi nekim konkretnim stimulusima, nego se od njih traži da razmišljaju na određenu temu. U ovakvom načinu ispitivanja subjekti u eksperimentu, bi bili podeljeni u dve grupe jednu za individualizam tj. grupu za nezavisno samouslovljavanje i drugu za kolektivizam odnosno međuzavisno samouslovljavanje. Potom, ispitanike u grupi za nezavisno samouslovljavanje bi zamolili da razmisle o razlikama između sebe i svoje porodice i prijatelja, dok bi ispitanici u grupi međuzavisnih samouslovljavanja bili zamoljeni da razmisle o sličnostima između sebe i svoje porodice i prijatelja. Rezultati su otkrili, da su zapadni subjekti (koji se generalno smatraju individualno orjentisani) u grupi za međuzavisno samouslovljavanje pokazali holističkiju percepciju nakon što su razmišljali o svojim sličnostima sa porodicom i prijateljima, dok su oni u nezavisnoj samouslovljavajućoj grupi pokazali oblik percepcije sa više analitičke tendencije (葛淑敏 et al., 2018, p. 1187).

Čitanje priče

Kao što i sam naziv govori, ovaj metod primovanja podrazumeva čitanje priče tj. narativnog teksta, nakon čega se od ispitanika traži da odgovore na glavna pitanja testa u svrhu istraživanja, ciljajući na određenu karakteristiku koja odgovara sadržaju priče i ponašanju protagoniste (葛淑敏 et al., 2018, pp. 1186–1187).

Metoda je prvi put izvedena i testirana od strane Davida Trafimova (David Trafimow) i saradnika u istraživanju *Some Tests of the Distinction between the Private Self and the Collective Self* (Trafimow et al., 1991) gde su kao način primovanja koristili *Priču o sumerskom ratniku*. Ovo istraživanje vrlo često je citirano (Han, 2017, p. 146; Oyserman & Lee, 2007, pp. 268–272; Oyserman & Sorensen, 2009, pp. 39–43), a ista priča je kasnije

korišćena i u drugim istraživanjima gde je rezultat više puta replikovano (Yang & Vignoles, 2020).

Ova priča se sastoji iz dva dela, odnosno postoje dve verzije priče. Sadržaj prvog dela je isti, dok sadržaj drugog dela obuhvata dva tipa primovanja; u prvoj verziji priča odražava kulturni sadržaj međuzavisnosti, a u drugoj verziji kulturni sadržaj samostalnosti. U testiranju, različite polazne grupe, koriste različite sadržaje, jednu ili drugu verziju.

Sumerska priča o ratniku opisuje dilemu u kojoj Sostoras, vojni general, mora da odluči kog ratnika da pošalje kralju. Premisa istraživanja je da jedna verzija priče, u kojoj Sostoras bira ratnika koji je najbolje kvalifikovan za taj posao, primuje individualizam, a druga verzija, u kojoj Sostoras bira ratnika koji je član njegove porodice, bi trebalo da primuje kolektivizam.

Nakon čitanja priče, učesnici su doneli sud o tome da li se dive generalu ili ne. Nakon toga bi dobili „zadatak“ sličnosti i razlike sa porodicom i prijateljima, gde se od učesnika traži da dva minuta razmisle o tome šta ih čini različitim od njihove porodice i prijatelja; što primuje individualizma ili u drugoj varijanti, šta im je zajedničko sa porodicom i prijateljima što primuje vrednosti kolektivizma. Nakon procedure primovanja, učesnici su zamoljeni da napišu kratak esej o svojoj porodici i prijateljima (Han, 2017, p. 146).

Ovaj zadatak ima za cilj da učini nezavisnost ili međuzavisnost različito dostupnim učesnicima čitanjem priče o drevnom sumerskom ratniku koji se ponašao nezavisno ili međuzavisno i donošenjem prosude o njemu. Ratnik je opisan kao neko ko je birao komandanta na osnovu individualnog talenta u jednoj verziji ili nepotizma u drugoj.

Priča je počela ovako:

„Sostoras, ratnik u drevnom Sumeru, bio je u velikoj meri zaslužan za uspeh Sargona I u osvajanju cele Mesopotamije. Kao rezultat toga, bio je nagrađen da vlada sopstvenim malim kraljevstvom. Otprilike deset godina kasnije, Sargon I je regrutovao ratnike za novi rat. Sostoras je bio u obavezi da pošalje odred vojnika u pomoć Sargonu I. Morao je da odluči koga će postaviti za komandanta odreda. Nakon dugog razmišljanja, Sostoras se na kraju odlučio za Tiglata koji je bio...“ (Trafimow et al., 1991, p. 652).

U ovom trenutku, subjekti bi dobili manipulaciju primovanjem. U prvoj verziji i prvoj grupi ispitanika, priča se nastavila tako da primuje individualizam, nezavisnost i samostalnost na sledeći način:

„... talentovani general. Ovo imenovanje je imalo nekoliko prednosti. Sostoras je bio u stanju da zaduži odličnog generala. Ovo bi učvrstilo Sostorasovu vlast nad njegovom vlastitom zemljom. Pored toga, sama činjenica da ima generala kao što je Tiglat, kao svog ličnog predstavnika, umnogome bi povećala Sostorasov prestiž. Konačno, slanje njegovog najboljeg generala bi verovatno učinilo Sargona I zahvalnim. Shodno tome, postojala je i mogućnost da bude nagrađen od Sargona I“ (Trafimow et al., 1991, p. 652).

U drugoj verziji, priča bi se nastavljala tako da primuje kolektivizam i međuzavisnost na sledeći način:

...član njegove porodice. Ovo imenovanje je imalo nekoliko prednosti. Sostoras je uspeo da pokaže svoju lojalnost svojoj porodici. Takođe, bio je u stanju da učvrsti njihovu lojalnost prema njemu. Pored toga, Tiglat kao komandant bi povećao moć i prestiž porodice. Konačno, ako bi se Tiglat dobro pokazao, Sargon I bi bio dužan porodici“ (Trafimow et al., 1991, p. 652).

Rezultati originalnog istraživanja su pokazali da su ljudi iz individualističkih kultura dali više idiocentričnih (individualističkih) i manje grupnih, alocentričnih (kolektivističkih) odgovora nego ljudi iz kolektivističkih kultura. Međutim, bez obzira na kulturnu pozadinu, različite procedure primovanja uspešno su stimulisale pronalaženje bilo idiocentričnih ili alocentričnih spoznaja. Ovi nalazi pokazuju da je razlika između privatnog sopstva i kolektivnog sopstva smisljena i da ima bitne uticaje na samospoznaju (Trafimow et al., 1991, p. 653).

U novijim istraživanjima kulturalnoški neuronaučnici koriste iste priče i druge navedene metode, ali pored ili umesto upitnika koji učesnici popunjavaju posle izlaganja stimulusu upotrebljavaju najsavremeniju dijagnostičku opremu poput ERP²⁸ i fMRI²⁹ za ispitivanje. Šihui Han (Han Shihui) u svojoj knjizi *The Sociocultural Brain* navodi da prema viđenju kulturalnoških neuronaučnika mozak pojedinca nije biološki determinisan tako da funkcioniše na specifičan način, već je snažno oblikovan dugoročnim i kratkoročnim kulturalnim iskustvima. Uzimajući u obzir da kulturološki neuronaučnici kao osnovnu premisu uzimaju

²⁸An event-related potential; Potencijal vezan za događaj (ERP) je izmereni odgovor mozga koji je direktan rezultat specifičnog senzornog, kognitivnog ili motoričkog događaja.

²⁹ Functional magnetic resonance imaging; Funkcionalna magnetna rezonanca ili funkcionalna MRI (fMRI) meri aktivnost mozga otkrivanjem promena povezanih sa protokom krvi. Ova tehnika se oslanja na činjenicu da su cerebralni protok krvi i neuronska aktivacija povezani. Kada je deo mozga u upotrebi, dotok krvi u taj region se takođe povećava.

postojanje uzročno-posledične veze između kulturnih iskustava i funkcionalne organizacije mozga, oni svoja istraživanja organizuju u oba pravca. Sa jedne strane ispituju razlike u kulturnim grupama u neuronskim korelatima višestrukih kognitivnih i afektivnih procesa kako bi otkrili efekte dugoročnih kulturnih iskustava na mozak. Dok sa druge strane istražuju da li i kako moždana aktivnost uključena u specifične kognitivne i afektivne procese varira kao posledica kratkoročnih kulturalnih iskustava. Kao metodu istraživanja spojili su studije ponašanja i imidžinga mozga. Ove studije istražuju da li i kako ljudska kognicija i osnovna moždana aktivnost mogu varirati u okviru kratkog vremenskog perioda kao posledica nedavne upotrebe ili aktivacije specifičnog kulturalnog znanja. Kulturološki psiholozi i kulturološki neuronaučnici razvili su kulturološke paradigme primovanja, koje podstiču ili jačaju specifična kulturna uverenja i vrednosti da bi ispitivali naknadne varijacije u kognitivnim/afektivnim procesima i povezanim moždanim aktivnostima. Paradigme kulturološkog primovanja omogućavaju istraživačima da ispituju uzročne veze između specifičnog kulturnog verovanja ili vrednosti i dinamičke moždane aktivnosti uključene u višestruke kognitivne i afektivne procese. Rezultati ovih istraživanja otkrili su da je aktivnost i u medijalnom prefrontalnom korteksu i u posteriornom cingularnom korteksu modulirana kulturalnim primovanjem i tipovima samoopisivanja. Učesnici primovani npr. individualizmom pokazuju veći nervni odgovor u specifičnim regionima mozga vezanim za opšte samo-opise u odnosu na kontekstualne samo-opise, dok oni primovani kolektivismom pokazuju veći nervni odgovor na kontekstualne u odnosu na opšte samo-opise. Ovi nalazi pružaju dodatne dokaze za dinamički uticaj pomeranja kulturnog okvira na neuronske reprezentacije koje su u osnovi samorefleksije. Postupci primovanja u ovim studijama bili su veoma različiti: čitanje zamenica u množini ili jednini, gledanje slika kulturnih simbola, razmišljanje o sličnostima ili razlikama sa drugima i inicijacija jezika. Efekti primovanja bili su dosledni u svim studijama, bez obzira na različite kognitivne procese uključene u proceduru primovanja. Ove studije pokazuju da su kulturalna verovanja/vrednosti/norme individualizma i kolektivismom fundamentalno i uzročno važne za modulaciju moždane aktivnosti koje leže u osnovi procesa povezanih sa sopstvom. Primovanje samo-konstrualna moduliše povezane moždane aktivnosti jer su i primovanje i zadaci koji bi usledili u eksperimentu povezani kulturalnim shemama samopoimanja. Nakon potvrđenih istraživanja naučnici iznose vrstu zaključka : „Zaista, ERP i fMRI studije su pokazale sve veći broj dokaza da primovanje samokonstrualna modulira neuralne korelate senzornih, perceptivnih i kognitivnih/afektivnih procesa visokog reda“ (Han, 2017, pp. 146–147).

Sumirajući svoje i sva već dostupna istraživanja, već više puta pomenuta naučnica Jing Ji Hong, navodi:

„Pretpostavljamo da su kulturne razlike u kauzalnim atribucijama delimično posredovane zajedničkim kulturnim teorijama specifičnim za domen koje se aktiviraju u specifičnim situacijama. Štaviše, aktiviranje takvih kulturnih teorija prati dobro dokumentovane principe aktivacije znanja. Prema ovim principima, kultura nema velike efekte na društvenu spoznaju. Umesto toga, njene društvene kognitivne posledice su vezane dostupnošću i promenljivošću kulturnih teorija u specifičnim kontekstima prosuđivanja. U skladu sa dinamičkim konstruktivističkim pristupom, nalazi iz ovog istraživanja su ilustrovali kako se uzročne teorije specifične za domen mogu aktivirati uzročnicima okoline i primeniti na situacije u kojima odnos pojedinca i grupe postaje istaknut“ (Y.-Y. Hong et al., 2003, p. 461).

U kontekstu komparacije filmske naracije i kulturalnog primovanja, princip aktivacije u filmskom narativu su sva izražajna sredstva filma koja aktiviraju specifična znanja slično uzročnicima iz okoline. Publika primenjuje ova znanja koja su istaknuta primovanjem na trenutnu situaciju gledanja filma tj. odnosa likova i fabulu radnje; i koristi dispozitiv filma kao specifičan kontekst prosuđivanja.

U svim gore navedenim istraživanjima, ono što najviše fascinira, je činjenica da su istraživači iz nekoliko naučnih disciplina kao metodu primovanja koristili narativ. Analogiju navedenih metoda kulturalnog primovanja kao što su čitanje priče i filmske naracije je vrlo lako napraviti. Film, jeste narativ već sam po svojoj definiciji i gotovo uvek pripoveda neku priču. U bogatstvu svog izraza, film verovatno ima mnogo veći uticaj na osobu, nego neka od navedenih kratkih priča. Ukoliko su naučnici najsavremenijom metodologijom, dobili vrlo precizne i ubedljive rezultate primovanja različitih kulturalnih sindroma kratkim standardizovanim pričama, razumna pretpostavka bi bila, da se isti efekat, može postići i naracijom u filmu; ukoliko se osmisli tako da primuje neki ciljani kulturalni sindrom.

Slike sa bogatom kulturalnom konotacijom su zapravo vrlo česte u filmskom narativu. Stoga, razumno je zaključiti da je primovanje kulturalnim kodovima kao što su kulturalne ikone sasvim moguće. Šta više, mnoge kulturalne ikone iz sveta filma naučnici koriste kao stimulse/primove u svojim istraživanjima.

Primovanje zamenicama, inicijacija jezika i kodiranje rečenica, moguće je koristiti kroz govor u filmu. Insistiranjem na određenim zamenicama i rečima, odnosno planskim kodiranjem rečenica, u teoriji bi trebalo da ima isti ili sličan uticaj na publiku, koji bi imao na subjekte u eksperimentalnim uslovima.

Deskriptivno i diferencijalno primovanje, možda nije moguće doslovno primeniti u filmskoj naraciji, ali je analogija svakako moguća. Publici niko eksplicitno ne zadaje zadatak da razmišljaju na određenu temu ili da napiše esej. Ipak, postoje filmovi koji podstiču na razmišljanje. Ostaju u umu gledaoca dugo nakon izlaska iz bioskopa, inspirišu na sagledavanje realnosti iz nove perspektive i podstiču gledaoca da se misaono stavi u kontekst odgledane priče. Ovo su često filmovi koji zahtevaju ponovno gledanje, podstiču diskusiju i detaljnu analizu.

Aktivacija muzičkog kulturalnog koda

Sledeće pitanje koje je logično postaviti je, kako muzika funkcioniše u okviru kulturalnog primovanja i kakve implikacije može imati u filmskoj naraciji. Nažalost, uvidom u literaturu, ne može se pronaći objavljeno istraživanje kulturalnog primovanja koje kao stimulus koristi muziku. To ne znači, da kulturalno primovanje muzikom nije moguće, nego samo znači, da je primovanje još uvek mlada grana istraživanja još u povoju.

Analogiju kulturalnog primovanja ispitanih i potvrđenih metoda i muzike je svakako moguće napraviti. Kao postavku hipoteze treba uzeti dve činjenice u obzir. Prvo, da postoje istraživanja primovanja muzikom ali samo u okviru muzike, npr. akord primuje sledeći akord, isto važi i za boju tona, tempo, takt, ritam i druge kvalitete muzike. Iz ovoga se može zaključiti da je muzika svakako potvrđen stimulus za primovanje. Drugo, slikovni stimulusi tj. kulturalne ikone koje se koriste u paradigmi kulturalnog primovanja, se definišu kao simboli sa bogatim kulturalnim konotacijama. Opšte je poznato da postoje muzička dela sa isto tako bogatim kulturalnim konotacijama. Najočiglednija analogija između kulturalnog slikovnog stimulusa i muzičkog stimulusa, je zastava i himna jedne države. Ukoliko su dobijeni potvrđeni nalazi u istraživanjima koja su koristila zastavu kao simbol, razumno je pretpostaviti da bi i himna imala sličan ili isti efekat; uzimajući u obzir usku povezanost ova dva simbola. Bogatu kulturnu konotaciju imaju i specifični žanrovi razvijeni u određenom prostoru, religijska muzika, autentični instrumenti nekog naroda i možda najviše od svega narodna izvorna muzika, odnosno narodna pesma. Svi navedeni simboli se standardno primenjuju u filmskoj naraciji kao sredstvo za markiranje određenih geografskih prostora, etničkih i nacionalnih grupa ili njihovih predstavnika. Stoga je moguće postaviti i hipotezu da muzika može da funkcioniše kao kulturalni kod, slično kao i slikovni stimulusi.

Takođe, u domenu kulturalnog primovanja muzička topika bi imala sve uslove da služi kao vrlo jasan prim odnosno stimulus koji bi stimulisao neki od kulturalnih sindroma.

Muzička topika se može definisati kao konvencionalni muzički znak sa neobično jasnim značenjem, termin je izveden iz oblasti muzičke semiotike i odnosi se na znakovna svojstva muzike (Buhler, 2013, p. 208). Muzičke topike su kratke melodijske figure, harmonske ili ritmičke formule koje nose bukvalno ili leksičko značenje - uzimajući u obzir njihovo poreklo, tematizaciju, manifestaciju i značenje. Prema Rejmondu Monelleu (Raymond Monelle) postoje dve vrste topika: „Prethodno sam klasifikovao teme kao ikonične i indeksne, prema njihovom predstavljanju prirodnih zvukova ili muzičkih događaja. Metodologije u proučavanju ove dve vrste teme su donekle drugačije, jer je ikonička topika muzička samo u svom značaju. Označeno je prirodno, društveno, kulturno i istorijsko“ (Monelle, 2006, p. 28). Sa druge strane: „U slučaju indeksne teme, postoji i puno muzičkog dela na strani inicijalnog značenja, jer je tema, kao i označitelj, muzička. Topika vojne trube poziva označene tako što evocira na sviranje trube u savremenim armijama, od kojih mnoge možemo i danas da posmatramo. Ovi repertoari i fenomeni moraju biti opisani, uključujući i njihove organološke aspekte. I kao i kod ikonične teme, postoji svet asocijativnog značenja izvan muzičkog repertoara, naravno, ugrađen u književnost i društvenu istoriju. Ove asocijacije su povezane sa moralnim karakterom: herojskim, avanturističkim, virilnima, opasnim (ali ne obavezno na 'emocijama', tom većitom distrakcijom u proučavanju muzičkog značenja)“ (Monelle, 2006, p. 28).

Muzička topika, tema, motiv, lajtmotiv mogu da se posmatraju kao kulturalni kod, samim tim i stimulus. Funkcionisanje muzike u različitim kulturalnim kodovima je nešto što su teoretičari filmske muzike svakako razmatrali. Muzika u filmu ne donosi samo stilske nego i kulturološke informacije.

Jedan od većih autora u o oblasti teorije filmske muzike, Klaudija Gorbman (Claudia Gorbman) navodi: „standardna filmska muzika efikasno uspostavlja istorijsko i geografsko okruženje i atmosferu, kroz visok stepen svog kulturalnog kodiranja“ (Gorbman, 1987, p. 58).

Prema Klaudiji Gorbman postoje tri različita koda funkcionisanja muzike u filmu. U svom tekstu *Naratološke perspektive filmske muzike*, Gorbmanova navodi: ”Mi možemo posmatrati muziku kao značenje ili organizovan diskurs, na tri različita nivoa u svakom filmu” (Gorbman, 1987, p. 13):

Prvi: Ukoliko slušamo Baha nezavisno od bilo koje druge aktivnosti, mi slušamo muziku u sistemu “čistih muzičkih kodova”, stvarajući na taj način muzički diskurs. Na ovom nivou muzika je apsolutna, potpuna, nezavisna i odnosi se isključivo na samu sebe u svom muzičkom sistemu, tj. strukturi melodije, harmonije, ritma, dinamike itd.

Drugi: Bahova fuga svira u kafeu gde ljudi diskutuju o politici i igraju šah. Ovde muzika funkcioniše više u kulturalnom kontekstu i odnosi se na “kulturalne muzičke kodove”. Muzika koja se čuje prilikom uvodne špice u filmu – džez, pseudoklasičana muzika, folk – aktivira ove kulturalne kodove, i može unapred dosta toga otkriti o subjektu i stilu narativa koji sledi.

Treći: Muzika u filmu se odnosi isključivo na film, u specifičnom je formalnom odnosu sa kontekstom i strukturom filma i elementima u filmu. Različite varijacije i načini na kojim muzika ovde funkcioniše nazivaju se “kinematografski muzički kodovi”(Gorbman, 1987, p. 13).

Naravno muziku u filmu uvek treba shvatati u sinergiji sa ostalim elementima filma. Tretirati filmsku muziku kao apsolutnu muziku ili van konteksta filma, znači ignorisati njen status u saradnji sa filmom.³⁰ Najzad, narativni kontekst i međusobne veze između muzike i svega ostalog u filmskom sistemu određuju efikasnost filmske muzike.

„Muzika se u filmovima označava ne samo prema čistim muzičkim kodovima, već i prema kulturalnim muzičkim kodovima i bioskopskim muzičkim kodovima. Svaka muzika nosi kulturna udruženja, a većina ovih asocijacija je dalje kodifikovana i eksploatisana od strane muzičke industrije. Svojstva instrumentacije, ritma, melodije i harmonije čine pravi jezik. Svi znamo kako u filmovima zvuči „indijska muzika“, ratna muzika i ljubavna muzika“ (Gorbman, 1987, pp. 2–3).

Kao najbolji primer muzike sa najviše kulturalnih konotacija u okvirima nacionalne kulture, može se navesti narodna muzika, odnosno narodna pesma. Ruski kompozitor i teoretičar filmske muzike Čeremuhin (Черёмухин М.) u svojoj knjizi *Muzika ton filma* navodi:

„Razmotrimo osnovne momente pojave narodne pesme. Narod neprekidno stvara pesme, pesma je ogledalo narodnog života. U pesmi narod izražava samog sebe — pesma je njegovo neposredno stvaralaštvo, izraz njegovog duhovnog sveta, njegovih konkretnih životnih stremljenja i interesa. Sve strane ljudskog opstanka, sve nijanse naših osećaja i doživljaja — od najintimnijih, ličnih, do široko socijalnih odražavaju se u narodnoj pesmi. U čemu se sastoji

³⁰ Gorbmanova naglašava da su mnogi muzički kritičari zanemarivali ovu činjenicu tj. nisu na njoj insistirali.

snaga delovanja pesme i zašto je njena melodija toliko proniknuta čuvstvom, a njena jednostavnost toliko sadržajna?“ (Čeremuhin, 1949, p. 160).

Dalje, Čeremuhin objašnjava zašto narodne pesme imaju toliku izražajnu snagu:

„Narod unosi svoje korekture u stil i jezik pesme, koji tako postaje opšti, generalizovan. Prema tome pesma je generalizacija u smislu sadržaja i muzičkog jezika. Narodna (ili postavši narodna) pesma, prošavši kroz niz pokoljenja i izdržavši iskušenje vremena, raspolaže ogromnom snagom generalizovanja; njen sadržaj i njeni likovi oslobođeni su svih suvišnih crta i koncentrirani u svojoj izražajnoj snazi“ (Čeremuhin, 1949, p. 161).

Takođe, pesma može da ima poznatog autora, ali da opet postane narodna i sami tim pridobije sve kvalitete narodne pesme.

„Međutim kada pesmu, koja je nastala u narodu i koja u početku ima poznatog autora, koja čak može da nosi neke njegove individualne crte, ponovno prihvati narodna masa, to će se te individualne crte rastvoriti u masovnom stvaranju, obogatiti i izmeniti u saglasnosti s muzičkim potrebama masa, postati izrazom narodnih osećaja i misli, pri čemu će njen sadržaj zadobiti na značenju“ (Čeremuhin, 1949, p. 161).

Čeremuhin navodi generalizaciju u narodnim pesmama kao pozitivnu osobinu i ogroman potencijal u narativu filma. Narodna pesma generalizuje toliko toga vezano za narod, situacije u kojima one nastaju, svadbe, sahrane, razni obredi i običaji, sve to ostaje zapisano u kulturalnom kodu pesme. Čeremuhin, s obzirom da je bio sovjetski teoretičar, vidi narodnu pesmu kao odličan alat da se u sovjetskoj kinematografiji predstave mnogobrojni narodi i narodnosti. Može se reći da narodna pesma generalizuje sve vezano za narod, geografiju, običaje, mentalitet; i u isto vreme sve to sažima i lako predstavlja u filmskom narativu. Međutim, on navodi i upozorenje: „Uvođenje pesme u film po metodi iskorišćivanja povoda, zahteva poznavanje folklora i dramaturških principa“ (Čeremuhin, 1949, p. 165). Zatim se i kritički osvrće na sekvencu iz filma *Арсен* (Михаил Эдишеревич Чиаурели/მობჯოლ ჭიაურელი 1937):

„Na primer, u filmu *Arsen* kazneni odred ruskih vojnika ide u planine na kaznenu ekspediciju protiv nepokornih sela. Za vreme marša vojnici pevaju *Niz Volgu reku*. Volga je klasični ruski simbol narodne tuge i nezadovoljstva. S Volgom su povezane uspomene o tlačenju naroda, o protestu i ustancima, o beguncima kmetovima, razbojnicima i svim onim vođama narodnih ustanaka. Marš kaznenog odreda ne samo što ne odgovara povodu, nego mu šta više i protivreči. Moglo bi se pomisliti, da je režiser hteo suprotstaviti unutrašnje raspoloženje vojnika cilju njihove ekspedicije, ali kada bi tako bilo, onda bi se to moralo odraziti i u prizornoj slici, to jest u obliku i kretanju odreda: srditi

pogledi vojnika, njihovo gundanje itd. Pošto svega toga nema, pesma ne deluje kao svesno suprotstavljanje, nego jednostavno nije na mestu. Ali kasnije, kada je jedan ruski vojnik, saborac Arsenovih ustanika bio ubijen, ta je pesma iza kadra po svemu na mestu, u tom trenutku ona izražava tugu naroda“ (Čeremuhin, 1949, pp. 165–166).

Dalje se navodi: „Zaustavili smo se na ovom negativnom primeru, jer je veoma karakterističan za ulogu pesme u filmu i dokazuje, da ‘direktna’ primena pesme po smislu zahteva promišljenu skladnost između prizornih i zvukovnih komponenata epizode“ (Čeremuhin, 1949, p. 166). Ukoliko nema skladnosti između smisla slike i pesme, pesma može biti uvredljiva. Veći problem koji proizilazi iz ovakvog audio vizuelnog konflikta je inkongruencija između muzike i slike, što za sobom povlači gomilu drugih problema u konfabulaciji, memorizaciji i kasnijem opozivu filma; tj. celokupnom kasnijem utisku i sećanju na odgledani događaj (o čemu će bi više rečeno u narodnom poglavlju). Ovo se najčešće dešava ili iz neznanja kompozitora ili iz neznanja reditelja; u retkim slučajevima, ima opravdanje. U istraživanju *Expectations in culturally unfamiliar music: influences of proximal and distal cues and timbral characteristics* navodi se da: “Na muzičku percepciju slušalaca utiču signali koji se mogu uskladištiti u kratkoročnoj memoriji (npr. u okviru istog muzičkog dela) ili dugoročnoj memoriji (na primer, zasnovanoj na sopstvenoj muzičkoj kulturi). Celoživotno izlaganje određenom muzičkom okruženju omogućava slušaocima da steknu očekivanja za ritmičke ili metričke obrasce, tonsku i harmonsku strukturu“ (Stevens et al., 2013, p. 1). Narod već u velikoj meri naviknut na sopstvenu muzičku kulturu, lako prepoznaje karakteristične motive, metričke obrasce, stil ili već poznate pesme. Iz ovog razloga muzika jednog naroda u filmskom narativu može da služi i kao vrsta lajtmotiva u doslovnom smislu ili po istom principu funkcionisanja. „Dramaturški zasićeniji i komplikovaniji princip uvođenja pesme u film je asocijativni princip. Pesma se uvodi u film po metodi stvaranja određene sadržajne veze između njenog sadržaja i određenog lica u filmu, ona postaje dramaturška, nutarnja karakterizacija duševnog sveta određenog lica“ (Čeremuhin, 1949, p. 166). Narodna pesma je generalizacija muzičkog jezika i kulture jednog naroda, savršeno predstavlja pojedinca kao predstavnika svog naroda, kao i sam narod u širem smislu. Snažno povezani lokusi koji tvore asocijacije, čine narodnu muziku izuzetno snažnim izražajnim sredstvom u filmskoj naraciji. Čeremuhin naravno upozorava da je neophodno napredno poznavanje folklor, istorije, običaja jednog naroda za pravilnu upotrebu pesme u filmskom narativu. U protivnom, nepravilna upotreba, konflikt, paradoks, nesklad i niz drugih problema.

Narodne pesme mogu biti polazna tačka i za komponovanje originalne partiture, samim tim i muzičkih motiva, lajtmotiva ili topika. „Kompozitor radeći s narodnim pesmama može da postigne snažne i izražajne instrumentalne slike: slike koje su svima bliske i shvatljive, usled dubine i autentičnosti narodnog muzičkog jezika, slike koje mogu igrati veliku ulogu u opštoj, muzičkoj koncepciji filma“ (Čeremuhin, 1949, p. 167). Polazeći od narodne pesme, kompozitor izdvaja ono što je najprepoznatljivije i time stvara muzičke teme, topike ili lajtmotive. „Kompozitor, muzičar crpi iz narodne pesme dubinu i snagu koncentriranog izražaja ljudskih misli, čuvstava i doživljaja. Za široke narodne mase narodna pesma je žanr, koji najbolje odgovara njihovim muzičkim potrebama“ (Čeremuhin, 1949, p. 161). Čeremuhin narodnu pesmu ističe kao najbolji primer realizma i generalizacije u filmskoj muzici.

Kao pozitivan primer Čeremuhin navodi muziku iz filma *Зангезур* (Амбарцум Бек-Назаров/Համր Բեկնազարյան 1938) kompozitora Arama Hačaturijana (Арам Ильич Хачатурян /Արամ Խաչատրյան):

„Muzika u tom filmu igra lajtmotivnu, epski uopštavajuću ulogu, ona je narodna; ona koncentrira proživljavanja naroda prikazanog na platnu, a ujedno odgovara i osećajima sovjetskih ljudi — gledalaca filma. Ona je duboko emocionalna i delotvorna, ali ujedno i organski muževna, ona sjajno iznosi tugu, snagu i odrešitost naroda i njegovu veru u pobedu. Pesa *Ašuiğa* na početku filma, koja nažalost pada na uvodne natpise i prema tome slabo deluje na gledaoce, vrlo je jarka i izražajna. Ona je po karakteru narodna, ali je ujedno ukrašena individualnim stvaralačkim stilom Hačaturjana. Ta pesma postaje muzička tema, Lajtmotiv, koji u filmu, izražava narodno poreklo“ (Čeremuhin, 1949, pp. 103–104).

Bitno je napomenuti da u kontekstu primovanja, viđenje Čeremuhina da pesma koja „pada na uvodne natpise i prema tome slabo deluje na gledaoce“ zapravo nije tačno. Čeremuhinu je verovatno bilo žao zato što toliko dobra pesma nije istaknuta na više očigledan, eksplicitan način. Međutim, pesma ovako izložena u uvodnoj sekvenci, čiji motivi se kasnije provlače kroz ceo film po principu lajtmotiva, slično kao u operskoj uvertiri, ima izuzetnu sugestivnu snagu, samo ne na očiglednom eksplicitnom, nego više na implicitnom nivou.

Ukoliko kompozitor želi da označi specifičan period potrebno je da napravi ikoničku muzičku topiku, što bi prema klasifikaciji Džona Vingšteda (Johnny Wingstedt) bila „informativna funkcija“ (Wingstedt et al., 2010, p. 195) koja obuhvata situacije u kojima muzika objašnjava ili izražava određeni fenomen, lik, prostor, vreme ili događaj; ali ne na emotivnom, nego na kognitivnom nivou. Tako, muzika može izazvati izvesne kulturalne asocijacije na određeni lik, njegovu etničku pripadnost, veroispovest, socijalni status i mnogo

toga drugog. Muzika može da odredi geografski prostor, odnosno određenu zemlju ili da označi određenu istorijsku epohu. Takođe, može da predstavi određeni lik upotrebom lajtmotiva inspirisanog ili izvedenog iz narodne muzike. Teodor Adorno (Theodor W. Adorno) i Hans Ajsler (Hanns Eisler) u svom tekstu o filmskoj muzici *Prebrasude i rdave navike* pod poglavljem *Geografija i istorija* navode:

„Ako scena prikazuje holandski grad sa kanalima, vetrenjačama i drvenim klompama, kompozitor će biti prisiljen da iz biblioteke studija nabavi neku holandsku narodnu pesmu kako bi je obradio kao muzičku temu. Pošto nije lako prepoznati holandsku narodnu pesmu kao takvu, naročito kada je jednom bila izložena preradi aranžera, to prednost takve prakse ne možemo odmah da sagledamo. Muzika se pri tom koristi kao kostim ili dekor, ali ne biva tako ubedljivo karakteristična kao oni. Kompozitor koji na osnovu seoskog plesa holandskih devojaka sam komponuje svoju holandsku narodnu melodiju može da ostvari nešto plastičnije nego ako se drži originala.“ (Adorno & Ajsler, 1981, pp. 39–40).

Ono što prvo navode kao problem je to što publika možda ne poznaje folklor nekog naroda i kompozitor pokušava sam da pojednostavi pesmu, odnosno apsurdno, da sam stvori narodnu pesmu, kako bi je bolje približio publici. Kompozitor se zatim najčešće oslanja na već prethodno veštački komponovane narodne melodije iz ranijih filmova, sve u cilju da bi publika bolje razumela tj. prepoznala. Naravno, ovakva praksa ostavlja ogroman prostor za greške. Kao još jedan problem, Adorno navodi i sličnost narodnih muzika:

„Uostalom, postojeća narodna muzika svih zemalja — sem onih narodno-muzičkih tipova koji principijelno leže sa druge strane zapadnjačkog muzičkog prostora — ima tendenciju neke sličnosti koja je u nivelišućoj suprotnosti prema diferenciranom umetničkom jeziku, u ograničenosti osnovnih ritmičkih formula, zasnovana u asocijativnom polju svetkovina i plesova zajednice i sličnom. ‘Temperament’ poljskih i španskih igara, naročito u konvencionalizovanoj formi koja je prihvaćena u devetnaestom veku, teško je razlikovati kao *hibbilly* pesme od gornjobavarskih poskočica“ (Adorno & Ajsler, 1981, p. 40).

Naravno, Adorno kada govori o sličnostima „asocijativnom polju svetkovina i plesova zajednice i sličnom“, verovatno jeste u pravu, jer svetkovine i plesovi zajednice jesu univerzalno mesto nastanka narodnih pesama. Međutim, kada je reč o muzičkim kvalitetima regioni ili susedne države naravno mogu deliti sličnosti i nekom ko nije ekspert u etnomuzikologiji apsolutno zvučati isto, međutim razlike, naravno postoje. Iz čega se jedino može doneti zaključak da narodnu muziku u filmu treba pozicionirati osmišljeno, precizno i najvažnije od svega, dobronamerno. Narodna muzika je u isto vreme veoma koristan alat u

nečasnim namerama, kojim se može vršiti stigmatizacija, dehumanizacija ili stereotipizacija nekog naroda ili čitavih regiona.

Kada se pogleda istorija filmske muzike, može se videti da je ona nastala kao vrlo organizovan sistem, koji je koristio klasifikaciju i generalizaciju muzičkih tema, između ostalog i po nacionalnosti, odnosno etičnosti. Za neme filmove većinom se koristila već postojeća, arhivska muzika, knjige kao na primer *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, Vesta i Langa (Edith Lang, George West) iz 1920. godine pružale su i teoriju i praktične savete.

„Orijent generalno daje ograničen pogled. Postoje procesije, haremske scene, plesovi, praznični dani i slično. Svirač bi trebalo da upravlja nad prilično reprezentativnim repertoarima egzotičnih vrsta, nekih tipičnih za Arabiju i Persiju, nekih za Indiju, druge za Kinu i Japan. Postoje jasne razlike između muzike ovih zemalja, a jedan ozbiljniji student subjekta će pokušati pronaći nešto karakteristično za svaku od njih. Ovde je posebno to da svirač može vršiti veliki edukativni uticaj na publiku“ (Lang & West, 1920, p. 42).

Takođe, Vest i Lang, daju savete kako izabrati i primeniti odgovarajuću muziku, odnosno komponovati (ili u ono vreme improvizovati) muziku na osnovu autentične muzike nekog regiona ili komponovati tako da muzika markira određen prostor ili narod. Ovde treba imati na umu da muzika sada ulazi u filmski narativ kom se prilagođava i da već gubi dosta od svoje autonomije.

„Najpre pusta i monotona muzika će odgovarati pustinji, dok bi briljantna i sjajna muzika trebalo da prati gužvu i žurbu orijentalnih ulica i bazara. Po pravilu, orijentalna muzika se odlikuje se pre svega posebnom modulacijom melodije, pre nego raznim harmonskim tretmanima. Ovo pripada Zapadu. Zbog toga će često biti dovoljno ako se svirač pridržava pratnji na bordunskom basu u kvintama ili kvartama ili stereotipnim ritmičnim figurama koje su indikativne za malaksalost scena (opijuma, harema itd.) ili njegovim tipičnim pokretom (arapske karavane, orijentalne plesače, kineske junake)“ (Lang & West, 1920, p. 42).

Verovatno nešto bolji i precizniji pristup bi bio upotreba arhivske muzike, ovi katalozi su sadržali najveći broj dela koja su bila inspirisana određenim prostorom, pogotovo orijentom, pisana od strane zapadnih kompozitora, ali ne i nužno autentične numere.

„Ovde se može predložiti nekoliko radova, koji nude veliki broj korisnih materijala očigledne orijentalne boje, kao što je Rimski-Korsakov (za perzijsko-arapske motive) *Šeherezada*, opera *Lakme* Deliba i balet *Namouna* Laloa (za istočno indijske i arapske motive), *Kavkaskie skice* Ipolitova-Ivanova (za motive iz azijske Rusije), operu *Madam Baterflaj* Pučinića (za japanske motive), klavirske apartmane *Sanjareve priče* i *Biber*, *Žad i Slonovača* od Peterkina (za kineske i malajске teme). Postoje, naravno, i mnoga druga dela koja će se uzeti

u obzir, kao što su *Scene iz Alžira* od Sen Sansa, *Afričke svite* od Kolridž Tejlora. Ali bi to bilo previše daleko da bi se dalo kompletno popisivanje, i mora se ostaviti na revnost svirača da pronađe dodatni materijal koji on može zatražiti“ (Lang & West, 1920, pp. 42–43).

Naime, Vest i Lang na više mesta u svojoj knjizi insistiraju na tome da muzičar (orguljaš, urednik ili dirigent) ne samo da mora da obrazuje sebe, nego i svoju publiku kako bi ga ona razumela. „Teško da dva pozorišta na bilo kojem mestu pružaju upravo istu publiku. Šta 'ide' u jednoj kući, 'pada' u drugoj“ (Lang & West, 1920, p. 3). Uz to dodaju: „Međutim, odmah na početku treba da bude jasno, i vrlo naglašeno, da se većina publike pogrešno procenjuje prema tome da li su sposobni za mnogo više obrazovanja i kultivacije nego što im se obično daju zasluge. Onaj svirač koji je zadovoljan činjenicom da ono što daje publici je 'dovoljno dobro' je lenj i sterilan“ (Lang & West, 1920, p. 3). Iako Vest i Lang najčešće krive muzičara za neodgovarajući kvalitet filmske muzike, skoro vek kasnije veliki autoritetu u polju teorije filmske muzike poput Džejsma Buhlera (James Buhler) i Ketrin Kalinak (Kathryn Kalinak), se slažu u tome da: „Američki Indijanci, Afroamerikanci, Latinoamerikanci i Azijci Amerikanci - svi su imali stabilne i snažno definisane muzičke teme već do vremena kada su prve antologije muzike bile sastavljene početkom 1910-ih, što ukazuje na stepen do kojeg su ovi drugi bili preimenovani u teatralne vrste i/ili stereotipe“ (Buhler, 2013, p. 210).

Ketrin Kalinak navodi da termin „drugi“ kao i muzičke topike vezane za njih treba shvatati u okviru američkog konteksta, koji je svojom komplikovanom istorijom kolonijalizma, genocida, ropstva i imigracije, posebno opterećen definicijom svog nacionalnog identiteta i njegovim „drugim“. Prema ovom gledištu u Americi, drugi je ne-belac i konstruisan je kroz rasnu razliku od te percipirane norme. Tako su Kalinakova identifikuje četiri „druga“ američkog identiteta: Indijance, Afroamerikance, Latinoamerikance i Azijce koji su funkcionisali kao tačke razlike u odnosu na koje američka kultura definiše svoje suštinsko ja. Svi navedeni „drugi“ imaju stabilne i čvrsto definisane muzičke teme u vreme. (Buhler, 2013, p. 210).

Iz izjave Ketrin Kalinak se vidi da još pre nego što je film i nastao, muzičke topike su već bile utvrđene i tu nije moglo mnogo da se uradi. Vestovo i Langovo insistiranje na obrazovanju publike je možda moglo dati neke rezultate, međutim može se videti da je publika već bila tempirana i naviknuta na već određene stereotipe u muzici. Kompozitori, iako možda bez zle namere bi najčešće poštovali već utvrđenu praksu, kako bi ih publika bolje razumela. Međutim, ovakav pristup Lang i Vest nazivaju „lenjost“. Kalinikova opisuje načine stvaranja muzičkih topika na primer za američke Indijance:

„Indijanska muzika proizašla je iz muzičkih stereotipa za predstavljanje onih koji su za zapad Drugi, Turaka, Kineza i Arapa, posebno - koji su se istovremeno razvijali zapadnim imperijalizmom i eksplodirali na muzičkoj sceni devetnaestog veka: neuobičajeni, ponavljani ritmovi, modalne melodije, kratki, opadajući motivi, tendencija da se odmakne od konvencionalnih durških i molških tonaliteta ide prema hromatičnosti, i oslanjanje na neuobičajene instrumente, posebno perkusije“ (Kalinak, 2007, p. 71).

Kakva je uloga ovakve muzičke stereotipizacije, Ketrin Kalinak navodi: „Stereotipi su moćna sila za kontrolu razlike, sredstvo dominantne kulture da zadrži svoju dominaciju u suočavanju s promenama. Mnogo je stereotipa prisutno u popularnoj kulturi, gde stereotipi slobodno kruže, ojačavaju, a ponekad i prenose“ (Kalinak, 2007, p. 130). Džeјms Buhler takođe navodi:

„Jednom katalogizovana za instrumentalni efekat, muzika postaje izuzetno oružje moći, barem delimično jer njen afektivni kvalitet teži da dominira svakim referentom diskursa. Znaci. . . stiču svoju potpunu ideološku vrednost - otvoreni su za artikulaciju sa širim ideološkim diskursima i značenjima - na nivou njihovih 'asocijativnih' značenja (to jest, na konotativnom nivou). Pošto takva asocijativna značenja nisu fiksirana u prirodnoj percepciji (tj. nisu potpuno naturalizovana),... Njihova fleksibilnost značenja i asocijacije mogu se u potpunosti iskoristiti i transformisati“ (Buhler, 2013, p. 213).

Bilo da je nastala iz narodne pesme, kataloga iz doba nemog filma, orijentalizovane muzike devetnaestog veka, fuzijom više muzičkih tradicija, muzička topika jednom kategorizovana postaje moćno oružje u rukama dominantne kulture. Kada govori o propagandi u narativnim filmovima Dragan Marković navodi:

„Nacionalne pesme i muzika takođe predstavljaju propagandu ideja od javnog (opšteg) značaja u filmovima. Smeštanje radnje filma u nacionalne ili religijske praznike veoma je čest slučaj. Filmovi čija se radnja odvija u vremenskim okvirima praznika ili je praznik ključni element u formiranju zapleta ili radnje takođe spadaju u ovu kategoriju. Takvi su filmovi smešteni u doba praznika kao što su: Božić, Thanksgiving Day, Independance Day (Dan zahvalnosti, Dan nezavisnosti) ili tokom religijskih svadbi. Marketing ili promocija ideja od javnog značaja često mogu biti (ne)vidljive poruke ili background (pozadina) u filmu, te se interpoliraju u scenografiju, kostim, radnju, vremenski okvir zbivanja, zaplet ili muziku“ (Marković, 2010, p. 86).

Muzika uvek aktivira snažne kulturalne kodove. Stereotipizacija muzičkim temama tj. muzičkim topikama postoji od nastanka filma i prisutna je i danas, ovaj vid stereotipizacije nije nastao u filmu kao umetnosti, nego je postojao još u operi, kao i u romantičarskoј muzici. Katalogi iz epohe nemog filma, iako su navodili stroge napomene da se ne vrši generalizacija

muzičkih topika, doprineli su verovatno samo još većoj generalizaciji i klasifikaciji. Ovakav pristup zvuku u filmu savršeno funkcioniše zato što: „Pri procesu zapažanja veliki značaj imaju i dotadašnja životna iskustva i znanje koje je čovek nakupio u prošlosti. Prilikom ponavljanja utisaka stvaraju se reflektivne predstave skupljene u pamćenju“ (Marković, 2010, p. 194). Što je jedan od osnovnih principa na koje se oslanja primovanje. Vekovi ovakvog pristupa muzičkim temama i okoštao i gotovo kompulzivan način njihovog korišćenja u filmu, ostavlja trajne posledice u svesti publike. Gledaoci su uslovljeni da određene muzičke stilove povezuju sa određenim pozadinama i narodima, bez obzira da li je muzika autentična.

Narodne melodije se često namerno generalizuju i izvrću, prepravljaju i stavljaju u pogrešan kontekst, što može biti vid namerne zloupotrebe ili stereotipizacije. Sa druge strane, kompozitori ponekad i nemaju zadnje namere, nego jednostavno poštuju već dobro utvrđen sistem.

Bez obzira na moguću zloupotrebu, narodne melodije mogu biti sjajan izvor muzičkih motiva, lajtmotiva i topika. Često su sjajan izvor inspiracije ili se koriste u originalnom stanju, nepromenjene i potpuno autentične.

Muzika karakteristična za naciju ili region, zbog svoje autentičnosti ima toliku asocijativnu snagu da može da markira prostor svog nastanka samo jednim tonom. Većina naroda u svojoj folk tradiciji koristi autentične instrumente za svoju regiju, stoga, skoro svaka narodna muzika ima specifičan instrumentarijum. Zvuk citre i table neodoljivo podseća na Indiju, gajde, iako rasprostranjene širom sveta najviše asociiraju na Školsku i Irsku, đembe, markira celu Afriku, tarabuka, obeležava Arapski svet. Ukoliko se na tember, odnosno boju tona autentičnih narodnih instrumenata doda i adekvatna autentična melodija, asocijativna moć postaje još veća i preciznija. Upotrebom ovakvog motiva dobija se savršen muzički simbol.

Muzika je naravno deo sveukupnog saundtreka i tako je i treba posmatrati kada je u kontekstu filma, muzika nosi i snažne reference i asocijacije, pogotovo ako je karakteristična za kulturu ili religiju određenog naroda. Saudtrak pored muzike, takođe sadrži govor (na određenom nacionalnom jeziku) šumove, zvučne efekte, ambijentalne zvuke kao i ukupan akustički otisak određenog prostora/ambijenta. Ovo je još jedan način kako zvuk može da se koristi kao kulturalni prim koji markira određeni kulturni prostor, aktivira određene vrednosti, uvreženo mišljenje i samim tim utiče na prosuđivanje. U kombinaciji sa drugim religijskim ili kulturalnim simbolima ambijentalni zvuci funkcionišu kao još jedan dodatak koji doprinosi celokupnom utisku.

Koliko sami ambijentalni zvuci mogu nositi sa sobom konotacija, asocijacija, referenci i u krajnjoj liniji stereotipa, može se odlično videti u filmu *Isterivač đavola*. Radnja filma se dešava u Americi, međutim uvodna sekvenca se dešava na Bliskom Istoku. Lankester Merin (Lankester Merrin, Max von Sydow) katolički sveštenik i egzorcista, koji se nalazi na arheološkom nalazištu u Iraku, pronalazi amulet statue Pazusa, demona koga je porazio godinama ranije. Merin tada shvata da se demon vratio da se osveti. Ovim se već u uvodnoj sekvenci filma objašnjava da je zlo sa kojim će se boriti tokom celog filma, došlo sa Istoka, što je trebalo prikazati brzim putovanjem iz Amerike u Irak, a zatim nazad u Ameriku.

Film počinje prikazom bogatog i urednog američkog naselja, po prepoznatljivoj arhitekturi nam je odmah jasno da smo na Zapadu, da bude jasnije da je u pitanju hrišćanska teritorija vidimo prepoznatljiv mermerni kip bogorodice karakterističan za katoličku crkvu. Zatim čujemo muziku, kompoziciju *Iraq* (Jack Nitzche & Krzysztof Penderecki) ova kompozicija ima dvojaku ulogu, prva je što svojom bojom zvuka gudačkog kvarteta markira Zapad kao kulturni prostor, druga je što svojim karakterom i afektivnom valencom govori da će se nešto strašno desiti u ovom mirnom kraju. Zatim, čujemo prve reči sabah namaza „Allāhu akbar“ islamske jutarnje molitve, ova duhovna pesma nam govori da smo sad na muhamedanskoj teritoriji. Dalje, u krupnom planu vidimo sunce kako izlazi prvo u crno beloju tehnici, zatim se pojavljuje boja, ali se u jedanom trenutku boja toliko naglo pojača da ekran postane crven kao krv. Zatim se vidi pustinja, čuje huk vetra koji nosi pesak, vidi se stado životinja, najpre ovaca i čuje se njihovo meketanje, zvona ovnova, zatim zvuk primitivnih alatki, pijukova, krampova, lopata i motika kojima se iskopava arheološko nalazište. Da sve bude jasnije pojavljuje se natpis „Severni Irak“. Kasnije se mogu čuti tarabuke i glasna zvonjava, tek kasnije se vidi da je to buka čekića i nakovnja, kovača koji kuju gvožđe ručno. Takođe, čuje se vrlo naglašena buka ljudi i nerazgovetnog arapskog govora, lavež pasa i drugih životinja. Sonološki ovako izgleda stereotipni prikaz Istoka. Međutim, ono što je fascinantno u ovoj sekvenci, jeste to kako se vraćamo na Zapad. Naime, samo jednim jedinim zvukom, čuje se zvuk aviona, avion se čak ni ne vidi. Potom se pojavljuje očito drugačiji prikaz civilizacije, vidi se klasičan razvijen Zapadni grad, zatim se pojavljuje natpis na ekranu „Džordžtaun“, ali do tada nam je već jasno da smo na Zapadu, kasnije se čuju zvuci automobila i helikoptera. Dakle, jedan jedini zvuk. Ovde se takođe može napraviti stereotipna podela zvukova na već kategorizovane zvuke primitivnog sveta, životinja i prostih alata, i zapadnog civilizovanog sveta, zvukove aviona, automobila i druge visoke tehnologije.

U kontekstu kulturalnog primovanja, treba postaviti pitanje da li muzika karakteristična za jedan narod modulira aktivnost ljudskog mozga u vezi sa kognitivnim i afektivnim procesima. Odnosno, da li utiče na spoznaju i ponašanje? Nalazi o efektima kulturnog primovanja na kogniciju i ponašanje svakako postoje, stoga, moguće je napraviti analogiju narodne muzike i drugih stimulusa i simbola sa bogatom kulturalnom konotacijom.

„Istraživanja sugerišu da je muzika, kao i jezik, i biološka predispozicija i kulturna univerzalija. Dok ljudi prirodno prate i obrađuju mnoge psihofizičke znakove prisutne u muzičkim informacijama, postoji velika i često specifična za kulturu, raznolikost muzičkih praksi koje se delimično razlikuju po formi, tembru, visini, ritmu i drugim strukturnim elementima. Muzičke interakcije smeštene u datom kulturnom kontekstu počinju da utiču na ljudske odgovore na muziku već u dobi od jedne godine“ (Morrison & Demorest, 2009, p. 67).³¹

Muzika se razumno može posmatrati kao univerzalni fenomen, koji je u nekom obliku prisutan u gotovo svakom društvu i dokazi o njegovom postojanju dosežu mnogo pre zapisane istorije. Iz ovog razloga o muzici se često misli kao o izvoru zajedništva među kulturama. Ovaj pojam muzike kao „univerzalnog jezika“ u velikoj meri je diskreditovan, iako je lako utvrditi kako je stekao popularnost. „Konstrukti kao što su jezik, rituali i sistemi verovanja često služe kao delineatori kulturnih grupa, funkcionišući da identifikuju ko je insajder, a ko je, kulturno govoreći, autsajder“ (Morrison & Demorest, 2009, p. 67).

Uzimajući u obzir da je narodna muzika ili šire gledano muzika karakteristična za određeni narod, (religijska muzika, specifični žanrovi) kolektivni fenomen, razumno je pretpostaviti da verovatno primuje kolektivizam. Odnosno, primarne principe kolektivizma, identitet međuzavisnosti sa: prijateljima, porodicom, drugima sa kojima osoba ima blisku i ličnu vezu, osećaj plemenske pripadnosti ili članstva u većoj grupi. U radu, *Music as a Cultural Inheritance System: A Contextual-Behavioral Model of Symbolism, Meaning, and the Value of Music*, se navodi: „Novija perspektiva koja je u skladu sa današnjim evolucionim naučnim okvirom sugeriše da je muzika adaptacija na kulturnom nivou zbog prednosti preživljavanja koje pruža članovima zajednice“ (Rehfeldt et al., 2021, p. 749).³² Istraživanjem mehanizama

³¹ Uprkos svetskoj raznolikosti muzičkih kultura, većina istraživanja u kognitivnoj psihologiji i kognitivnoj neuronauki muzike sprovedena je na subjektima i podsticajima iz zapadnih muzičkih kultura. Sa stanovišta kognitivne neuronauke, identifikacija fundamentalnih kognitivnih i neuroloških procesa povezanih sa muzikom, zahteva da se utvrdi da li su takvi procesi demonstrirani od strane slušalaca iz širokog spektra kulturnih sredina i u odnosu na različite muzike u različitim kulturnim tradicijama. Morrison, Steven J., and Steven M. Demorest. “Cultural Constraints on Music Perception and Cognition.” *Progress in Brain Research* 178 (2009): 67–77. [https://doi.org/10.1016/S0079-6123\(09\)17805-6](https://doi.org/10.1016/S0079-6123(09)17805-6).

³² Kao bitna činjenica u teorijama o nastanku muzike ističe se da je muzika sveprisutna kulturna praksa koja je rasprostranjena od drevnih civilizacijama do danas, ali da njen evolutivni značaj nije nedvosmisleno određen. Jedna od pozicija sugeriše da je evolucija favorizovala ponašanja vezana za muziku jer su takva ponašanja bila

selekcije odgovorne za zadržavanje i prenošenje ponašanja koja su u vezi sa muzikom, naučnici predlažu okvir sagledavanja:

„Predlaže se da muzika bude složen simbolički sistem nasleđivanja ili napredni oblik relacionog reagovanja, koji zahteva saradnju da bi se razvilo i dalje olakšalo jedinstvo i afinitet među grupama ljudi. Agregatnom proizvodu ove saradnje tada se pripisuje značenje i odabire ga kontingentnosti određene sociokulturne zajednice. Muzika stoga može izazvati slično ponašanje u skladu sa vrednostima (tj. unutar sistema vrednosti zajednice) među grupama ljudi. Ispituju se i implikacije na ulogu muzike u promovisanju blagostanja jedne kulture“ (Rehfeldt et al., 2021, p. 749).

Pored pretpostavke da muzika bogata kulturalnim konotacijama primuje kolektivizam, autentična muzika određenog prostora sasvim sigurno ima još jednu bitnu ulogu u filmskoj naraciji. Autentičnom muzikom se može markirati određeni geografski prostor, poreklo ili kultura nekog naroda. Uzimajući u obzir svoju autentičnost i blisku povezanost sa kulturom nekog naroda, sa dosta sigurnosti se može pretpostaviti da čak i kratak muzički motiv, koji je karakterističan za autentičnu muziku određenog naroda, može da ima dovoljno snage da aktivira lični kumulativni depozit znanja, odnosno da aktivira kognitivnu shemu o tom narodu.

SHEME

Imamo sheme koje predstavljaju sve nivoe našeg iskustva, na svim nivoima apstrakcije. Konačno, naše sheme su naše znanje. Sva naša generička znanja ugrađena su u sheme.

David Rumelhart
(Rumelhart, 1980, p. 41)

Psihološko razumevanje primovanja zasnovano je na ideji da se informacije čuvaju u jedinicama *shemama* (šemama) u dugotrajnoj memoriji, čiji se nivo aktivacije može povećati ili smanjiti. (Priming - IResearchNet, 2016).

Jedna od osnovnih premisa i najbitnijih objašnjenja fenomena primovanja je aktivacija i pristupačnost kognitivnih shema.

povezana sa seksualnom selekcijom i reprodukcijom. Pored uloge u reprodukciji, navodi se i teorija o nastanu muzike u kolektivnom radu, takođe, literatura često predlaže i religijsku ulogu muzike. Ove tri teorije se najčešće navode kao osnovne nastanka muzika.

Efekat primovanja se dešava kada izlaganje stimulusu u jednom kontekstu utiče na način na koji ljudi misle ili se ponašaju u drugim kontekstima. Određeni znak kao stimulus/prim, podstiče osobu da razmišlja ili deluje na specifičan način. Ovaj efekat se dešava izuzetno brzo i osoba nije svesna ovog efekta. Postoji više teorija koji pokušavaju da objasne ovaj fenomen. Dva važna koncepta koja se često koriste za objašnjenje i merenje primovanja su sheme i pristupačnost. Shema kao interna ili kognitivna struktura pomaže u organizovanju povezanih informacija u kohezivne koncepte ili ideje; što pomaže ljudima da razviju razumevanje i očekivanja o stvarima sa kojima se susreću tokom svog svakodnevnog iskustva. Pristupačnost se odnosi na lakoću sa kojom se deo informacije može preuzeti iz memorije tj. sheme. Što je informacija pristupačnija, to se lakše pamti i lakše se preuzima. Primovanje je povećana osetljivost na određenu shemu zbog nedavnog iskustva kao što je izlaganje stimulusima. Efekat primovanja se javlja kada iskustvo ili izlaganje stimulansu stavi određenu shemu u prvi plan našeg uma. Shema je mentalni okvir ili koncept koji koristimo da organizujemo i razumemo svet (Hartin, 2022).

Sheme su kognitivne strukture koje predstavljaju znanje o konceptu ili vrsti stimulusa, uključujući i njegove atribute i odnose među tim atributima. Sheme predstavljaju opšte široko znanje apstrahovano u mnogim određenim slučajevima. Takođe, sheme se posmatraju kao svakodnevne subjektivne teorije o tome kako svet funkcioniše, uključuju ljudske neformalne teorije o predmetima, osobinama ličnosti, sopstvu, društvenim ulogama, društvenim grupama, i skriptima događaja (Kazdin, 2000, p. 158).

Sheme postoje u svim oblastima ljudskog iskustva. Naučno se istražuju u psihologiji, lingvistici, književnosti, muzikologiji, naratologiji kao i svim oblastima relevantnim za filmsku naraciju.

Primovanjem, kratki, često neprimetni stimulusi privremeno pružaju dovoljno aktivacije sheme, tako da se informacije uskladištene u shemu, koriste za naknadnu obradu informacija koje slede.

Kada se aktivacija sheme poveća, ona postaje pristupačnija – što povećava verovatnoću da će ući u svest ili direktno ponašanje. Istraživanje primovanja iskoristilo je konekcionistačku ideju da kada se sheme često aktiviraju zajedno, stvaraju se veze, stvarajući tako mreže u umu. Aktivacija se može proširiti ovim mrežama tako da se nakon aktiviranja jedne sheme povećava i aktivacija pridruženih shema u mreži. Ovo je vrlo korisno svojstvo, jer pomaže umu da se

pripremi za ono sa čime će se verovatno u budućnosti susresti; ili će o tome možda uskoro morati da razmišlja (Priming - IResearchNet, 2016).

„Prema ovoj teoriji, sheme predstavljaju znanje o konceptima: objektima i odnosima koje imaju sa drugim objektima, situacijama, događajima, sekvencama događaja, radnjama i sekvencama radnji. Jednostavan primer je razmisliti o svojoj shemi za psa. Unutar te sheme najverovatnije imate znanje o psima uopšte (laju, imaju četiri noge, zube, dlake, repove) i verovatno informacije o određenim psima, kao što su škotski ovčari (duga dlaka, krupni, Lesi) ili springer španijeli... Takođe možete razmišljati o psima u širem kontekstu životinja i drugih živih bića; to jest, psi dišu, treba im hrana i razmnožavaju se. Vaše znanje o psima takođe može uključivati činjenicu da su sisari i da su zato toplokrvni i da rađaju mladunče, za razliku od polaganja jaja. U zavisnosti od vašeg ličnog iskustva, može uključivati znanje o psu kao kućnom ljubimcu“ (Rumelhart, 1980).

Generalno se smatra da sheme imaju nivo aktivacije koji se može proširiti među srodnim shemama. Koja će shema biti izabrana može zavisiti od faktora kao što su trenutna aktivacija, pristupačnost i emocije. Ovaj fenomen sugerise da određene sheme teže da se aktiviraju unisono.

Uzimajući u obzir da film projektuje više različitih stimulusa istovremeno, bitno je naglasiti da kao princip primovanja, „olakšavanje“ tj. „facilitacija“ ne mora da bude samo pojedinačno primenjena na samo jedno čulo, nego je moguće međusenzorno olakšavanje, a samim tim i višestruko aktiviranje različitih shema ili super stimulacija jedne sheme sa više nadražaja.

„Međusenzorno olakšavanje se dešava ako je odgovor na stimulus ili skup stimulusa iz jednog senzornog modaliteta na neki način unapređen istovremenom stimulacijom jednog ili više drugih senzornih modaliteta. Olakšavanje se može manifestovati kao: (1) ubrzanje vremena reakcije, (2) snižavanje senzornog praga za otkrivanje ili diskriminaciju nadražaja ili (3) povećanje stope prepoznavanja, identifikacije ili klasifikacije stimulusa ili naročito njihovih osobina, poput svetline ili jačine zvuka“ (Seel, 2011, pp. 1635–1636).

Aktiviranjem nekih jedinica podataka srodne ili povezane jedinice takođe postaju aktivne. U stvarnom svetu u mnogim slučajevima, mogućnost bržeg unošenja srodnih informacija u memoriju pomaže ljudima da brže reaguju kada se ukaže potreba. Ovaj fenomen se koristiti kao kognitivna prečica koja omogućava odabir najčešćeg objašnjenja za nove informacije. U filmu ili drugim pripovestima autor se oslanja na kolektivno, ali i lično iskustvo publike kojoj se obraća.

Shema predstavlja generičko i apstraktno znanje koje je osoba stekla tokom brojnih individualnih iskustava sa predmetima, ljudima, situacijama i događajima. Seme organizuju znanje o određenim domenima podsticaja i vode u obradu novih informacija i pronalaženje uskladištenih informacija. One se mogu posmatrati kao strukturirana očekivanja o ljudima, situacijama i događajima (Seel, 2011, p. 2933).

Seme, kao kognitivni okvir ili koncept koji pomaže u organizovanju i tumačenju informacija, nam mogu biti korisne jer omogućavaju brže tumačenje ogromnih količina informacija koje su dostupne u našem okruženju. Međutim, ovi mentalni okviri takođe uzrokuju da isključimo odgovarajuće informacije da bismo se usredsredili samo na stvari koje potvrđuju naša već postojeća uverenja i ideje. Seme mogu doprineti stereotipima i otežati zadržavanje novih informacija koje nisu u skladu sa našim ustaljenim idejama o svetu (Priming - IResearchNet, 2016).

Iako se u naučnom diskursu mogućnost sheme da utiče i ometa usvajanje novih informacija usled postojećih stereotipa, koji dovode do ograničenih ili pristrasnih očekivanja i zaključaka najčešće se opisuje kao loša/negativna osobina sheme, naratološki gledano, ovaj fenomen može biti od velike koristi u pripovedanju i ne mora nužno biti u zloupotrebi. Kada je kulturalno primovanje u pitanju aktivacijom ovakvih shema, pogotovo muzikom, može se obeležiti ili bolje opisati određeni lik, grupa ljudi ili prostor bez ikakve loše namere i samo u svrhu naracije.

Dakle, seme predstavljaju generičko i apstraktno znanje koje je osoba stekla kroz brojna pojedinačna iskustva sa predmetima, ljudima, situacijama i postupcima. Samim tim seme su uporedive sa filmom, ali i upotrebljive u filmskoj naraciji.

U svojoj knjizi *Encyclopedia of the Sciences of Learning* Norbrst Sil (Norbert M. Seel) pozivajući se i na druge teoretičare shema napravio je klasifikaciju pretpostavki teorije shema koje se mogu sažeti kako sledi (Seel, 2011, pp. 2934–2935):

1. Ljudsko znanje o svetu predstavljeno je u sećanju kao zbir strukturnih celina koje se nazivaju seme.
2. Većina shema se stiče učenjem; međutim, pretpostavlja se da su neke primitivne seme urođene.
3. Postoje seme predmeta (npr. shema STOLICA), osoba (npr. shema UČITELJ), stanja stvari (npr. shema MIRA), apstraktnih koncepata (npr. shema KOMUNIZMA), odnosa

između predmeta (npr. ODNOS: STO-STOLICA) itd. Sheme za akcije i događaje su često označene kao *skripte* (scenario), metaforična upotreba odgovarajućeg filmskog pojma. Dalje, napravljena je razlika između situacionih shema (= „kadrova“), akcionih shema (= „okvira-planova“) i „gramatike“, koji predstavljaju regularnu strukturu narativa i priča.

4. Sheme nisu direktne, slikovite kopije pojava u spoljašnjem svetu već rezultat kognitivne obrade informacija. Um ne kopira svet pasivno ga prihvatajući kao gotovu datost, niti ignoriše svet.
5. Sheme imaju različite nivoe složenosti i odvajanja. Može se imati apstraktna shema STOLICA, kao i konkretna shema jedne specifične stolice, na primer, u određenoj trpezariji.
6. Sheme imaju promenljive, koje mogu poprimiti različite vrednosti. Elementi koji čine shemu mogu se nazvati *slotovi*. Bilo koji važan element ili shema u okviru sheme može se smatrati slotom, koji može da prihvati bilo koji opseg vrednosti koji su kompatibilni sa pripadajućim shemama. Na primer, vrlo opšta shema za KUPOVINA može imati legitimna četiri apstraktna slota: prodavac, kupac, predmet i novac. U različitim prilikama ovi slotovi u SHEMI KUPI biće popunjeni drugačije. U jednom slučaju kupac će biti žena, u drugom muškarac, predmet koji se kupuje može biti hamburger ili knjiga, itd., tako da se konkretni slotovi mogu varirati od različitih okruženja i situacija, ali tako da se uklapaju u istu shemu KUPOVINA.
7. Shema može integrisati nove podatke u svoju organizacionu strukturu; može da primi nove informacije u postojeću ljudsku bazu podataka.
8. Sheme se mogu međusobno ugrađivati (npr. STOLICA kao podshema NAMEŠTAJA). Ova karakteristika ima veze sa apstraktnim intenziviranjem atributa i hijerarhijske organizacije sheme različite generalizacije i apstrakcije koje proizilaze iz ovog procesa.

Sheme služe u nekoliko kognitivnih funkcija koje se mogu okarakterisati kao integrisanje informacija, regulisanje pažnje i zaključivanje. Smatra se da je glavna kognitivna funkcija shema u asimilaciji. Sheme pružaju kognitivni okvir za „uparivanje“ informacija iz podsticaja sa sadržajem iz memorije znanja, omogućavajući nam tako da odaberemo informacije koje su u skladu sa shemom. Takođe, sheme su izuzeto bitne za nova saznanja i učenje. „Bez sheme u kojoj se događaj može asimilovati, učenje je sporo i neizvesno“ (Anderson, 1984, p. 5). Iz ovoga se mogu klasifikovati nekoliko vrsta kognitivnih shema koje su sledeće (Seel, 2011, p. 2935):

- Društvene sheme odnose se na opšte društveno znanje.
- Lične sheme odnose se na atribute (veštine, kompetencije, vrednosti) određenog pojedinca. Lične sheme često odgovaraju osobinama ličnosti koji se pripisuju čoveku. Idealizovane lične sheme se nazivaju *prototipovima*. Ova reč, međutim, se takođe koristi i za bilo koju generalizovanu shemu.
- Samo-sheme (*self-schemas*) su sheme o sebi. One su uopštavanja o sebi, apstrahovane iz trenutnih situacija kao i prošlih iskustava. Samoefikasnost, na primer, je vrsta samo-sheme koja se odnosi na određeni zadatak. Ljudi takođe drže idealizovano ili projektovano ja (sopstvo/self) ili moguće ja.
- Sheme uloga odnose se na pravilno ponašanje u datoj situaciji/situacijama. Sheme uloga sadrže skupove očekivanja o tome kako će se pojedinac zauzeti i ponašanju u određenoj situaciji tj. ulozi. Sheme uloga se koriste u razne svrhe, kao što su procena drugih, igranje uloga, identifikovanje uloga i predviđanje ponašanja.
- Sheme događaja (scenariji ili skripte) odnose se na ono što se dešava u specifičnim situacijama. Sheme događaja korespondiraju sa procesima, praksama ili načinima na koje ljudi obično pristupaju zadacima i problemima. One su programi akcije.

Sheme u filmskom narativu

Odmah na početku je bitno naglasiti da se termin „sheme“ vrlo često koristi u filmskoj teoriji, ali se najčešće ne misli na kognitivne sheme, nego na shematizaciju u drugim značenjima, npr. shemu kao strukturu narativa, shemu izlaganja, shemu kao model, ustaljenu praksu, formulu, recept, itd. Termin „shema“ se takođe koristi u analizi filma gde se mogu predstavljati različiti grafikoni, piktogrami i mnogi drugi različiti vidovi grafičkih prikaza slike, notacije ili uporedo prikazanih audiovizuelnih tekstova radi poređenja i analize. Reditelji i drugi stvaraoci u filmu mogu imati svoje sheme, npr. Ejzenštajn je često koristio različite sheme (često grafički prikazane) u planiranju svojih filmova; kasnije bi se te iste sheme koristile u prikazu, analizama i u teoretskim tekstovima. Ove sheme mogu da rezonuju sa kognitivnim shemama, ali i ne moraju. Primera radi, Ejzenštajn ponekad upotrebljava termin shema koji rezonuje sa karakteristikama kognitivne sheme: „U trenutku kada napetost dostiže granicu, događa se iznenadno smanjenje napetosti, potpuni pad napetosti, kao uzdah koji se oteo. Ovo poređenje ovde uopšte nije slučajno, jer to nije čak ni upoređenje, već prototip same sheme koja je, kao svaka živa kompoziciona shema, uvek kopija neke emocionalno obojene ljudske radnje, zakonomernosti te radnje, njenih ritmova“ (Ejzenštajn, 1978, p. 236). Ono što

može da bude zbunjujuće je to, što se u teoriji najčešće ne naglašava na koje se sheme misli, nego se to vidi iz konteksta. Kada je primovanje kao narativna praksa u pitanju, termin „sheme“ se odnosi na kognitivne sheme onako kako je to gore objašnjeno i definisano. Ovaj rad će koristiti termin „sheme“ u tom smislu, osim ako nije drugačije naglašeno.

Naravno, postoje i teoretičari kao što su Žak Omon koji koriste termin „sheme“ u kognitivnom smislu: „Vidimo, dakle, da je shematizam mentalni princip percepcije, koji umnogome prevazilazi značenje pojma sheme u uobičajenoj upotrebi. Najkonkretnije gledanje je, u suštini, proces klasifikacije. Filmska slika ili fotografija su *čitljive*, odnosno razumljive samo ako prepoznamo predmete, pri čemu prepoznavati znači smestiti u neku klasu, tako da mačka kao pojam, koji se ne javlja eksplicitno na slici, biva u nju ponovno uveden zahvaljujući pogledu gledaoca“ (Omon et al., 2006, p. 172). U teoriji, ovo je upravo princip kako sheme funkcionišu u narativu.

Teorija shema u interdisciplinarnom pristupu naratologiji, u mnogome rezonuje sa kognitivizmom u teoriji filma:

„KOGNITIVIZAM (fr. le cognitivisme; engl. cognitivism) - konstruktivistička psihologija koja se u teoriji filma bavi racionalizacijom procesa saznavanja, opažanja, poimanja, inferencije (zaključivanja) filma. Predstavlja naučno utemeljeno objašnjenje recepcije filma koje teži stvaranju opšteg kognitivnog modela koji ne uzima u obzir specifične razlike gledaoca pojedinca. Rečju, za razliku od psihoanalize, pa i semiologije, ne bavi se uplivom nesvesnog, podsvesnog kao i pojedinačnih identitetskih faktora na recepciju filma...Opažanje i poimanje filma su aktivni, ciljem određeni i orijentisani procesi provere, prihvatanja ili odbacivanja hipoteza kad gledalac obavlja niz definisanih operacija sledeći naznake koje pruža sam film, tj. upoređujući prototipske shemate, template, *proceduralne sheme*“ (Daković, 2006a, p. 200).

U svetlu paradigme primovanja i teorije shema ipak se može dodati razlika u odnosu na kognitivizam: „U teoriji shema, kada vidimo ili mislimo na koncept, aktivira se mentalna predstava ili „shema“ koja podseća na druge povezane informacije, obično nesvesno. Kroz aktivaciju sheme, prosude se formiraju na osnovu unutrašnjih pretpostavki, pored informacija koje su stvarno dostupne u okruženju“ (Boundless Psychology, 2022). Primovanjem se može aktivirati shema i tako da gledalac bude, ali i ne bude svestan ove aktivacije, pa se može govoriti i o uplivu nesvesnog, ali i podsvesnog. Takođe lične: „Rane maladaptivne sheme uključuju emocionalne reakcije pokrenute nesvesnom emocionalnom obradom, bez učešća viših centara neuronske obrade koji su uključeni u svesno razmišljanje i racionalnu procenu“ (Callegaro, 2005). Ukoliko film pokreće ovakve sheme ili računa na reakciju članova publike

sa određenom maladaptivnom shemom, može se govoriti i o uticaju pojedinačnih identitetskih faktora na recepciju filma.

Postoje mnoge paralele teorije shema sa naratologijom i mnogi fenomeni su uporedivi u obe oblasti. U teoriji shema se koriste termini poput: uloge, skripti ili scenarija, scena, frejmova ili okvira, plana itd. Ovo zapravo nije slučajno, zato što je teorija shema pozajmila ove termine iz filmologije. U svojoj knjizi Džejn Mandler (Jean Matter Mandler) *Stories, Scripts, and Scenes Aspects of Schema Theory* navodi mnoge sličnosti:

„Šta je zajedničko pričama, scenarijima i scenama? Površno se tiču vrlo različitih aspekata našeg iskustva. Priče su književni izrazi koje čitamo ili čujemo; često se odnose na davno prošla vremena ili na zamišljene svetove. Scenario, psihološkim jezikom, predstavljaju poznate svakodnevne događaje koji ispunjavaju naš svakodnevni život: odlasci u prodavnicu, ustajanje ujutro, odlazak na posao - rutina našeg radnog dana. Scene, naravno, predstavljaju mesta, sobe, ulice i zgrade u kojima se odvijaju naše svakodnevne rutine. Uprkos raznovrsnim iskustvima koja predstavljaju priče, scenariji i scene, kada ispitujemo strukturu ovih domena, otkrivamo da imaju mnogo zajedničkog i rezultiraju uobičajenim tipovima psihološke obrade. Zajedničko je u činjenici da su svi u ljudskom umu predstavljeni srodnim shematskim oblicima organizacije“ (Mandler, 2014, p. 1).

U knjizi *Narration in the Fiction Film*, Dejvid Borvel (David Bordwell) ističe značaj shema za shvatanje filma: „Tipične kognitivne aktivnosti, poput sortiranja ili pamćenja stvari, zavise od inferencijalnih procesa. U svim ovim aktivnostima, bilo da ih nazivamo perceptivnim ili kognitivnim, organizovani klasteri znanja vode naše stvaranje hipoteza. Oni se zovu sheme“ (Bordwell, 1985, p. 31). Inferencijalni procesi razmišljanja razlikuje se od doslovnog razumevanja po tome što proces rasuđivanja uzima u obzir i informacije izvan teksta koje su samo implicirane. „Inferencijalno razmišljanje ili inferencijalno razumevanje je veština koja odgovara drugoj ravni razumevanja čitanja. Omogućuje identifikovanje implicitnih poruka u tekstu na temelju prethodnih iskustava subjekta. Ovakav način razumevanja novih informacija (teksta) polazi od kulturnih shema, skripti i modela“ (Thpanorama, 2021). Borvel takođe uzima u obzir fragmentarnu strukturu filma kao niza događaja i ističe značaj shema za stvaranje smisla u filmu, koherentnosti i kontinuuma događaja: „Ove sheme možemo preciznije odrediti. Komparirajući narativni film, gledalac nastoji da shvati filmski kontinuum, kao skup događaja koji se dešavaju u definisanim postavkama i objedinjenim principima vremena i uzroka. Razumeti filmsku priču znači shvatiti šta se dešava i gde, kada i zašto se to događa. Stoga bilo kakve sheme događaja, lokacija, vremena i uzroka / posledice, mogu postati relevantne za stvaranje smisla narativnog filma“ (Bordwell, 1985, p. 34). Dušan Stojanović takođe ističe

značaj iste sheme u filmskom smislu, pa tako poglavlje *Montažni filmski prostor* počinje napomenom: „Najpre ćemo postaviti tezu o međuzavisnosti prostora i vremena u filmu. Ta teza podrazumeva da filmski prostor ima značaja za opažaj filmskog vremena, ali i obratno, da na utisak filmskog prostora (pa i montažnoga filmskog prostora) određeni uticaj ima filmsko vreme.“ (Stojanović, 1989, p. 36). Stojanović čak navodi i Engelsa kao vrstu motoa: „Osnovni oblici svakog bića jesu prostor i vreme, i biće izvan vremena isto je takva krupna besmislica, kao i biće izvan prostora“ (Stojanović, 1989, p. 36).

Meir Šternberg (Meir Sternberg) izraelski književni kritičar, teoretičar i teolog, u svom radu *Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity* odnos prostora i vremena stavlja u srž svoje definicije narativnosti:

„Narativnost definišem kao igru neizvesnosti / radoznalosti / iznenađenja između predstavljenog i komunikativnog vremena (u bilo kojoj kombinaciji, bilo kom sredstvu, ma koji manifestni ili latentni oblik). U skladu s istim funkcionalnim linijama, narativ definišem kao diskurs u kojem takva igra dominira: narativnost se onda uzdiže iz moguće marginalne ili sporedne uloge, npr. Kao vremenska sila kojom upravlja prostorna opisna funkcija, koja uvek koegzistira sa statusom principa regulacije, prvi među prioritetima kazivanja / čitanja“ (Sternberg, 1992, p. 529).

Stojanović, značaj vremensko-prostornog kontinuuma najviše vidi u uticaju na gledaoca. Posledica prostorno-vremenskog jedinstva u filmu tiče se kontinuiteta, filmski gledalac želi da bude obmanut da je saučesnik događaja koji se odigravaju na ekranu (Stojanović, 1989, p. 34).

Pitanje vremena-prostora je verovatno prvo i osnovno pitanje. Prema Borvelu, od momenta kada čovek pokuša da shvati „gde i šta“, aktiviraju se odgovarajuće sheme. Razlog za ovaj fenomen se možda može videti u Engelsovoj tvrdnji na koju se Stojanović poziva, da osnovni oblici svakog bića jesu prostor i vreme, po tome čovek ontološki jeste prostorno-vremensko biće.

Scena u filmu najviše rezonuje sa scenom i frejmom/okvirom u teoriji shema (pasaž na primer ne rezonuje sa shemama, ali zato rezonuje sa sekvencionim kao i serijskim vizuelnim reprezentovanjem u primovanju).³³ Ovako gledano svaka scena u filmu aktivira rezonujuće sheme kod gledaoca.

³³ „Rapid serial visual presentation (RSVP) sequence“

Dušan Stojanović ne navodi specifično kognitivne sheme, niti paralelu između „scene“ u oba smisla, ipak, kada definiše scenu u kinematografiji, on ističe psihološku komponentu. Ovako posmatrano, kada se poredi literatura iz oblasti filmologije i teorije shema, pronalaze se mnoge linije korelacije: „Međutim, kontinuitet nije nužno samo materijalan. On, kao što smo rekli, može da bude i psihički, to jest kontinuitet (opažanog) utiska, kontinuitet ostvaren u montaži. Takav kontinuitet nazvaćemo dijetetičnim. Celina koja čuva istovremeni dijalektički kontinuitet prostora i vremena (bez materijalnog kontinuiteta ili sa njim) naziva se scenom. Scena je dakle, montažna ili kakva druga dominantna, koja počiva na istovremenom dijalektičkom jedinstvu oba činioca opažaja, to jest u kojoj se održavaju rakordi prostora i vremena“ (Stojanović, 1989, p. 44). Stojanović takođe opširno govori o količini stavova koju gledalac prima u odnosu na vrstu plana u filmu. Najviše se poziva na Roda Vitejlkera (Rod Whitaker) po ovom pitanju: „posle produženog trajanja kadra »zapaža više sadržine« u gledaočevoj apercipiji, ali ova dodatna sadržina nije iz filma; ona je došla iz gledaočevog iskustva, sećanja ili imaginacije.“ (Stojanović, 1989, pp. 40–41). Ovde se može naslutiti ideja odnosa i paralela plana, kadra i mentalnih shema.

Iz ove povezanosti filma i gledaoca Borvel pored proceduralnih, stilskih, narativnih i konstruktivističkih shema, najviše izdvaja i ulogu shema u pripovedanju sećanja u kinematografiji: „Sećanje naravno takođe igra ulogu. Opet, na sećanje se mora gledati ne kao na jednostavnu reprodukciju prethodne percepcije, već kao na čin konstrukcije vođen shemama“ (Bordwell, 1985, p. 37). Ovo je možda i najveći benefit shema, uzimajući u obzir koliko film doprinosi kulturi sećanja, boljim razumevanjem primovanja i teorije shema, može se doći i do bolje naracije u ovom smislu. Uzimajući u obzir plastičnost shema, film ne samo da koristi sheme u naraciji, nego stvara i nove sheme, takođe, adaptira i stare sheme kod gledaoca.

Sheme su stoga ključne za uspostavljanje koherentnosti teksta. Štaviše, sheme su dinamične do te mere da akumuliraju detalje i menjaju se tokom iskustva. Ako se promenljive okolnosti i novi događaji suprotstave postojećim shemama (na relativno mali način), sheme se mogu „podesiti“ tako da se prilagode novim generalizacijama. Odnos između tekstova i shema je dvosmeran: dok sheme imaju tendenciju da postave osnovna pravila za to kako će se diskurs interpretirati, sami diskursi mogu čitaocu podstaći da „štimaju“ postojeće sheme i kreiraju nove (Emmott & Alexander, 2014).

Ovako posmatrano, sheme i narativni film ostaju zavek povezane oblasti koje se paralelno razvijaju. Postoje naučnici kao što je Džejs Kating (James E. Cutting) koji se bavi sa obe oblasti paralelno, dajući tako ogroman doprinos naratologiji, ali i razumevanju kognicije koristeći film kao polje istraživanja:

„Moja trenutna interesovanja su popularni filmovi kao reprezentativni medij popularne kulture...moje naučno zanimanje za kinematografiju je sredstvo za razumevanje ograničenja pod kojima su se razvijali ljudski vizuelni i kognitivni sistemi. Tvrdim da ogromni kulturni značaj bioskopa i njegova znatno drugačija struktura od onoga što vidimo tokom, recimo, šetnje kroz stvarni svet, pruža uvid u osnovu organizacije našeg uma. Budući da nismo evoluirali da bismo gledali bioskop i pošto je verovatno on „evoluirao“ kako bi odgovarao onome što mi možemo lako svariti, promena u njegovoj strukturi tokom poslednjih 125 godina može sugerisati na to šta su naši vizuelni i kognitivni sistemi uspeali da evoluiraju (razviju), a šta nisu, da bi mogli da gledaju“ (Cutting, 2022).

Paralelno i komparativno postavljeno može se lako videti da sheme funkcionišu u narativu isto kao i u stvarnom životu, što dalje implicira da se mogu i primovati i tako doprineti narativnoj praksi. U knjizi/projektu grupe autora sa univerziteta u Hamburgu, (Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg) *The living handbook of narratology* se navodi:

„Sheme su kognitivne strukture koje predstavljaju generičko znanje, tj. Strukture koje ne sadrže informacije o određenim entitetima, slučajevima ili događajima, već o njihovom opštem obliku. Čitaoci koriste sheme da bi shvatili događaje i opise pružajući podrazumevane pozadinske informacije za razumevanje, jer je retko i često nepotrebno da tekstovi sadrže sve detalje potrebne da bi bili potpuno razumljivi. Obično se mnogi ili čak većina detalja izostavljaju, a sheme čitalaca nadoknađuju sve praznine u tekstu. Kako sheme predstavljaju bazu znanja pojedinaca, one su često kulturno i vremenski specifične i o njima se obično govori kao o kolektivnim skladištima znanja koje dele proto-tipični članovi date ili pretpostavljene zajednice. Termin se koristio 1930-ih i u psihologiji i u teoriji književnosti, ali je ušao u širu upotrebu 1970-ih u istraživanjima veštačke inteligencije, da bi se kasnije ponovo uključio u psihologiju, a odatle u lingvistiku, u opštem području kognitivne nauke“ (Emmott & Alexander, 2014).

U filmu ili pozorištu, pisci i režiseri nikada ne daju doslovno ceo opis scene ili date situacije, to bi bilo nemoguće ali i nepotrebno, zapravo, preobjašnjavanje nečeg što se podrazumeva tj. postoji kao shema, bi bila loša naracija; bolji princip bi bio pronalaženje odmerene količine podataka koji upućuju na shemu koju gledalac već ima iz iskustva u stvarnosti. Na ovaj način gledalac je i sam aktivno involviran u narativ, samim tim ima i više empatije sa likovima u filmu, što sigurno doprinosi i većem uživanju u gledanju filma. Količina iznetih detalja u narativu zapravo može biti i zaprepašujuće mala. U knjizi *Dijalektika u teatru*

Bertolt Brecht (Bertolt Brecht) gotovo da izražava čuđenje kada o tome govori: „Što se tiče samog sveta koji se pri tome odslikava, iz kojeg se uzimaju isečci u svrhu stvaranja tih ugođaja i osećaja, on se ovde javlja dočaran pomoću tako malo i tako bednih stvari kao što su nešto ljepenke, malo mimike, komadićci teksta - da se valja diviti teatarskim ljudima koji tim tako siromašnim otiskom sveta uspevaju da osećaje svojih pripremljenih gledalaca dirnu toliko moćnije nego što to uspeva svetu samom“ (Brecht, 1979, p. 15). Upravo ti isečci, siromašni otisak sveta i delići informacija u drami aktiviraju sheme kod gledaoca i na taj način uspevaju da ih dirnu. Zanimljivo je i to da Brecht gledaoce opisuje kao „pripremljene“, što je jedno od značenja primovanja. Navedeni pasus bi se mogao parafrazirati i tako da teatarski ljudi sa malo mimike, komadićcima teksta, uspevaju da primuju osećaje svojih gledalaca i da ih na taj način dirnu, moćnije nego što to uspeva svetu samom.

Sheme takođe popunjavaju sve praznine koje su ostavljene namerno u narativu pa tako ni minimalistički postavljene predstave nemaju problem u funkcionisanju i razumevanju od strane publike. U svojoj knjizi *Estetika i psihologija filma* Žan Mitri navodi: „Što se tiče „aktivne“ misli, njen zadatak bi se ograničavao na to da popuni neke praznine ili da te komplekse organizuje na nov način prema „unapred dejstvujućim shemama“ i sistemima odnosa koji se pokoravaju zakonima logike“ (Mitri, 1966, p. 86).

Dobar primer je domaća predstava *Metamorfoze* (Tiresija, Tereja, Kinaris, red. Aleksandar Popovski, Jugoslovensko dramsko pozorište 9. jun 2010.), minimalistički postavljena tako da u njoj u početku gotovo da nema scenografije, glumci tokom predstave prave sami scenografiju i to samo od streč trake i selotejpa, kostimi su svi praktično isti, beli i bez prepoznatljivih detalja. Radnja predstave je preobimna uzimajući u obzir da je skup svih mitova o nastanku sveta, međutim ispričana sa vrlo malo detalja. Bez obzira na to, predstava savršeno narativno funkcioniše.

Objašnjenje za ovakav fenomen je to, što smo prirodno opremljeni za razumevanje sveta, ali i narativa na osnovu samo dela informacija. „Mi možemo da opažamo i razumemo svet, ne zato što pametno koristimo kognitivne sheme i zaključke, već zato što automatski preuzimamo informacije iz sveta koje su bitne za ponašanje“ (Langkjær & Gregersen, 2017, p. 75). Može se slobodno isto reći i za film. Bez shema, gledanje filma, predstava ili razumevanje drugih narativa, ne bi ni bilo moguće.

„Razumevanje filmova i priča zahteva održavanje modela situacije na visokom nivou koji se apstrahuje od perceptivnih detalja kako bi opisao lokaciju, likove,

radnje i uzročne veze događaja koji se trenutno odvija. Ovi modeli se grade ne samo na osnovu informacija prisutnih u trenutnom narativu, već i na osnovu prethodnog znanja o shematskim skriptama događaja, koje opisuju tipične sekvence događaja sa kojima se susrećemo tokom života.“ (Baldassano et al., 2018, p. 1).

Grupa naučnika sa instituta za neuronauke na Prinstonu (Princeton Neuroscience Institute and Department of Psychology, Princeton University) je ispitivala odnos sheme događaja u stvarnom svetu tokom percepcije narativa, filmova i književnosti. Kao studiju slučaja koristili su scene restorana i aerodroma, otkrili su čitavu mrežu moždanih regiona koji se simultano aktiviraju.

„U skoro svim situacijama sa kojima se susrećemo u svakodnevnom životu, u mogućnosti smo da se oslonimo na shematsko znanje o tome šta se obično dešava u svetu kako bismo bolje sagledali i mentalno predstavili naša tekuća iskustva. Za razliku od prethodnih studija koje su istraživale shematsku kogniciju koristeći jednostavne, veštačke asocijacije, merili smo aktivnost mozga kod ispitanika koji su gledali filmove i slušali priče koje prikazuju iskustva u restoranima ili na aerodromima. Naši rezultati otkrivaju mrežu moždanih regiona koja je osetljiva na zajedničku vremensku strukturu ovih naturalističkih situacija. Ovi regioni se apstrahuju od pojedinih detalja svake priče, aktivirajući prikaz opšteg tipa situacije koja se opaža.“ (Baldassano et al., 2018, p. 1).

Džejs Kating je proveo godine u identifikovanju podsticaja u filmu koji nam direktno govore šta je na ekranu relevantno za filmsku priču. On smatra da filmski stvaraoci nesvesno, tj. ne znajući se pridržavaju fizičke, optičke i perceptivne organizacije scena u stvarnom svetu i zato članovi publike jednostavno ne mogu da propuste ono što bi trebalo da vide i čuju (Langkjær & Gregersen, 2017, p. 75). Ovu tvrdnju treba uzeti u obzir u kontekstu originalnog teksta, filmski stvaraoci naravno većinu stvari rade svesno, no ovakav nesvesni aspekt stvaranja je nešto o čemu je govorio još Vagner: „Pesnik je, međutim, poznavalac nesvesnog, slikar koji namerno slika spontano...“ (Vagner, 2003, p. 183). (O čemu će biti reči u narednim poglavljima.) Može se dakle reći da u nekoj meri filmski stvaraoci nesvesno koriste relevantne podsticaje u naraciji, a da ih publika nesvesno prihvata. Naravno, treba misliti i o tome da bolje razumevanje ovih fenomena može doprineti boljem strukturiranju narativa.

Stvaranje narativa nije samo u svrhu umetnosti. Stvaranjem narativa shvatamo spoljni svet, na taj način organizujemo podatke, predviđamo sledeće događaje i opažamo svoje okruženje:

„Pripovest postoji u svakom poznatom ljudskom društvu. Poput metafore, čini se da je svuda: ponekad aktivna i očigledna, drugi put fragmentarna, uspavana i prećutna. Susrećemo se ne samo u romanima i razgovorima, već i dok gledamo sobu, pitamo se o nekom događaju ili o tome šta da radimo sledeće nedelje. Jedan od važnih načina na koji opažamo svoje okruženje je predviđanje i kazivanje sebi mini priča o tom okruženju na osnovu već ispričanih priča. Stvaranje narativa je strategija koja čini naš svet iskustva i želja razumljivim. To je osnovni način organizacije podataka“ (Branigan, 1992, p. 1).

Iz ovog razloga, kognitivne sheme tako dobro rezonuju sa filmom ali i drugim narativima, na neki način se može reći da se u procesu gledanja filma dešava fenomen: „Kognitivni ekvilibrijum, stanje ravnoteže između mentalnih shema ili okvira pojedinaca i njihovog okruženja. Takva ravnoteža nastaje kada se njihova očekivanja, zasnovana na predznanju, uklapaju u nova znanja“ (Beauchamp, 2022).

Ukoliko se u diskurs uvedu pojmovi „osnovnog aprata“ i „filma kao institucije“, mentalnoj mašineriji kojom gledalac prihvata i usvaja koncept filma. Može se govoriti i o osnovnom aparatu odnosno kinematografskom dispozitivu:

„Dispozitiv je preuzet od Frojdovog termina „psihički dispozitiv“ kao „shema mentalne organizacije subjektivnosti“, znači, sklopa nesvesnog, predsvesnog i svesnog nivoa. U teoriji filma označava psihičko stanje gledaoca tokom projekcije, koje nastaje delovanjem, pored ostalog, i osnovnog aparata. Omon i Mari govore o dispozitivu kao materijalnoj organizaciji, koja „podrazumeva gledaoca koji u mraku sale gleda senke koje na ekran projektuje aparat postavljen iza njega“. Daljim radom osnovni aparat, koji metonimijski podrazumeva „ukupnost aparature i procesa/operacija neophodnih za proizvodnju i prikazivanje filmova“, postaje širi pojam od kamere i projektora“ (Daković, 2006b, p. 300).

Ova dva blisko povezana i neodvojiva termina govore o mreži odnosa, ekrana, gledaoca i projektora, kao ukupnosti međuzavisnih procesa koji tvore situaciju gledanja filma i celokupnog filmskog mehanizma, tehničku osnovu, uslove projekcije, sam film kao tekst kao i mentalnu mašineriju gledaoca.³⁴

„Dakle, osnovni aparat kao uže određen jeste delovanje, rad mašinerije, koju tvori mreža odnosa ekrana, projektora i gledaoca, a dispozitiv (gledalački i kinematografski i ostali koji se pominju) podjednako bi podrazumevao evocirane psihičke procese nastale upravo delovanjem umreženih elemenata u određenim uslovima okruženja. Po tom, može se govoriti o osnovnom aparatu kao mehanizmu tokom projekcije, a o dispozitivu kao o gledalačkom

³⁴ Za preciznije i detaljnije objašnjenje videti: Nevena Daković, *Pojmovnik teorije filma*, u Žak Omon, *Estetika filma*, Clio, Beograd. Str. 300-302.

mehanizmu reagovanja i pozicioniranja u raznim drugim domenima rada filma“ (Daković, 2006b, p. 301).

Sa druge strane kada je muzika u pitanju Leonard Mejer (Leonard B. Mejer) često govori o muzici kao dispozitivu, kao i dispozitivu slušaoca, dispozicije i verovanja koja slušalac unosi u muzičko iskustvo, zatim, kompleksna dispozicija ili organizacija ličnosti u odnosu na dati objekt, bilo da je to čovek, predmet ili apstraktna ideja, zbog čega je taj objekt za tu osobu ono što jeste. Po istom principu kao kada je u pitanju filmski dipozitiv, Mejer govori o dispozitivu kao slušalačkom mehanizmu reagovanja: „Postoji, međutim, druga konstanta koja je uključena u opažanju muzike; naime, duhovni stav publike. Slušalac unosi u akt opažanja određena uverenja u afektivnu moć muzike. Čak i prije nego što se prvi zvuk čuje, ta uverenja pokreću dispozicije za odziv na emocionalan način, stavljajući u pokret ideomotornu usmerenost“ (Mejer, 1986, p. 28).

Delovanjem filma na subjekat, dolazi do interakcije, subjekt i dobija i traži od filma. Uporedivo sa Lakanovim (Jacques Lacan) psihoanalitičkim konceptom ogledala, faza ogledala predstavlja fenomen koji ima dvostruku vrednost, odnos ali i sukob između doživljene vizuelne percepcije i nečijeg emotivnog iskustva. Dete u fazi ogledala vidi svoju sliku u celini i ova slika proizvodi osećaj koji je u kontrastu sa doživljavanjem tela kao fragmentiranog. Ovaj kontrast dete prvo oseća kao rivalstvo sa sopstvenom slikom, jer celovitost slike ugrožava fragmentarnost subjekta, ogledalo na taj način dovodi do agresivne napetosti između subjekta i slike. Da bi se rešila ova agresivna napetost, dete se identifikuje sa slikom. Trenutak identifikacije dovodi do imaginarnog osećaja gospodarenja (Evans, 2006, p. 118).

Kao što faza ogledala pomaže detetu u procesu formiranja integrisanog osećaja sopstva (Milutinović, 2012, p. 201), najviše u „ortopedskom“ smislu, vizije tela kao integrisane celine, nasuprot doživljaja tela kao fragmentiranog, može se reći za film da pomaže gledaocu u procesu formiranja integrisanog osećaja sopstva, ali i u svakom drugom smislu, mentalnom i emotivnom.

Kinematografski dispozitiv, dinamikom između filmskih i ličnih shema, pomaže ostvarenje utiska stvarnosti, kognitivni ekvilibrijum koji stvara stanje ravnoteže između mentalnih shema i stanja gledaoca; kao u Platonovoj pećini, gledalac postaje i sanjar i sanjač.

Muzički žanr, stil i epoha kao kognitivna shema

Muzika se može podeliti u žanrove na različite načine, poput popularne muzike i umetničke muzike ili verske muzike i svetovne muzike. Najčešće definicije (npr. Grove) podrazumevaju da je: „Muzički žanr je konvencionalna kategorija koja identifikuje neka muzička dela koja pripadaju zajedničkoj tradiciji ili skupu konvencija“ (Samson, 2001). Iako ova definicija ne izlazi iz okvira muzike, iz ovoga se već može naslutiti da se žanr kao klaster, skupina konvencija, može biti posmatran kao shema. Postoje definicije muzičkog žanra koje izlaze iz okvira muzike; u radu Franka Fabbrija (Franco Fabbri) *A Theory of Musical Genres - Two Applications* navodi se: „Muzički žanr je skup muzičkih događaja (stvarnih ili mogućih) čijim tokom upravlja određeni skup društveno prihvaćenih pravila“ (Fabbri, 1982). Termin muzički događaj se definiše vrlo široko, podrazumeva bilo koju vrstu aktivnosti koja se obavlja oko bilo koje vrste događaja koji uključuje zvuk. Fabri muzički žanr vidi kao kulturne jedinice, koje su vrste muzičkih događaja, regulisane semiotičkim kodovima koji vezuju ravan izražavanja sa ravni sadržaja. Takođe, isti autor žanr vidi ako aparat/aparatus, skup muzičkih događaja naziva žanrom dok podskupove naziva sistemom. „Pojam skupa, kako za žanr, tako i za njegov određujući aparat, znači da možemo govoriti o podskupovima kao što su „podžanrovi“ i o svim operacijama predviđenim teorijom skupova: posebno u slučaju *muzičkog događaja* koji se može nalaziti na preseku dva ili više žanrova i stoga pripadati svakom od njih istovremeno“ (Fabbri, 1982). Ovaj aparat sadrži različite kategorije: vrste opštih pravila, formalna i tehnička pravila, semiotička pravila, pravila ponašanja, društvena i ideološka pravila, ekonomska i pravna pravila, muzičku zajednicu, uslove kodifikacije, svest o kodifikaciji, različite kompetencije u odnosu na druge žanrove.

Prema ovim pravilima se može odrediti i klasifikovati žanr, no, ovde nije navedena kognitivna kategorija, prema kojoj se žanr može posmatrati i kao kognitivna shema, a samim tim može i primovati. U radu *A Theory of the Musical Genre: The Three-Phase Cycle*, Pabla Mendoze Halideja (Pablo Mendoza-Halliday) navodi se opširnija definicija žanra koja podrazumeva i ovu kategoriju:

„Muzički žanr je oblik kategorizacije koji grupiše muzičke entitete, poput muzičkih dela, koji dele kriterijume afiniteta. Međutim, način na koji koristimo kategoriju i teoretizujemo o njoj zavisi od toga kako definišemo pojam muzičkog žanra. Sadašnje muzikološke teorije predlažu žanrove kao skupove, sa svojstvima koja definišu njihove granice; ili kognitivne kategorije profilisane kroz kognitivne procese koji uključuju percepciju, pamćenje, maštu i intuiciju; ili kulturne jedinice koje nastaju intersubjektivnim pregovorima među semiotičkim kodovima. Ovde objašnjena teorija tvrdi da muzički žanr može

istovremeno biti kognitivna kategorija, kulturna jedinica i taksonomska klasa; koje rade kao faze ciklične dinamike koja pokriva čitav koncept žanra“ (Mendoza-Halliday, 2017).

Kao srž argumenta primovanja muzičkog žanra kao sheme, treba istaći da obe kategorije i kulturne i kognitivne simultano egzistiraju kao celina, međusobno su povezane i utiču jedna na drugu. Samim tim primovanjem samo jedne od kategorija moguća je aktivacija celokupne sheme. Mendoza navodi: “Konceptualni modeli koje koristimo za bavljenje muzičkim iskustvima određuju proces kategorizacije koristeći i muzičke kompetencije i znanje posredovano kulturom. Žanr, kao kognitivna kategorija, projektovan je uglavnom u kognitivnim procesima identifikacije muzike, koji se bave percepcijom, pamćenjem, maštom i intuicijom“ (Mendoza-Halliday, 2017). U isto vreme za označavanje žanra kao kognitivne kategorije, mora se uzeti i širi kontekst u obzir. „Kada neko kategoriše neko muzičko delo, ni kategorija ni muzička svojstva koja vode proces kategorizacije ne uzimaju se zdravo za gotovo. Svojstva muzičkog događaja zavise od kognitivnih kapaciteta, konteksta (bilo društvenog, istorijskog ili emocionalnog) i značenja“ (Mendoza-Halliday, 2017). Na kraju Mendoza zaključuje: „Dakle, koji od modela kategorije najbolje odgovara konceptu muzičkog žanra? Odgovor je oba. Žanr se može zamisliti kao taksonomska klasa ili kao kognitivna kategorija“ (Mendoza-Halliday, 2017).

Ovako gledano može se postaviti i hipoteza o primovanju žanra kao kognitivne sheme u radu: *Music genre as cognitive schema: extramusical associations with country and hip-hop music*, Mark Ševi (Mark Shevy) iznosi upravo ovakvu hipotezu:

„Popularni muzički žanr može se smatrati kulturno zajedničkom kognitivnom shemom koja se sastoji od asocijacija između zvuka, muzike i izvanmuzičkih koncepata“ (Shevy, 2008, p. 477).

Ševi navodi da nije pronašao nijedno drugo empirijsko istraživanje koje bi se posebno fokusiralo na primovanje žanrova pop muzike kroz slušanje muzike, ali da postoji niz ranijih studija koje su razmatrale postojanje muzičkih shema. Ševi se ovde najviše oslanja na Merlin Bolc (Marilyn G. Boltz) (čija će istraživanja biti obrađena u narednim poglavljima), koja je otkrila da raspoloženje muzike koja prati video može da primuje sheme, što zauzvrat utiče na percepciju i interpretaciju publike o likovima i događajima (Shevy, 2008, p. 479).

Uzimajući u obzir da je ovo prilično novo polje istraživanja, ne može se očekivati da postoji ogroman broj radova, pa se time može opravdati uzimanje ovakvih hipoteza kao

prihvatljivo. Po istom principu može se nadgraditi još jedna pretpostavka tj. još jedna dostatna mogućnost, a to je da se korišćenjem arhivske muzike određenog žanra u narativnom filmu ili originalnim komponovanjem u stilu određenog žanra ili epohe, uspostavljaju „žanrovske“ kognitivne sheme unutar naracije. Samim tim sheme se mogu primovati, iz čega sledi uticaj na publiku i njihovu percepciju i interpretaciju o likovima i događajima, što se dalje može koristiti kao tehnika naracije.

Da bi se u potpunosti shvatila Ševijeva hipoteza, koji žanr posmatra kao kulturno zajedničku kognitivnu shemu navodeći i asocijaciju između zvuka, muzike i „izvanmuzičkih koncepata“³⁵, neophodno je razumevanje fenomena „izvanmuzičkih koncepata“ koje je prvi naučno opisao Mejer (Leonard B. Mejer) u knjizi *Emocija i značenje u muzici*. U isto vreme ova rasprava o izvanmuzičkom, otvara i staru podelu apsolutne i programske muzike i zagovornika jedne ili druge prakse. U oba slučaja Majer navodi da se svi slažu da muzika može da nosi značenje: „Kompozitori i izvođači svih kultura, teoretičari različitih škola i stilova, estetičari i kritičari raznih uverenja — svi oni se slažu da muzika ima značenje i da se to značenje nekako saopštava i učesnicima i slušaocima. Toliko bar možemo uzeti za istinu“ (Mejer, 1986, p. 16). Međutim, dalje navodi i osnovnu razliku između ova dva gledišta: „Prva glavna razlika u shvatanju postoji između onih koji uporno tvrde da muzičko značenje leži isključivo u kontekstu samoga dela, i onih koji tvrde da, osim tih apstraktnih, intelektualnih značenja, muzika takođe saopštava značenja koja se na neki način odnose na izvanmuzički svet pojmova, radnji, emocionalnih stanja i karaktera. Nazovimo prvu grupu *apsolutistima* drugu grupu *referencijalistima*“ (Mejer, 1986, p. 16). Iako su dve grupe u jednom momentu bile strogo podeljene, Mejer navodi da isključivost jednog ili drugog stanovišta nije opravdana i da oba značenja mogu simultano koegzistirati: „Uprkos neprestanoj prepirci tih dveju grupa, očito je izgleda, da se apsolutna značenja i referencijalna značenja međusobno ne isključuju: da ona mogu postojati i da zaista istodobno postoje u jednom te istom muzičkom delu, upravo kao što to biva u nekoj pesmi ili slici“ (Mejer, 1986, p. 16). Iz ovoga dalje sledi i međusobni uticaj jednog na drugo i međusobna povezanost. Mejerova studija pretežno obrađuje ona značenja koja su u skrivenom kontekstu samog muzičkog dela, gde se naglašava bitnost

³⁵ Mejer ovaj fenomen originalno na engleskom jeziku naziva „extramusical“ što podrazumeva „ekstramuzikalno“ široko ne-muzičko ali usko vezano za muziku i muzikom indukovano značenje u svakom smislu: svet pojmova, koncepata, akcija i ljudskih emocionalnih stanja, itd. značenje zavisi od konteksta, može biti kulturalno uslovljeno ili emotivno. U prevodu Sime Vulinović-Zlatana, Nolitovog izdanja ovaj termin je preveden kao „izvanmuzičko“ pa će se u ovom radu ovaj termin konsekventno koristiti.

„drugih“ značenja, kao i to da su referencijalna značenja u muzici apsolutno moguća i ni u kom slučaju manje važna.

„Naprotiv, muzička teorija i praksa raznih kultura u raznim epohama pokazuju da muzika može saopštavati i da odista saopštava referencijalno značenje. Muzičke kozmologije Istoka, u kojima su tempa, tonske visine, ritmovi i modusi povezani sa pojmovima, emocijama i moralnim svojstvima koje izražavaju; muzički simboli koji slikaju radnju, karakter i emociju, a kakve su upotrebljavali mnogi kompozitori na Zapadu počev od srednjeg veka; dokazi dobiveni proveravanjem slušalaca koji su naučili da shvataju zapadnjačku muziku — sve to pokazuje da muzika može saopštavati referencijalna značenja“ (Mejer, 1986, p. 17).

Stvari dodatno komplikuje i činjenica da se jedno te isto značenje određenog dela, može tumačiti na dva različita načina; takođe treba naglasiti da razlika između apsolutnih i referencijalnih značenja, nije ista kao razlika između estetičkih gledišta, koja se obično nazivaju formalističkim i ekspresionističkim.

„I formalisti i ekspresionisti mogu biti apsolutisti; to jest, i jedni i drugi mogu da shvate značenje muzike kao nešto što je bitno unutarmuzičko (ne referencijalno); ali će formalisti tvrditi da je značenje muzike u opažanju i razumevanju muzičkih odnosa postavljenih u umetničkom delu, i da je značenje muzike prvenstveno intelektualno, dok će ekspresionisti dokazivati da ti isti odnosi mogu donekle izazvati osećanja i emocije u slušaoca“ (Mejer, 1986, p. 18).

Mejer naglašava da iako se referencijalni ekspresionisti i formalisti bave različitim vidovima muzičkog doživljaja, apsolutni ekspresionisti i formalisti razmatraju iste muzičke procese i slične ljudske doživljaje sa različitih, ali ne nespojivih gledišta.

Izvanmuzičke i untramuzičke odlike i značenja, nije jednostavno strogo razdvojiti. Bez obzira na podeljena mišljenja, očigledna je međusobna povezanost kao i međusobni uticaj jednog na drugo:

„Ipak, objašnjenja pružena pozivanjem na političku, društvenu i kulturnu istoriju otkrivaju nam samo deo toga zbivanja, jer se stilističke promene neprestano dešavaju, te izgleda kao da su umnogome nezavisne od takvih izvanmuzičkih događaja. Iako dolazi do važnog uzajamnog uticaja između političkih, društvenih i intelektualnih snaga koje deluju u datoj epohi, s jedne strane, i stilističkih razvoja, s druge strane, postoji takođe jaka tendencija da se neki stil razvije na svoj poseban način. Ako je to tako, uzroci tih promena moraju se po tražiti u prirodi estetskog doživljaja, jer je i za kompozitora i za slušaoca stil samo sredstvo za takav doživljaj“ (Mejer, 1986, p. 97).

Mejer u svojoj studiji se ne osvrće na upotrebu muzike u filmskom narativu, ali ovo pitanje je apsolutno neophodno postaviti. Šta je moć muzike u filmu i kakav je odnos između njene moći i slike? Iako logično i često postavljano pitanje, zbog kompleksnosti filma odgovor nije lako dati. Baronijan Vartkes navodi: „Teško je precizirati smisao uloge koju muzika ima u tako živoj i složenoj strukturi kao što je film. Pogotovo ako se ima na umu velika raznovrsnost načina njenog uklapanja u ovu audio-vizuelnu strukturu, zbog čega je skoro nemoguće precizirati granice muzike u višeslojnom zvučnom toku filma“ (Baronijan, 1981, p. 1).

Podela muzike na primenjenu i apsolutnu čini stvari još komplikovanijim. „Ove granice se mogu uočiti jedino iz ugla gledanja kompozitora takozvane čiste muzike, ali mi se upravo nalazimo na terenu primenjene muzike, gde se njena uloga mora sagledavati u celini sprezanja sa drugim oblicima izražavanja“ (Baronijan, 1981, p. 1).

Apsolutna muzika je upravo suprotnost svakoj programnosti, ne nastaje tumačenjem nekog izvanmuzičkog sadržaja, nema nikakvu izvanmuzičku tematiku kao inspiraciju, već je rezultat čisto muzičkih koncepcija. Apsolutna muzika ima isključivo muzičku sadržinu. Apstraktna je i neodređenog je značenja. Ne nosi naslov, niti donosi literarni tekst, odnosno neki program, odvojena je od svega van-muzičkog. Njeno slušanje je prepuštanje neposrednom utisku koji muzika sama po sebi ostavlja. “To je instrumentalna muzika nezavisna od bilo kakvih predloga, naslova, teksta ili programa. Zavisi samo od svoje strukture i služi isključivo za lično slušanje tj. subjektivno razumevanje” (Merriam-Webster, 2022a).

Međutim, koliko god da se trudili da baziraju svoj pristup na čisto muzičkim kodovima, kompozitori apsolutne muzike su u svoja dela neminovno unosili duh vremena, dostupnu tehnologiju tj. instrumentarijum, dotadašnja saznanja u oblasti muzičke teorije i estetike, kao i svoj sopstveni stil. Sa druge strane ne sme se potceniti ni uticaj kompozitora na izvanmuzički svet, politiku, kulturnu klimu, ideologiju, stil i slično. Ova dva sveta su uvek međusobno povezana i neminovno utiču jedan na drugi.

„Takvo cikličko gledanje na proces muzičke istorije, čini se, svidelo nam se to ili ne, deo je činjeničnog stanja estetskog procesa. Taj proces nema, naravno, za posledicu nikakav kruti determinizam, jer je brzina promene, vrsta promene, pa čak činjenica promene — sve uslovljeno društvenom, političkom i kulturnom klimom u kojoj se proces mora desiti. I mada ti izvanmuzički činioci mogu prikriti a često i prikrivaju cikličke procese koji označavaju genezu sistema stilova i idioma, ipak tendenciju prema cikličkoj promeni, izgleda, potvrdu je činjenično stanje muzičke istorije“ (Mejer, 1986, pp. 106–107).

Prema Vartkesu stvari treba posmatrati iz ugla čiste muzike, međutim, od momenta kada muzika stupi u koheziju sa filmom postaje na neki način primenjena. Tako posmatrano čak i muzika originalno pisana kao idejno apsolutna, u filmu stupa u odnos sa programnosti narativa i treba je posmatrati kao činioac u filmskom izrazu.

Ovako gledano, sledeće pitanje koje treba postaviti je, da li muzika u oba slučaja može da se posmatra kao kognitivna shema i da li se može primovati? Iako Mejer specifično ne pominje primovanje, što ne bi ni bilo moguće, zato što je knjiga originalno pisana 1956. godine, pre značajnijeg proboja primovanja kao grane istraživanja, ipak navodi princip funkcionisanja doslovno identičan paradigmi primovanja. Mejer govori o stimulusu ili nizu stimulusa koji nagoveštavaju sledeći događaj. U svom principu ovo je definicija primovanja.

Ono što je bitno naglasiti jeste da je primovanje moguće u oba slučaja i u unutamuzičkom i izvanmuzičkom smislu. Termin „stimulus“ koji se ovde upotrebljava uključuje svaki ton ili kombinaciju tonova koji su izdvojeni kao jedinstven događaj povezan s drugim muzičkim događajima (Mejer, 1986, p. 60). U tom smislu tako se muzikom može nagoveštavati dalji muzički razvoj u jednoj prvoj apsolutnoj unutamuzičkoj opciji; ili u drugoj referencijalnoj izvanmuzičkoj opciji ukazivati ili označavati stvari iz ne muzičkog sveta.

„No čak važnije od označenog značenja jest ono što smo nazvali utelovljeno značenje. S tog gledišta, ono što muzički stimulus ili niz stimulusa nagoveštava ili na što ukazuje, nisu izvanmuzički pojmovi i objekti, već drugi muzički događaji koji će upravo nastupiti. To jest, jedan muzički događaj (bilo ton, fraza, ili celi odlomak) ima značenje, jer on ukazuje na drugi muzički događaj i prisiljava nas da ga očekujemo. To je ono što muzika znači s gledišta apsolutiste“ (Mejer, 1986, p. 59).

Sa druge strane sa gledišta referencijaliste, muzikom je moguće ukazivati na izvanmuzički svet, budući da muzika može da označava izvanmuzički predmet ili ideju, ali takođe da njeno značenje bude upravo baš ta veza sa izvanmuzičkim pojmovima koje označava.

„Budući da im to nije izgledalo sporno, referencijalisti nisu u pravilu eksplicitno razmatrali problem muzičkog značenja. Muzičko je značenje prema referencijalistima sadržano u vezi između muzičkog simbola ili znaka i izvanmuzičkog predmeta koji on označava“ (Mejer, 1986, p. 56).

Kada se sve sagleda u kontekstu filma, može se reći da i jedan i drugi pristup apsolutni ili programski, ima svoju primenu u naraciji. Klaudija Gorbman (Claudia Gorbman) u svojoj knjizi *Unheard Melodies: Narrative Film Music* navodi: „Jednom kada razumemo fleksibilnost

muzike u filmskom dijegesisu, počinjemo da prepoznamo koliko mnogo različitih vrsta funkcija može da ima : temporalnu, prostornu, dramsku, strukturalnu, denotativnu, konotativnu – obe u dijahronijskom toku filma, kao i različite nivoe interpretativne simultanosti“ (Gorbman, 1987, p. 22).

Još u doba nemog filma, filmska muzika se klasifikovala po funkcijama. Uzmimo kao primer knjigu Ernesta Luza, kojom je hteo da „promoviše pravilan način razmišljanja u formulisanju bazičnih ideja muzičara koji se bave pratnjom filmova“ – *Motion Picture Synchrony: for motion picture exhibitors, organists and orchestras* iz 1925. godine. Klasifikovana je po funkcijama, a radi lakšeg snalaženja svaka funkcija je imala svoju boju. Sadržaji ovih knjiga bili su podeljeni po žanrovima, geografskim prostorima, zemljama i regionima, istorijskim događajima, etničkim, rasnim i verskim pripadnostima, scenama, prizorima, emocijama, vremenskim prilikama, vremenskim epohama, zanimanjima, socijalnim statusima, ustanovama i institucijama, predmetima i životinjama, prirodnim fenomenima... Naravno, kombinacija svega navedenog je bila moguća i poželjna, kad god je situacija na ekranu to zahtevala (Luz, 1925).

Ono što je zanimljivo je da se svaka od navedenih kategorija može posmatrati i kao kognitivna shema.

Po svemu navedenom odavde se mogu izdvojiti različite funkcije koje muzika izvodi u filmskoj partituri. Savremenijim pristupom teoretičar Džoni Vingsted u svojim knjigama *Making Music Mean On Functions of, and Knowledge about, Narrative Music in Multimedia* (Wingstedt, 2008) i *Narrative Music Towards an Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia* (Wingstedt, 2005, p. 3; Wingstedt et al., 2010, pp. 194–195) klasifikovao je šest muzičkih narativnih funkcija, sa šest narativnih klasa:

1. Emotivna funkcija: Odnosi se na sposobnost muzike da komunicira na emotivnom nivou, bilo da indukuje emotivnu reakciju kod publike ili da ukaže na emociju kako bi je publika kognitivno identifikovala. Emotivne ekspresije se mogu pripisati individualnim likovima, odnosom među likovima ili događaju. Muzika takođe može da opiše ukupne emotivne aspekte u zapletu priče.
2. Informativna funkcija: Obuhvata situacije u kojima muzika objašnjava ili izražava određeni fenomen, lik, prostor, vreme ili događaj, ali ne na emotivnom, nego na kognitivnom nivou. Tako može izazvati izvesne kulturne asocijacije na određeni lik, njegovu etničku pripadnost, veroispovest, socijalni status i mnogo toga drugog. Može

da odredi geografski prostor, odnosno određenu zemlju, ili da označi određenu historijsku epohu. Takođe, može da predstavi određeni lik upotrebom lajtmotiva.

3. Deskriptivna funkcija: U određenim aspektima slična je informativnoj funkciji, ali se razlikuje po tome što na programski način opisuje određene fenomene, uglavnom fizički svet, određeno mesto, prostor, okruženje, odnosno seting.
4. Direktivna funkcija: Odnosi se na mogućnost muzike da direktno ukaže na određenu radnju, da skrene pažnju oka, uma i misli na nešto specifično u filmu.
5. Temporalna funkcija: Stavlja vremensku dimenziju u prvi plan. Ovde je posebno važna sposobnost muzike da obezbedi kontinuitet, kao i da doprinese definisanju strukture i forme u filmu.
6. Retorička funkcija: Odnosi se na mogućnost muzike da komentariše određene događaje ili situacije u narativu, bilo da se suprotstavlja vizuelnom ili da poznatim muzičkim materijalom ukazuje na nešto.

Britansko-američki istoričar i teoretičar filma Toni Tomas (Thony Thomas) ovako objašnjava ulogu muzike u filmu i osnovne funkcije koje treba da obavlja kvalitetna filmska partitura, posebno ističući jedinstvenu sposobnost muzike da podsvesno utiče na publiku:

„Film je celina sačinjena od raznorodnih komponenti koje se često sukobljavaju. Svaka od njih je najbolja kada izvršava ono što ostale komponente ne mogu. Posmatrano tako, u tom svetlu, muzika vredi onda kada doprinosi jasnoći značenja filma, kada stimuliše i vodi emocije u odnosu na doživljaj vizuelne komponente filma. Jedinstvena sposobnost muzike da na publiku utiče podsvesno čini je neobično vrednom u filmskom stvaralaštvu. Uz to, muzika može upotpuniti utisak o filmu, može proizvesti dramsku istinu, što vizuelni elementi nisu uvek u stanju“ (Tomas, 1981b, p. 63).

Tomas funkciju muzike deli na dva dometa, viši domet, kada muzika stvara atmosferu i niži domet, kada muzika ima više tehničku funkciju. Na nižem dometu, osnovnom nivou, muzika u filmu treba da bude neupadljiva, jer na osnovnom nivou funkcionalnosti filmska muzika služi kao koheziona supstanca: upotpunjava praznine u radnji ili dijalogu. Kao neutralna, tj. *bekgrund*, predstavlja ujedno i najtežu vrstu filmske muzike, jer mora da oživi i da oboji scene, a da pri tome ne privuče pažnju na sebe. Filmska muzika takođe ima zadatak da izgradi osećaj kontinuiteta, sjedinjavajući vizuelne elemente, što je od prevashodnog značaja jer je igrani film nalik na rebus. Najočigledniji primer jeste montažna sekvenca – kaskada različitih kadrova – koja bi zaista bila haotična bez jedne sjedinjujući muzičke misli. Muzika u filmu takođe treba da podvuče dramski razvoj scene tako što akcentuje različite emocije i radnje, da bi na kraju celu scenu završila završnim osećajem (Tomas, 1981b, p. 64).

Viši domet je neuporedivo važniji. U svojim funkcijama muzika na višem nivou može da stvara atmosferu, daje ton i boju celom filmu, a način na koji to postiže je posebno zanimljiv ukoliko se posmatra kroz okvir teorije shema kao i izvanmuzičkim vrednostima.

„U svojim višim dometima filmska muzika može učiniti dve važne stvari (čiji uspeh zavisi isključivo od kompozitora): prvo može da stvori atmosferu; drugo može da da boju i ton celom filmu. Jasno je da je atmosferska muzika uslovljena geografijom i istorijskim periodom u kom se radnja dešava. Sama muzika može da postavi radnju u određeno vreme i određeni prostor, može da odredi vrstu lika ili karakter situacije, ali uspeh ovakve muzike predstavlja pravi pravcati test kompozitorovog znanja i imaginacije“ (Tomas, 1981b, p. 64).

Naravno, kao glavni preduslov Tomas navodi tesnu povezanost slike i muzike na ekranu: „Glavna poenta u komponovanju filmske muzike je jednostavna: muzika mora biti tesno povezana sa onim što se dešava na ekranu, mora da bude odgovarajuća“ (Tomas, 1981b, p. 68). Istu tvrdnju će Merlin Bolc naučno potvrditi više decenija kasnije, o čemu će biti reči u narednim poglavljima.

Kada je u pitanju funkcionisanje muzike u filmskom narativu od izuzetnog je značaja naglasiti i glavnu razliku između muzike i praktično svih ostalih umetnosti. „Na prvom mestu, za razliku od književnosti i plastičnih umetnosti koje se, uopšteno govoreći, ne mogu razumeti odvojeno od označenih simbola koje koriste, većina muzičkih doživljaja ima smisla i bez ikakve veze s izvanmuzičkim svetom“ (Mejer, 1986, p. 346). Dakle, muzika može da ima dva značenja kao i dva načina na koji označuje. Muzika može preneti raspoloženje ili emocije, međutim, zato što ljudski um nije samo emocionalan, već i kognitivan, muzička komunikacija se takođe može sastojati od kognitivnih elemenata (Shevy, 2008). Što se tiče emotivnog značenja ono je u velikoj meri nezavisno, međutim, kognitivni deo zahteva postojanje određene sheme. Ukoliko shema postoji može se i primovati.

Mejer to objašnjava ovako: „Da li muzički komad pobuđuje konotacije, zavisi uglavnom od dispozicije i izvežbanosti pojedinog slušaoca i od prisutnosti nagoveštenja, bilo muzičkih ili izvanmuzičkih, koja teže da podstaknu konotativne odzive“ (Mejer, 1986, p. 346).

Dakle, neophodna je izvežbanost pojedinog slušaoca tj. postojanje sheme da bi se nagoveštenjima mogao podstaknuti odziv, ovo znači da ukoliko shema postoji kod ciljane publike kojoj je film namenjen primovanje će funkcionisati, ali ako ne postoji, onda neće funkcionisati. Ovo nije problem ukoliko je film, primera radi, sniman na geografskom prostoru neke određene kulture i namenjen je prvenstveno pripadnicima iste kulture. Međutim, ako se

isti film prikaže pripadnicima neke druge kulture, koji nisu familijarni sa kulturom prve, publika može imati određene probleme u razumevanju narativa. Mejer navodi: „Do koje su mere asocijacije, što proizlaze iz sličnosti između našeg doživljavanja muzike i našeg doživljavanja ne muzičkog sveta, produkti kulturalnog uslovljavanja i do koje su mere u izvesnom smislu prirodne, teško je reći“ (Mejer, 1986, p. 343).

Mnoge psihološke studije na koje se Mejer poziva, iako pružaju obimne dokaze o asocijativnom podudaranju u okviru zapadnjačke kulture, ne odgovaraju na problem prirodnosti tih odziva, jer, ispitanici su u takvim eksperimentima, gotovo bez izuzetka, već zasićeni nazorima i stavovima zapadnjačke kulture (Mejer, 1986, p. 343).

Mejer govori o tome da nam asocijacije često izgledaju prirodne, ali pokatkad imamo utisak da je konotacija čudna ili neobična. Pored zapadnjačkih ispitivanja, dokazi iz primitivnih i nezapadnjačkih kultura takođe nisu odlučujući. „U drugom slučaju, međutim, mora se imati na umu da asocijacija, izazvana datim muzičkim pasažem, zavisi od stava kulture prema pojmu kao i prema mehanizmu asociiranja. Drugim rečima, premda će u datoj kulturi jedan stav prema objektu ili procesu biti obično dominantan, drugi su ipak mogući“ (Mejer, 1986, p. 343). U teoriji, upoznavanjem duge kulture, ovaj problem se prevazilazi.

Sumirajući sve prikupljene podatke Mejer navodi: „ovoliko je, međutim, jasno“ i daje tri zajednička pravila po kojima bi u većini kultura sistem izvanmuzičkih konotacija i doživljaja trebalo da funkcioniše (Mejer, 1986, p. 344):

1. U većini kultura postoji snažna težnja da se muzički doživljaj poveže s izvanmuzičkim doživljajem. Mnoge muzičke kozmologije Orijenta, praksa kod većeg dela primitivnih kultura, te dela i praksa mnogih zapadnjačkih kompozitora uverljiv su dokaz te činjenice.
2. Nikakva posebna konotacija nije neophodan produkt date muzičke organizacije, jer povezivanje određene muzičke organizacije s posebnim referencijalnim iskustvom zavisi od verovanja i stavova kulture prema iskustvu. Međutim, čim se verovanja date kulture shvate, većina asocijacija izgleda da ima izvesnu prirodnost, jer su doživljaji koji se asociiraju u izvesnom smislu slični.
3. Bez obzira na to koliko prirodna može konotacija izgledati, ona bez sumnje poprima silu i neposrednost kroz kulturalno iskustvo.

Upravo na ovim Mejerovim tvrdnjama, Mark Ševi temelji svoju tezu o muzičkim žanrovima kao kognitivnim shemama. Objašnjenje emocija koje osećamo u muzici zasnovano je na spoznaji i konceptom izvanmuzičkih značenja, da bismo razlikovali misli i značenja koja se odnose na svet izvan muzike od čisto muzičkog ili „apsolutističkog“ značenja. U vezi sa ovom temom, Mejer je napisao da neko muzičko delo može pružiti „konotativni kompleks“ izvanmuzičkih značenja, koja nisu neograničena, ali nisu precizno označena muzikom. Konačno značenje je konstrukcija koju pojedinačni slušaoci isporučuju iz sopstvenog sećanja na povezane izvanmuzičke koncepte (Shevy, 2008, p. 477).

Ovim se nudi prikaz sposobnosti muzike, čitav „semantički raspon“ koji može da opiše grupu semantičkih značenja povezanih sa muzičkim delom za stvaranje ukupnog semantičkog značenja tokom određenog iskustva slušanja (Shevy, 2008, p. 478).

Ukoliko se žanrovi i stilovi posmatraju kao kognitivne sheme, pomoću kojih publika može da identifikuje određene izvanmuzičke koncepte povezane sa specifičnom epohom, stilom ili žanrom; sledeće logično pitanje je, kako muzikom aktivirati kognitivne mehanizme na kojima se temelji izgradnja semantičkog značenja ovih žanrova u muzičkoj komunikaciji?

Odgovor na ovo pitanje je zapravo zapanjujuće jednostavan, prema čuvenom britanskom muzikologu Nikolasu Kuku (Nicholas Cook) dovoljno je samo nekoliko nota: „Muzički stilovi i žanrovi nude neprevaziđene mogućnosti za praktično slanje složenih društvenih poruka ili poruka o stavu; jedna ili dve note u posebnom muzičkom stilu dovoljne su za ciljanje određene društvene i demografske grupe i za povezivanje čitave veze društvenih i kulturnih vrednosti...“ (Cook, 1994, p. 35). Kuk je izveo ovaj zaključak prilikom istraživanja vezanih za muziku i značenje u reklamama, (na žalost primovanje i teorija shema se često koriste u komercijalne svrhe u reklamama kao i propagandne svrhe u političkim kampanjama), pa se ove izjave originalno odnose na proizvod, međutim, ovaj zaključak je kasnije korišten u mnogim drugim kontekstima, što od strane autora, što od strane drugih istraživača koji su se pozivali na ovo istraživanje. Razlog za to se možda može naći baš u tome što se muzički stil može posmatrati kao kognitivna shema, pa prema tome se može i aktivirati u različitim kontekstima.

U kontekstu filmske naracije, potpuno je logično zaključiti da se sa nekoliko nota može ciljati, odrediti i označiti određena društvena ili demografska grupa ili pojedinac. Bitno je jedino da su te označujuće note specifične za stil: „Reklame često sadrže muziku kojoj gotovo potpuno nedostaje *sadržaj*, kako bi je muzički teoretičar generalno definisao - to jest,

karakteristično melodijsko, harmonično ili ritmičko oblikovanje - ali uključuje uočljivu muzičku logiku zasnovanu na stilu“ (Cook, 1994, p. 35). Objašnjenje za ovoliku moć muzike kao stimulusa, se možda može potražiti u kvalitetu muzičkog tona, koji se može posmatrati u „tri različita nivoa: ton kao akustički fenomen, ton kao perceptualni fenomen i ton kao muzički fenomen“ (Anđelković, 1995, p. 53), što ton uslovno rečeno čini superstimulusom (što će biti objašnjeno u zasebnom poglavlju posvećenom ovom fenomenu). Iz ovog razloga se stil može nagovestiti u svega nekoliko tonova.

Kao što je već rečeno, preduslov za sve gore navedeno je, da kod ciljane publike postoje kulturno deljene zajedničke sheme. Mark Ševi se u tom smislu oslanja na pojam „masifikacije“, ideju mase, gde se članovi određene demografske zajednice koji dele određena društvena ili kulturna ponašanja posmatraju kao kolektivni subjekt.

Mark Ševi primovanje žanra kao kognitivne sheme deli na makro i mikro perspektivu.

„Na makro nivou, ova sposobnost muzičkog žanra da prenosi izvanmuzička značenja mogla bi se objasniti masifikacijom i hipotezom mainstreaminga ...gde masovni mediji podučavaju široku narodnu masu različitim društvenim i kulturnim grupama kako bi povezali određene koncepte sa posebnim žanrovima. Ovo može biti posebno slučaj sa popularnom muzikom, gde muzička industrija naporno radi na stvaranju lako prepoznatljivih žanrova, od kojih svaki ima posebnu kulturu“ (Shevy, 2008, p. 478).

Na mikro nivou, naučena povezanost izvanmuzičkih koncepata sa popularnim muzičkim žanrovima može se opisati kao formiranje kulturno zajedničkih muzičko-žanrovskih shema na nivou pojedinačnih slušalaca. Kako ljudi stiču delove znanja kroz iskustva u životu, poput slušanja pesama ili gledanja muzičkih spotova, ti delovi znanja mogu postojati kao zasebni fragmenti (tj. epizodna memorija), ali se često u različitim mrežama povezuju kao semantička memorija. O ovoj kognitivnoj mreži se često misli kao o grupi čvorova ili koncepata koji su se udružili kroz učenje. Jednom kada se kognitivna mreža formira u memoriji, ona (ili njeni delovi) mogu biti primovani da formiraju kognitivnu šemu u radnoj memoriji. Primovanje se dešava kada su čvorovi povezani na takav način da kada jedan čvor dostigne prag aktiviranja, on povećava nivo aktivacije drugih asocijativno povezanih čvorova. Na primer, zvuk određenog muzičkog žanra može pokrenuti grupu povezanih izvanmuzičkih koncepata (čvorova), a ti aktivirani koncepti mogu ući u radnu memoriju i uticati na naknadnu obradu poruka. Ovo pretpostavlja da slušaoci doživljavaju muziku kao žanr. Uopšteno govoreći, percepcija je kategorizacija dolaznih senzornih informacija, a muzička industrija je

radila na poboljšanju ove kategorizacije za popularnu muziku. Kao rezultat toga, percepcija žanra pop muzike trebalo bi da se dogodi prilično brzo nakon izlaganja muzičkom delu (Shevy, 2008, pp. 478–479).

Uticaj žanra i stila muzike na video sadržaj, iako je tek od skoro i naučno potvrđen, odavno je poznat, u knjizi *Audiovizija* francuski teoretičar filma i kompozitor Mišel Šion (Michel Chion) ovakav odnos naziva „prinudnim brakom“ i predlaže jednostavan eksperiment za demonstraciju ovog fenomena:

„Postoji jedan izuzetno upečatljiv eksperiment praćenja filma koji se može svesrdno preporučiti jer izuzetno doprinosi razumevanju neke audiovizuelne sekvence i koji bismo mogli nazvati prinudnim brakom zvuka i slike. Uzmite sekvencu iz nekog filma i, na drugoj strani, izbor veoma različitih muzičkih pratnji koje pripadaju raznim muzičkim žanrovima. Pošto ste prigušili originalni ton te sekvence (koji mora biti nepoznat gledaocima) vi im prikazete tu sekvencu sa različitim muzičkim pratnjama, postavljenim pod sliku bez bilo kakvog podešavanja. Uspeh vam je osiguran; u desetak prikazanih verzija neminovno će se pojaviti neke koje će sadržati začuđujuće tačke sinhroniteta, patetične ili smešne, ali uvek iznenađujuće susrete. Ovakva promena muzike pod istom slikom ogoljava pitanja dodate vrednosti, sinhreze, spoja slike i zvuka, itd.“ (Šion, 2007, pp. 163–164).

Princip prinudnog braka funkcioniše i kada nisu u pitanju klasični narativni primeri, na primer u eksperimentalnim i apstraktnim filmovima, moć muzike da nosi ogromnu količinu značenja se vidi još više. Žanr ili stil kao klaster tolike količine podataka koja se sa druge strane tako lako razume od strane publike, može se jedino objasniti ako se žanr ili stil posmatra kao kognitivna shema. Odličan primer se navodi u knjizi *The Visual Music Film* Ejmi Molahan (Aimee Mollaghan) film *Arabeska* Džona Vitnija (*Arabesque* John Whitney 1975), američkog animatora, kompozitora i pronalazača, za koga se smatra da je jedan od očeva kompjuterske animacije. Idejno izuzetno ambicioznog filma, koji se oslanja na principe matematike i fizike kako bi ostvario savršenu simetriju kao i harmoniju, kako u doslovnom smislu tako i u vizuelnom, ali i muzičkom smislu. „*Arabeska* ...vrhunac je mnogih njegovih teorija i ideja o međusobnom odnosu zvuka i vizije. Iako nije njegov prvi kohezivni film, koji je nastao nakon njegovog prelaska sa analognog na digitalni računarski sistem, možda je to njegovo najpotpunije ostvarenje, vrhunac mnogih teorija i ideja o međusobnom odnosu zvuka i vizije“ (Mollaghan, 2016, p. 156).

Vitni je koristio princip harmoničkog kretanja kao strukturirajuće elemente u svojim digitalnim filmovima. Jednostavno harmoničko ponavljajuće kretanje napred-nazad kroz

ravnotežni ili centralni položaj, tako da je maksimalni pomak na jednoj strani ovog položaja, jednak maksimalnom pomaku na drugoj strani. Vremenski interval svake potpune vibracije je isti, a sila odgovorna za kretanje uvek je usmerena ka ravnotežnom položaju i direktno je proporcionalna udaljenosti od nje. Ovo harmoničko kretanje ispoljavaju mnogi fizički sistemi, poput vibracionih zvučnih talasa ili njihanja. Vitnijeva upotreba ovog diferencijalnog obrasca kretanja ima pandan u harmoničkom (misli se na fizičke harmonike, alikvotne tonove, flažolete) ili sinusoidnom kretanju u zvučnim tonovima.³⁶

Kao kompozitor, Vitni je za većinu svojih filmova sam komponovao muziku, ipak za ideju da ovi složeni harmonički principi u *Arabeski* budu u koheziji i vizuelno i zvučno, angažovao je persijsko-američkog kompozitora Manuher Sadigija (Manoochehr Sadeghi). Muzika za ovaj film zasnovana na klasičnoj iranskoj muzici „Santur“, koja savršeno odgovara idiosinkratičnoj ritmičkoj strukturi filma. Nakon proučavanja Vitnjevog opusa kao i ovog specifičnog filma autorka Ejmi Molahan navodi: „Okretanjem ovom specifičnom muzičkom žanru, Vitni uspostavlja vezu ne samo sa naslovom filma, već i sa islamskim idejama kosmosa, muzike, geometrije, likom arabeske i arhitekture, a sve je to izvedeno iz uticaja pitagorejstva u islamskoj kulturi.“ (Mollaghan, 2016, p. 168).

Sposobnost muzike da nosi čitav kompleks značenja vezanih za određen geografski prostor, istoriju i kulturu nekog naroda ili etničke grupacije posebno se odnosi na etno muziku, ali i muzičke pravce kao što su iranska klasična muzika „Santur“ ili indijska klasična muzika ili kineska klasična muzika. Ovakvi specifični žanrovi i stilovi mogu imati veliku ulogu posebno kada je „kulturalno primovanje“ u pitanju (čemu je posvećeno posebno poglavlje).

U već pominjanoj studiji Marka Ševija , *Music Genre as Cognitive Schema: Extramusical Associations with Country and Hip-Hop Music*, testirano je osam koncepta, odnosno osam konceptualnih dimenzija, od kojih se svaka sastoji od raspona između dva semantički suprotna koncepta. Na primer, jedan od osam koncepta je politička ideologija, čiji raspin se kreće od konzervne ideologije na jednom kraju kontinuuma i liberalne ideologije na drugom kraju (Shevy, 2008, p. 480).

Iz ove studije zaključeno je da muzički žanrovi utiču na percepciju osobe u odnosu na te iste koncepte. Pronađene su značajne razlike ne samo u konceptima koji se obično koriste za definisanje žanrova, kao što su etnička pripadnost, ruralno-urbana klasifikacija i starost, već i

³⁶ Videti poglavlje: *Conceptions of Harmony* in Aimee Mollaghan, *The Visual Music Film*. Palgrave Macmillan, Palgrave Studies in Audio-Visual Culture UK, 2015. str.140-172.

u drugim konceptima koji igraju važnu ulogu u istraživanju i ubeđivanju u komunikaciji, poput pouzdanosti, ljubaznosti i političke ideologije (Shevy, 2008, p. 477).

U knjizi *Media Effects: Advances in Theory and Research* L.J. Šrum (L. J. Shrum) navodi da je jedan od konzistentnijih nalaza u literaturi o društvenim spoznajama da ljudi, kada donose sudove o drugim osobama, imaju tendenciju da koriste konstrukte koji su najlakše dostupni iz memorije (princip pristupačnosti). Kada god se od učesnika zahtevalo da formiraju sudove o osobinama zasnovanim na dvosmislenom ponašanju ciljane osobe, oni su koristili koncepte osobina koji su bili „primovani“ (tj. učinjeni pristupačnijim) za tumačenje tih dvosmislenih ponašanja. Tumačenja su uticala na sudove učesnika o ponašanju mete, kao i na prosudbe o tome koliko im se meta dopala (Shrum, 2008, p. 54).

U svojoj studiji Ševi navodi: „Na osnovu rezultata eksperimenta kompozitori, izvođači i proizvođači audio-vizuelnih medija koji koriste muziku, trebalo bi da razmotre šta bi slušaoci muzičkog žanra mogli da percipiraju, jer prvih nekoliko sekundi dela može navesti shemu muzičkog žanra, koja može uticati na način na koji se percipiraju naknadne izvanmuzičke informacije“ (Shevy, 2008, p. 491).

Muzika kroz žanr ili stil kao okvir, odnosno kognitivnu shemu, ima čitav kompleks sposobnosti uključenih u opažanje, pamćenje, razmatranje, vrednovanje i odlučivanje. Kvalitet koji žanr ili stil čini posebno korisnim je njegov potencijal za prenošenje velike količine informacija gotovo trenutno i često bez svesnog napora publike. Um se u izvesnom smislu određuje naspram muzike u takvim pojavama kao što su osećaji, opažanja, emocije, sećanja, želje, razne vrste zaključivanja, motivi, izbori, ali i osobine ličnosti često i na nesvesnom nivou. „Muzički žanr nije tako precizan sistem simbola kao formalni jezik, ali s obzirom na bolje razumevanje njegove interakcije sa muzičkom strukturom i izvanmuzičkim informacijama i njegovog psihološkog uticaja, može se nastaviti razvijati kao koristan oblik neverbalne komunikacije“ (Shevy, 2008, p. 495). Ovaj fenomen stvara odlične ulove za primovanje ali samim tim i naraciju u kinematografiji.

Sećanje i razumevanje - shematski uticaj muzike u filmskom narativu

Scheme su takođe memorijski klasteri kako i klasteri sećanja. Samim tim imaju snažnu ulogu u filmskoj pripovesti. Shodno tome primovanje se isto tako oslanja na sećanje, odnosno memorizaciju. „Ključna komponenta koncepta primovanja je to da je uzrokovana

kombinacijom već postojećih asocijacija u dugoročnoj memoriji i automatskom primenom procesa koji rade na ovim reprezentacijama“ (Traxler & Tooley, 2012, pp. 79–80). Efekti primovanja se javljaju zato što aktiviranje jedne reprezentacije poboljšava aktivaciju povezanih reprezentacija preko prethodno uspostavljenih veza u dugoročnoj memoriji. Iako se primovanje najviše oslanja na dugoročno pamćenje i indukuje reakciju koja proističe iz već postojećeg iskustva i znanja, ovaj fenomen takođe može da se javlja u i modu kratkoročnog pamćenja, kada se subjekt izlaže uzastopnim stimulusima ili istim ili sličnim stimulusima sukcesivno ili repetativno.

„Ovaj fenomen se naziva primovnje i čini se da je posledica primitivnog sistema kratkoročne memorije koji kodira i poboljšava odgovor na karakteristike ili objekte koji su nedavno naišli, čime se olakšava odgovor na iste ili slične objekte u uzastopnim prezentacijama. Ovaj proces je implicitan i nehotičan, može se desiti za osnovne karakteristike stimulusa kao i za objekte ili cele vizuelne scene, ali i za karakteristike višeg reda stimulusa kao što su pažnja, vremenska ili emocionalna konzistencija. Primovanje u vizuelnoj potrazi³⁷ verovatno nije jedinstvena pojava. Umesto toga, izgleda da odražava modulacije aktivnosti na različitim nivoima hijerarhije perceptivne obrade, u rasponu od nižih do viših nivoa, u zavisnosti od stimulusa, zadatka i konteksta“ (Campana, 2012, p. 169).

Na ovaj način primovanje ne samo da indukuje postojeća sećanja, nego može da stvara i nova sećanja. Iz ovog razloga često se vrše eksperimenti primovanja u procesu učenja. Takođe, primovanje se izučava i iz razloga boljeg razumevanja samog procesa pamćenja i predstavlja veoma zanimljiv metod za istraživanje prirode znanja o pamćenju u svakom smislu i bogatstvu varijeteta. „Primovanje je efekat implicitnog pamćenja u kojem izlaganje stimulusu utiče na odgovor na kasniji stimulus. Može se desiti nakon perceptivnog, semantičkog ili konceptualnog ponavljanja stimulusa. Repetativno primovanje, olakšavanje obrade stimulusa, usled nedavne obrade tog istog stimulusa je dobro utvrđen fenomen ponašanja i jedan je od najšire proučavanih aspekata ljudskog učenja i pamćenja“ (Hsu & Schütt, 2012, pp. vii–viii).

Bino je naglasiti da primovanje funkcioniše u dva modaliteta pamćenja, svesnom i nesvesnom tj. implicitnom i eksplicitnom. „Autori su stoga predložili da se razlikuju dva oblika pamćenja: proceduralni i deklarativni sistem pamćenja. Ova razlika je najpoznatija kao implicitna/eksplicitna disocijacija. Eksplicitni oblik sećanja se odnosi na svesno pamćenje određenog događaja pomoću verbalnih metoda, dok implicitni oblik pamćenja označava

³⁷ Vizuelna potraga je jedan od načina testiranja u psihološkim eksperimentima vezanim za primovanje.

nesvesno ispoljavanje sećanja bez ikakve verbalizacije kao u proceduralnom pamćenju“ (Vallet et al., 2012, p. 102).

Implicitno i eksplicitno pamćenje predstavljaju različite neuronske procese i različita stanja svesti našeg dugoročnog pamćenja. Eksplicitno pamćenje podrazumeva podsećanje na prethodno naučene informacije koje zahtevaju svesni napor da bi se primile, dok je implicitno pamćenje nesvesno i bez napora. Eksplicitno pamćenje bleedi u odsustvu prisećanja, dok je implicitno pamćenje robusnije i može trajati ceo život čak i u odsustvu daljeg vežbanja. Dok implicitno pamćenje uključuje perceptivna i emocionalna nesvesna sećanja, eksplicitno pamćenje uključuje informacije i iskustva kojih se svesno možemo priseliti. Uprkos mnogim istraživanjima i mnogim studijama, tačna priroda odnosa između implicitnog pamćenja i eksplicitnog pamćenja je i dalje dvosmislena (Perera, 2020).

Bilo da je u pitanju eksplicitno ili implicitno sećanje u oba slučaja paradigma primovanja i jedne i druge vrste sećanja nalazi primenu u filmskoj naraciji. Primovanje perceptivnih i emocionalno nesvesnih sećanja najčešće se vrši tehnikom mikro primovanja, dok se primovanje iskustava kojih se svesno možemo priseliti najčešće vrši midi i makro tehnikom primovanja ili kombinacijom različitih tehnika.

Još jedan benefit paradigme primovanja u filmskoj naraciji je i fenomen *šireće aktivacije*. Ovo je jedan od najpopularnijih prikaza primovanja, šireća aktivacija zasnovana je na mrežnim modelima memorije. Mrežni modeli pretpostavljaju da su koncepti u memoriji predstavljeni čvorovima i da su čvorovi povezani putevima koji predstavljaju povezanost između čvorova. Izvlačenje iz memorije se oslanja na proces u dve faze: aktivaciju i selekciju. Kako se čvor u mreži aktivira, putem mehanizama kao što je fokusirana pažnja, aktivacija se širi na čvorove koji su blisko povezani sa prvobitno aktiviranim čvorom. Kada se od učesnika eksperimenata zatraži da odgovore na cilj, odgovor je brži kada je cilj srodan primu, nego kada cilj nije povezan sa primom. To je zato što se aktivacija širi na povezane čvorove, a novoaktivirani čvorovi su dostupniji mehanizmu selekcije (Was, 2012, p. 125).

Model šireće aktivacije gde se jednim stimulusom aktiviraju srodna sećanja u filmskoj naraciji nalazi primenu u upotrebi vizuelnih motiva, ali takođe i muzičkih motiva. Kroz „rad sa motivom“ u toku same kompozicije filmske partiture, gde se je jedan motiv ponavlja tokom kompozicije, slično ali ne nužno i identično, kao i lajtmotivima koji su direktno povezani sa likovima, mestima i radnjom filma, muzički motivi aktiviraju pažnju na ciljani objekt, lik,

indukuju emotivnu reakciju, utiču na ponašanje i procenu, ali takođe pokreću i sva srodna sećanja.

Uopšteno gledano, kada se uzme u obzir da se primovanje oslanja na sam proces sećanja, na stvaranje i indukciju sećanja u različitim modalitetima i varijetetima, kao i uticaj na emotivni odgovor i ponašanje subjekta tj. gledaoca u kontekstu filma, od izuzetne važnosti je istražiti i na koji način primovanje doprinosi filmskoj naraciji, a samim tim i kulturi sećanja.

Na višim nivoima, film prevazilazi okvire puke zabave i teži ka tome da postane artefakt sećanja i pamćenja. U Knjizi Nevene Daković *Studije filma : ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, navodi se:

„Bilo koji umetnički ili medijski tekst jeste analitičko-istraživačka jedinica hronike sećanja. Svaki narativ je, najpre i konačno, artefakt prošlosti koji se postavlja kao izazov za svaku novu generaciju. Pripada beskrajnoj oblasti kulture sećanja, prevashodno vizuelnom segmentu ali i transmedijalnom pripovedanju jer su u trećem milenijumu granice medija i tvorbe dijegetičkog sveta izbledele. Načelno, svi oni su deo beskrajnog toka vizuelnog sećanja i fikcionalizacije i vode nas prošlosti i identitetu u raznim prostorima“ (Daković, 2014, p. 8).

Iako je primarni fokus stvaranja filma na vizuelnom prikazu priče, muzika odabrana za film sastavni je deo same umetničke forme i funkcionalno se koristi za vršenje različitih efekata na gledaoce, između ostalog ima izuzetnu ulogu u integraciji celokupnog filmskog narativa, a samim tim i pamćenja filmskog narativa kao objedinjenog audio-vizuelnog prikaza.

Naučnim istraživanjem ovog fenomena se najviše bavila Merlin Bolc, ali i umetnici poput Valtera Merča (Walter Murch) primećuju isti fenomen: „Zvuk u filmu se retko ceni sam za sebe, ali funkcioniše u velikoj meri kao proširenje vizuelnom. Posredstvom neke tajanstvene perceptivne alhemije, ono što zvuk unese u film, publika u velikoj meri to opaža i ceni u vizuelnom smislu. Što je bolji zvuk bolja je i slika“ (Murch, 1995).

Ovako posmatrano muzika u filmu ima dve bitne uloge: jednu da pomogne pamtljivost samog filma, što svakako doprinosi kulturi sećanja i drugu da tokom gledanja filma indukuje već postojeća sećanja iz prethodno stečenog ličnog (ili kolektivnog) iskustva, ali sećanja koja mogu biti stečena i prethodno odgledanim filmovima.

U prethodnom potpoglavlju bilo je reči o izboru određenog muzičkog žanra, kao što je klasika, džez ili rep, koji često pomažu u uspostavljanju konteksta i postavke priče u kojoj se konkretnoj eri ona javlja. Ovakav pristup filmskoj muzici predstavlja dobar primer primovanja

na makro nivou. Samim tim što muzički žanr pripada određenom vremenu ili epohi, stil ili žanr nosi sa sobom i određene muzičke informacije koje svakako mogu indukovati ili čak preneti sećanje.

Značaj muzike u kulturi sećanja je izuzetan, a način na koji muzika prenosi sećanja je takođe specifičan i jedinstven. Poznati interdisciplinarni muzikolog, evolucionari biolog i psiholog koji svojim istraživanjima objedinjuje sva svoja znanja i obrazovanje Andirud Patel (Aniruddh D. Patel) navodi: „Sve kulture prepoznaju emotivnu moć muzike i koriste muziku u ritualima, velikim i malim. Što se tiče sećanja, još pre pisanja, muzika je bila primaran način da se zapamte dugačke kulturno važne priče“ (Patel, 2015, p. 17).

Muzika je toliko bitan i sveprisutan deo ljudskog iskustva. Iako se čini lakom za shvatiti, iza paravana svesti, jeste vrlo kompleksna. Iako mi ljudi nismo jedina muzička bića, naša privilegija da tako dobro, bolje od svih drugih vrsta, razumemo, osećamo i koristimo muziku, razvijala se postepeno. Genetskim istraživanjima, evolucionari biolozi tvrde, da se može pratiti unazad milionima godina, što muzici daje nešto drevno, iskonsko i arhetipsko.

„Genetska istraživanja snažno podržavaju ideju da su svi živi primati potomci istog pretka koji je živio pre oko devedeset miliona godina. Ljudi su posebno genetski bliski šimpanzama, mi delimo više od devedeset osam posto naših gena i imali smo zajedničkog pretka pre oko šest miliona godina. Drevni aspekti moždanih struktura i funkcija su zajedničke ljudima i ostalim primatima. Ako se muzikalnost bazira na drevnim moždanim mehanizmima, onda bi ti isti mehanizmi trebali biti prisutni u drugim živim primatima, zato što delimo istog pretka sa njima“ (Patel, 2015, p. 19).

Takođe, ljudska percepcija muzike je izuzetno kompleksna i ne zasniva se na rečima (Patel, 2015, p. 20). Upravo ova činjenica je dovela do fascinacije ogromnog broja naučnika pogotovo u dvadesetom veku iz različitih oblasti, filozofije, sociologije, antropologije, ekonomije, političkih nauka, raznih grana humanističkih i konačno prirodnih nauka, da na sličan način usmere pažnju na mehanizme muzičkog značenja i njenog saopštavanja. Iako su različite po svom epistemološkom i metodološkom načinu istraživanja, kao i sfere interesovanja kojima se primarno bave, sva ova polja tj. nauke, kada je reč o muzici došla su do sličnog stava, a to je da se muzika u svom izrazu ipak znatno razlikuje od svega materijalnog, ali i lingvističkog.

„Ne samo da muzika ne upotrebljava lingvističke znakove već, bar na izvesnom nivou, ona deluje kao zatvoreni sistem, tj. ona ne upotrebljava nikakve znakove niti simbole koji se odnose na ne muzički svet predmeta, pojmova i ljudskih želja. Tako se značenja koja muzika pruža znatno razlikuju od značenja koja

saopštava književnost, slikarstvo, biologija ili fizika. Za razliku od jednog zatvorenog ne referencijalnog matematičkog sistema, za muziku se može kazati da saopštava emocionalna i estetska značenja, a i čisto intelektualna. Taj zagonetni spoj apstraktnosti s konkretnim emocionalnim i estetskim iskustvom možda može, ako se ispravno razume omogućiti korisne uvide u opširnije probleme značenja i saopštavanja, posebno onih koji uključuju estetsko iskustvo“ (Mejer, 1986, pp. 11–12).

Dakle, muzika poseduje kvalitete i sopstvene kodove pomoću kojih komunicira potpuno različito od onih koji se koriste u književnosti ili vizuelnim umetnostima. Samim tim ona ima kapacitet da stvara ili evocira sećanja na sebi svojstven, poseban način, što se naravno odavno zna, međutim, savremena istraživanja u oblastima biologije, neuro nauka i psihologije, ne samo da to potvrđuju nego konstantno otkrivaju fascinantne činjenice vezane za muziku, sećanje i ljudski mozak. Zapravo, muzika je toliko dobro sredstvo za indukciju ili stvaranje sećanja, da se sve češće koristi u lečenju degenerativnih moždanih bolesti koje dovode do gubitka neurona i moždane mase poput Alchajmerove bolesti ili ljudi koji su pretrpeli teška fizička oštećenja mozga usled fizičke traume ili šloga tj. intracerebralnog krvarenja (*Music and Memory*, n.d.; Patel, 2015).

Takođe, muzika kao vremenska umetnost³⁸, kao niz hronološki i smisleno postavljenih auditivnih signala tj. izražajnih sredstava muzike, ima poseban sebi svojstven mehanizam kako u ljudskom mozgu stvara percepciju.

„Muzički zvuci, kao i svi ostali auditivni signali, odvijaju se u vremenu. Zbog toga je neophodno za slušni sistem da integriše redom organizovane zvuke u koherentnu percepciju. Ova serija paralelnih transformacija može se smatrati mehanizmom radne memorije, koja privremeno skladišti auditivne jedinice i kombinuje ih u jedanu percepciju (kao što su zvučni obrazac, ritma i melodije)“ (Jäncke, 2008).

Muzika dakle, iako vremenska umetnost, stvara jedinstvenu percepciju objedinjenog audio-vizuelnog prikaza, što dokazano poboljšava pamtljivost filma, a njen poseban kvalitet je to što može da evocira emocije. Kada je sećanje u pitanju eksperimenti nesumnjivo pokazuju da muzika može da prizove sećanja i emocije iz nečije prošlosti (Jäncke, 2008). Međutim, kako muzika takođe poseduje moć da izazove sećanje, što je opšte poznato, onda možda treba preispitati i mogućnosti muzike kao medijuma, koji može da izvrši transfer sećanja, tj. emocija

³⁸ Činjenica da muzika teče kroz vreme se nekad smatrala poteškoćom u dokazivanju emocionalnog odziva na muziku. Meyer B. Leonard, *Emocija i značenje u muzici*, Nolit, Beograd, 1986. str. 23.

sa osobe koja ih je autentično proživela na osobu koja nije i na taj način da svoj doprinos kulturi sećanja.

Iz ovog razloga treba razlikovati dva osnovna pristupa muzici u filmu: originalni i arhivski. Za razliku od originalne muzike koja se komponuje specifično za određeni film, pozajmljivanje znači korišćenje već postojeće muzike koja može biti: iz klasične literature bilo koje epohe, programske muzike pisane za balet, operu ili programsku simfoniju, partiture komponovane za neki drugi film, popularne muzike, folk muzike itd. Za ovakav pristup se u filmskoj teoriji koristi više termina: pozajmljena muzika, adaptirana muzika, arhivska muzika, neoriginalna muzika, *redy made* muzika, *fake book* muzika. Partiture koje u sebi sadrže pozajmljenu muziku nazivaju se: kompilovane partiture, kompozitne partiture ili adaptirane partiture, u zavisnosti od toga u kojoj meri i na koji način koriste pozajmljenu muziku.

U svojoj knjizi *Osnove dramaturgije zvuka u filmskom i televizijskom delu*, kada govori o originalnoj naspram arhivske muzike, tj. „autentične muzike sredine“ koja se snima direktno na licu mesta ili se koristi arhivski snimak, Ivo Blaha (Ivo Bláha) za arhivsku tj. autentičnu muziku čak predlaže drugačiji termin: „Što se tiče pozicije muzike prema slici, u literaturi se javlja više raznih naziva (immanentna i transcendentalna muzika, u slici i van slike...). Međutim, sistemu osnovnih relacija između zvuka i slike više bi odgovaralo da se razlikuje *realna* muzika (koja čini deo prikazivane sredine) i *prateća*, paralelna muzika (paralelno dodata slici)“ (Blaha, 1993, p. 13). I upravo to „realno“ je ono što fali originalno komponovanoj partituri, ma koliko dobro napisana ona bila.

Muzikolog Bertold Hokner (Berthold Hoeckner) u svojoj knjizi *Film, Music, Memory* navodi: „Mi pamtimo muziku, ali i muzika takođe pamti: događaje i ljude, ideje i emocije, tradicije i identitete. Sa pojavom bioskopa, muzika se uključila u novu tehnologiju audiovizuelnog pamćenja, stavljajući kulturno znanje u individualno i kolektivno pamćenje“ (Hoeckner, 2019, p. 1).

U svim drugim slučajevima originalno komponovana muzika se smatra naratološki superiornijom. Razlog za to je očigledan, komponovana je specifično za određeni film i samim tim je prilagođena tom specifičnom filmu u svakom smislu. Sa druge strane kada film ima ambiciju da postane artefakt sećanja ili da verno prenese neki veoma bitan istorijski događaj, arhivska muzika je svakako superiornija. Iako nije uvek moguće snimiti doslovno realnu muziku, osim ako se ne radi o dokumentarnom filmu, uvek je moguće koristiti arhivsku muziku ili autentičnu muziku epohe. Muzika kompozitora koji su bili neposredni svedoci nekog

stravičnog istorijskog događaja i koji su komponovali svoju muziku kao svoju reakciju na određenu traumu, zauzima posebno mesto u kulturi sećanja. U knjizi *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War* navodi se primer četiri filma francuskog modernističkog reditelja Alena Renea (Alain Resnais) snimljenih tokom 1960-ih: *L'annee derniere a Marienbad* (1961), *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), *La guerre est finie* (1966) i *Je t'aime, je t'aime* (1968) od kojih svaki ima atonalnu, atematsku filmsku partituru sastavljenu od četiri modernistička evropska kompozitora; Francisa Seiriga (Francis Seyrig), Hansa Vernera Henzea (Hans Werner Henze), Đovania Fuskoa (Giovanni Fusco) i Kšištofa Pendereckog (Krzysztof Penderecki), „respektivno od kojih su se svi bavili egzistencijalnim temama sećanja, traume i smrti. Imajući u vidu savremeni posleratni kontekst i Drugog svetskog rata i Alžirskog rata, koji je završen 1962., sva četiri filma bave se posttraumatskim efektima gubitka (i individualnog i kolektivnog), ne samo svojom temom, nego i svojom filmskom, audiovizuelnom formom“ (M. Baumgartner & Boczkowska, 2019, p. 159).

Autentična muzika epohe i repozitorijumi arhivske muzike pružaju ne samo istorijske činjenice, nego ono najvrednije što muzika može da pruži. Ova arhivska muzika u sebi sadrži i čuva autentične ljudske emocije, onih koji su ih svirali, komponovali i u njih uneli svoje emotivno kao i svako drugo doživljajno iskustvo. Muzika je prava baza i sećanja i osećaja i sadrži informacije kodirane na takav način koji samo muzika može da zabeleži, sačuva i da prenese na nekog drugog.

Kada je film u pitanju, ali i bilo koji drugi artefakt sećanja, bitno je napomenuti da termini „sećanje“ i „pamćenje“ ne funkcionišu uvek kao sinonimi. Pamćenje je više vid memorije, odnosi se na procese koji se koriste za prikupljanje, skladištenje, zadržavanje i kasnije preuzimanje informacija. U memorijzaciju su uključena tri glavna procesa: kodiranje, skladištenje i preuzimanje (Cherry, 2021b). Sa druge strane sećanje je proces ili praksa razmišljanja ili pripovedanja o prošlim iskustvima na racionalan ili na emotivan način. Sećanje je refleksija prošlosti iz pozicije sadašnjosti, retrospekcija i rekolekcija prošlih događaja. Sećanje je i reminiscencija koju Merjam Webster, između ostalog definiše i kao: „shvatanje platonске ideje, kao da je bila poznata u prethodnom postojanju ili sećanje na davno zaboravljeno iskustvo ili činjenicu“ (Merriam-Webster, 2021).

Pamćenje selektivnim čuvanjem određenih sadržaja artikuliše prošlost u smisaoni poredak, na ovaj način uspostavlja sklad i pomaže nam u prihvatanju i tumačenju sveta. Sećanje

je sa druge strane, aktualizovanje sačuvanih sadržaja, zahvat u prošlo uvek iz nove sadašnjice, što podrazumeva ponovno tumačenje i preinačavanja naše prošlosti. Sećanje je dakle, mnogo složenije od pamćenja, jer unosi prošlost u sadašnjost i nanovo je tumači i preinačava, pa tako uvek predstavlja aktuelnu konstrukciju smisla.³⁹

Platonsku ideju o sećanju kao iskustvu prethodnih postojanja nema potrebe doživljavati doslovno u smislu reinkarnacije, ali je svakako zanimljivo razmišljati o sećanju kao iskustvu prethodnih generacija, pogotovo na kolektivnom nivou.

Filmovi se ne snimaju za pojedinca, filmovi se uvek snimaju za ciljanu publiku, iz ovog razloga, film se u mnogome oslanja na kolektivno sećanje. To ne znači da se film ne dotiče pojedinca, film dotiče grupu pojedinaca koji dele kolektivno sećanje. Izraelski naučnik Jadin Dudaji (Yadin Dudai) definiše kolektivno pamćenje kao: „Skup istorijskih narativa, verovanja i običaja koje društvena grupa deli generacijama“ (Dudai, 2002, p. 50). Uzimajući u obzir da se afektivno primovanje, ali i kulturalno primovanje koje se vrlo često koristi u kinematografiji, oslanja na kolektivno pamćenje, neophodno je bazično razumevanja ovog fenomena. Ovde se možemo najviše osloniti na Jadinu Dudajia sa Hebrejskog univerziteta u Jerusalimu, čiji istraživački interesi obuhvataju neurobiologiju učenja i pamćenja, zatim pamćenja kao koncepta i sposobnosti mozga, kao i međusobnog odnosa između njih, kolektivnog pamćenja i evolucije „kulturnih organa“ kao što je bioskop.

Diskusija o kolektivnom pamćenju nalazi se na spoju psihologije, sociologije i istorije. Kolektivno pamćenje je jedinstveno među vrstama pamćenja jer nije ograničeno na pojedinačni nervni sistem. Tačnije, u bilo kom trenutku je kodiran u distributivnom sistemu individualnih mozgova u relevantnoj društvenoj grupi, kao i u elementima savremene kulture te grupe, kontekstu i sećanju iz stvarnog života. Dakle, iako delovi kolektivnog pamćenja mogu biti kodirani u individualnom mozgu kao celina, i formiranje i zadržavanje ove vrste pamćenja predstavlja pojavno svojstvo grupe. Kolektivno pamćenje je primitiv ljudskih društava i zajedno sa drugim sastojcima kulture, ono dozvoljava negenetskim informacijama da prevaziđu ograničeni životni vek pojedinaca. Osetljiv period za sticanje i konsolidaciju kolektivnog pamćenja je najverovatnije adolescencija i rano odraslo doba. Dudaji ističe izuzetni značaj kolektivnog pamćenja za pitanja nacionalne i međunarodne politike, socijalne

³⁹ Videti: Nevena Daković, *Studije filma : ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, Fakultet dramskih umetnosti Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2014. potpoglavlje: *Teorije istorije, sećanja i pamćenja*, Str. 91-97.

politike, ekonomije, rata i mira i napominje da su nacionalni mitovi i dalje velika sila na nacionalnim i međunarodnim arenama. Kolektivno pamćenje takođe ima ulogu u odabiru i konstruisanju našeg stava prema prirodi i nauci. Termin „kolektivno pamćenje“ zapravo se odnosi na tri entiteta: korpus znanja, atribut i proces. Telo znanja je kardinalni element kulture. Karakteristično je za datu društvenu grupu, ali se vremenom menja i poseduje plastičnost. Ovaj atribut je prepoznatljiva holistička slika prošlosti u grupi, ali i slika koja se i sama može koristiti kao definicija grupe. Proces je stalni dijalog između pojedinaca i njihove društvene grupe. Odabirom tekućih informacija koje su relevantne za grupu, filtriranjem, zadržavanjem i širenjem u društvu, svaki pojedinac bi potencijalno mogao da promeni kolektivno pamćenje grupe. Ovo bi zauzvrat moglo uticati na naknadno sticanje i upotrebu pamćenja kod pojedinca, što bi moglo dalje uticati na pamćenje i ponašanje grupe. Drugim rečima, pojedinci bi vremenom mogli doprineti kolektivnom pamćenju grupe kojoj pripadaju, ali kolektivno pamćenje u bilo kom trenutku takođe može uticati na percepciju i pamćenje u mozgu pojedinačnih članova grupe. Na osnovu svojih društvenih opredeljenja i uverenja, pojedinci istovremeno pripadaju u više grupa usredsređenih na porodicu, prijatelje, starosnu grupu, profesiju, hobi, politiku, religiju i naciju. Stoga, pojedinačni mozgovi podležu kodiranju višestrukih sistema kolektivne memorije, od kojih neki mogu biti konfliktni ili čak kontradiktorni. Konflikt može dovesti do psihološke i socijalne napetosti. Uprkos činjenici da kolektivno pamćenje nije svojstvo pojedinca, primamljivo je uporediti ga sa pamćenjem u individualnom mozgu. Dudaji navodi nekoliko heurističkih analogija. Slično popularnoj taksonomiji ljudskog pamćenja, tokom godina kolektivno pamćenje je prikazano kao sastavljeno od eksplicitnih i implicitnih sistema. Termin „kolektivna svest“, koristi se u definisanju društvenih činjenica i odnosi se na pojave u društvu: kolektivnog znanja, stavova, vrednosti i ponašanja i uglavnom pripada eksplicitnom memorijskom sistemu. Dudaji se takođe poziva na Junga (Carl Gustav Jung), koji je izneo ideju da ljudi takođe imaju „kolektivno nesvesno“, duboke slojeve psihe u kojima se nalaze univerzalna iskonska sećanja ili slike „arhetipovi“. Ovo je implicitni sistem pamćenja, koji se prema Jungu, može proučavati kroz mitove. Dudaji navodi da u naučnom kontekstu, jungovski prikaz kolektivnog nesvesnog jeste nejasan, ali da se ne mora biti „jungovac“ da bi se pretpostavilo da korpus implicitnih univerzalija ljudskih mentalnih sposobnosti, koja su se ugradila u ljudski mozak tokom njegove duge evolucije, formiraju društvenu funkciju. Mogu se predložiti i druge analogije između individualnog i kolektivnog pamćenja. Slično drugim tipovima pamćenja, povraćaj kolektivnog pamćenja uključuje rekonstrukciju u kojoj je reprezentacija prvobitnog događaja prilagođena kontekstu sećanja. Slično individualnom sećanju u stvarnom životu, susrećemo se

sa lažnim kolektivnim pamćenjem, a možda i sa kolektivnim sećanjem. Dudaji napominje da se malo zna o stvarnim mehanizmima sticanja, konsolidacije, izumiranja i zaborava kolektivne memorije i da je u svetu, čijim javnim i vladinim mnjenjem dominira masovno medijsko izveštavanje o događajima u realnom vremenu, kinetika sticanja i izumiranja kolektivnog pamćenja verovatno brža nego što je ikada bila. Zadržavanje je manje misterija, kolektivni engram se distribuira u mozgovima pojedinaca sa preklapajućim životnim vekom, koji prenose informacije sa jedne generacije na drugu, kao i u artefaktima kulture (Dudai, 2002, pp. 50–51).

Uloga muzike u individualnom ili kolektivnom pamćenju i sećanju je izuzetna. U radu *Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory*, autorka Jose van Dik (José Dijck), muziku u kolektivnom sećanju vidi isto kao i Dudaji, kroz autobiografsko sećanje (o čemu će biti reči u daljem tekstu). Muzika se pamti na individualnom nivou, ali isto tako ima svojstvo inegracije kao celine unutar grupe i formira na taj način kolektivno sećanj

„Sećanja vezana za pesme teško da su individualni odgovori *per se*; snimljena muzika se percipira i vrednuje kroz kolektivne okvire za slušanje i uvažavanje. Individualna sećanja gotovo uvek nastaju u kontekstu društvenih praksi, kao što su razmena muzike i zajedničko slušanje, i kulturnih formi kao što su popularni radio programi, liste hitova, koncerti uživo, itd. Ove društvene prakse i kulturni oblici izgledaju gotovo neodvojivi od sećanja stvarnih pesama; kao znak svog vremena popularne pesme stvaraju kontekst za reminiscenciju. Tokom svog života, ljudi grade mentalne i materijalne rezervoare muzičkih preferencija; odabrane pesme mogu postati značajne kada im je data estetska vrednost, kada su povezane sa preživljenim i zajedničkim iskustvom ili kada su povezane sa prostornim konfiguracijama. Od uvođenja zvučnog zapisa u poslednjoj deceniji devetnaestog veka, zvučnim iskustvima je pridato značenje kao kolektivna sećanja kroz performativne obrede, poput zajedničkog slušanja i razmene muzike“ (Dijck, 2006, p. 367).

U radu: *Music, Nostalgia and Memory: Historical and Psychological Perspectives* se navodi da je muzika jedan od najjačih pokretača sećanja, pogotovo nostalgčnih sećanja. Stoga naša lična potreba da se povežemo sa prošlošću – bilo da je to naša lična prošlost ili istorijska prošlost, takođe utiče na muziku koju slušamo (Garrido & Davidson, 2019, p. 8). „Slušanje muzike, komponovanje muzike i sviranje muzike, snažno su povezani sa procesima pamćenja. Na primer, kada slušamo muziku, mogli bismo da se setimo naslova, melodije, pevača ili muzičara i okolnosti u kojima smo muziku prvi put čuli. Takođe je moguće da uhvatimo suštinu dok slušamo određeno muzičko delo, a da eksplicitno ne znamo detalje tog dela“ (Jäncke, 2019, p. 237).

Razlika između pamćenja i sećanja je više puta naglašena, međutim, pogrešno je shvatati ova dva termina kao dva polarna opozita, sećanje i pamćenje su par, idu jedno sa drugim i međusobno se dopunjuju. Pamćenje se može gledati kao hladniji oblik memorizacije, dok je sećanje topliji, emotivniji povrat zapamćenog. Bez pamćenja na implicitnom ili eksplicitnom nivou nema ni sećanja.

Iz ovog razloga potrebno je napraviti bazičan pregled mehanizma memorizacije muzike i kasnijeg sećanja, kako same muzike tako i događaja povezanih sa njom, pogotovo filma. U daljem tekstu biće objašnjeni principi ljudskog pamćenja muzike, koji će se oslanjati na rad neuropsihologa Luca Junkea (Lutz Jäncke), zatim će biti objašnjena uloga filmske muzike u procesu bolje memorizacije filma kao integrisanog audiovizuelnog prikaza (Merlin Bolc) i konačno emotivnog sećanja i filma (Susann Eschrich).

Muzika i pamćenje

Kako bi se razumeo princip primovanja muzikom u filmu i uloga muzike u filmskom narativu u stvaranju, indukciji i povratu sećanja, potrebno je navesti i ukratko objasniti nekoliko najbitnijih termina koji se koriste u istraživanju muzike i pamćenja. U ovu svrhu koristiće se predlog termina koji je napravio Juc Junke u naučnom radu: *Music, memory and emotion*, iz čega dalje slede osnove ljudskog pamćenja, ali i specifičnosti muzičkog pamćenja, na osnovu čega je dalje moguće pričati o primovanju kao i sprezi muzike, pamćenja i filma (Jäncke, 2008, p. 2).

Termini koji se koriste u istraživanju pamćenja:

- Nadražaj: stanje u kome su mobilisani telesni resursi, uključujući periferni nervni sistem, endokrini sistem i imuni sistem; stanje senzorne budnosti, pokretljivosti i spremnosti za reagovanje.
- Asocijativna memorija: memorijski sistem u kome je specifični deo memorijske informacije povezan sa drugim memorijskim informacijama asocijativnim vezama. Podsećanje na prethodno doživljeno iskustvo/predmet razmišljanjem o nečemu što je povezano sa njim izaziva asocijaciju.
- Emocionalna valenca: stepen privlačnosti ili averzije koju pojedinac oseća prema određenom objektu ili događaju.
- Epizodno pamćenje: sećanje na događaje, mesta, vremena, povezane emocije i druga znanja i iskustva zasnovana na konceptu.

- Semantičko pamćenje: pamćenje značenja, razumevanja i drugog znanja zasnovanog na konceptu koji nije povezan sa specifičnim iskustvima.
- Eksplicitno pamćenje: svesno pamćenje činjenica. Epizodno pamćenje i semantičko pamćenje su tipovi deklarativnog pamćenja, jedna od dve glavne podele pamćenja zajedno sa implicitnim pamćenjem.
- Implicitno pamćenje: pamćenje koje nije lako verbalizovati, ali se može koristiti bez svesnog razmišljanja o tome. Jedna od dve podele pamćenja, zajedno sa deklarativnim pamćenjem.
- Perceptivna memorija: promene u perceptivnoj obradi određenih objekata ili scena izazvane iskustvom.
- Pozitivan transfer: kada učenje iz jedne situacije podržava učenje u drugoj.
- Primovanje: jedna od manifestacija implicitnog pamćenja u kojoj se delovi određenih reprezentacija ili asocijacija u sećanju aktiviraju neposredno pre izvođenja radnje ili zadatka.

Osnove pamćenja

Ljudsko pamćenje se sastoji od nekoliko delova: (1) senzorne memorije, (2) kratkotrajne memorije, (3) radne memorije i (4) dugotrajne memorije. Senzorna memorija čuva senzorne informacije za veoma kratak period. Ovaj memorijski sistem je snažno povezan sa neuronskim mrežama koje obrađuju senzorne informacije. Dakle, ove informacije se ne obrađuju, tumače i kodiraju. Sistem radne memorije je centralni sistem ne samo za memorijske procese; on je ključan za mnoge, ako ne i sve spoznaje. Glavne funkcije koje kontroliše radna memorija često se opisuju kao „održavanje i manipulacija“ kako bi se izrazila činjenica da radna memorija ne samo da sadrži već i manipuliše informacijama. Čuvanje informacija na kratak vremenski period bez ikakvih kognitivnih manipulacija stvar je kratkoročnog pamćenja. Manipulacija, koja je glavni stub sistema radne memorije, snažno je povezana sa izvršnim funkcijama, prepoznavanjem obrazaca, dugoročnom memorijom, kodiranjem za dugoročnu memoriju, razumevanjem jezika i muzike, rešavanjem problema, pa čak i kreativnošću. Sve se to postiže uz učešće sistema radne memorije. Stoga je ovaj sistem ključan za skoro sve muzičke funkcije, a posebno za muzičku memoriju. Neuronske mreže, koje su uključene u proces radne memorije, nisu žarišne, već su raspoređene po mnogim područjima mozga, zbog mnogih funkcija povezanih sa radnom memorijom. U dugoročnoj memoriji, kodirani materijal se

skladišti na duže vremenske periode, ponekad čak i izuzetno dugo, više decenija (Jäncke, 2019, pp. 237–238).

Muzička memorija

Muzička memorija se ne razlikuje toliko od „klasičnog“ memorijskog sistema. Međutim, postoje neke fundamentalne i važne razlike kada je u pitanju prirodna muzika i način na koji se ona obrađuje, skladišti i preuzima. Muzika je dinamički podsticaj koji se vremenom razvija, pa kada slušaoci slušaju muziku, moraju da integrišu pristigle sekvencijalne slušne informacije i primene specifične mehanizme zasnovane na memoriji kao što je npr. geštalt percepcija, da bi formirali sekvencu u muzičkom delu. Dakle, slušanje muzike nije samo stvar jednostavne obrade slušnih informacija, već je mnogo više, jer je uključeno nekoliko psiholoških funkcija, od radne memorije do nekoliko aspekata dugoročnog pamćenja. Ono što je posebno za percepciju muzike i muzičko pamćenje je činjenica, da su široko rasprostranjene neuronske mreže uključene u opažanje i prepoznavanje muzičkih dela. Specifična priroda muzičke memorije je to, što se auditivne informacije šalju u memorijsko skladište, koje se može zamisliti kao neka vrsta korelacionog skladišta, gde su auditivne informacije povezane sa mnogo različitih informacija što rezultira skupom efekata. U tom smislu, muzičke informacije se mogu povezati sa motoričkim programima, što je posebno važno za muzičare koji su naučili da stvaraju muziku manipulišući instrumentima. Muzičarima su za to potrebni posebni i visoko specijalizovani motorički programi, koje mogu koristiti za upravljanje svojim instrumentom. Ali ne-muzičari takođe imaju (možda čak i urođenu) audio-motornu spregu, što postaje očigledno kada slušamo ritmičku muziku. U ovim situacijama težimo da se krećemo u skladu sa muzičkim ritmom (Jäncke, 2019, p. 255).

„Osim motoričkih programa, epizodne, autobiografske, semantičke i implicitne informacije o memoriji takođe su povezane sa muzičkim informacijama. Čak se i emocije i motivacija mogu povezati sa dolazećim slušnim informacijama. Ove asocijacije se mogu shvatiti kao korelacije različite jačine, pri čemu jačina korelacije zavisi od učestalosti ponavljanja i važnosti pridruženih informacija. Neke od ovih korelacija izazivaju svesne percepcije (eksplicitno pamćenje), dok druge ostaju nesvesne (implicitno pamćenje)“ (Jäncke, 2019, p. 255).

Izvršne funkcije mogu poboljšati obradu dolaznih informacija usmeravajući pažnju na određene informacije na kraju, pojačavajući neuronsku aktivaciju onih područja koja su uključena u obradu ovih informacija. Takođe možemo primeniti izvršne funkcije da usmerimo

svoju pažnju na određene korelacije, povećavajući tako njihovu verovatnoću da rezultira odgovarajućim učinkom. Ovo takođe može dovesti do neke vrste potiskivanja i/ili inhibicije drugih korelacija (Jäncke, 2019, p. 255).

Činjenica da se auditivne informacije mogu povezivati sa mnogo različitih informacija, nizom različitih programa, različitih sećanja, uključujući autobiografsko sećanje, predstavlja najveći značaj muzike u filmskom narativu. Zahvaljujući načinu na koji pohranjujemo i procesuiramo muziku, različite muzičke kvalitete možemo povezati sa gotovo svakom vrstom sećanja ili ljudskog delanja. Muzikom se na ovaj način mogu izazvati različite reakcije, emocije ili sećanja. Repetacijom, koja je sastavni deo svake filmske partiture, ove veze se osnažuju. Isto odlikuje i tehniku lajtmotiva kao rad sa motivom.

Sheme u muzičkoj memoriji

Za razumevanja muzičke memorije, mogu se primeniti **perceptivne i memorijske sheme**, prema kojima biramo ili poboljšavamo dolazne informacije ili obrazac korelacija unutar skladišta. Ovaj model se takođe može koristiti na obrnut način. Na primer, kada osoba želi da promeni svoje trenutno raspoloženje, mogla bi da „aktivira“ korelacije unutar skladišta povezane sa određenom emocijom. Ovo će „aktivirati“ slike onih muzičkih komada koji aktiviraju željenu emociju. Tako se cilj (izazvati određenu emociju) sada ubacuje u skladište, što aktivira one efekte koji popuštaju dotičnoj emociji (Jäncke, 2019, p. 255).

U kontekstu filma, aktivacija određenih emocija filmskom muzikom može se vršiti na dva načina, makro i midi/mikro. Primovanje na makro nivou vrši se celokupnim muzičkim komadom koji targetira određeno raspoloženje ili reakciju. Sa druge strane, načini na koji kognitivne sheme funkcionišu u okviru muzike dopuštaju primovanje i na mikro nivou i to sa svega nekoliko nota. „Ako je sledeća nota u muzičkom delu relativno određena prethodnim notama, ona prenosi malo novih informacija o delu. Dakle, muzičko delo koje sadrži složene promene na mnogim nivoima svoje strukture sadrži više informacija od dela koje se ponavlja i za koje se sledeće note i taktovi lako mogu predvideti na osnovu prethodnih nota i taktova“ (Jäncke, 2019, p. 248). Muzički ton je zapravo „superprim“, zato što je određen dužinom trajanja, dinamikom, tembrom, artikulacijom itd., što je razlog zašto izuzetno dobro funkcioniše kao stimulus tj. prim. Samo jedna nota nosi već veliku količinu informacija. Da bi se kvalitet muzičkog tona bolje razumeo potrebno je i razumevanje „Zigonske teorije“, kao i

koncepti muzičkih slika Adolfa Apije, kako bi se sve uklopilo u kontekst filma, čemu će biti posvećeno zasebno poglavlje.

U kontekstu muzičkog pamćenja, očigledno je da složenost muzičkog dela utiče na to kako je kodiran, konsolidovan i opozvan. Što je muzičko delo komplikovanije i složenije, to ga je teže kodirati i zapamtiti. Međutim, da li možemo da učimo i pamtimo komplikovanu i složenu muziku takođe zavisi od naše mentalne strukture i shema koje imamo na raspolaganju za percepciju muzike i muzičko pamćenje. Ovo je naravno individualno, oni koji imaju mentalne strukture za složenu muziku lakše će ih naučiti i pronaći (Jäncke, 2019, p. 248).

Treba napomenuti da zbog pojedinačnih shema i muzičkih struktura različiti slušaoci mogu razumeti isto muzičko delo na veoma različite načine. Različit stepen uvažavanja muzičke strukture može se razlikovati i po tome kako se ona uklapa u kulturni kontekst. Iz ovog razloga treba imati na umu kojoj se ciljanoj publici film obraća. Ukoliko se pravilno upotrebi, filmska muzika može imati snažan efekat na publiku i može se koristiti kao tehnika kulturalnog primovanja. Pod premisom da određena ciljana grupa kolektivno deli slične individualne sheme vezane za muziku, film muzikom može da pokrene različita sećanja vezana za uspomene koje ciljana grupa kolektivno deli.

„Sheme su proizvod naših iskustava i mogu se prilagođavati ili usavršavati tokom celog našeg života. Ove sheme nam pomažu da razumemo različita muzička dela; mogu uticati na naše muzičko sećanje ili na to na koje muzičko delo obraćamo pažnju i tako utiču na delove informacija koji su dostupni za kodiranje dugoročnih muzičkih uspomena. Osim toga, kada pokušamo da se setimo muzičkog sećanja, sheme nam mogu pomoći da sastavimo uspomene iz njega“ (Jäncke, 2019, p. 248).

Da bi opisao i kako individualno opažamo, razumemo i pamtimo muziku, Luc Junke oslanja se na poznati koncept shema koji je prvi opisao Žan Pijaže (Jean Piaget). Sheme su oblik kognitivne heuristike koja automatski pravi pretpostavke o muzici i iako nije potpuno tačna, omogućava nam da donesemo brze procene. Ove sheme određuju kako (i da li) kodiramo, konsolidujemo i pamtimo određeno muzičko delo. Shema nas čak može sprečiti da kodiramo, na primer, kada nas ne zanima ili nam se jako ne dopada određeno muzičko delo. U takvim situacijama nećemo fokusirati pažnju na ovaj komad i na kraju ćemo ga se loše sećati. S druge strane, moguće je da se određeno muzičko delo savršeno uklapa u uskladištenu shemu, u tom slučaju pažnju usmeravamo na ovo muzičko delo i stavljamo ga preferencijalno u naš memorijski sistem. Luc Junke navodi nekoliko neurofizioloških studija prema kojima

usredsređivanje pažnje na određeni slušni stimulus pojačava neuronsku aktivaciju u slušnoj kori, što znači da pažnja dovodi do povećanja fokalne neuronske aktivacije u određenim područjima mozga i na taj način može uticati na učenje, konsolidaciju i poboljšano pronalaženje uskladištenih informacija (Jäncke, 2019, p. 248). Ono što je od izuzetnog značaja za filmsku naraciju, muzika će najverovatnije imati značajan uticaj na pamćenje filma u celosti.

„Dok sheme zavise od pojedinačnog subjekta i načina na koji subjekt „organizuje“ neuronske mreže i mentalne strukture za obradu dolaznih informacija, sama muzička struktura takođe igra ključnu ulogu u učenju i pamćenju muzičkih dela. Postoje dugi i kratki komadi, neki od njih su monotoni, dok se drugi dinamički razlikuju po celom komadu. Neki komadi koriste nekoliko muzičkih tema koje se pojavljuju“ (Jäncke, 2019, p. 248). U kontekstu filma složenost partiture u mnogome zavisi od složenosti narativa, broj tema zavisi od broja likova i mesta za koje su vezane u narativu, a raspoloženje muzike zavisi od ciljane atmosfere scene. Podudarnost muzike i slike i njihova kongruentnost u svakom smislu dovodi do boljeg pamćenja, što će biti objašnjeno u zasebnom poglavlju.

Psihološki procesi slušanja muzike

Psihološki procesi i neuronske osnove slušanja muzike proučavani su prilično intenzivno. Ove studije su pokazale da se muzika obrađuje nizom koraka koji započinju segregacijom unutar slušnog toka, nakon čega sledi izdvajanje i integracija različitih akustičkih karakteristika, što dovodi do procesa povezanih s kognitivnom memorijom koji izazivaju lična, često emocionalna iskustva. Tako se slušanje muzike može zamisliti kao hijerarhijska kontinuirana serijsko-paralelna konverzija, tokom koje se slušni tok (tok tonova i akorda) integriše u komade melodije, a ti komadi melodije se zatim integrišu u čitavu melodiju. Za ovu serijsku, paralelnu konverziju, procesi radne memorije su ključni, budući da se tonske i/ili muzičke informacije privremeno skladište i neprestano manipulišu. Zvučne sekvence utkane su u melodijsku konturu visine i ritma. Čini se da nije pasivni slušalac ili primalac, već je aktivno angažovan u obradi muzike (Jäncke, 2019, pp. 238–239).

„Kada slušamo muziku, integrišemo dolazne sekvencijalne slušne informacije. Zbog toga je potrebno zadržati neke slušne informacije na kratko vreme u memoriji i kombinovati ih sa sledećim dolaznim zvucima melodije. Dakle, moramo čuvati slušne informacije, a na osnovu našeg znanja o muzičkoj strukturi, kombinujemo tonske sekvence u melodije. Bez takvog mehanizma bilo bi nemoguće pratiti i razumeti čak i najkraće muzičko delo“ (Jäncke, 2019, p. 241).

U ovom kontekstu, slušalac koristi akustična sećanja, estetske sudove i očekivanja i kombinuje ih da razume i protumači određeno muzičko delo (koncept sheme). Tako slušalac čuva u sećanju mnoge aspekte slušnih nadražaja - kao što su visina tona, interval visine, ton i ritam. Na osnovu ovih uskladištenih informacija, slušalac gradi integrisanu memoriju određene melodije (Jäncke, 2019, pp. 238–239).

EksPLICITNA I IMPLICITNA MEMORIJA

Kada slušamo muziku, često prepoznamo muzičko delo prilično dobro. Ponekad se setimo naslova muzičkog dela ili čak dodatnih informacija, poput teksta, kompozitora i glavnih instrumenata. Slušaoci ponekad čak i vrlo precizno reprodukuju poznatu muziku pevajući i ritmično se krećući uz muziku. Slično verbalnom i neverbalnom pamćenju, muzičko pamćenje se može podeliti na implicitno/nesvesno i svesno/semantičko i epizodno muzičko sećanje.

Dugotrajna memorija je podeljena na eksplicitni i implicitni memorijski sistem. **EksPLICITNI** memorijski sistem sadrži svesno dostupne informacije i sadrži semantičku i epizodnu memoriju. Semantičko pamćenje sadrži svesno pamćenje činjenica, dok je epizodno pamćenje sistem za držanje događaja, tragove sećanja povezane sa mestima, vremenima, emocijama i druga znanja zasnovana na konceptu. Ova eksplicitna memorija (ponekad se naziva i deklarativna memorija) nije jednostavno skladište; to je pre mehanizam koji konstruiše prošlost na osnovu uskladištenih i novih informacija koristeći posebne strategije (npr. sheme za preuzimanje). Neuronske osnove eksplicitnog memorijskog sistema relativno su složene i sadrže takozvane „uske strukture“ u meiotemporalnim područjima mozga (uključujući hipokampus) i mreže u temporalnim, parijetalnim, kao i frontalnim područjima mozga. Dakle, eksplicitni memorijski sistem zasnovan je na distribuiranoj mreži sa mesiotemporalnim jezgrom. **IMPLICITNI** memorijski sistem sadrži informacije koje nije lako verbalizovati, ali se mogu koristiti bez svesnog razmišljanja o tome. Mreže koje kontrolišu ovaj implicitni memorijski sistem ne preklapaju se sa neuronskim mrežama za eksplicitni memorijski sistem. Neuronske mreže za implicitnu memoriju uglavnom se sastoje od premotornih, cerebelarnih i bazalnih ganglija (Jäncke, 2019, pp. 238–239).

Implicitno muzičko pamćenje

Efekat pukog izlaganja/efekat čiste ekspozicije (*Mere Exposure Effect*)

Implicitno muzičko pamćenje se najbolje vidi u eksperimentima *efekta pukog izlaganja*, što je „nalaz da pojedinci pokazuju povećanu sklonost (ili naklonost) prema nekom stimulansu kao posledicu ponovljenog izlaganja tom stimulusu. Ovaj efekat se najverovatnije javlja kada nema prethodnog negativnog stava prema objektu stimulacije, a ima tendenciju da bude najjači kada osoba nije svesna prezentacije stimulusa“ (APA Dictionary of Psychology, 2021). Efekat pukog izlaganja je psihološki fenomen kojim ljudi imaju tendenciju da razviju sklonost prema stvarima ili ljudima koji su im poznatiji od drugih. Ponovljeno izlaganje povećava poznatost. Ovaj efekat je poznat i kao efekat familijarnosti. Ovaj efekat izloženosti prvi je pokazao i opisao Zajonc (Robert B. Zajonc) kao psihološki fenomen, opisujući da subjekti imaju tendenciju da razvijaju sklonost prema predmetima jednostavno zato što su se više puta suočili sa ovom stavkom.

Međutim, Luc Junke navodi dosta primera istraživanja koja su kao stimulus koristila muziku i iskoristili su takozvani efekat pukog izlaganja u kontekstu eksperimenata slušanja muzike, gde su se subjektima prethodno izložena muzička dela dopala više od novih melodija. Istraživanja su ispitivala i zdrave, ali i ljude sa neurološkim problemima. Junke ističe da se implicitno muzičko pamćenje najbolje može videti kod neuroloških pacijenata.

„Na osnovu sveobuhvatne analize neuroloških pacijenata koji pate od lezija desnog ili levog temporalnog režnja, zaključili su da strukture desnog temporalnog režnja imaju ključnu ulogu u formiranju predstava melodija koje podržavaju *primovanje* i prepoznavanje memorije, koje su oboje implicitniji memorijski procesi, dok su strukture temporalnog režnja sa leve strane više uključene u eksplicitno pronalaženje melodija“ (Jäncke, 2019, p. 244).

Učinci izloženosti su takođe pokazani kod zdravih ispitanika. Ove i dalje slične studije u ovoj oblasti, dovele su do sugestije da zaista postoji implicitno muzičko pamćenje, koje pokazuje različite osobine u odnosu na eksplicitno muzičko pamćenje. Implicitno muzičko pamćenje kod normalnih i zdravih subjekata pojavljuje se, na primer, tokom **usputnog slušanja muzike**, tokom kojeg bismo se mogli kretati ili pevušiti bez eksplicitnog saznanja koje muzičko delo slušamo. Ovo se definitivno danas dešava prilično često, posebno kada koristimo svoje mobilne uređaje dok šetamo ulicom, vozimo automobil ili trčimo, navodi Junke (Jäncke, 2019, p. 244).

Pozadinska muzika

Luc Junke ne pominje usputno slušanje muzike u kontekstu filma, ali govori o pozadinskoj muzici u kontekstu svakodnevnih aktivnosti. Filmska muzika se često naziva i pozadinska muzika (*background music*), stoga je zanimljivo napraviti analogiju između ova dva konteksta, pod premisom da muzika u oba slučaja ima sličan ili isti uticaj.

Neka su istraživanja pokazala da pozadinska muzika može poboljšati performanse pamćenja; ali i otkrila da muzika u pozadini nema ujednačen efekat na izvršavanje zadataka. Na osnovu ovih nalaza moglo bi se okvirno zaključiti da se uticaj muzike u pozadini na kognitivnu funkciju može pripisati opštem uzbuđenju i promenama raspoloženja (Jäncke, 2019, p. 252).

Kada je pozadinska muzika u pitanju treba naglasiti dve bitne stvari na koje utiče. Prva je da negativno utiče na performanse i izvršavanje kognitivnih zadataka, druga je da ako je pravilno upotrebljena pomaže u memorizaciji i kasnijem preuzimanju sećanja, stoga je bitan faktor u poboljšanju pamtljivosti filma. U radu: *The Differential Effect of Background Music on Memory for Verbal and Visuospatial Information* navodi se:

„Muzika u pozadini je deo naših svakodnevnih aktivnosti. Značajni dokazi sugerišu da slušanje muzike tokom obavljanja kognitivnih zadataka može negativno uticati na performanse. Međutim, druge studije su pokazale da može biti od koristi pamćenju kada se muzika koja se pušta tokom kodiranja informacija pruža i tokom preuzimanja tih informacija, u takozvanom kontekstualno zavisnom memorijskom efektu“ (Echaide et al., 2019, p. 1).

Postoje brojne studije koje su ispitivale efekat muzike na pažnju, performanse, učenje, memorizaciju i izvršavanje različitih zadataka u različitim kontekstima. Rezultati ovakvih studija su često oprečni jedni prema drugima, nasuprot anegdotalnom verovanju da muzika može da poveća koncentraciju, ispitivanja često (ali ne i nužno) dokazuju suprotno. Postoji nekoliko studija koje su rađene konkretno u oblasti filma, koje će biti navedene u daljem tekstu, međutim, najčešće se rade studije koje ispituju izvršavanje svakodnevnih zadataka, kao na primer vožnje automobila i uticaju muzike i buke na performanse vozača. Ukoliko bi se limitiran pogled vozača kroz šoferšajbnu uporedio sa ekranom, buka sa zvučnim efektima, a muzika sa filmskom partituroom, bilo bi moguće napraviti analogiju gledanja filma i vožnje automobila, pa samim tim i uticajem muzike na svest. U preglednom radu *Effects of noise and music on human and task performance: A systematic review* navodi se:

„Svrha ovog rada je bila da se pregleda literatura kako bi se razvilo razumevanje efekata buke i muzike na ljudske performanse. Druga svrha je bila proučavanje

efekata muzike na uobičajeni zadatak koji je često praćen muzikom u pozadini: vožnju. Pozadinska buka ne samo da utiče na javno zdravlje, već i negativno utiče na ljudske performanse u zadacima kao što su razumevanje, pažnja i budnost. Međutim, neke studije su pokazale da izloženost buci možda neće uticati na jednostavnu budnost. Uprkos jasnoj različitosti muzike od buke, ona takođe utiče negativno i pozitivno na ljudski učinak. Rezultati nisu ubedljivi u pogledu efekata muzike i izvođenja zadataka. Tačnije, efekti muzike na performanse vožnje su prilično slični efektima buke na performanse zadataka. Čini se da muzika ublažava stres vozača i blagu agresiju, dok ponekad olakšava performanse. Međutim, tokom drugih uslova muzike, performanse vožnje su smanjene. Različiti aspekti zvuka (tj. jačina, tip, tempo) različito utiču na ljudske performanse. Još uvek nije poznato koji aspekt (muzika ili buka) u većoj meri utiče na izvođenje zadataka“ (Dalton & Behm, 2007, p. 147).

Pokazalo se da muzički stimulansi mogu olakšati nečiji učinak, međutim, uprkos ovim prednostima, muzika takođe može imati efekat odvratanja pažnje i performansi. Studije koje se bave ispitivanjem efekata muzike i performansi dale su dvosmislene rezultate (Dalton & Behm, 2007, p. 147).

Razumevanje efekta koje ovi stimulansi imaju na ljude i performanse zadataka su da buka remeti i narušava ljudski performans, akutna i kontinuirana buka negativno utiče na budnost i razumevanje. Muzički rezultati su takođe dvosmisleni. Muzika može olakšati izvođenje koje uključuje visok nivo koncentracije i pažnje. Nasuprot tome, pokazalo se da muzika ometa pažnju kao i buka tokom zadataka razumevanja. Brzi tempo muzike povećava brzinu kojom se završava određeni zadatak. Međutim, brz muzički tempo takođe povećava broj grešaka tokom tog zadatka. Muzika odvlači pažnju prema perifernim stimulansima tokom frustrirajućih situacija. Dakle, muzika može smanjiti stres i blagu agresiju. Međutim, priroda muzike koja ometa pažnju takođe utiče na smanjenje budnosti tokom ovih situacija. Umeren nivo muzike je optimalan za aktivnosti koje zahtevaju pažnju i koncentraciju, jer povećava nivo udobnosti. Međutim, određivanje umerenog nivoa je subjektivno za slušaoca. Konačno, bez obzira na vrstu zvuka, intenziteti glasnoće utiču na ljudske performanse tokom jednostavnih simuliranih zadataka i utiču na nivo budnosti (promtnosti, alertnosti). Efekti buke i muzike na različite zadatke, igraju ulogu i olakšavanja i ometanja (Dalton & Behm, 2007, p. 149).

Ovakvi oprečni i često dvosmisleni rezultati često bune naučnike. Muzika je izuzetno široko polje i stoga je vrlo komplikovana za istraživanje zato što sve varijable koje treba uzeti u obzir, žanr, tonalitet, tempo itd., često daju potpuno drugačiji efekat, pa se radovi često završavaju izjavama: „Dalja istraživanja u ovoj oblasti su potrebna da bi se razlikovao optimalni pozadinski stimulans za poboljšanje performansi ljudi i zadataka.“ Međutim, kada je

filmski narativ u pitanju, poboljšanje performansi nije uopšte potrebno, upravo suprotno, najveća moć muzike leži u tome da muzika vrši inhibiciju, smanjuje budnost, deluje u pozadini svesti i začelju senzorne percepcije.

Efekat muzike da smanjuje budnost umnogome doprinosi filmskoj magiji. Klaudija Gorbman pozivajući se na još nekoliko teoretičara kao što su Žan-Luja Bodri (Jean-Louis Baudry), Nensi Vud (Nancy Wood) i Kristijan Mec (Christian Metz) ističe prednosti ovog fenomena i ulogu pozadinske muzike u filmu.

Teorija aparata Žan-Luja Bodrija (Jean-Louis Baudry) sugerise da gledaoci filma doživljavaju nepokretnost koja čini gledanje filma sličnim sanjanju. Gledaoci su imobilisani, nisu u stanju da se slobodno kreću, ne mogu da utiču na ono što vide i ne mogu da razlikuju sebe od drugih, kao ni ideologije filma i sopstvene misli (Goodro, 2022).

Klaudija Gorbman ističe da za Žan-Luja Bodrija, klasična kinematografija je institucija koja svog gledaoca-subjekta stavlja u stanje regresije. Filmski gledalac je kao sanjar u mraku, u submotornom, hiperreceptivnom stanju. Tako da tokom narativnog filma, gledalac zauzima psihički registar koji oponaša infantilna stanja i stanja sna. Nensi Vud nadalje proširuje i razvija Bodrijevu tezu u pravcu infantilnog stanja i psihoanalize tvrdeći da je slušno područje, kao i vizuelno, uhvaćeno u krug želja, koji potiče iz najranijih sećanja slušnog zadovoljstva. Ovako posmatrano bioskop donosi veštačku regresiju do narcističke halucinacije u kojoj je subjekt bio „okupan zvucima“. Klasični narativni film podstiče povratak filmskog subjekta u primitivni narcizam, u kome ne postoje granice između aktivnog i pasivnog, tela i okruženja, sebe i drugog. Ovaj bioskop ne simulira stvarnost, već stanje subjekta (Gorbman, 1987, pp. 63–64).

„Iz ovih razmatranja postaje jasna sveprisutna uloga ne samo glasa, već, još više, muzike u filmovima. Osnovno zadovoljstvo muzike može se pratiti do prvobitnih halucinacija telesnog stapanja sa majkom, nerazdvajanja pre edipske krize jezika i zabrane. Ako muzika igra u filmu — „sekundarno“ u odnosu na registar jezika, naracije — ako je u pozadini, najefikasnije deluje na subjekta gledaoca, stapajući subjekt sa filmskim telom, zaobilazeći uobičajene cenzore predsvesti. U praksi to znači dublji san, sniženi prag verovanja, veću predispoziciju da subjekt prihvati pseudopercepcije filma kao svoje. Tokom igranog filma, verovanje u fikciju, ili da upotrebimo Bodrijev izraz, efekat subjekta, plime i oseke. Mec primećuje da je stepen ovog dijegetskog efekta *obrnuto proporcionalan stepenu budnosti*. Muzika, barem u nekim slučajevima koje ćemo ispitati, smanjuje stepen budnosti gledaoca. Kada bi subjekt bio svestan (potpuno svestan) svog prisustva kao dela filmskog diskursa, igra bi bila gotova, baš kao što bi subjekt koji se opire hipnotisanju mogao smatrati hipnotizerov umirujući jezik glupim ili preteranim, odvojeni gledalac filma će primetite preslatku muziku violine u romantičnoj sceni. Poput dobrog

hipnotičkog subjekta, s druge strane, filmski subjekt koji je prijemčiv za fantaziju filma će težiti da ne primećuje manipulacije pozadinskom partitutom“ (Gorbman, 1987, p. 64).

Muzika u filmu je zapravo već pozicionirana u pozadini u poređenju sa drugim izražajnim sredstvima filma, ona je samo deo ukupnog filmskog zvučnog materijala, odnosno saundtreka. Filmski zvuk se najjednostavnije može podeliti u tri osnovne kategorije – dijalog, zvučni efekti i muzika. Dijalog gotovo uvek pretenduje da bude u fokusu svesnog slušanja, dok druga dva elementa uglavnom nadražuju čula kroz periferni sluh. Upravo je to razlog zbog kog se često ističe „drugost“ muzike u filmu, njena nevidljivost, nesvesno slušanje filmske muzike i posmatranje filma kao videocentričnog i vokalnocentričnog medija. Zbog svoje drugosti u odnosu sa dijalogom i zvučnim efektima, publika često ne čuje muziku, zapravo ne čuje je svesno.

Za razliku od dijaloga, zvučni efekti i muzika se dodaju naknadno u postprodukciji i imaju za cilj da zajedno stvore zvučni ambijent za dramski tok radnje. Ipak, muzika zauzima posebno mesto u filmskom zvuku. Naime, i dijalog i zvučni efekti proizilaze iz same radnje filma, pa su tako esencija realnosti filmskog narativa, dok je muzika najčešće dodata kao spoljni element, dakle, zvuk koji nije deo same priče. Ovakva muzika se najčešće opisuje kao pozadinska, odnosno *background*, iako ovaj termin ne opravdava snažnu i često kritičku ulogu koju muzika ima u filmu.

Kaludija Gorbman govori o tome da je muzika u filmu nekad informativna, nekad ekspresivna, a ponekad služi samo da bi popunila prazninu u saundtreku ili usporila momenat u narativu. Međutim, navodi snagu muzike u filmskom narativu kao i njen uticaj na gledaoca: „Onog trenutka kada shvatimo u kojoj meri filmska muzika oblikuje našu percepciju narativa, više je ne možemo smatrati sporednom ili nevinom“ (Gorbman, 1987, p. 11). Gorbmanova filmsku muziku poredi još i sa osvetljenjem u filmu, zato što je osvetljenje u filmu isto kao i muzika, oslobođeno verbalnih objašnjenja. „Poput osvetljenja, bez verbalne eksplicitnosti, muzika postavlja raspoloženja i tonalitete u filmu; ona vodi viziju gledaoca i bukvalno i figurativno. Došavši u bioskop da doživi priču, gledalac dobija mnogo više od toga, smešten u konotativnom sistemu postavljenih kamera, montaže, osvetljenja, glume... i muzike“ (Gorbman, 1987, p. 11).

Muzika se ipak razlikuje od osvetljenja u nekoliko bitnih aspekata. Kao prvo, mi je čujemo, a ne vidimo, a slušanje je manje direktno nego gledanje. Videti nešto, znači

momentalno identifikovati svetlost odbijenu o predmet koji gledamo, dok je sa slušanjem analogija bitno drugačija. Naime, mi nismo u mogućnosti da automatski identifikujemo zvuk sa izvorom zvuka, zato slušanje zahteva veću dužinu zvučnog stimulusa od vizuelne percepcije potrebne da se prepozna slika. Iz ovog razloga, slušanje je dosta selektivnije i sporije od gledanja, zato što se konstantno fokusira na jedan, ili u najboljem slučaju dva auditorna stimulusa u isto vreme. Prilikom gledanja narativnog filma, dijalog i vizuelni elementi su ti koji pripovedaju priču. Gledaoci dele svoju pažnju između događaja i značenja koja im konstantno pristižu. Međutim, Gorbmanova navodi da: “Većina igranih filmova potiskuje muziku u gledaočevu senzornu pozadinu, oblast najmanje podložnu strogom rasuđivanju i najviše podložnu afektivnoj manipulaciji“ (Gorbman, 1987, p. 12). Nadalje, Gorbmanova sugestivnu moć upoređuje čak sa hipnozom: „globalno govoreći, muzika ostaje u dramskom filmu kao hipnotički glas koji poziva gledaoca da veruje, fokusira, vidi, identifikuje, konzumira“ (Gorbman, 1987, p. 69). Takođe, postoje ispitivanja koja dokazuju moć muzike da manipuliše subjektom i čini pristrasnim moralno rasuđivanje (Ziv et al., 2012).

U filmskom narativu uvek postoji dinamika između svesnog i nesvesnog, prvog plana i pozadine. Filmska muzika zapravo fluktuirala između svesti i podsvesti, ponekad izađe u prvi plan i skrene pažnju gledaocu, ali najčešće ostaje u pozadini gde u osnovi i ima najveću snagu.

„Svaki filmski gledalac, svaki filmski naučnik, bez obzira na limeno uho, s vremena na vreme postaje svestan sveprisutnosti i psihološke moći muzike u dramskim filmovima. Takvi trenuci lucidnosti se obično dešavaju kada primetimo koliko je filmska muzika bila besramno emotivna ili obilna: ono što je treštalo u pozadini sve vreme, iznenada dolazi u prvi plan svesti. Odjednom se opaža da priča nastanjuje svet čudno prepun muzičkog zvuka, ritma, značenja. . . sve dok nekoliko scena ili mera kasnije ne odustanemo, ponovo se ponovo uložimo u priču. Tada muzika ponovo „radi“, maskirajući sopstveno insistiranje i testerisanje u pozadini svesti“ (Gorbman, 1987, p. 1).

Kada je sećanje u pitanju, pozadinska muzika takođe ima značajnu ulogu, koju Gorbmanova ističe: „Pozadinska muzika bi trebalo da bude manje nevidljiva od drugih registara bioskopskog označitelja, jer nije tako direktno deo fiktivnog sveta. Povraćaj ulaganja u muzičku partituru je ogroman, uzimajući u obzir da se film obično „zaboravi“. Muzika podmazuje točkove kinematografske mašine za zadovoljstvo, olakšavajući gledaocu prolaz u subjektivnost“ (Gorbman, 1987, p. 69). Ovde treba skrenuti pažnju na to da usputno slušanje i pozadinska muzika navise deluju u domenu implicitnog muzičkog pamćenja.

Još jedan bitan efekat muzike koji je potrebno naglasiti je i to, da u multimodalnom izrazu kakav je filmski narativ, muzika igra značajnu ulogu u integraciji ovih modova, takođe i na podsvesnom nivou.

„Ekran obično nije tih. Pored slika, mi takođe shvatamo ili pokušavamo da shvatimo značenje iz složene interakcije auralnih modova kao što su govor, zvučni efekti i muzika. Svaki mod pojedinačno nosi značenje, ali pre svega značenje proizilazi iz njihove složene multimodalne interakcije... Iako ovakva muzika često ima tendenciju da bude transparentna, publika je često prima na podsvesnom nivou, čini se da tako aktivno doprinosi tome kako pravimo značenja u multimodalno ispričanoj priči“ (Wingstedt et al., 2010, p. 194).

Pravilno razumevanje značenja u bilo kom narativu, ali pogotovo u filmu kao multimodalnom audiovizuelnom delu je od izuzetne važnosti. Brojne studije pokazuju benefit pozadinske muzike na bolju memorizaciju, razumevanje, sećanje i kasniji povrat zapamćenog uz pomoć muzike, ali sve pod premisom pravilnog korišćenja muzike. Studije poput *Effects of background music on the remembering of filmed events*, naučnice Merlin Bolc, dokazuju različite efekte muzike koja je kongruentna sa filmom i one koja nije (M. Boltz et al., 1991) (što će biti detaljno objašnjeno u daljem tekstu). Zapravo, Bolcova insistira na isto onom na čemu su insistirali stariji teoretičari filmske muzike, kao što su Toni Tomas ili Čeremuhin, da se najbolji rezultati se postižu pravilnim korišćenjem muzike, tj. da muzika mora da bude odgovarajuća/kongruentna.

Eksplicitno muzičko pamćenje

Eksplicitno muzičko pamćenje se može podeliti na dva načina: kao semantička muzička memorija i kao epizodno muzičko pamćenje.

Semantičko muzičko pamćenje

Semantičko muzičko pamćenje se definiše kao memorija za muzičke odlomke bez povezivanja sa kontekstom u kojem je slušalac naučio odlomak. Dakle, ne povezujemo i ne pamtimo vremenske (kada) ili prostorne (gde) okolnosti pod kojima smo kodirali i naučili muzičko delo. Muzičko semantičko pamćenje može predstavljati oblik muzičkog leksikona, odvojenog od verbalnog leksikona, iako među njima svakako postoje jake veze. Ovakva muzička memorija ne služi evokaciji prethodno stečenog sećanja, ali zato ima mogućnost povezivanja muzike sa ne-muzičkim aspektima, učestvuje u stvaranju značenja i služi u procesu primovanja.

„Zanimljivo je da se muzički komadi mogu povezati sa ne-muzičkom semantičkom memorijom, kratki muzički odlomci mogu da primuju konkretne, pa čak i apstraktne reči. Čak i kada su muzička dela bila nepoznata subjektu, došlo je do efekta primovanja. Očigledno, muzika može imati značenje. Precizan psihološki mehanizam odgovoran za ovu zanimljivu vezu između muzike i značenja trenutno nije u potpunosti shvaćen, ali studije pokazuju da su muzičke informacije snažno ugrađene u distribuiranu memorijsku mrežu“ (Jäncke, 2019, pp. 244–245).

Epizodno muzičko pamćenje

Epizodno muzičko pamćenje, nasuprot semantičkom muzičkom pamćenju, obuhvata prostorno-vremenski kontekst zahvaljujući kom stvaramo autobiografska i nostalgična sećanja koja su povezana sa muzikom, što znači da se muzikom mogu evocirati postojeća sećanja na individualnom odnosno kolektivnom nivou.

„S druge strane, epizodno muzičko pamćenje definiše se kao sposobnost prepoznavanja muzičkog odlomka za koji se prostorno-vremenski kontekst tokom učenja može pozvati (kada, gde, pod kojim okolnostima i sa kojim ljudima). Poseban oblik epizodnog muzičkog sećanje je autobiografsko muzičko sećanje. Ovaj deo memorije se aktivira kada slušamo muziku koja je snažno povezana sa prošlim iskustvima našeg života. Daljnji koncept sećanja, koji je sličan autobiografskom pamćenju, je takozvano *nostalgično sećanje*“ (Jäncke, 2019, p. 245).

Luc Junke definiše nostalgiju kao afektivni proces koji ponekad prati autobiografska sećanja koja dovode do (uglavnom) pozitivnih i (ponekad) negativnih efekata (poput tuge). Nostalgija je snažno povezana sa crtama ličnosti koje objašnjavaju očigledne međuindividualne razlike u prisustvu ovog efekta. Na osnovu istraživanja Junke navodi da različiti muzički memorijski sistemi mogu modulirati različitim psihološkim aspektima koji sadrže (1) unutrašnje muzičke osobine kao što su ton ili tempo, (2) emocionalne i uzbudljive komponente i (3) individualne sheme i muzičku strukturu (Jäncke, 2019, p. 245).

U radu *Music, Nostalgia and Memory: Historical and Psychological Perspectives*, gruge iztaživača, navodi se: „Nostalgija ovde igra vitalnu povezujuću ulogu, sa sposobnošću muzike da prizove moćna sećanja koja deluje kao sila koja spaja niti ličnih, istorijskih i kulturnih uticaja. Ovo spajanje zauzvrat stvara odgovor na muziku koja je istovremeno veoma individualna, dok je istovremeno rezultat bioloških i ekoloških uticaja koje ljudska bića doživljavaju zajednički kroz vreme i kulturu“ (Garrido & Davidson, 2019, p. 271). U ovom smislu epizodno muzičko pamćenje zauzima posebno mesto u filmskom pripovedanju. Jose van Dik navodi: „Snimljena muzika je od vitalnog značaja za izgradnju lične i kolektivne

kulturne memorije. Moje ispitivanje međuodnosa između ličnih i kolektivnih sećanja popularne muzike pretpostavlja da je ljudsko pamćenje istovremeno otelotvoreno, omogućeno i ugrađeno, i da se (re)kolektivna iskustva konstruišu kroz narative“ (Dijck, 2006, p. 357).

Luc Junke navodi da nijedna generacija nije slušala muziku tako često kao naša generacija. Prema proceni američkog istraživanja iz 2016., više od 90 procenata stanovništva prijavilo je da sluša muziku u proseku 25 sati nedeljno. Stoga je očigledno da je muzika često primenjivan znak za autobiografska sećanja, jer je muzika povezana sa mnogo svakodnevni informacija. Tako muzika može poslužiti kao efikasna strategija za procenu i stimulisanje našeg biografskog sećanja (Jäncke, 2019, p. 256).

Kroz društvenu upotrebu muzike, mogu se stvoriti asocijacije koje imaju sopstvenu funkcionalnu moć. Muzika povezana sa ključnim ljudima, grupama ili događajima može izazvati lične reminiscencije na emocionalne odnose. Ovakvo pamćenje često ima nostalgичnu komponentu. U studiji *Emotions in Everyday Listening to Music*, o ličnom značenju muzike, 50% ispitanika je spontano navelo da je koristilo muziku da ih podseti na vredne događaje iz prošlosti (Sloboda & O'Neill, 2001). Iako su ljudi prilično često sami kada koriste muziku na ovaj način, funkcija je i dalje implicitno društvena i ukazuje na odnos ili društvenu situaciju koja je izvan pojedinca (Lehmann et al., 2007, pp. 230–231).

„Proces stvaranja i promišljanja autobiografskog pamćenja je svakodnevna praksa koja je tipična za ljudsko iskustvo. Kada se muzika integriše u lična sećanja, poziv na pamćenje pruža se kroz svrsishodne aktivnosti slušanja i usputno bavljenje muzikom u svakodnevnom životu. Rezultat je metaforički kanon muzike koji prati životna iskustva“ (Istvandy, 2019). U knjizi *The Lifetime Soundtrack: Music and Autobiographical Memory*, ovaj fenomen muzički motivisanih autobiografska sećanja naziva se „životni saundtrek“ (The Lifetime Soundtrack). „Životni saundtrek je konceptualni okvir koji se koristi u osmišljavanju muzičkih uspomena u odnosu na autobiografska sećanja i životnu priču. Soundtrak je metaforička arhiva muzike koja je pratila i posebne i svakodnevne životne događaje, a razvija se u tandemu sa autobiografskim pamćenjem“ (Istvandy, 2019).

Ovaj termin je očigledno preuzet iz kinematografije što naglašava značaj muzikom pojačane refleksije kao alata za kompoziciju značenja u svakodnevnom životu, ali i benefit u filmskom pripovedanju. Ova vrsta sećanja je toliko moćna da se smatra komponentom u koncipiranju sopstva (Loveday et al., 2020), zato što imamo poseban deo mozga zadužen za ovu vrstu sećanja (H. Baumgartner, 1992); dok muzika kao stimulus važi za jedan od

najsnažnijih, više od drugih veoma snažnih memorijskih znakova kao što su npr. poznata lica (A. Belfi et al., 2015; A. M. Belfi & Jakubowski, 2021).

„Muzika je složen stimulans koji nosi mnogo informacija i koji se vremenom razvija. Ovo bi mogao biti razlog zašto je obrada muzike povezana sa distribuiranim aktivacijama neuronske mreže. Očigledno je da je relativno lako povezati muzičke informacije sa multimodalnim informacijama. Muzika može nositi značenje, emocije i epizodne ne-muzičke informacije; takođe može čak pokrenuti i kontrolisati motoričko ponašanje. Ova raznolikost i svestranost muzičke mreže nudi mnoge mogućnosti za umetanje novih informacija. Ovo bi mogao biti razlog zašto nekoliko strategija učenja povezanih sa muzikom poboljšava memorijske funkcije“ (Jäncke, 2019, p. 256).

Potencijal muzikom izazvanih autobiografskih i nostalgичnih sećanja može biti od izuzetnog značaja u filmskoj pripovesti. Da bi se ovaj potencijal pravilno iskoristio, pogotovo kod nostalgичnih sećanja, bilo bi dobro da filmski stvaraoci imaju preciznu ideju kojom se publici obraćaju i da u tom slučaju koriste muziku koja je bila popularna u doba adolescencije ciljane publike. Ovde treba imati na umu relevantnost muzike iz tinejdžerskih godina publike, kao i ograničenja njihovim „prinudnim izborom“ u popularnoj kulturi, kao što su na primer radio hitovi. Najupečatljiviji period je period adolescencije i ranog odraslog doba - čini se da su sećanja nastala tokom ovog vremena posebno otporna i ostaju neproporcionalno dostupnija u odnosu na druge periode čak i u dubokoj starosti. Ovaj period se naziva „samodefinišući period“ i vezan je za relevantnu muziku koja se pojavljuje spontano u javnom naturalističkom okruženju (Loveday et al., 2020).

Značaj muzike u pamćenju filma kao objedinjenog audio-vizuelnog prikaza

Muzika na mnogo načina pomaže kulturi sećanja, između ostalog ima svojstvo objedinjavanja filma u audio-vizuelnom smislu i tako povećava pamtljivost filma. U prethodnim poglavljima već pominjani Tomas Toni govori o tome da je glavna poenta u komponovanju filmske muzike da muzika mora biti tesno povezana sa onim što se dešava na ekranu i mora da bude odgovarajuća. Na ovaj način muzika služi kao kohezioni faktor naracije i dokazano pomaže u pamćenju filma.

Ovim fenomenom se najviše bavila Merlin Bolc u više studija koje se bave pamćenjem filma, odnosno uticajem muzike u filmskom narativu na naknadno prisećanje i pamćenje filma.

Iako se studije Merlin Bolc primarno ne bave uvek sećanjem na višem nivou, nego više pamćenjem u smislu bolje memorizacije filma, razumno je pretpostaviti da film koji je tako artikulisan da se bolje pamti, ima više šanse da postane artefakt sećanja na višim nivoima.

Studije Merlin Bolc se najčešće oslanjaju na ispitivanje tri različita tipa uzorka: filmski klipovi sa kongruentnom muzikom, filmski klipovi sa inkongruentnom muzikom i filmski klipovi bez muzike. Muziku deli na pozitivnu i negativnu (ne misli se u kolokvijalnom smislu), za pozitivnu muziku se smatra kongruentna muzika koja vrši olakšavanje tj. facilitaciju, bitan princip primovanja, dok je negativna muzika ona koja vrši otežavanje tj. inhibiciju. Odmah nakon gledanja svakog klipa, od jedne grupe se traži da ekstrapolira kraj filma i proceni motivaciju glavnih likova. Od druge grupe se traži da se vrate nedelju dana kasnije na test pamćenja sa prepoznavanjem koji procenjuje pamćenje npr. određenih predmeta u svakom filmu (M. Boltz, 2004, p. 1195).

Najcitiranije i najpoznatije studije ovog tipa su *The Cognitive Processing of Film and Musical Soundtracks* (M. Boltz, 2004) i *Musical Soundtracks as a Schematic Influence on the Cognitive Processing of Filmed Events* (M. Boltz, 2001).

S obzirom na to da se radi o strogo kontrolisanim studijama, sve tvrdnje o uticaju muzike u filmskom narativu ne uzimaju se kao anegdotalni dokazi, nego moraju biti naučno dokazive, potvrđene i replikovane.

Ono što se u ispitivanjima smatra kongruentnom muzikom jeste zapravo sve ono što Toni Tomas naziva „odgovarajućom muzikom“, s tom razlikom što mora biti naučno potvrđena. Za kongruentnu muziku se uzima sposobnost muzike da pojača emocionalni uticaj filmske naracije, kao to da utiče na raspoloženje i procenu publike.

U jednoj takvoj demonstraciji ovog efekta, pratili su fiziološke reakcije učesnika dok su gledali film o industrijskim nesrećama. Muzika koja prati scene filma bila je manipulisana tako da se sastojala od opuštajuće dokumentarne muzike, zloslutne horor muzike ili bez muzike uopšte. U odnosu na kontrolne uslove, rezultati su otkrili da je dokumentarna muzika značajno smanjila elektrodermalne reakcije, dok je stresna horor muzika dovela do značajnog povećanja fizičke aktivnosti, sugerišući tako da je muzika promenila nivo unutrašnjeg uzbuđenja kod gledalaca. Takođe, uzima se u obzir efekat muzike na afektivne procene i uticaj na kognitivne procese. Svojim strukturnim rasporedom visina, vremena i karakteristika jačine zvuka, muzika nije samo u stanju da izazove različite nivoe uzbuđenja, već i izražava različite vrste

raspoloženja, poput radosti, besa ili melanholije. Uparivanjem takvih melodija sa scenama koje se razlikuju po svom ukupnom uticaju, može se proceniti kombinovani efekat ova dva stimulusa zajedno i u odnosu na prisustvo samo jednog modaliteta (M. Boltz, 2001, p. 428).

Primarni nalazi ovih studija bili su da je značajna interakcija između podudarnosti tj. kongruentnosti filma i muzike. Filmovi koji prikazuju informacije u skladu sa raspoloženjem/valencom bili su najupečatljiviji i učesnici su ih se najbolje sećali. Osim efekata na perceptivne sudove, utvrđeni su i dokazi da muzika može uticati na pamćenje filmskih događaja. Sa druge strane primetili su u nekim slučajevima i suprotan efekat, učesnici su se bolje setili onih filmova u kojima je muzika bila neskladna sa scenom. Kao objašnjenje za ovaj fenomen Boltz i saradnici pozivaju se na određene principe teorije shema (M. Boltz, 2001, p. 429). „Muzika predskazuje, podstiče publiku da ekstrapolira budući scenario događaja koji je u skladu sa implicitnim raspoloženjem muzike. Međutim, ako je ovo očekivanje kasnije narušeno scenom koja nije u skladu s raspoloženjem, to stvara „iznenađenje“ koje postaje jače u sećanju nego scena u skladu s raspoloženjem“ (M. Boltz, 2001, p. 429). Ovako posmatrano može se govoriti o pozitivnom ili negativnom primovanju. Filmovi Alfreda Hičkoka (Alfred Jozef Hitchcock) navode se kao primer ovog fenomena.

„U drugim slučajevima, muzika se može koristiti za izazivanje neizvesnosti oslanjajući se na strategiju poznatu kao predviđanje. Ovde se muzika čuje neposredno pre kulminacione scene koja poziva gledaoce da stvore očekivanja o tome šta će se sledeće dogoditi. Filmovi Alfreda Hičkoka pružaju mnogo takvih primera ove tehnike u kojoj se može pojaviti zlokobna muzika na početku na izgled nevine scene ptica koje lete po gradskom trgu“ (M. Boltz, 2001, p. 428).

Takođe, u drugoj studiji se pominju filmovi *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn 1967) i *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick 1971), koji pružaju primere nasilnih epizoda praćenih neskladnom, inkongruentnom muzikom (M. Boltz, 2004, p. 1194).

Ovde bi se sigurno mogli dodati filmovi kao što su *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino 1994) ili *Django Unchained* (Quentin Tarantino 2012), takođe, ako se sagleda celokupan opus Kventina Tarantina može se primetiti ovakav neobičan tj. inkongruentan tretman muzike i slike. Ukoliko se jako dobro osmisli, ovakva upotreba muzike može da donese dobre rezultate, međutim kongruentna i nekongruentna muzika u kombinaciji sa slikom funkcionišu na dva različita principa. Poboljšanje pamćenja kršenjem očekivanog obično se pripisuje mehanizmima pažnje u kojima ljudi po svoj prilici ulažu više napora u obradu neočekivanih informacija kako bi shvatili anomaliju. Na ovaj način po principu „iznenađenja“ ljudi pamte

bolje ovakav film, međutim, informacije se kodiraju odvojeno i ne dolazi do stvarne fuzije muzike i slike, drugim rečima, odvojeno se pamti muzika, odvojeno se pamti slika. Ovakvo pamćenje može da dovede do netačnog prisećanja i generalno je slabije od integrisanog pamćenja.

„Konačno, pored pitanja kodiranja, postavlja se i pitanje kako se muzika i film međusobno pohranjuju u memoriji. Ako podudarnost raspoloženja dovodi do zajedničkog kodiranja, to kodiranje može se odraziti kao objedinjeni prikaz. Na bihevioralnom nivou, to bi značilo da bi jedan medij trebao da posluži kao efikasan znak ponovnog pokušaja za drugi, a gledaoci bi trebalo da mogu da se sete koja je određena scena uparena sa datim zvučnim zapisom. Suprotno tome, ako su neskladni odnosi kodirani na nezavisian način, takvo kodiranje takođe može dovesti do nezavisnih prikaza memorije. Bihevioralno, jedan medij ne bi trebalo da deluje kao znak za pronalaženje drugog, a gledaoci ne bi trebalo da se sete koja je scena uparena sa određenom melodijom“ (M. Boltz, 2004, p. 1196).

Dakle, podudarnost raspoloženja dovodi do zajedničkog kodiranja tj. objedinjenog prikaza u memoriji, što znači da jedan npr. audio medij može posluži kao efikasan stimulus ponovnog prisećanja za drugi video medij i obrnuto. Ovo je izuzetno važan podatak s obzirom da je jedan od najvažnijih muzičkih narativnih tehnika sistem lajtmotiva, koji funkcioniše upravo po ovom principu.

„Pretpostavimo, međutim, da su muzički zvučni zapisi zapravo kodirani u memoriju tokom gledanja filma. Kako se taj proces odvija? Jedna od mogućnosti je da su muzika i film zajedno kodirani kao jedinstvena celina. Ako je to slučaj, onda bi prisustvo jednoj dimenziji trebalo da rezultira usputnim učenjem druge i ne bi trebalo da dođe do smanjenja učinka ako je pažnja podeljena između dve dimenzije odjednom. U stvari, umesto interferencije, u slučajevima dvostrukog prisustva može se pojaviti efekat facilitacije. S obzirom na to da muzika može pružiti interpretativni okvir koji omogućava generisanje zaključaka, ova situacija može dovesti do integracije i razrade informacija o filmu što poboljšava njegovu pamtljivost. Može se primeniti i obrnuta situacija, na takav način da vizuelni medij poboljšava pamćenje saundraka. Od ova dva scenarija, prvi može biti verovatniji od drugog, zbog efekta vizuelne dominacije koji se često javlja kada je dostupno više modaliteta“ (M. Boltz, 2004, p. 1195).

Ukoliko neskladni odnosi muzike i slike dovedu do kodiranja na nezavisian način, ovaj princip lajtmotiva biće narušen ili neće funkcionisati kako treba.

Da bi se stvorilo integrisano pamćenje, Bolcova i njeni saradnici predložili su kongruentnu muziku kako bi se uključio donekle drugačiji skup mehanizama u osnovi:

„Ovde se pretpostavlja da muzički efekat usmerava gledaočevu pažnju ka onim aspektima filma koji prikazuju slično konotativno značenje. Ovo ne samo da

osigurava da je pažnja fokusirana na one informacije koje su najrelevantnije za zaplet priče i sveobuhvatnu temu, već, osim toga, može omogućiti gledaocu da elaborira i generiše određene zaključke kako bi motivacija i ponašanje likova postali jasniji. Rezultirajući memorijski kod je stoga integriraniji nego što bi to bilo slučaj u odsustvu muzike ili u prisustvu nepodudarne muzike. U drugom slučaju, pamćenje je oslabljeno jer je pažnja pogrešno usmerena prema nevažnim informacijama koje nemaju značenje u odnosu na zaplet. Ukratko, stoga se predlaže da muzika obavlja i funkcije koje nisu samo naglašavanje raspoloženja tako da doprinosi razumevanju priče“ (M. Boltz, 2001, p. 430).

Mogućnost da se muzika i film zajednički kodiraju kao jedinstvena celina podrazumeva da muzika bude u skladu sa pretpostavljenom shemom ne samo na emotivnom nivou nego i na kognitivnom i narativnom nivou. Ukoliko je jedan od primarnih ciljeva filma da se poveća njegova pamtljivost, muzika u filmu bi trebala da potvrđuje shemu i da u svojim funkcijama podvlači, utvrđuje i usmerava u pravcu onog što je kongruentno za ciljanu shemu. Bolcova shemu u narativnom filmu i na muzičkom i na vizuelnom nivou vidi kao interpretativni okvir identično definisan kao i kad je stvaran svet u pitanju:

„Sheme stoga omogućavaju da se shvati šta se dešava, zašto se ljudi ponašaju na način na koji se ponašaju i šta će se verovatno sledeće dogoditi. Ovo zauzvrat služi za smanjenje količine napora pažnje koji je potreban za percepciju i razumevanje, i za organizovanje nečijeg opažanog iskustva u koherentnu i razumljivu celinu. Osim toga, ova interpretativna funkcija shema takođe utiče na memoriju. Prilikom doživljavanja datog događaja, shema koja se poziva služi za vođenje selektivne pažnje prema tim radnjama i objektima u skladu sa usvojenim tumačenjem, tako da se te stavke kasnije mnogo bolje pamte od informacija koje nisu važne za shemu“ (M. Boltz, 2001, pp. 430–431).

Teorija shema pruža korisno sredstvo za objašnjenje efekata podudarnosti raspoloženja i muzičkog položaja na ukupno sećanje filma, ovde se predlaže ideja da muzika može obavljati elaborativnu funkciju u razumevanju i pamćenju filma. Odnosno, smatra se da upravo muzika doprinosi uspostavljanju sheme kao koherentne celine.

„Rezultati su otkrili da su u odnosu na kontrolnu grupu bez muzike, pozitivne i negativne muzičke pristrasnosti u interpretacijama gledalaca i naknadnom sećanju na film, u skladu sa raspoloženjem. Ova otkrića ukazuju na to da muzika može pružiti interpretativni okvir koji pojašnjava temperamentne likova i njihov međusobni odnos, kao i razjašnjavanje njihovih postupaka i osnovnih motiva. Muzika takođe vodi prema onim aspektima filma koji su u skladu sa ovim okvirom i na taj način određuje koji se elementi najbolje pamte i koji mogu biti konfabulirani. Ukratko, muzika doprinosi shematskoj strukturi koja integriše radnju scene u jedan kohezivni okvir koji usmerava put percepcije i pažnje, utičući i na razumevanje i na pamćenje“ (M. Boltz, 2004, p. 1195).

Jedno od objašnjenja ovog nalaza je da podudarnost audiovizuelnih informacija sa raspoloženjem osigurava da njihova pažnja bude usredsređena na relevantne informacije, tako da gledaoci mogu lako integrisati niz akcija, dijaloga i ponašanja likova u jednu koherentnu shemu koja se kasnije može lako preuzeti iz memorije. S druge strane, parovi muzike i slike neskladnog raspoloženja imaju veću verovatnoću da dovedu do pogrešnog usmeravanja prema nevažnim informacijama, tako da je rezultirajuća reprezentacija mnogo fragmentiranija u memoriji (M. Boltz, 2001, p. 448).

Merlin Boltz takođe navodi i fenomen primovanja kao mogući model facilitacije, čini se da muzika ima direktan uticaj na kognitivnu obradu filma usmeravanjem pažnje ka informacijama koje su u skladu sa raspoloženjem i daleko od drugih informacija koje nisu u skladu sa njenom afektivnom valentnošću. Ovde je otkriveno da muzički afekat takođe može aktivirati kognitivni okvir koji služi za usmeravanje tumačenja i kasnijeg sećanja filma.

„Uloga afekta u kognitivnom ponašanju odavno je priznata u prošloj literaturi. Nekoliko teoretičara,...tvrde da afektivna stanja mogu funkcionisati poput naziva kategorija kako bi se primovani materijal povezao u kognitivnom sistemu. Osnovna ideja je da je svaki događaj uskladišten u memoriji takođe povezan sa udruženim raspoloženjem i da su događaji sa sličnim uticajem povezani zajedno u kategoriju višeg reda. Stoga, posebno afektivno stanje pojedinca ili okolnog konteksta može poslužiti za primovanje ovog materijala širenjem aktivacije tako da postane dostupniji unutar kognitivnog sistema i na taj način utiče na tok selektivne pažnje i razumevanja“ (M. Boltz, 2001, p. 447).

Ovi rezultati zauzvrat imaju implikacije u različitim kontekstima. U domenu stvaranja filma, može se reći da muzika doprinosi samoj umetničkoj formi i može se koristiti na dva različita načina. S obzirom na to da muzički afekti utiču na interpretativni okvir gledalaca, to znači da stvaraoci filma mogu mnoge aspekte priče ostaviti neizgovorenim. Posebno u slučaju dvosmislenih scena, upotreba muzike može ohrabriti gledaoce da generišu zaključke o motivaciji likova, ličnosti i emocionalnim reakcijama na različite događaje umesto eksplicitnog navođenja ovih informacija u dijalogu priče i radnji koja je u toku. Vođenje pažnje gledaoca može se vršiti u jednom ili drugom pravcu, što pruža stepen neizvesnosti i skup očekivanja koja se mogu naknadno potvrditi ili prekršiti. Ovakav pristup u narativnom smislu može da bude od velike koristi, pogotovo u žanrovima kao što su triler, misterija, horor i detektivske priče. Bez obzira na smanjenje pamtljivosti filma, blago pogrešno usmeravanje gledaoca na nebitan ili pogrešan trag ima korisne implikacije u filmskom pripovedanju. Drugim rečima, gledaoci se mogu pozitivno ili negativno primovati muzikom.

Još jedno istraživanje koje se može pomenuti kao dopuna istraživanjima Merlin Bolc je studija *Unforgettable film music: The role of emotion in episodic long-term memory for music*, Suzan Eskrik (Susann Eschrich) i saradnika, koji su se više fokusirali na valencu muzike nego na samu podudarnost muzike i slike. Ova studija navodi: „Muzički odlomci ocenjeni kao veoma pozitivni (misli se na valencu) bolje se pamte. Čini se da je valenca važan modulator epizodične dugoročne memorije za muziku. Očigledno, jake emocije vezane za muzičko iskustvo olakšavaju formiranje i pronalaženje pamćenja“ (Eschrich et al., 2008). Zaključak ove studije je da se emocionalni verbalni i slikovni stimuli pamte bolje od neemocionalnih, što je u studiji detaljno objašnjeno i ispitano. Na ovaj način može se potvrditi benefit muzike u oba slučaja i pamćenja i sećanja. Studije Merlin Bolc se fokusiraju više na hladniji i kognitivniji vid pamćenja; i potvrđuju ulogu muzike u tom smislu. Sa druge strane, čini se da studija Suzan Eskrik potvrđuje ulogu muzike na toplijem i emotivnijem nivou u stvaranju i opozivu sećanja.

PRIMOVANJE U FILMSKOJ NARACIJI

Uvodna sekvenca i operska uvertira

Uvertira u operi i uvodna sekvenca u filmu su u mnogome uporedive sa teorijom i paradigmom primovanja. Primovanje se oslanja na ideju da izlaganje stimulusu (kao što je muzičko delo) može uticati na percepciju ili odgovor osobe na naknadni stimulus (kao što je sama opera ili film). U operi, uvertira je muzički uvod, koji se izvodi pre početka scenskog dela opere. Uvertira se obično sastoji od izlaganja muzičkih tema i motiva koji će se kasnije koristiti i varirati tokom cele opere. U svojoj knjizi *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music* Metju Bribicer-Stul (Matthew Bribitzer-Stull) navodi: „Dakle, čak i pre nego što asocijaciono značenje postane jasno, oba, i osećanje i pamćenje mogu biti primovani muzičkim predosećanjima. Još jedan način za primovanje asocijacija kroz predosećanje je upotreba operske uvertire ili u filmu, naslovne muzike“ (Bribitzer-Stull, 2015, p. 102). Priređivač i autor komentara i priloga Vagnerovog dela *Opera i drama*, Klaus Kropfing (Kropfing & Wagner, 1986) navodi:

„Osim „neodređenog osećanja punog slutnje“, koje se javlja na početku jedne dramske situacije, Vagner ističe još jednu vrstu slutnje. Ona nastaje tokom komada, kad jedno u svest prizvano sećanje u pogledu trenutne dramske situacije istovremeno uslovi iščekivanje onog što dolazi: „Navedeni melodijski momenti, koji naše sećanje pretvaraju u slutnju, i obrnuto, morali su proizaći iz

najvažnijih motiva drame“. „Slutnja“ je stoga dramska kategorija, koja ne samo da na početku drame otvara perspektivu iščekivanja, već je i drži otvorenom, i dalje razvija, shodno dramskoj nameri. „Slutnja“, „prizivanje u svest“ i „secanje“ jesu one tri kategorije na kojima počiva funkcija motiva u Wagnerovoj muzičkoj drami koja tvori sklop. Vođeni pesničkom namerom, oni se tokom drame sve snažnije prožimaju; prošlo, kao i naslućeno buduće, svetle u sadašnjem“. Ovo ulančavanje (lajt)motiva ipak nije čisto linearno. Svoju funkciju nosioca razvoja i oblikovanja strukture i forme ono zadobija tek međusobnim delovanjem dramskih slojeva, „melodije stiha“ - „orkestarske melodije“ i „dramske akcije“. (Kropfinger, 2003, pp. 338–339).

Ovako posmatrano, uvertira se može posmatrati kao oblik primovanja. Izlaganjem izabranih muzičkih tema iz opere na samom početku, publika je primovana da očekuje da će u operi biti prisutne određene teme, motivi i lajtmotivi. Ovo može pomoći publici da prati muzički narativ i da lakše prepozna je muzičke motive i varijacije koje se koriste tokom predstave na afektivnom, asocijativnom, konceptualnom i perceptualnom nivou. Izloženi muzički motivi, svojom afektnom valencom, mogu da stvore upečatljivije i emocionalno angažovanije opersko iskustvo za publiku. Podsticanjem publike da očekuje određene emocije i teme, uvertira dodatno angažuje publiku da se emotivno involvira u priču. Uvertira stvara osećaj uzbuđenja i iščekivanja onoga što dolazi. Ovo može uticati na percepciju publike i emocionalni odgovor na operu u celini.

Uvertira se može posmatrati i kao oblik pripovedanja. Najčešće, uvertire su napisane tako da odražavaju priču i teme opere, pružajući neku vrstu muzičkog sinopsisa ili uvoda u predstavu.

Dosadašnja istraživanja primovanja sve više dokazuju koliko je primovanje široko rasprostranjeno i koliko se kao primovi, mogu koristiti najrazličitija sredstva, između ostalog i sva izražajna sredstva umetnosti u ovom slučaju filma i muzike.

Kada je primovanje u kinematografiji u pitanju, odnosno anticipiranje različitih motiva koji će kasnije služiti kao primovi, svaka uvodna sekvenca se može posmatrati kao uvertira. Ovakva uvertira se može dalje analizirati i promatrati, gledati šta je to što se pojavljuje prvo, pa kasnije ponavlja i dalje razrađuje; kao i kako i na koji način služi u naraciji. U nekim periodima istorije filma kao što je period nemog filma i „zlatno doba“, uvertira u doslovnom smislu je bila vrlo uobičajena praksa i nije se ni na koji način razlikovala od operske. Danas, uvertira u doslovnom smislu, je retka praksa naracije u filmu; ali zato nasleđe uvertire se može videti u mnogim uvodnim sekvencama filma. U knjizi *Sound Design and Science Fiction*, autor Vilijama Vitingtona (William Whittington) navodi: „Kao što uvertira uvodi muzičku partituru

kroz konsolidaciju tema i motiva, tako i uvodna sekvenca filma često nagoveštava teme i motive njegovog narativa“ (Whittington, 2007, p. 76). Bitna razlika između uvodne sekvence i operске uvertire je što se u filmu pored izlaganja muzičkih motiva javljaju i zvučni, vizuelni i drugi narativni motivi. Lajtmotivi tj. ponavljajući i vodeći motivi pod uticajem Vagnera su našli primenu i u drugim narativima, najočigledniji primeri su video igrice, ali zanimljivi su i ne-muzički primeri lajtmotiva. Vagnerova primena motiva prevashodno kao način iskazivanja slutnji, predskazanja, asocijacija ideja i buđenja sećanja, doživela je interesantan razvitak kod Tomasa Mana (Thomas Mann), koji je koncept lajtmotiva upotrebljavao u sopstvenoj književnoj teoriji kompozicije. Klaus Kropfinger navodi : „Paralelno s razvojem, koji kreće od doslovnog do sveobuhvatnog, vezivnog i varirajućeg ponavljanja tek će se kasnije, i to 1939. u uvodu u *Čarobni breg*, javiti iskaz koji funkciju lajtmotiva shvata u sveobuhvatnom smislu tehnike lajtmotiva. Tomas Man ovde govori o lajtmotivu kao „magičnoj formuli koja nagoveštava i ono što je bilo i ono što će biti, koja je sredstvo da se unutrašnjem jedinstvu /romana/ svakom trenutku omogućujući postojanje“ (Kropfinger, 2003, p. 360).

Uzimajući u obzir da film raspolaže svim vizuelnim i slušnim izrazima, koncept lajtmotiva, kao i način prvobitnog izlaganja bilo kog motiva koji će se kasnije kroz narativ varirati i ponavljati, je dosta složeniji i bogatiji nego u operskoj uvertiri. Drugim rečima, motiv ne mora biti nužno samo muzički, nego može biti izložen i na druge načine: vizuelno, govorno, tekstualno, zvučno-ambijentalno i dr. U filmu uvodna sekvenca je vrlo često kombinacija muzičkih i drugih, najčešće verbalnih, literarnih i vizuelnih motiva. U knjizi *Screens Fade to Black: Contemporary African American Cinema*, autor Dejvid Leonars (David J. Leonard), opisuje uvodnu sekvencu filma *Zatvorska pesma* (*Prison Song* 2001 Darnell Martin) na sledeći način:

„Pre nego što se isporuči i jedna rečenica ili čak vizuelni uvod glavnog junaka filma, *Zatvorska pesma* uspostavlja jasan ton, ideologiju i progresivnu politiku svojom uvodnom sekvencom. Prateći tradiciju *Boiz in the Hood*, iako sa većim progresivnim fokusom, *Zatvorska pesma* počinje moćnim skupom statistika, odmah nakon čega sledi vizuelna jukstapozicija zatvora sa školama, uspostavljajući jasnu narativnu i političku putanju u prvih pet minuta.

- Sedam miliona dece ima roditelja koji je trenutno u zatvoru ili je nedavno pušten na uslovnu ili uslovnu slobodu.
- Crna deca imaju 46 puta veću verovatnoću da će biti osuđena na maloletnički zatvor od belaca.
- Ukupno 4,6 miliona crnaca, od 10,4 miliona glasačke populacije, izgubilo je pravo glasa zbog krivičnih dela.

- Novorođeni crnci imaju više od jedne četvrtine šansi da odu u zatvor tokom svog života.

Ova potresna statistika odmah je praćena ključnom uvodnom scenom, koja ne samo da uspostavlja politiku filma već i postavlja osnovu za njegov narativ“ (Leonard, 2006, pp. 60–61).

U navedenom primeru uvodna sekvenca počinje pesmom hip-hop žanra, koja svakako ima posebnu ulogu u priripremi publike i može se posmatrati kao kulturološki prim. Drugim rečima, film *Zatvorska pesma* počinje zatvorskom pesmom. Međutim, pored pesme, autor jasno ističe važnost iznesene statistike u uvodnoj sekvenci koja se pojavljuje u vidu teksta na ekranu, u isto vreme čuje se i glas devojčice koja čita/izgovara prezentovani tekst. Ovakav način uvodnog izlaganja, uporediv je sa paradigmom primovanja i može se posmatrati kao prim u obliku verbalne instrukcije. Autor takođe uviđa da se ovakvom intervencijom i pre nego što vizuelni deo filma počne, uspostavlja politika filma i postavlja osnov za njegov narativ.

Već pomenuta knjiga *Sound Design and Science Fiction*, autora Vilijama Vittingtona, se bavi prvenstveno zvučnim dizajnom, no autor na više mesta uviđa upravo važnost zvučnih efekata u uvodnoj sekvenci; gde navodi brojne primere: „Fridkinov *Isterivač đavola* prikladno ilustruje ovu promenu jer koristi zvučni dizajn za kreiranje novih slojeva izraza kroz zvučnu metaforu, montažu i motive. Konkretno, početna sekvenca filma smeštena u severni Irak koristi zvučne motive i metaforu da bi se utvrdio duhovni sukob u filmu, kao i da se predvidi njegov ishod“ (Whittington, 2007, p. 134). Autor nadalje detaljno objašnjava na koji način funkcioniše zvučna metafora u daljem razvoju filma.

„Dok egzorcista otac Merin (kojeg glumi Maks fon Sidov) sedi u kafiću usred užurbanih gradskih ulica, ambijentalni zvuci iz kovačnice, oko njega zvuče kao nepravilan otkucaj srca. Motiv i ritam srčanih zvukova otkriva Merinovu ljudsku slabost. Ima srčano oboljenje, što se potvrđuje kada ga vidimo kako uzima tablete nitroglicerina. Sekvenca počinje objektivnim zvukom, ali brzo prelazi u subjektivni zvuk. Pevanje i muzika u sekvenci nude ritmičku varijaciju metafore srca i čini se da se približavaju Merinu kroz povećanje nivoa jačine zvuka, pojačanje intenziteta i skraćenje trajanja rezanja efekata. Pustinja se pretvara u klaustrofobični prostor kroz manipulaciju ovim ambijentalnim zvukovima i muzikom, potvrđujući Merinovu fizičku slabost. Promena subjektivnosti pomera zvuk iz dijegetičkog okvira u sferu psihologije karaktera i metafizike dok ulazi u pojam sudbine lika. Uspostavlja osećaj straha i slutnje. Zvučna sekvenca se razvija do jezivog krešenda nekoliko trenutaka kasnije unutar studije kolege arheologa. Dok Merin ispituje relikvije iz iskopina, sat koji otkucava u prostoriji neobjašnjivo staje. Tišina. Razmišljanja o žanru i zvuku se spajaju jer ovaj pojedinačni zvučni efekat nagoveštava Merinovu smrt od srčanog udara na kraju filma. Ironično, to je trenutak u kome se tišinom postiže zvučni spektakl“ (Whittington, 2007, p. 134).

U ovom primeru se vidi kako zvučni efekti izloženi u uvodnoj sekvenci uspostavljaju ton, atmosferu filma; ali i kako su povezani i varirani kroz ceo film, kao i to da se istim motivom film završava. Ovako posmatrano izloženi zvučni motivi se mogu posmatrati kao prim, a sve kasnije varijacije i reference vezane za specifičan motiv se mogu posmatrati kao meta. Vitington, navodi i druge filmove u kojima zapaža značaj zvučnih motiva u uvodnoj sekvenci. Za uvodnu sekvencu *Osmog putnika* (*Alien* 1979 Ridley Scott) autor navodi: „U *Putniku*, jednostavan svetlosni efekat može uključivati najmanje tri sloja zvuka – škljocanje fluorescentne niti, nalet muzičkih tonova i ambijentalno zujanje. Izvan mehanike stvaranja takvog efekta, valuta značenja se pojavljuje kada se stavi u kontekst horor-naučne fantastike. U početnoj sekvenci filma, kompozitni zvučni efekat broskog osvetljenja uspostavlja ideju da telo broda izlazi iz dugog sna“ (Whittington, 2007, p. 143). Autor ističe i uvodnu sekvencu *Terminatora 2* (*Terminator 2: Judgment Day* 1991 James Cameron), gde Sara Konor (Linda Hamilton) priča o ratu sa mašinama, prikazuje se apokaliptični pejzaž Los Anđelesa. Kamera prelazi preko igrališta od iskrivljenog metala i kostiju pre nego što se usredsredi na ljudsku lobanju, taman kada njen glas nestaje, noga terminatora ulazi u kadar i smrska lobanju uz mučan udarac i krckanje (Whittington, 2007, p. 193). U navedenoj uvodnoj sekvenci se takođe čuju i glavni motivi koji će kasnije služiti kao muzička tema celog filma. Uvod *Terminatora 2* se može navesti kao odličan primer, gde se na početku filma izlažu svi glavni motivi multimodalno, odnosno, kao verbalna instrukcija, zvučni efekti, muzički i vizuelni motivi. Svi motivi koji se pojavljuju u uvodnoj sekvenci, se kasnije pojavljuju kao centralne teme i glavne ideje filma.

Kao odličan primer uvodne sekvence koja koristi repetativan ritamički zvuk, repetativan vizuelni motiv i verbalnu instrukciju, može se navesti početak filma *Evropa* (Evropa 1991 Lars von Trier). Uvodna sekvenca ovog filma je u doslovnom smislu, hipnotička indukcija.

Postoje i odlični primeri koji glavne teme filma izlažu koristeći prvenstveno vizuelne i zvučne motive. Ovde bi se mogla navesti uvodna sekvenca filma *Povratak u budućnost* (*Back To The Future* 1985 Robert Zemeckis), gde se prikazuje moštovo različitih satova, čuje se zvuk prikazanih satova, pojavljuje se minijturna figura čoveka koji visi sa kazaljke jednog od sataova, prikazuju se slike bitnih naučnika kao i kreativni izumi. Svi navedeni motivi predstavljaju putovanje kroz vreme kao glavnu temu filma.

Postoji mnoštvo filmova koji počinji i završavaju istom ili vrlo sličnom muzikom. Motivi koji se izlažu u uvodnoj sekveci filmova se mogu pojaviti bilo u slikovnom ili slušnom obliku. Naravno u kinematografiji, postoje primeri izlaganja u samo jednom modu ili kombinaciji više modova.

U ovom kontekstu (u odsustvu klasifikacije većeg autoriteta na koji bi se pozvali), filmske uvertire i uvodne sekvence bi se mogle klasifikovati u četiri bazične kategorije: muzičke, vizuelne, muzičko-vizuelne i muzičko-literarne.

- Muzičke bi bile one, zapravo identične operskim, u kojima muzika sama dominira, dok na ekranu piše „uvertira“ ili se prikazuje sekvenca naslova i navode najvažniji članovi produkcije u obliku teksta koji je postavljen na prazan ekran ili statične slike, kao na primer u filmovima *Ben Hur* (*Ben-Hur* William Wyler 1959) ili *Deset Božijih zapovesti* (*The Ten Commandments* Cecil B. DeMille 1956).
- Čisto vizuelne, gde muzike gotovo da nema ili je samo pozadinska, a publika se uvodi u radnju filma dominantno vizuelnim sredstvima.
- Muzičko-vizuelna, koja je danas i najrasprostranjenija, gde se publika uvodi u radnju filma podjednako i muzičkim i vizuelnim sredstvima.
- Muzičko-literarna, uvertira ovog pristupa je prilično retka, u njoj dominira muzika slično kao u operskoj uvertiri, ali u isto vreme na ekranu ide i literarni tekst koji uvodi u radnju filma, najpoznatiji primer ove vrste iz skorije istorije filma su uvodne sekvence franšize *Ratova zvezda* (*Star Wars* George Lucas 1977-2019).

Kada su u pitanju uvodne sekvence filmova Miloša Formana (Jan Tomáš "Miloš Forman“) koji su odabrani kao studija slučaja za dalje istraživanje u disertaciji, mogu se naći tri različita pristupa: muzički u filmovima *Ljubav jedne plavuše* (*Lásky jedné plavovlásky* Milos Forman 1956) i *Svlačenje* (*Taking Off* Milos Forman 1971), vizuelni u filmu *Gojine utvare* (*Goya's Ghosts* 2006 Milos Forman) i muzičko-vizuelni u filmu *Kosa* (*Hair* Milos Forman 1979) i drugim filmovima.

U svojoj knjizi *Tehnika filmske muzike* Rodžer Manvel (Roger Manwell) i Džon Hantli (John Huntley) primećuju:

„Neobično interesantan primer muzike u kojoj su ljudske emocije snažno izražene, može se sresti u filmu *Najbolje godine našeg života* (*The Best Years of Our Lives*), kompozitora Hugo Friedhofer-a koji je dobio 1946. godine Nagradu Akademije. Čitajući partituru otkriva se da je Friedhofer, kao i mnogi

drugi kompozitori, odabrao metod rada sa lajtmotivima u stilu Vagnera. Sama muzička materija nije vagnerovska po karakteru, ali postupak proizilazi iz Vagnerovih Nibelunga. Najvažnija tema je ona koja se nalazi u špici. U partituri se naziva *Tema najboljih godina*“ (Manwell & Huntley, 1984, p. 147).

Ogroman uticaj Vagnera (Richard Wagner) na kinematografiju je opšte poznat i često se njegovi principi dosledno slede, kao što je primer serije filmova *Gospodar prstenova* (*The Lord of the Rings* 2001-2003 Peter Jackson) i *Hobit* (*The Hobbit* 2012-2013 Peter Jackson). Međutim, Manvel i Hantli ističu bitnu činjenicu, a to je da film uopšte ne mora da bude vagnerovski po karakteru, ali može da bude vagnerovski po postupku i načinu na koji je osmišljen. Isto tako, ovde se može videti značaj uvodne sekvence/špice i načina na koji se ona artikuliše, često sadržeći u sebi glavnu muzičku temu filma ili anticipaciju drugih muzičkih tema koje će se kasnije pojaviti. U svom delu *Opera i drama*, Vagner navodi:

„Dobrovoljno iščekivanje ili volja puna iščekivanja, kod slušalaca predstavljaju prvi momenat koji omogućava nastanak umetničkog dela, i on određuje izraz u kojem mu pesnik mora udovoljiti - ne samo da bi ga slušaoci razumeli, već da bi ga razumeli onako kako to zahteva napetost iščekivanja izuzetnog. Ovo iščekivanje pesnik treba od početka da koristi u izražavanju svoje namere, i to tako što će ga - kao neodređeno osećanje - usmeriti u pravcu svoje namere; kao što smo videli, nijedan jezik nije u tom smislu moćniji od neodređeno određenog jezika čiste muzike - orkestra. Orkestar sam izražava osećanje iščekivanja koje nas obuzima pred pojavom umetničkog dela; u zavisnosti od pravca koji odgovara pesničkoj nameri, on vodi i povećava našu opštu napetost do slutnje koju zahtevana određena pojava najzad mora da ispuni“ (Vagner, 2003, p. 229).

Vagnerova objašnjenja neobično rezonuju sa primovanjem. Manvel i Hantli, takođe navode „neobično interesantan primer muzike u kojoj su ljudske emocije snažno izražene“ (Manwell & Huntley, 1984, p. 147), što zapravo Vagneru i jeste bilo jedan od prioriteta o čemu je opsežno pisao u svom možda i najpoznatijem eseju koji je proročki nazvao *Pesništvo i muzika u drami budućnosti*, kao da je znao da će ovi principi biti primenjivani u filmu, obliku drame koji u tom momentu još nije ni nastao.

„Ako sad pesnik krene da istražuje prirodu što su mu ih emocije nametnule kao jedinu koja odgovara njegovom predmetu ili osećanju koje je probudio, tu privlačnu snagu otkriće u korenu te reči, koji je stvoren ili pronađen u nužnosti prvobitnih ljudskih osećanja. Ako se još više udubi u organizam samoga korena, kako bi spoznao privlačnu snagu koja mu mora biti svojstvena, pošto se tako jasno odražava na njemu - tada će najzad sagledati izvor te snage u potpuno čulnom telu tog korena, a njegov je prvobitni materijal bio zvuk“ (Vagner, 2003, p. 183).

U daljem istraživanju, posebnu pažnju bi trebalo usmeriti na Vagnera, zato što ono o čemu on govori, bi moglo da se opiše kao primovanje na operски način. Vagner je kontemplirao nad tim kako nastaje emocija, utisak, sećanje i osećanje, kojim redom nastaju i kako se mogu artikulirati da bi se preneli publici. Ovde kompozitor navodi: „Prema tome, mišljenje i sećanje su jedno te isto, i misao je zapravo slika koja je iskrsla u sećanju i koja je - kao utisak koji je neki predmet ostavio na naše osećanje - oblikovana samim tim osećanjem. Nju to refleksivno sećanje kao svedočanstvo trajne moći osećanja i snage ostavljenog utiska ponovo prenosi osećanju, da bi ga oživelo i podsetilo na utisak“ (Vagner, 2003, pp. 220–221).

Vagner detaljno objašnjava nastanak utiska, njegovu korelaciju sa sećanjem, ali i način na koji se utisci, sećanja i mišljenja mogu ponovo indukovati, što je doslovno definicija primovanja. Ono što dalje ostaje, je pronaći idealan operски način za prenošenje osećanja, sećanja i misli, odnosno, potrebno je stvoriti primove na operски način. Opera kao i film koristi sva izražajna sredstva svih ostalih umetnosti. Vagner nije favorizovao muziku nad ostalim umetnostima u operi (što je bila praksa tog doba), ipak za prenos osećaja i sećanja bira muziku, pre svega melodiju.

„Osećanje izraženo ovom melodijom, koje se pred našim očima razvilo iz sećanja na neko ranije osećanje, a neposredno je dostupno čulima i sigurno usmerava naše emocije, predstavlja pojavu koja nama, kojima je prenesena, pripada jednako kao što pripada i onome ko je prenosi. Pošto se ono govorniku⁴⁰ vraća kao misao, tj., sećanje, i mi ga možemo sačuvati kao misao. Kad govornik oseti potrebu da od zamišljanja ovog osećanja prede na izražavanje novog, konkretnog osećanja, on će tu misao obuhvatiti kao onaj kratko nagoveštenu, apstraktni momenat, onako kao što je u istoj melodiji stiha u kojoj je izrazio melodijsku pojavu - sad poznatu sećanju - osmislio ranije osećanje, koje nam je u svojoj živosti izmaklo, kao misao koja je osećanje stvorila.“ (Vagner, 2003, p. 221).

Još jedna bitna činjenica kod Vagnera, koja rezonuje sa teorijom primovanja, je korelacija sa nesvesnim; a primovanje je implicitni i nesvesni oblik pamćenja: „Pesnik je, međutim, poznavalac nesvesnog, slikar koji namerno slika spontano: osećanje koje želi da prenese čulima uči ga izrazu koji mora da upotrebi, a razum mu ukazuje na nužnost tog izraza“

⁴⁰ Vagner koristi nešto drugačiji terminologiju kada govori o stvaranju opere. Umesto termina kao što su kompozitor i libretista, Vagner koristi termine poput: pesnik, pesnik-muzičar, govornik ili ponekad prosto kaže „čovjek“ ili „ljudska prilika / individua / pojava“ itd. Razlog za ovakvu terminologiju verovatno leži u činjenici da je Vagner sam pisao libreta za svoje opere i pokušavao da i sve druge aspekte produkcije vrši sam kako bi opera bila u potpunosti u skladu sa njegovom idejom i konceptom *gesamtkunstverka*. Drugim rečima, za apsolutno muzičko delo potreban je apsolutni umetnik. Termini koje koristi bi trebalo da su potpuniji/sveobuhatniji i da u isto vreme prevazilaze granice samo jedne umetnosti. U tekstu *Savremena Opera i drama Riharda Vagnera* Milenko Misailović navodi: „I zato: uza sve razlike između pesnika i kompozitora, pravo operско stvaralaštvo nastaje kada pesnik postaje muzičar, a muzičar - pesnik; dakle, kad su oba potpuni umetnici...“ (Misailović, 2003, p. XX).

(Vagner, 2003, p. 182). Dalje, Vagner objašnjava način kako ovladati ovakvim vrlo složenim načinom izražavanja: „Ako pesnik, koji se svesno obraća nesvesnom, poželi da opravda prirodnu nužnost upotrebe baš tog izraza, a ne nekog drugog, moraće da upozna njegovu prirodu i da, u svom stvaralačkom nagonu, iz njegove prirode crpe sposobnost da ovlada ovim neophodnim izrazom“ (Vagner, 2003, pp. 182–183). Iz ovoga proizilazi složen sistem stvaranja motiva koji su inicijalno stvoreni u nesvesnom, zatim svesno artikulisani, tako da se gledaocu vraćaju na nesvesan način, pobuđuju u njemu željene reakcije, sećanja i osećanja i na taj način služe u pripovesti.

Motiv i lajtmotiv u operi

Sve muzičke teme i motivi koji su prvobitno bili izloženi u uvertiri, jednom kada se povežu sa likom, prostorom ili idejom, postaju lajtmotivi. Ponavljanjem i insistiranjem na ovoj vezi vrši se primovanje u filmskom ili drugom narativu.

Za početak, vrlo pojednostavljeno, lajtmotiv se može definisati kao odnos ponavljajuće muzičke teme, motiva ili muzičke ideje koja je povezana sa određenim likom, predmetom, emocijom ili idejom u operi, filmu ili drugom delu. Izraz dolazi od nemačkih reči „leit“, što znači „vodeći“ i „motiv ili motif“, što znači „motiv“ ili „tema“. Upotrebu lajtmotiva u drami popularizovao je i u najvećoj meri usavršio kompozitor Rihard Vagner, koji ih je intenzivno koristio u svojim operama, kako bi pomogao u razvoju i jačanju likova i tema svojih dela. Lajtmotivi se takođe koriste u drugim oblicima muzike i medija, uključujući filmske partiture i zvučne zapise za video igre sa istim ciljem, kako bi se stvorile emocionalne i tematske veze između različitih činilaca dela. Ponavljanjem ove određene muzičke ideje ili teme tokom celokupnog dela, uspostavlja se osećaj jedinstva i koherentnosti, istovremeno naglašavajući važne ideje i likove.

Ovako bazično objašnjen, lajtmotiv se može posmatrati kao oblik perceptualnog i konceptualnog primovanja. Međutim, lajtmotiv, uzimajući u obzir da može da bude bilo koji zvuk ili muzički motiv, vokalno ili instrumentalno izveden, povezan sa bilo kojim konceptom ili idejom, može da bude bilo koji oblik primovanja opisan u prethodnim poglavljima.

Vagner nije imao složenu dijagnostiku pomenutu u prethodnim poglavljima, ipak čini se da je znao jako puno o ljudskim emocijama i reakcijama; kao i načinima kojim se one mogu pokrenuti. Kao svoju polaznu tačku uvek je uzimao čoveka. Promatranjem i dubokim

promišljanjem ljudi, kao i načina na koji se ljudi emotivno izražavaju i reaguju, dolazio je do izuzetnih rezultata. Wagner navodi, da ako proširimo čulnu moć oka na celokupnu spoljašnjost čoveka, na njegov izgled, gestove, mimiku i druge pokrete, moramo potvrditi da je oko nepogrešivo uočilo i razumelo tu osobu, pod uslovom da se ona potpuno spontano izražava i da u potpunosti iskreno izražava svoje raspoloženje. Wagner smatra da su trenuci kada se čovek u potpunosti iskreno izražava, samo oni potpunog smirenja i najvećeg uzbuđenja; ili momenti kada se osoba iz najvećeg uzbuđenja vraća u smirenost (Wagner, 2003, p. 219). Za ovakve momente Wagner navodi: „Ovi se prelazi sastoje od mešavine svesne, refleksivne, voljne aktivnosti i nesvesnog, neizbežnog osećanja: određenje ovih prelaza prema nužnom pravcu nesvesnih osećanja, i to uz nezadrživ tok ka istinskom osećanju, koje više nije uslovljeno ni sputano razumom, predstavlja sadržaj pesničke namere u drami“ (Wagner, 2003, p. 219). Uporedivo sa afektivnim primovanjem, ovde se jasno vidi da Wagner promatra izraz sa izraženo snažnom valencom. Za ovakav sadržaj Wagner smatra jedini mogući izraz u melodiji stiha, zato što nastaje kao spoj muzičkog i govornog jezika; koji je okrenut i refleksivnom razumu i spontanom osećanju (Wagner, 2003, p. 219).

Naravno, u scenskom delu kakva je opera, pokret takođe ima veliku važnost. Međutim, Wagner smatra da pokret učestvuje u tom razvoju utiska samo delimično, zato što poseduje samo jednu emotivnu stranu, tj. vizuelnu. Ovako posmatrano, kako kompozitor navodi, oku ostaje skrivena strana, koju jedino spoj govornog i muzičkog jezika mogu da prenesu i koja bi stoga ostala potpuno nepoznata emocijama kad se on ne bi obratio i čulu sluha obema svojim stranama. Na ovaj način čulo sluha se osposobljava, da i ovu oku nepoznatu stranu, na razumljiv način prenese emocijama.

„Jezik orkestra ovo uspeva da postigne putem čula sluha tako što se, prisnim oslanjanjem na melodiju stiha, kao ranije na pokret, uzdiže do prenošenja same misli emocijama, i to one misli koju savremena melodija stiha - kao izraz pomešanog i ne sasvim jedinstvenog osećanja - ne može ili neće da izrazi, a koju pokret još manje može da prenese oku, pošto je pokret trenutani, te je zato uslovljen neodređenim osećanjem izraženim u melodiji stiha, kao jednako neodređen izraz koji tu neodređenost možda jedini i iskazuje, pa stoga oku ne objašnjava jasno stvarno osećanje“ (Wagner, 2003, pp. 219–220).

U svojim naporima da stvori *gesamtkunstwerk* tj. potpuno umetničko delo, Wagner je kombinovao sve oblike umetnosti, muziku, pozorište, poeziju i vizuelne umetnosti u jedno celokupno delo. Kako bi se stvorilo potpuno iskustvo za publiku u kojem bi se svi različiti elementi dela spojili, Wagner konstantno promišlja načine izraza, koji bi stvorili jedinstveni utisak koji se percipira sa dva različita čula. „U melodiji stiha ne samo što se govorni jezik

spaja s muzičkim jezikom, već se spaja i ono što izražavaju oba ova organa, i to apstraktno s konkretnim, misao s osećanjem. Konkretno u njemu jeste nesvesno osećanje, koje se neizbežno sliva u izraz muzičke melodije; apstraktna je misao koja je obuhvaćena rečenicom kao reflektivni, svesni momenat“ (Vagner, 2003, p. 220). Takođe, Vagner se ne oslanja na banalno percepiranje izraza, nego percepciju vidi jedino kao sredstvo koje će pokrenuti misaoni odgovor i to na svesnom i nesvesnom nivou. „Misao je slika realnog, ali neprisutnog predmeta stvorena u našem sećanju. Ova slika vodi poreklo od stvarnog predmeta koji je bio dostupan čulima, i koji je na nas ostavio određen utisak, na nekom drugom mestu i u drugo vreme; ovaj utisak ovladao je našim osećanjem, za koje, da bismo ga preneli drugome, moramo pronaći izraz koji će, prema opšteljudskoj osećajnoj sposobnosti, odgovarati ovom utisku“ (Vagner, 2003, p. 220). Kao što je već rečeno za Vagnera su misao i sećanje jedno te isto, misao je zapravo slika koja se javlja u sećanju kao utisak nečega primljenog opaženog putem naših čula. Istim putem, ali drugim smerom, javlja se reflektivno sećanje, čula ponovo prenose osećanje kako bi oživela i podsetila na utisak. „Ovde treba precizno da odredimo samo još jednu stvar. Ono što nije prvo ostavilo utisak na naše osećanje, ne možemo ni da zamislimo, tj., prethodni emocionalni utisak jeste uslov za izražavanje misli. Dakle, i misao je podstaknuta osećanjem i nužno se ponovo mora uliti u njega, jer je ona veza između apstraktnog i konkretnog osećanja koje teži da se ispolji. Melodija stiha sada, rekli bismo pred našim očima, ostvaruje misao, tj., apstraktno osećanje koje je iskrslilo u sećanju pretvara u konkretno osećanje, koje se zaista može opaziti“ (Vagner, 2003, p. 221). Opis principa gde nešto što je prvo, mora da ostavi utisak koji će se kasnije vratiti, umnogome rezonuje sa paradigmom primovanja. U ovu svrhu, kao najpotpuniji umetnički izraz koji će prvi ostaviti utisak, (iako ne potcenjuje harmoniju i ritam), Vagner kao izraz navodi melodiju.

„Sažet uvid najbrže ćemo ostvariti ukoliko suštinu muzike kratko i jasno obuhvatimo pojmom melodije. Kao što je ono unutrašnje, nesumnjivo, razlog i uslov onog spoljašnjeg, a tek se u spoljašnjemu nedvosmisleno i određeno obznanjuje ono unutrašnje, tako su harmonija i ritam, dakako, oblikovni organi, a tek melodija stvarno obličje same muzike. Harmonija i ritam jesu krv, meso, nervi i kosti, sa svom nutrinom koja, kao i oni, prodornom pogledu ostaje nedokučiva ukoliko se osmotri gotov, živ čovek; melodija je pak sam taj celoviti čovek, onako kako se prikazuje našem oku. Osmotrimo li čoveka, videćemo jedino vitku priliku se ispoljava u oblikovnom razgraničavanju spoljne opne; udubljujemo se u prizor najizražajnijeg ispoljavanja te prilike u crte njenog lica, da bismo se konačno zadržali na oku, najživotnijem i najinformativnije izrazu celovitog čoveka, izrazu koji nam najubedljivije obznanjuje svoju unutrašnjost pomoću ovog organa što svoju informativnu moć, opet, zadobija samo zahvaljujući najuniverzalnijoj sposobnosti upijanja prikaza spolnog sveta. Tako je melodija najpotpuniji izraz unutrašnje suštine muzike, i svaka istinita,

ovom najunutrašnjijom suštinom uslovljena melodija obraća nam se putem toga oka koje nam najizražajnije saopštava unutrašnjost, i to uvek tako da opažamo upravo samo zrak ženice, ali ne i onaj unutrašnji organizam, po sebi još bezobličan u svojoj nagosti“ (Vagner, 2003, pp. 74–75).

Kako Vagner navodi: „Muzika ne ume da misli, ali zato ume da ostvaruje misli, tj., da njihov emocionalni sadržaj prikazuje ne kao sećanje, već kao stvarnost“ (Vagner, 2003, p. 222). Ukoliko je muzički, melodijski izraz uslovljen pesničkom namerom, pored muzičkog potencijala, muzički motiv se može smatrati i psihološkim primom. Muzički motiv je prim/stimulus koji može uticati na ponašanje ili percepciju osobe, ali i pokrenuti emocionalni odgovor slušalaca, čak i ako toga nisu svesni.

U uvertiri, muzički motiv se pojavljuje kao prvi izraz koji treba da stvori prvobitni utisak, tj. prim; koji prethodi kasnijem ponavljanju i sjedinjavanju sa drugim elementima. Ovako posmatrano, muzički motiv može da funkcioniše kao snažan psihološki prim, koji može da utiče na emocionalno stanje slušaoca, pamćenje, ponovno prisećanje, olakšano prepoznavanje, percepciju i kulturni identitet. Kada govori o motivu, Vagner navodi:

„Muzički motiv može na osećanja ostaviti određeni utisak, koji će podstaći oblikovanje misli samo ako konkretan pojedinac pred našim ocima osećanje predstavljeno tim motivom izražava na konkretnom predmetu, u njegovoj određenosti i uslovljenosti. Ako ovi preduslovi izostanu, motiv se našim emocijama predstavlja kao nešto neodređeno: ma koliko se puta vraćao u istoj pojavi, uvek će ostajati neodređen sadržaj čiju nužnost ne možemo da opravdamo i stoga nismo u stanju da ga povežemo ni sa čim drugim. - Međutim, muzički motiv u koji se - tako reći - pred našim ocima ulio stih dramskog glumca, nužno je uslovljen; njegovim ponavljanjem prenosi nam se prepoznatljivo, određeno osećanje, i to kao osećanje onoga ko ima potrebu da izrazi kakvo novo osećanje, proizašlo iz onog prvog - koje sada nije izrazio, a koje nam čulno predstavlja orkestar. Sazvučje ovog motiva zbog toga povezuje apstraktno, nadređeno, s podređenim osećanjem, koje će tek biti ispoljeno; i ako svoja čula osposobimo da jasno registruju organski rast određenog osećanja iz nekog drugog, dajemo im sposobnost mišljenja, tj., nesvesno saznanje misli ostvare ne u osećanju, koje je uzdignuto iznad mišljenja“ (Vagner, 2003, p. 222).

Iako Vagner koristi nešto drugačiju terminologiju, poređenjem njegovih principa i načina komponovanja, kao i promatranja operskog narativa, može se slobodno zaključiti da su njegovi principi uporedivi; i u mnogim segmentima idetični paradigmi i teoriji primovanja. Teoretičari koji su posvetili značajan deo svoje karijere izučavajući Vagnerova dela, kao što su Klaus Kropfinger, Adof Apia i Metju Bribicer-Stul, navode istu činjenicu. Naravno, u zavisnosti od istorijskog perioda u kom su živeli koriste različitu terminologiju, npr. u radu

Kropfingera i Apie, se ne može očekivati da koriste termin *primovanje* zato što su živeli znatno pre naučnog otkrića ovog fenomena. Međutim, ono što navode u potpunosti rezonuje sa ovom teorijom. Kropfinger navodi: „S novim vidicima i akcentima, svaki se naredni korak, s jedne strane, izvodio iz prethodnog, dok je, s druge strane, već nagoveštavao zvuk novih momenata - a da se nije moglo govoriti o svesnom i namerom predosećanju i pripremanju redosleda“ (Kropfinger, 2003, p. 298). U svojim komentarima Vagnerovih tekstova Kropfinger još navodi: „i to apstraktno s konkretnim: Vagner ovde već nagoveštava povezivanje (na osnovu lajtmotiva) prošlog (kao „sećanja“) s budućim (kao „slutnje“) u sadašnjem“ (Kropfinger, 2003, p. 280). Kao prvobitno izlaganje motiva, Kropfinger naravno vidi u uvertiri, gde su nagoveštena osećanja: „koja je muzičko delo probudilo u nama: Vagner ovde opisuje slutnju koju uvertira budi, a koja razjašnjava sledeća scenska pojava“ (Kropfinger, 2003, p. 280). Proces nagoveštavanja osećanja Vagner opisuje na sledeći način:

„Ona neodređena, nagoveštena osećanja, koja pesnik mora da probudi u nama, uvek će biti povezana s pojavom koja se prenosi oku; ona sama biće momenat prirodnog okruženja, ili ljudskog središta tog okruženja - u svakom slučaju momenat čiji razvoj nije uslovljen određenim osećanjem, jer to osećanje može da izrazi samo govorni jezik u već opisanom savezu s pokretom i muzikom - dakle, govorni jezik čiji dominantni izraz, prema našoj zamisli, podstaknuta potreba treba tek da izazove. Nijedan jezik nije u stanju da pripremi mir izrazi tako rečito kao instrumentalni jezik; pretvaranje tog mira u pokret njegova je jedinstvena sposobnost. Ono što neka scena prirode ili nema nepokretna ljudska pojava pruža oku, koje naše osećanje usmerava na mirno posmatranje, to muzika uspeva da prenese osećanjima tako što, polazeći od trenutka mira, podstiče to osećanje na napetost i iščekivanje, i upravo tako budi u nama potrebu koja pesniku pomaže u izražavanju njegove namere. Ovo podsticanje našeg osećanja određenim predmetom pesniku čak biva neophodno, kako bi nas pripremio za neku određenu vizuelnu pojavu; naime, čak ni scenu iz prirode ili ljudski lik on nam ne prikazuje pre nego što naše uzbuđeno iščekivanje ne uslovi njen neophodni i odgovarajući izraz“ (Vagner, 2003, p. 225).

Pripremi mir koji se ponekad navodi u literaturi, najbolje se postiže orkestarskom uvertirom. Ovaj čisto muzički deo opere služi kao vrsta hipnotičke indukcije, pomoću koje slušalac ulazi u posebno stanje prijemčivosti i pristaje na drugu realnost kako bi što bolje prihvatio operu. U svom kapitalnom delu *Muzika i inscenacija*, Adolf Apia navodi: „Pasivnost koju od publike zahteva tvorac nemačke drame savršeno je opravdana; pesnik-muzičar obraća se upravo duši svojih slušalaca, jezikom koji samo ta duša poznaje, a koji odgovara njenim najintimnijim žudnjama. Da bi Nemač dostigao ovaj stupanj misaonosti i održao se na njemu, on mora da radi na sebi samom pre spektakla; mora da svoju dušu pripremi za ulazak u potpuno mirovanje“ (Apia, 2009, p. 215).

Vagner navodi da pesnik treba da probudi u nama slušaocima, slutnju nagoveštavanjem osećanja, kako bi nas učinio neophodnim saradnikom u stvaranju umetničkog dela. Snagu nagoveštavanja Vagner vidi u sposobnosti orkestra, tj. u njegovom posebnom svojstvu, koje orkestar stiče sjedinjavanjem svojih mogućnosti, koje su izrasle iz oslanjanja na pokret i smisleno obuhvatanje melodije stiha. Ovde se već može naslućivati multi modalni potencijal primovanja muzikom. Međutim, najveći potencijal izlaganja muzičkih motiva koji prethode kasnijem spoju izloženih motiva sa drugim elementima u operskom narativu, Vagner vidi u izazivanju osećaja slutnje. Kako Vagner navodi: „Slutnja je izraz još neizrečenog osećanja koje je - u smislu govornog jezika - još uvek neizrecivo. Neizrecivo je ono osećanje koje je neodređeno, a neodređeno je ako još nije vezano za *odgovarajući predmet*. Razvoj tog osećanja, slutnja, predstavlja, dakle, nesvesni zahtev osećanja za određivanjem pomoću nekog predmeta, koji je opet predodređen snagom svoje potrebe, i to kao predmet koji mu mora odgovarati, te za njim zbog toga čezne“ (Vagner, 2003, p. 223). U poređenju sa paradigmom primovanja, motiv koji se prvobitno izlaže u uvertiri je prim, svako naredno izlaganje identičnog, sličnog ili variranog motiva ili lajtmotiva je meta. Prvobitnim izlaganjem muzičkog motiva u uvertiri opere, stvara se osećaj čežnje, iščekivanja i očekivanja. Kasnijim ponovnim izlaganjem motiva koji je ovaj put vezan za odedeni, kako se u literaturi često navodi „predmet“ (koji može biti bilo koji element, kao što su: lik, ideja, fizički objekat, mesto, događaj, itd.) u slušaocu se javlja osećaj zadovoljenja ispunjene želje očekivanja.

„Muzički izraz će u primeni ove najviše sposobnosti ostati nejasan i neodređen sve dok ne obuhvati upravo opisanu pesničku nameru; ali, kad se odnosi na određenu pojavu koju treba ostvariti, ona uspeva da iz te pojave unapred izdvoji čulne momente budućeg muzičkog dela, kako bi je oni ispunili, kao što i konačno prikazana pojava ispunjava iščekivanja koja je muzičko delo probudilo u nama. Stvarna pojava se, prema tome, pred nama pojavljuje kao ispunjena potreba, kao opravdana slutnja; a ako se podsetimo da pesnik mora da pojave u drami emocijama prikaže kao čudesne, uzdignute iznad svakodnevnog života, treba da shvatimo i da se te pojave ne bi ispoljile kao takve, ili bi nam morale izgledati nerazumljive ili strane da njihov izraz nije bio nužno uslovljen našim pripremljenim osećanjem, koje se pretvorilo u napeto iščekivanje, tako da upravo zahtevamo ispunjenje datoga očekivanja“ (Vagner, 2003, p. 225).

Muzički izraz, odnosno muzički motiv sa jasnom pesničkom namerom, jednom kada bude ponovno izložen i povezan sa predmetom, odnosno likom, događajem, prostorom ili idejom, postaje lajtmotiv. Kao što je već navođeno, primovanje je postupak kojim percepcija ili iskustvo o predmetu, osobi ili događaju dovodi do povećanja dostupnosti i pristupačnosti srodnog materijala i ponašanja (Priming - IResearchNet, 2016). Kasnijim variranjem i

instistiranjem na vezi između muzičkog motiva i drugog ne-muzičkog elemeta u opreri nastaje „tehnika lajtmotiva“. Iako se Wagner smatra ocem ove tehnike, kompozitor ne koristi termin „lajtmotiv“ u *Operi i dramama*; nego govori o „melodijskim momentima“ kao lajtmotivima. Kao što je već navdano, ovi melodijski momenti, sećanje pretvaraju u slutnju i proizilaze iz najvažnijih motiva drame. Klaus Kropfnger ističe: „Navedeni melodijski momenti, koji naše sećanje pretvaraju u slutnju i obrnuto: Opisuje se drugi oblik slutnje: podsticaj slutnje koji tokom dramske radnje proizlazi iz susreta sećanja i scensko-muzičke situacije“ (Kropfnger, 2003, p. 280). Tehniku lajtmotiva, odnosno melodijskih momenata, Wagner vidi kao stubove koji drže narativ i strukturu pomoću koje pesnik može da prizove u sećanje određene ideje ili iz sećanja stvori slutnju. „Navedeni melodijski momenti, koji naše sećanje pretvaraju u slutnju, i obrnuto, morali su proizaći iz najvažnijih motiva drame, a najvažniji među njima će, opet, po svom broju odgovarati onim motivima od kojih je pesnik, kao od zgusnutih, pojačanih osnovnih motiva isto tako pojačane i zgusnute radnje, sagradio stubove svoje dramske konstrukcije, koje načelno ne upotrebljava u zbunjujućem mnoštvu, već u plastično raspoređenom malobrojnom nizu, radi veće preglednosti“ (Wagner, 2003, pp. 233–234). Ovako posmatrano, jasno se može uvideti konceptualna i perceptualna prednost korišćenja tehnike lajtmotiva; kao i prednost strukture i povezanosti muzičkih motiva sa likovima i drugim činionicima opernog narativa.

„Glavni motivi dramske radnje, pretvoreni u jasno raspoznatljive melodijske momente koji u potpunosti ostvaruju njihov sadržaj, u međusobno uslovljenom ponavljanju - slično kao u rimi - stvaraju jedinstvenu umetničku formu; ona povezuje ne samo manje delove drame, već celu dramu, čime ne samo da se postiže jedinstvenost melodijskih momenata koji se međusobno objašnjavaju, već se i osećanjima saopštavaju u njima otelotvoreni motivi emocija i pojava, koji intenziviraju ili ublažavaju radnju, a uz to su i međusobno uslovljeni i jedinstveni po svome suštastvu. Takvom se povezanošću ostvaruje savršena jedinstvena forma, a pomoću te forme i izraz jedinstvenog sadržaja, što u stvari tek sam taj sadržaj omogućava“ (Wagner, 2003, pp. 234–235).

Pored perceptualne i konceptualne prednosti strukture lajtmotiva, bitno je istaći i emotivnu, odnosno afektivnu vrednost koju poseduje melodijski momenat, pogotovo kada je kongruentno vezan za lik ideju ili događaj (predmet).

„U ovim osnovnim motivima, koji ipak nisu sentence već plastični emocionalni momenti, pesnička namera, ostvarena u emocionalnoj recepciji, postaje najjasnija; a muzičar koji je ostvario pesnikovu nameru treba da rasporedi ove motive, pretvorene u melodijske momente u najpotpunijem saglasju s pesničkom namerom, tako da u njihovom međusobno uslovljenom naizmeničnom ponavljanju oblikuje i najvišu jedinstvenu muzičku formu -

formu koju je muzičar do sada proizvoljno oblikovao, a koja tek kad izraste iz pesničke namere postaje neophodna, istinski jedinstvena, odnosno razumljiva“ (Vagner, 2003, p. 234).

Muzički motivi mogu izazvati širok spektar emocija kod slušalaca. U zavisnosti od njihovog muzičkog konteksta i načina na koji se koriste u kompoziciji, mogu izazvati širok spektar emocija u varijetetu njihovih karakteristika kao što su melodija, tempo, ritam i harmonija. Sagledavanjem celokupnog teksta *Opere i drame*, čini se da je Wagneru upravo ta emotivna, odnosno osećajna komponenta muzičkih momenata kao drame u celosti najbitnija. Najsavršeniju umetničku formu Wagner vidi u ostvarenju pesnikove namere da sadržaj ljudskog života prenese emocijama i osećanjima; gde navodi:

„Ako sve što je s ovim u vezi sažmemo u sveobuhvatan izraz, za najsavršeniju jedinstvenu umetničku formu proglasimo onu u kojoj se najšira povezanost pojava iz ljudskog života - kao sadržaj - može preneti emocijama kao potpuno razumljiv izraz, tako da taj sadržaj, u svim svojim momentima, u potpunosti podstiče i zadovoljava osećanja. Dakle, sadržaj treba stalno da se ostvaruje u izrazu, a i izraz u sadržaju, u skladu s njegovim obimom; naime, misao će shvatiti ono što je neostvareno, ali osećanje može da shvati samo ono što je ostvareno“ (Vagner, 2003, p. 235).

Nadalje Wagner navodi izuzetno bitnu činjenicu: „U ovom jedinstvu izraza koji stalno ostvaruje i prožima sadržaj, istovremeno je, na jedini mogući način rešen i dosadašnji problem jedinstva prostora i vremena“ (Vagner, 2003, p. 235). Ovde se vidi spoj „nepokretnih umetnosti“ i „pokretnih umetnosti“ o kojima je govorio Valantine de Sen-Poan, odnosno „umetnosti vremena“ i „umetnosti prostora“ o kojima je govorio Šopenhauer i konačno spoj plastičnih i ritmičkih umetnosti o kojima je govorio Kanudo kada je proglasio film „sedmom umetnosti“. Wagner ovakav spoj prostora i vremena objašnjava na sledeći način:

„Prostor i vreme, kao apstrakcije izvedene iz stvarnih svojstava radnje, mogli su da okupiraju pažnju pesnika koji stvara našu dramu samo zato što im nije stajao na raspolaganju jedinstven, u potpunosti ostvaren izraz pesničkog sadržaja. Prostor i vreme su zamišljena svojstva stvarnih čulnih pojava, koja su, čim se zamisle, u stvari već izgubila izražajnu moć: materijal za te apstrakcije jeste stvarni smisao radnje koji se izražava u određenom prostornom okruženju i u trajanju uslovljenom radnjom. Pretvoriti jedinstvo drame u jedinstvo prostora i vremena znači ne pretvoriti ga ni u šta, jer prostor i vreme po sebi nisu ništa, tj., postaju nešto tek kad ih negira nešto stvarno, neka ljudska radnja i njeno prirodno okruženje“ (Vagner, 2003, p. 235).

Rešenje ovog problema Wagner vidi u jedinstvu izraza. Kompozitor ovde insistira da „ljudska radnja“ mora biti jedinstvena, odnosno, povezana shodno svojim mogućnostima da se

njena povezanost učini jasnijom. Ovu jasnoću ljudske radnje Wagner opisuje na sledeći način: „naime, ona želi samo jedno: da bude razumljiva emocijama“ (Wagner, 2003, p. 235).

Wagner navodi, da i u najjedinstvenijem prostoru i najzgušnutijem vremenu, može se odvijati potpuno nejedinstvena i nepovezana radnja, ukoliko u komadu postoji jedinstvo izrazarza.

„Jedinstvo radnje je stoga uslovljeno samom njenom razumljivom povezanošću; međutim, ona se samo na jedan način može izraziti razumljivo, a tu nisu bitni prostor i vreme, već izraz. Ako smo ovaj izraz u njegovom jedinstvu i povezanosti precizno uporedili s prethodnim, i utvrdili da je odgovarajući, onda smo i u njemu postigli sjedinjavanje nužno razdvojenog prostora i vremena, kao i njihovo ostvarenje tamo gde je to bilo neophodno za razumevanje; nužno ostvarenje, naime, nije određeno prostorno i vremenski, već leži u izrazu koji se ispoljava u prostoru i vremenu. Uslovi povezivanja u prostoru i vremenu, nastali usled nedostatka toga izraza, ukidaju se njegovim sticanjem, a sam prostor i vreme poništavaju se stvarnošću drame“ (Wagner, 2003, pp. 235–236).

Nakon opsežnog izlaganja i elaboracije načina sjedinjavanja svih umetnosti u jedno celovito i apsolutno delo tj. Gesamtkunstwerk, Wagner navodi: „Razmotrili smo sve veze koje omogućavaju jedinstveni dramski izraz i ostalo nam je još samo da se dogovorimo kako ih treba međusobno spajati da bi jedinstvena forma odgovarala jedinstvenom sadržaju, čije se jedinstvo može postići samo pomoću te jedinstvene forme“ (Wagner, 2003, p. 226). Nakon čega zaključuje: „Stvaralačko središte dramskog izraza jeste melodija stiha koju glumac peva; na nju se kao slutnja odnosi pripremna apsolutna melodija orkestra; iz nje kao sećanje proizlazi „misao“ instrumentalnog motiva. Slutnja je svetlo koje se širi i koje, obasjavajući neki predmet, na videlo iznosi njemu svojstvenu boju, koju sam predmet uslovljava; sećanje je sama boja, koju slikar preuzima s predmeta da bi je preneo na srodne predmete“ (Wagner, 2003, p. 226). U isto vreme Wagner ističe važnost dispozitiva, odnosno neophodnosti učešća publike. Uključenost gledaoca u radnju drame je jedan od glavnih ciljeva Gesamtkunstverka, bez kog, drama ne bi bila potpuna, celovita i apsolutna. „Sama drama je umetničko delo koje i u vremenu i u prostoru komunicira s našim čulima sluha i vida, tako da i sami učestvujemo u njenom nastajanju i svojim emocijama poimamo da je to ostvarenje neophodno i potpuno razumljivo“ (Wagner, 2003, p. 227).

Ideja Gesamtkunstverka zasniva se na verovanju da umetničko delo može biti veće od zbira njegovih pojedinačnih delova. Kombinovanjem različitih umetničkih oblika, umetnici

moгу da stvore impresivnije i holističkije iskustvo za publiku, gde svaki element pojačava i poboljšava druge. Vagnerove opere su poznate po svojim razrađenim setovima i složenoj mreži muzike i motiva koji su svi zajedno radili na stvaranju snažnog emocionalnog uticaja na publiku.

Kao faktor kohezije svih umetnosti koje treba spojiti u jedno celovito delo, Vagner upravo ističe melodiju, odnosno muziku. Snaga muzike da spaja i povezuje jeste neverovatna. U svom kapitalnom delu *Nauka logike*, Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) ovaj fenomen muzike, objašnjava pomoću brojeva i matematičkih zakonitosti ali i „*actio in distans*“ koncepta u fizici (i drugim prirodnim naukama), gde određena akcija jednog objekta, može na daljinu uticati na drugi objekat, a da ga pri tom drugi objekat fizički ne dodiruje. Kao nebeska tela u istom sistemu, interakcija objekata koji su fizički odvojeni, ali spojeni gravitacionom silom i drugim zakonostima, vrše dejstvo i utiču na kretanje jedno na drugo; i ostaju zauvek vezani.

„Već prirodni sistem brojeva pokazuje jednu takvu čvornu liniju kvalitativnih momenata koji se ističu u čisto spoljašnjem toku. On je, s jedne strane, jedno čisto kvantitativno idenje napred i vraćanje nazad, neko neprekidno dodavanje ili oduzimanje, tako da svaki broj ima prema svome prethodećem i prema sledećem isti *aritmetički* odnos kao ovi prema svojim prethodećim i sledećim brojevima. Ali, brojevi koji time nastaju imaju takođe prema drugima koji prethode sledeći jedan *specifičan* odnos, da su ili neka takva mnogostrukost jednoga od njih, izražena kao jedan celi broj ili su potencija i koren. — U *muzičkim* odnosima nastupa u skali kvantitativnog napredovanja jedan harmoničan odnos na osnovu jednog kvantuma, mada taj kvantum za sebe nema na skali prema svome prethodećem i svome sledećem drukčiji odnos nego ovi opet prema svojim prethodećim i sledećim. Kada izgleda da se sledeći tonovi sve više udaljuju od osnovnog tona ili brojevi blagodareći aritmetičkome napredovanju samo još više postaju drugi odjedanput se pojavljuje štaviše neko *vraćanje*, neko iznenadno podudaranje koje nije bilo kvalitativno pripremljeno onim što je neposredno prethodilo, već se pokazuje kao neka *actio in distans*, kao neki odnos prema nečem dalekom; napredovanje u čisto ravnodušnim odnosima, koji ne menjaju prethodeći specifični realitet, ili ga čak uopšte ne obrazuju, odjedanput se prekida i, pošto se ono u kvantitativnom pogledu nastavlja na isti nadin, time nastaje jednim skokom jedan specifičan odnos“ (Hegel, 1976, pp. 353–354).

Zbog svog kvantitativnog napredovanja u skali, tonovi, slično kao i brojevi tvore jedan međusovno harmoničan odnos prema svome prethodećem i svome sledećem; time muzički tonovi stvaraju snažnu i dobro utvrđenu strukturu, koju slušalac opaža na svesnom ili potpuno intuitivnom nivou. Ovako posmatrano, predmet vezan za tonove melodije i sam biva dobro utvrđen.

Moguće je da upravo iz ovog razloga mnogi kompozitori kao i mnogi bitni teoretičari u oblasti muzike i zvuka u filmu, vide muziku kao snažan kohezioni faktor svih ostalih elemenata naracije. Švedski teoretičar Džon Vingšted često ističe: „ono što mislimo da vidimo je u velikoj meri određeno onim što čujemo“ (Wingstedt, 2008, p. 22). Mišel Šion navodi da u audio-vizuelnoj kombinaciji „jedna percepcija utiče na drugu i pri tome je menja: ne vidimo istu stvar kada istovremeno slušamo, ne čujemo isto kada istovremeno gledamo“ (Šion, 2007, p. 5). Volter Merč navodi: „Zvuk u filmu se retko ceni sam za sebe, ali funkcioniše u velikoj meri kao proširenje vizuelnom. Posredstvom neke tajanstvene perceptivne alhemije, ono što zvuk unese u film, publika u velikoj meri to opaža i ceni u vizuelnom smislu. Što je bolji zvuk bolja je i slika“ (Murch, 1994, p. VIII). Već pominjani ruski teoretičar Čeremuhin navodi: „Gledalac, odnosno slušalac, prima film sintetički, tj. u uzajamnom delovanju svih njegovih komponenti, i to prizornih, govornih i muzičkih. Utisak filma je celovit i ima smisla ako te komponente deluju na njegov sadržaj, na njegovu ideju. Elementarna logika i zdrav smisao zahtevaju da svaka komponenta vrši onaj zadatak koji druge ne mogu izvršiti. Nepravilno iskorišćavanje komponenata dovodi do neuspeha“ (Čeremuhin, 1949, p. 63).

Muzika u sinergiji sa pokretnom slikom stvara jedan novi treći i potpuniji utisak. Ovaj utisak može biti odvojen i različit od onog koji bi imala slika ili od onog koji bi imala muzika odvojeni jedno od drugog. Polazna osnova ovog principa je hipoteza da je muzika vremensko-prostorna umetnost i da kao takva deluje kao kohezioni faktor naracije. Svaki put kada je muzika u korelaciji sa slikom i drugim izražajnim sredstvima filma, deluje sinergistički, ujedinjujući sva ostala izražajna sredstva u jedan koherentan utisak.

Ovakvu sintezu slike i zvuka na filmu Čeremuhin naziva „sintetički kadar“, koji opisuje „kao rezultat povezanosti muzičkog kadra sa prizornim, kada ih gledalac više ne prima pojedinačno, nego kao osmišljenu celinu, nastaje osnovna ćelija muzičke filmske dramaturgije svoje vrste, sintetički kadar“ (Čeremuhin, 1949, p. 96). U ovakvom sadejstvu muzike i slika stvara se sintetizovani, amalgamni izraz, za kog autor tvrdi da deluje na podsvest gledaoca. „Sintetički kadar ulazi u svest gledaoca — slušaoca. Usvojivši jednom opredeljenu uzajamnu vezu između prizorne i muzičke slike, gledalac joj se više nikada neće izneveriti tokom čitavog filma. To se očito tumači delovanjem naše podsvesti. Upravo zato autori filma, stvorivši sintetički kadar, imaju široke mogućnosti da ga razviju i operiraju s njim, kao i s pojedinim elementima“ (Čeremuhin, 1949, p. 96).

Čeremuhin smatra da je stvaranje sintetičkog kadra i njegovo delovanja na gledaoca, moguće jedino na filmu, naravno da do ovakvog spoja u osmišljenu celinu dolazi i u drugim dramskim oblicima, pozorištu, pre svega operi, međutim „sintetički kadar“ je isključivo filmski fenomen tvrdi Čeremuhin; i to zbog istovremenog razvoja prizorne i zvučne slike. Kada pravi komparaciju vizuelno-zvučnog odnosa u operi i filmu, Čeremuhin navodi:

„U operi takođe postoji momenat povezivanja zvučnog i prizorne slike: gledamo na scenu i istovremeno slušamo muziku. Ali u operi se razvoj prizornih elemenata razvija polako, dinamiku operne radnje nosi prvenstveno muzički karakter, koji se ostvaruje preko muzike – osnove opernog žanra. U filmskom razvoju nastaju izmene slika velikom brzinom, kojoj – opšte govoreći – nema tehničkih granica. Stepen ove brzine podređuje se potrebama dramaturške svrhe, kao i sposobnostima našeg organa vida i naše spoznaje“ (Čeremuhin, 1949, p. 96).

Kada je odnos slike i zvuka u pitanju, u svojoj knjizi *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Klaudija Gorbman ističe da: „kada god je muzika upotrebljena u filmu, ona će nešto uraditi i stvoriti efekat, kao što dve reči koje se spoje proizvode značenje drugačije od svake reči posebno, zato što se čitaocu/gledaocu automatski nameće značenje ovog spoja“ (Gorbman, 1987, p. 15).

Muzika u filmu deluje sinergistički. Muzika, svaki put kada je čujemo aktivira kodove: apsolutno muzičke, kulturalne ili u kombinaciji sa slikom specijalne kinematografske kodove. U svakom slučaju, muzika i slika će uvek stvoriti novo, potpunije značenje, odvojeno i od slike i od muzike zasebno. Tako da ono što vidimo, je u velikoj meri određeno time što čujemo u isto vreme. “Muzika je medijator. Njen neverbalni i nedenedotativni status joj dopušta da prolazi kroz sve moguće granice između nivoa naracije dijegetičke ili nedijegetičke, između narativnih sredstava, objektivnih ili subjektivnih naratora, između realnog vremena i psihološkog vremena, između dijegetičkog prostora i vremena” (Gorbman, 1987, p. 30). Jednom kada uvidimo fleksibilnost filmske muzike, uviđamo mnoštvo funkcija koje ona može da ima u filmskom narativu, “izučavanje funkcija filmske muzike u filmskom narativu, nužno povlači i izučavanje odnosa sa ostalim elementima u tekstualnom sistemu” (Gorbman, 1987, p. 30). Muzika bilo da je dijegetička ili nedijegetička može biti informativna, deskriptivna, direktivna, temporalna, retorička i u svim svojim funkcijama ona ujedinjuje i služi kao kohezioni faktor naracije. Samim tim, muziku treba posmatrati kao bitan činilac u tvorbi *gesamtkunstverka*.

Uporedivo sa paradigmom primovanja, muzički motiv, kao melodijski momenat odnosno lajtmotiv, koji se u narativu može posmatrati kao prim, svojom repetitivnošću i

afektivnom valencom, uparen sa određenim „predmetima“, funkcioniše kao superstimulus i kohezioni faktor naracije. U ovom kontekstu termin „super“ treba shvatati u doslovnom smislu, gde su superponirani različiti stimuli i načini primovanja. Ovako posmatrano, lajtmotiv odnosno melodijski momenat, objedinjuje: konceptualno, perceptualno, afektivno, repetaciono, kulturalno i po potrebi čak i usrdno i subliminalno primovanje. Svojom prisutnošću i konsekventnim ponavljanjem tokom opere ili filma, kao i koherentnom vezom sa predmetom, lajtmotiv stvara jedinstvo i kontinuitet u narativu. Uzimajući u obzir da je primovanje oblik implicitnog sećanja, lajtmotiv kao prim, stvara i kasnije evocira sećanja. U isto vreme, lajtmotiv svojom melodijom izaziva osećanja, stvara osećaj slutnje i isčekivanja, stvara čežnju i daje osećaj zadovoljenja jednom kada se čežnja ispuni. Ovako sagledano, lajtmotiv kao melodijski momenat i prim ima bitnu ulogu u stvaranju gesamtkunstverka. U originalnom tekstu *Opere i drame*, Wagner je ostavio jednu od zabeleški na margini, gde navodi: „Jedinstvo sadržaja/ samo putem jedinstva izraza = / izraz osećanja / kao slutnja i / sećanje/ uz stranu melodije uz stihove/ uvek prisutan“ (Wagner, 2003, p. 259).

Motiv i lajtmotiv u filmskom narativu

Iako lajtmotivi u filmu i operi funkcionišu na gotovo identičan način, ipak postoje određene razlike koje treba naglasiti. Kao prva i najočiglednija razlika lajtmotiva u filmu u odnosu na operu je upotreba zvuka, odnosno zvučnog efekta koji se na isti način upotrebljava kao i melodijski/muzički lajtmotiv u operi i filmu; sa tom razlikom što zvučni lajtmotiv nije muzički „artikulisani“ zvuk. Stoga, definicija lajtmotiva u filmu je nešto drugačija u odnosu na definiciju operskog lajtmotiva. U knjizi *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*, se navodi sledeća definicija: „Lajtmotiv - Specifična upotreba prediktivnog zvuka je lajtmotiv (na nemačkom "vodeći motiv"), kratka muzička fraza ili specifičan zvučni efekat koji predstavlja pojavu osobe, radnje ili situacije“ (Zettl, 2011, p. 310). Nadalje se navodi i kratko objašnjenje:

„Njegova osnovna dramska funkcija je aluzija (referenca). Poput zvona koje je izazvalo slinjenje Pavlovljevog psa, lajtmotiv „navodi“ publiku da očekuje specifičan fenomen koji se ponavlja. Na primer, ako čujete teško disanje svaki put kada vidite psiho-ubicu, očekujete da ćete ponovo videti lošeg momka kada čujete teško disanje, čak i ako priča koju pripovedaju slike na ekranu, čini njegovo pojavljivanje malo verovatnim. Imajte na umu da je lajtmotiv efikasan samo ako se više puta koristi za signalizaciju istog događaja. Morate da izgradite vezu između lajtmotiva i događaja pre nego što iskoristite njegovu moć predviđanja“ (Zettl, 2011, p. 310).

Što se tiče ostalih mogućnosti zvučnog lajtmotiva, u knjizi se opširno navode načini na koje ovakva vrsta motiva može da izazove različita raspoloženja, uspostavi ton i atmosferu,

opiše ambijent, ili utvrdi auralni i akustički otisak prostora. Uzimajući da je u pitanju ne-muzički zvuk, ovakvi motivi dopunjuju ukupan zvuk filma gde god to muzika nije u stanju; npr. zvukovi motora automobila, broda, kamiona ili bilo koji drugi zvukovi tesno povezani sa određenom radnjom ili prostorom. Međutim, postoji i konsekventna upotreba specifičnog zvuka koji je planski uparen sa specifičnim likom tj. predmetom. Možda najbolji primer ovakve upotrebe zvučnog lajtmotiva je serijal filmova *Ratovi zvezda* (*Star Wars* 1977 – present, George Lucas) gde gotovo svi predmeti koji se konsekventno pojavljuju imaju zvučni lajtmotiv. U ovom serijalu, takođe postoje i primeri gde određeni predmeti imaju udvojen muzički/melodijski i zvučni lajtmotiv, npr. Dart Vejder (Darth Vader) ima svoj melodijski motiv koji ga prati ili na njega asocira, ako nije prisutan i zvučni lajtmotiv u vidu zvuka teškog disanja.

U kontekstu filma, bitno je istaći još jednu važnu činjenicu vezanu za lajtmotiv. U tekstu *Leitmotif revisited*, Gustava Konstantinija (Gustavo Costantini) navodi se: „Vagnerovi lajtmotivi bili su i složen oblik kodifikacije i način stvaranja suptilnih senzacija i asocijacija kod slušaoca. Nije bilo slučajno što se filmska muzika tako snažno opredelila za vagnerijanski pristup“ (Costantini, 2004). Nadalje, autor se oslanja na *Gruvov rečnik* (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*) kako bi artikulisao sledeću definiciju: „lajtmotiv (vodeći motiv) je tema ili druga **koherentna ideja**, jasno definisana tako da zadrži svoj identitet ako se modifikuje u kasnijim pojavljivanjima, čija je svrha da predstavlja ili simbolizuje osobu, predmet, mesto, ideju, stanje duha, natprirodnu silu ili bilo koji drugi sastojak dramskog dela, obično operskog, ali i vokalnog, horskog ili instrumentalnog” (Costantini, 2004).

Konstantini navodi da je termin „lajtmotiv“ skovao F. V. Jahns (Friedrich Wilhelm Jähns), ali da je Vagner bio taj koji je lajtmotivu dao novi status kao odlučujući element muzičke forme; kao i to da je njegov fleksibilan način korišćenja muzičkih tema omogućio muzičarima da reše mnoge probleme kada su filmovi počeli da uključuju zvuk. U daljem tekstu Konstantini navodi tri principa lajtmotiva:

1. Pronaći strukturu za organizovanje muzičkog materijala.
2. Povezati likove i situacije pomoću muzike.
3. Izbeći dupliranje (slika / zvuk / muzička onomatopeja, da zvuk i muzika rade istu stvar).

Nakon čega autor navodi: „Romantična muzika je ušla u filmsko zvučno polje povezano sa svim ovim tehničkim, psihološkim i formalnim aspektima, pomažući narativnom filmu da cilja više. Ljudi su bili svesni muzičkog koda a asocijacije na likove i situacije omogućile su

rediteljima da ocrtaju i upotpune ideje zapleta kroz zvuk“ (Costantini, 2004). U daljem tekstu se može videti da „koherentna ideja“, iako se često misli na muzički koherentnu ideju, ne mora nužno biti ograničena samo na kratak muzički motiv, nego čitava pesma u filmu, može funkcionisati na isti način. Takođe, koherentna ideja ne mora biti ograničena samo na muziku nego to može biti i zvuk (ambijentalni, zvučni efekat, itd.).

Ukoliko se obrati pažnja, može se primetiti da mnogi filmovi počinju i završavaju se sličnom ili istom pesmom; iz čega se može zaključiti da ovakav pristup nije retka praksa. Ovde je bitno naglasiti, da obe pesme (ukoliko nije u pitanju ista pesma) moraju da dele istu koherentnu ideju, odnosno da dele sličnosti po pitanju: stila, teksture, tonaliteta, tempa i drugih muzičkih atributa. Film *Kosa* počinje i završava se na ovakav način, ne istom, ali po navedenim principima, vrlo sličnom pesmom.

Naglasiti vezu koherentne ideje i lajtmotiva je od suštinske važnosti, čuveni muzički rečnik *The Concise Oxford Dictionary of Music*, za aparat lajtmotiva navodi: „Kompozitori su kroz istoriju koristili izum u ovom ili onom obliku, npr. Gluk i Mocart, Veber u *Der Freischütz*, Mendelson, Berlioz (*idée fixe* u *Simphonie Fantastikue*), ali ga je Vagner podigao na najviši i najsloženiji oblik, posebno u *Der Ring des Nibelungen*, gde suptilne kombinacije lajtmotiva stvaraju simfonijske teksture“ (M. Kennedy & Bourne, 2003, p. 5631 e-book). U navedenom rečniku se na više mesta pravi paralela između ciklične forme, moto teme, Berliozove „fiks ideje“ i Vagnerovog lajtmotiva; kao i daljeg uticaja ovih koncepata na razvoj muzike i drame. U knjizi se navodi: „Fiks ideja (*idée fixe*). Termin koji je Berlioz koristio u svojoj *Fantastičnoj simfoniji* i drugde, za ono što je u suštini lajtmotiv ili moto tema. Berlioz je taj termin pozajmio iz medicine, gde on znači zabluda koja podstiče na neku abnormalnu akciju“ (M. Kennedy & Bourne, 2003, p. 4797). Deo koji je preuzet iz medicine o zabludi i abnormalnim reakcijama, svakako treba generalno zanemariti, zato što se usko onosi na kontekst Berliozovih dela. Međutim, koncipiranje koherentne ideje kao lajtmotiva tj. ideje fiksirane za određeni „predmet“ u filmskom narativu je od izuzetne važnosti.

Koherentna ideja u filmu, kao lajtmotiv može da bude koherentna u svakom smislu; i muzičkom i na isti način vizuelnom. Drugim rečima, muzički lajtmotiv, (melodijski momenat, fiks ideja ili moto tema) imaju svoju koherentnu ideju po pitanju ritma, tonaliteta, tempa, melodije, pokreta, tembra (boje), instrumentarijuma, orkestracije i muzičke teksture. Svi navedeni muzički kvaliteti koherentne ideje, tako postoje kao paralela u slikovnom delu narativa. Ovako posmatrano ista koherentna ideja može konsenventno da se javlja i varira kroz

filmski narativ na dva načina, kroz muziku i kroz sliku. Na ovaj način, muzička tekstura može biti idejno fiksirana za teksturu slike (i čitavog koncepta koji predstavlja), muzička boja, tj, tember/boja zvuka, može biti uparena sa vizuelnom bojom fotografije filma. Melodija muzike može imati svoju idejnu paralelu sa linijama slike. Ritam muzike može biti uparen sa vizuelnim ritmom fotografije. Muzički tempo može imati svoju kongruentnu paralelu u tempu montaže filma. Ukoliko postoji koherentna ideja koja je „pesničkom namerom“ osmišljena i muzički i vizuelno a zatim uparena sa određenim „predmetom“, svaki put kada bi se bilo koji od elemenata pojavio, bilo u slikovnom ili muzičkom obliku, pojavljivao bi se element koherentne ideje koji bi kod publike pokretao sećanja i osećanja. Bitno je napomenuti da svi elementi koherentne ideje, bilo da se pojavljuju u svom muzičkom ili vizuelnom obliku, zadržavaju svoju afektivnu valencu, asocijativnu sposobnost, kao i kulturalnu, semantičku, konceptualnu i perceptualnu ulogu. Na ovaj način, širećom aktivacijom, prezentovanjem samo jednog od segmenata koherentne ideje, aktiviraju se sve semantičke i asocijativne mreže kod gledaoca i aktiviraju ciljane kognitivne sheme. Ovako posmatrano, lajtmotiv kao koherentna ideja, stoji u srži argumenta o primovanju u filmskoj naraciji.

Lajtmotiv kao koherentna ideja, prevazilazi najjednostavniju primenu kratkog melodijskog motiva, najčešće uparenog sa nekim bitnim likom u filmu. Uporedivo sa Vagnerovim konceptom „melodijkih momenta“, u filmu se mogu pojavljivati i „vizuelni momenti“ koji su deo iste koherentne ideje.

U *Operi i drami*, Vagner takođe govori o konceptu „osnaženih motiva“, Klaus Kropfnger u napomenama ovog dela navodi da: „Vagner upotrebljava reč „motiv“ u dva smisla, kao oznaku za pesničko-dramski i za muzički motiv. Na ovom mestu se misli na pesničko-dramske motive. Ti „plastični momenti osećanja“, u smislu „pesničke namere“, akustički se javljaju kao „muzički motivi“ ili „melodijski momenti“ (Kropfnger, 2003, p. 277).

Vagner ove različite motive svesno osmišljava u jednu koherentnu ideju kroz svoju „pesničku nameru“, da bi kasnije ovu ideju prezentovao publici kroz fragmentirane motive; kako bi publika sama sklopila celinu ideje. Vagner navodi: „Pesnička namera se ne ostvaruje dok je razum ne saopšti osećanju. Razum koji želi da saopšti samo jednu nameru koja se u jeziku razuma može potpuno saopštiti, ne upušta se u pesničku nameru, tj., onu koja povezuje, već njegova namera razlaže i rastvara. Razum stvara samo kada rasuto skuplja u skladu s njegovim sklopom, želeći da taj sklop saopšti i ostavi nepogrešiv utisak“ (Vagner, 2003, p. 159). Iz daljih Vagnerovih objašnjenja, jasno se vidi, da iako svaki motiv ponaosob ima svoje

značenje, glavni cilj je celovit i ukupan utisak mnošva svih izloženih motiva. Zgusnuti sklop svih motiva, koji su idejno konsekventi i organizovano prezentovani po osmišljenoj pesničkoj nameri, postaju bolji, osnaženi motivi. Kao takve, publika skup ovih motiva, opaža kao celokupan utisak; što i jeste jedna od glavnih ideja gesmtkustverka.

„Sklop se može pregledno opaziti samo s nekog udaljenog stanovišta koje odgovara predmetu i nameri; slika koja se tako pruža pogledu nije realna stvarnost predmeta, već je samo stvarnost koju oko opaža kao sklop. Realnu stvarnost u njenim pojedinostima može da prepozna samo razum koji razrešava, saopštavajući je putem svog organa, modernog jezika razuma; idealnu, jedino razumljivu stvarnost samo pesnički razum može razumeti kao sklop, a razumljivo je može saopštiti samo organ koji zgusnutom predmetu kao zgušnjavajući odgovara i po tome što ga najrazumljivije saopštava osećanju. Veliki sklop pojava na osnovu kojeg su se ove pojedinačno mogle protumačiti, može se, kao što smo videli, objasniti samo zgušnjavanjem tih pojava; za pojave ljudskog života ovo zgušnjavanje predstavlja pojednostavljivanje, a shodno tome i osnaživanje momenata radnje, koji su, opet, mogli da proizađu samo iz osnaženih motiva“ (Vagner, 2003, p. 159).

Iz pesničke namere, iz stiha, iz melodije, nastaju motivi koji pokreću sećanje i osećanje, što Vagner ističe kao najbitnije. Ovi melodijski momenti i drugi motivi bivaju pohranjeni u sećanju gledaoca i kulminiraju u jedno u odlučujućem emotivnom momentu. Iako motivi mogu biti različite vrste, kao najmoćniji u svom izrazu, Vagner navodi jezik tona tj. muzike: „Ali, motiv se osnažuje i rastakanjem različitih u njemu pohranjenih momenata razuma u odlučujući emotivni momenat, čije je ubedljivo saopštavanje pesnik mogao da izvede samo pomoću praiskonskog organa unutrašnjeg duševnog osećanja - jezika tona“ (Vagner, 2003, pp. 159–160).

Kao što je već navedeno u uvodu, jedna od premisa ovog rada je i to da primovi, kada su dobro organizovani imaju čitav sistem kodova koji imaju kumulativan efekat koji priprema, odnosno primuje gledaoca za kulminaciju, emotivni udar. Uvidom u literaturu mogu se naći različiti termini za ovaj odličujući emotivni momenat, kom su prethodili brojni motivi organizovani u koherentnu ideju. Kao što je već pominjano, ovi momenti se nazivaju „sintetskim kadrom“, „psihološkim kopčanjem ili udarom“, „audio-vizijom“ „odlučujućim emotivnim momentom“, i dr. Iako različiti autori koriste različitu terminologiju, svi suštinski misle na isti fenomen, čulno stanje veoma emotivno, veoma euforično, dramatično, momenat kada muzika i slika nisu u jednostavnoj koegzistenciji, nego dolazi do fuzije muzike i slike, sinergije, amalgama, gesamt-kustverka. Ovaj fenomen označava maksimalan emotivni, afektivni, dramaturški i psihološki efekat koji je u ovom radu nazivan „tačkom audio-vizuelne

sinergije“. Kulminaciju i prethodno nakupljanje motiva koji su u skladu sa koherentnom idejom, različiti autori artikulišu na različite načine. Uvidom u literaturu, kao možda najbolje poređenje se može izdvojiti objašnjenje Sergeja Ezenštajna. U svojoj knjizi *Sećanja*, Ezenštajn navodi: „Centar gravitacije njihovog efekta nije toliko u eksploziji koliko u procesu pritiska kojem je prethodila ova eksplozija. Do eksplozije može da dođe slučajno. Ona je ponekad na visini intenziteta napona koji joj prethodi, ponekad ona skoro da ne postoji. Tačka pražnjenja energije završava se procesom premašivanja i ne može se, dakle, nazvati nedostatkom udara, jer sam proces oslobađa. To su skoro uvek scene "pritiska" koje sadrže najbolji moji filmovi“ (Ejzenštejn, 1991, p. 30). Zanimljivo je to što Ezenštajn koristi termin „eksplozija“ i u daljem tekstu knjige pravi poređenje sa nagomilavanjem pritiska u filmu i eksplozivnim napravama. U vojnoj terminologiji na engleskom jeziku priprema oružija, municije i eksploziva se naziva „priming“. Kako sam autor navodi, njegovi najbolji filmovi imaju momenat eksplozije. U knjizi posebno izdvaja film *Oklopjača Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*, 1925 Сергей Эйзенштейн) iako u prethodnom citatu Ezenštajn navodi da do eksplozije može da dođe slučajno, u delu knjige koji je nazvao *Eksplozivni fragmenti*, se jasno vidi dobro osmišljena i izvedena pesnička namera. Zbog važnosti ovog dela, celo objašnjenje artikulacije motiva tj. eksplozivnih fragmenata u *Oklopjači Potemkin* se navodi u celosti:

„Za Potemkina se, bez hvalisanja, može reći da su ga videli milioni gledalaca svih nacionalnosti, rasa i delova sveta. Mnogima su se verovatno stezale grudi od scene žalosti nad Vakuljinčukovim lešom. Ali verovatno da niko nije primetio niti se zadržao na neznatnom fragmentu montaže celije u toj istoj sceni. Istinu govoreći, ne ovde već u sceni u kojoj se žalost preobraća u bes - u trenutku kad on dostiže kulminaciju na jednom protestnom mitingu. Jedna "eksplozija" u umetnosti, posebno "patetična" eksplozija osećanja, gradi se kao i slična formula eksplozije u domenu eksplozivnih supstanci. Nekad sam na institutu vojnih inženjera to učio iz predmeta "Rude". I ovde se, kao i tamo, počinje sa snažnim povećanjem pritiska (sredstva su, svakako, različita, a i šema nije zajednička). Šok nastaje iz mirijade komadića. Zanimljivo je da efekat ne uspeva ako se između kompresije i samog jezgra ne "postavi" neophodan fragment određen da "naglasí", i koji razara na sve strane. U pravoj eksploziji - ovu ulogu igra kapisla-detonator, takođe neophodna u zadnjem delu čaure puške, kao i kod svežnja petardi piroksilina postavljenih ispod nosača železnog mošta. Takvih fragmenata ima dosta u Potemkinu. Na početku "stepenica" - međunaslov s velikom karakterističnom reči: IZNENADA! - ponavlja se takođe "isprekidano" u tri krupna plana jedne iste glave podeljene na tri kratka ("statična") fragmenta. Sve to, između ostalog, daje utisak pušcanog plotuna koji "razbija" tišinu (film je nem i u načinu radnje takođe, zato bi se prvi plotun mogao zamemti "izvan kadra"). Patetična eksplozija finala "stepenica" kulminiše u razornoj paljbi topovskih granata - prva eksplozija igra ulogu "detonatora" pre nego što se sruči na ogradu stubova portala jedne napuštene vile u ulici Malaja Fontenka broj sedam, da bi bila upotpunjena drugom, tzv.

finalnom eksplozijom. Zato se sličan "metaforički" naglasak može naći u žalosti na pristaništu i besu mornara koji dolaze na miting na palubi broda. Jedan sitan fragment koji verovatno nije opisan kao "objekt" već jedino kao čist dinamički akcenat - elementarni znak u kadru bez kojeg se zaista ne može videti ono što se dogodilo, a zatim i drugi detalji - fragment kad jedan mladi junosha na vrhuncu besa cepa svoju košulju. On je umetnut u fragment u kojem pobesneli studenti mašu pesnicama. "Eksplozivan" gnev naroda na pristaništu, palubi... crvena zastava koja će se, takođe, zavijoriti na "Potemkinu"!...“ (Ejzenštejn, 1991, pp. 86–87).

U filmu *Oklopnjača Potemkin* kapisla-detonator je bila crvena zastava podignuta na jarbol broda koja je inicirala odlučujući emotivni momenat; kao što je objašnjeno tome je prethodilo nagomilavanje eksplozivnih fragmenata koji su stvorili pritisak kao preduslov za eksploziju. Svi navedeni fragmenti, odnosno motivi u bilo kom filmu koji se služi ovakvom vrstom naracije, moraju biti koherentni među sobom, konsekventno se ponavljati i biti deo dobro osmišljene koherentne ideje. Pohranjivanjem ovih fragmenta u um slušaoca i gledaoca stvara se preduslov za momenat eksplozije. Filmovi *Kosa* i *Amadeus* (*Amadeus* Milos Forman 1984) takođe imaju ovakav momenat pred kraj filma.

Kao što je već navedeno motivi organizovane koherentne ideje, mogu biti vizuelni i zvučni odnosno muzički; i kao takvi se mogu konsekventno ponavljati kroz ceo film kao deo iste ideje. Paralele između muzike i slike su takođe već navedene. Uvidom u literaturu, kao argumentacija ove paralele, sigurno se može izdvojiti istraživanje Tijane Popović Mladenović i saradnika, objavljeno pod naslovom: *Rediscovering Music Universe of Claude Debussy's Préludes*, a kao argumentacija da je primena ove paralele moguća u dramskom delu, biće izložene ideje ritmičkih prostora Adolfa Apie.

Navedeni rad Tijane Popović Mladenović kroz interdisciplinarni pristup i teorijsko i empirijsko istraživanje nudi moguću interpretaciju i razumevanje preludijuma Kloda Debisija (Claude Debussy) i istražuje korespodenciju navedenih muzičkih dela i odabranih slika. Istraživanje je osmišljeno i objavljeno kao kompendijum različitih disciplina, koje podrazumevaju muziku i slikarstvo, fenomenološku filozofiju, geštalt psihologiju, teorijsku sinesteziju i estetske tendencije *fin de sieclea*. U radu je ponuđena muzikološka interpretacija Debisijevih preludijuma kao zaokružen muzičko-dramaturški tok u komparaciji sa zamišljenom izložbom slika. Kriterijumi za ovu interpretaciju birani su po funkciji koju svaki preludijum ima u ciklusu kao integrativnoj celini, višestrukosti mrežnih odnosa između preludijuma i posebnim Debisijevim „potpisima“ koji postoje na kraju svakog preludijuma. Ovi potpisi su osmišljeni kao dominantni fundamentalni elementi, kao što su: voda, vazduh, zemlja, vatra i

čovjek/peti elemenat, sa kojim je povezan svaki preludijum. Rad ukazuje na teorije sinestezije i umetničke sinestezije, gde raspravlja o konvergenciji umetnosti, posebno muzike i slikarstva, kroz sinestezijsku terminologiju, odnosno njihove primarne imenitelje – zvuk i boju. Ideje o „viđenju“ muzike u slikovnom smislu i „slušanju“ slika prema muzičkim zakonima su empirijske i unakrsno proverene sa predstavljanim rezultatima istraživanja. Ovakvim pristupom, istraživanje je pružilo značajan doprinos u razumevanju umetničkog „ukrštanja“ i potencijalne korespondencije između muzike i likovne umetnosti; kroz analizu muzičko-dramaturškog toka odabranih dela. (Popović Mladenović et al., 2020a, p. 243).

Debisijevi preludijumi su tendenciozno odabrani kao predmet istraživanja, zato što poseduju dobro artikulisanu logiku slikovitosti. Kako se u radu navodi, ciklus se sastoji od 24 preludijuma, koji su uglavnom zasnovani na vizuelnim „činjenicama“ ili „neposrednim podacima“ vizuelnog čula – ali ne kao puki osećaj ili utisak stvarnosti, nego kao odgovor osećanja na spoljašnji svet. Njihovi naslovi koji se pojavljuju na kraju, u zagradi, ukazuju na nameru kompozitora da slobodne vizuelne asocijacije koje nastaju tokom slušanja ovih minijatura na kraju dobiju svoju konkretnu definiciju. Iz ovog razloga, naslovi na kraju svakog preludijuma, se mogu smatrati „potpisom“ i nečim što nadalje inspiriše; ali ne nužno obavezuje, postavlja granice ili daje izjave. Sam Debisi svoje kompozicije naziva slikama, skicama, grafikama, arabeskama, maske, crno-belim studijama i sl. Uvidom u njegova dela, njihove naslove, tj. „potpise“, kao i konsultaciju drugih autoriteta i svedočanstva prijatelja bliskih kompozitoru (René Peter, Leon Botstein), autori istraživanja lako uviđaju da je Debisi u nekom trenutku postao ili je on od samog početka bio „slikar“ i da to želi da bude, tj. kompozitor čije je zadovoljstvo bilo da slika u muzici; i čija se muzika iz perspektive dubljeg poimanja poetike i estetike i njegovog posebnog promišljanja muzike po svojoj suštini, sastoji od boja i ritmizovanog vremena (Popović Mladenović et al., 2020a, pp. 244–245).

Iz svega navedenog Debisijevi preludijumi se čine kao savršena studija slučaja koja bi poslužila kao predmet istraživanja moguće korespondencije muzike i slike. U radu se navodi:

„Naime, uzimajući u obzir Debisijeve 'prelidične' individualne i grupne muzičke portrete, muzički vetrovi, vodeni svetovi, mirisi, muzički fragmenti istorije, vremena i pejzaža, muzičke žanrovske scene, itd., koji zavise od njihovih slikovitih, asocijativnih obeležja, nedvosmisleno preuzimaju stvarne funkcije različitih 'znakova interpunkcije' u segmentaciji ciklusa kao integrativne celine, tražili smo jednu od mogućih predstava preludijuma kao zamišljene slikarske izložbe u galerijskom prostoru koja proizilazi iz interpretacije ovog ciklusa kao celovitog muzičko-dramaturgijskog tok jer je,

moglo bi se reći, u svom ključnom smislu vođen logikom slikovitog“ (Popović Mladenović et al., 2020a, p. 245).

Takođe, bitno je napomenuti da se u ovom istraživanju ciklus preludijuma posmatra kao koherentna celina. „Razlog zašto smatramo da 24 minijature zajedno čine ciklus leži u činjenici da se nekoliko integrativnih faktora odnosi na različite muzičke komponente i njihove elemente kroz celo delo i utiče na integralnu percepciju preludijuma“ (Popović Mladenović et al., 2020a, p. 244). Uporedivo sa muzikom u filmovima, pogotovo sa pesmama u mjuziklu, po istom principu, numere ili pesme treba posmatrati kao koherentnu celinu; naročito kada dele neke od integrativnih faktora, kao što je to slučaj sa muzikom u filmu *Kosa*.

U navedenom istraživanju Tijana Popović Mladenović i saradnici, navode i klasifikuju osnovne integrativne faktore koji proizilaze iz Debisijevih specifičnih kompozicionih principa i kompozicionih postupaka, kao i kompoziciono-tehničkih rešenja na osnovu kojih se gradi pun muzičko-dramski tok. Ovi principi sadrže:

- Oblikovanje celokupnog muzičkog toka – na principima građenja strukture od fragmenata, sa pažljivo odmerenim i raspoređenim kontrastima.
- Teksturnu organizaciju – uglavnom troslojnu, gde jedan sloj predstavlja melodiju, često u kratkim potezima, fragmentima; drugi sloj je pratnja koja se daje kao „ravni“/„čvrsti“ akordi ili kao razloženi/arpežirani akordi i treći sloj koji se pojavljuje kao ton pedale.
- Specifičan tip melodijskog materijala – zasnovan na različitim skalama i njihovim mogućim međusobnim kombinacijama; u kojima je moguće uočiti melodije zasnovane na dijatonskoj skali/duru i molu, hromatskoj skali, anhemitonskoj pentatonskoj skali, dijatonskim (gregorijanskim/crkvenim) modovima ili celotonskoj skali i na njihovim najrazličitijim „obojenim” mešavinama.
- Harmonijska rešenja – paralelno kretanje konsonantnih ili disonantnih akorda, hromatski/medijantni odnosi (između akorda razdvojenih dursko/molskom tercom), kao i zasićeni harmonijski jezik uz upotrebu složenijih harmonija i hromatike, sve u funkciji boje.
- Dinamiku, agogiku, artikulaciju i/ili „karakter“ boje.

- Sve navedene komponente vremenske organizacije – odnosno „disanje“ i „talasno kretanje“ muzičkog toka, kao što su tempo, brzina odvijanja muzičkog vremena, usporavanja i ubrzanja „boje“ (Popović Mladenović et al., 2020a, p. 244).

U daljem tekstu se navodi: „Sve navedene muzičke komponente, uz različite načine motivske i harmonske povezanosti, uključene su u proces povezivanja preludijuma, njihove integracije ili dezintegracije, agregacije ili segregacije, konvergencije ili divergencije u prenesenom smislu, odnosno različitih načina grupisanja pojedinačnih preludijuma“ (Popović Mladenović et al., 2020a, p. 244). Ovako posmatrano, navedeni muzički elementi, zajedno sa različitim načinima njihovog povezivanja u smislu melodije, harmonije i drugih kvaliteta, igraju ključnu ulogu u procesu povezivanja, integracije, grupisanja, pojedinačnih preludijuma u ciklus, u kom se opet sa druge strane mogu izdvajati manje strukturne, koncepcijske i tematske celine. „Na makro nivou ovog konkretnog ciklusa postoje celine, odnosno faze u odvijanju intenziteta muzičkog toka koje svojom dramaturgijom predstavljaju manje delove/talase, koji obuhvataju razvoj, povećanje intenziteta muzičkog toka, njegovo smanjenje, antiklimaks ili epizodu a na kraju dostižu vrhunac ili pojavu epiloga“ (Popović Mladenović et al., 2020a, p. 244).

Uzimajući u obzir da su proširenja slikovnih elementa osnovni specifični činilac Debisijevog kompozitorskog opusa, odnosno muzika samih preludijuma. Gde se kompozitorovi komentari o prirodi muzike iznova se vraćaju na vizuelne metafore i analogije preuzete iz savremenog diskursa o razvoju moderne umetnosti. Autori zaključuju da Debisijeve kompozicije u mnogome rezonuju sa estetikom i praksama brojnih slikara, među koji su najviše impresionisti i postimpresionisti, simbolisti, čija su platna kompozicija u kojima se jasno vidi odnos elementa: boje, linije, tona i slike.

Kriterijumi za uređenje imaginarne slikarske izložbe u eksperimentalnom galerijskom prostoru koji su autori rada stvorili za potrebe istraživanja bili su sledeći: funkcija koju svaki preludijum ima u ciklusu integrativne celine; višestrukost mrežnih odnosa između preludijuma; Debisijevi potpisi na kraju svakog preludijuma; kao i dominantni suštinski element sa kojim je povezan svaki preludijum. Nadalje, istraživanje je sprovedeno oslanjajući se na okvir teoretske sinestezije. Pod premisom da su Debisijevi preludijumi zasićeni sinestetičkim potencijalima, istraživanje je ispitalo stepen korelacije: „videti muziku“ / „čuti slike“ (Popović Mladenović et al., 2020a, p. 245).

O sinesteziji se može diskutovati iz različitih teoretskih okvira. U doslovnom smislu: „Sinestezija je fenomen u kome se senzornim stimulusima ili kognitivnim konceptima izazivaju dodatna perceptivna iskustva. Sinestete poseduju jedinstven tip fenomenalnih iskustava koja nisu direktno izazvana senzornom stimulacijom“ (van Leeuwen et al., 2015, p. 1).

U radu Tijane Popović Mladenović i saradnika, navodi se da nam poimanje sinestezije može pomoći da „vidimo” muziku kroz logiku slikovnog i da „čujemo” slike prema muzičkim zakonima, kao i da pronademo njihove skrivene ili ne baš očigledne međusobne veze, koje obično objašnjavamo metaforom. „Termin sinestezija (čiji je etimološki koren u starogrčkoj sintezi dva termina – σύν [sin], „zajedno“, i αἴσθησις [aisthesis], „osećaj“ – u doslovnom značenju „osetiti zajedno“, što je naučno definisano krajem 19. veka, označava specifično neurološko stanje u kome različiti stimulansi aktiviraju dva ili više čula istovremeno“ (Popović Mladenović et al., 2020a, p. 246).

U istraživanju autori se takođe pozivaju i na istraživanja drugih autoriteta (Richard Cytowic), gde se navodi: „Sinestezija je nasledno stanje u kojem pokretački stimulus izaziva automatsku, nevoljnu, afektom opterećenu i svesnu percepciju fizičkog ili konceptualnog svojstva koje se razlikuje od okidača“ (Cytowic & Eagleman, 2011, p. 112). Navedena definicija u mnogome rezonuje sa primovanjem, gde postoji pokretački „stimulus“ i „okidač“. Oba termina se često koriste kao sinonimi za „prim“, koji pokreće nevoljnu, afektivnu percepciju fizičke ili konceptualne osobine koja nije nužno ista kao „okidač“. Drugim rečima, prim ima mogućnost da inicira percepciju cilja koji ne mora da bude identičan primu. No, ovde je posebno istaći nekoliko bitnih napomena. Kao prvo, potrebno je napraviti jasnu distinkciju između „prave“ neurološke sinestezije i umetničke sinestezije.

Naučnici su prepoznali veliki broj vrsta sinestezije koje se opisuju kao fenomen kombinovanja ukusa-boje, mirisa-boje, zvuka-pokreta, zvuka-mirisa, boje-temperature, ukusa-dodira, dodira-mirisa, vida-dodira i sl. Naravno, u kontekstu muzike i slike, najvažniji je sluh-boja tj. „hromestezija“, kada zvuci/muzika iniciraju određene boje/svetla (i obrnuto) u unutrašnjem umu sinesteta.

Naravno, pre naučnih definicija i kategorizacije sinestetičkih iskustava, tokom istorije su postojala različita istraživanja, eksperimenti i zapisi o čulnim korespondencijama. Mnogi umetnici su bili sinestete u doslovnom smislu (npr. Kandinski), ali sa druge strane, mnogi umetnici su bili podstaknuti da stvaraju i ispituju sinestetičku simbiozu u svojim delima. Kao

posledica ovog pristupa u umetnosti, mnogi neurolozi i psiholozi su počeli da istražuju umetničke prakse, individualne poetike kompozitora, slikara i pesnika; koji su u svoje opuse integrisali sinestetička iskustva. Iz ovog razloga, mnogi savremeni naučnici u domenu sinestezijske, pokušavaju da razdvoje neurološku tj. „pravu“ sinestezijsku od umetničke sinestezijske. U radu se navodi:

„Prvi je nehodičan i biološki i stoga je sastavni deo čovekovog načina da percipira svet u svakom trenutku i ne može se proizvesti u nesinestetima. Ovo poslednje se sastoji od namerne konstrukcije unakrsnih čulnih efekata od strane umetnika koji koriste perceptualno mešanje kao sredstvo za saopštavanje svoje vizije. Ključna reč koja se često koristi za razlikovanje umetničke ili kulturne sinestezijske od neurološke sinestezijske je metafora. A muzici uopšte, kao najapstraktnijoj umetničkoj formi, kao neverbalnom, ali formalno složenom „objektu“ o kome je teško pisati, obično je potrebna metafora za svoju verbalizaciju“ (Popović Mladenović et al., 2020a, p. 246).

Treba napomenuti da metaforu ne treba shvatiti samo kao retoričko sredstvo, nego kao bitan misaoni proces kod ljudi. Uzimajući u obzir razliku između sinestezijske koja se koristi u svetu umetnosti i stvarne ili razvojne sinestezijske, na skali multidimenzionalnog spektra, konvencionalna metafora može da služi i za iskustva poput slika inspirisanih muzikom na srednjim nivoima i za perceptivnu sinestezijsku. Sa druge strane u radu se objašnjava da se sinestezijska po nekim autorima (Van Campen) ne uklapa u potpunosti u opis metafore. Kao veza između metafore i sinestezijske se predlaže sintagma „sinestezijska metafora“, koja određuje kategoriju metafora, kao što su figure govora u kojima se značenja prenose iz jednog čulnog domena u drugi; i koji odgovaraju osećanju i za nesinestetete, a mogu biti tačna percepcija i za sinestetete. U radu se pominju i spisi francuskog filozofa Morisa Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty) prema čijim rečima, „sinestezijska i sinestezijske metafore imaju zajedničku osnovu u jedinstvenoj preosvesnoj percepciji“ (Popović Mladenović et al., 2020a, p. 247).

U poglavlju o afektivnom primovanju već pominjan je rad *Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films*, koji govori o načinima na koje dizajn zvuka u filmu utiče na emocionalni afekat zvuka i slike (u njihovoj sinergiji) na gledaoca. Prateći teoriju konceptualnih metafora, (ali i slikovnih shema i konceptualnog spajanja) članak predlaže pristup koji naziva „audiovizuelnim metaforama“, analizirajući emocionalne i otelotvorene aspekte filmskog zvuka. U ovom istraživanju se navodi da slike i zvuk moraju da dele fizičke i emocionalne karakteristike koji se u filmu mogu spojiti na konceptualnom i metaforičkom nivou kako bi poboljšali emocionalne ali i fizičke efekte određenog fiktivnog lika ili objekta u filmu. Stoga, u radu se tvrdi: „da je sinhronizacija

(audiovizuelno spajanje) slike i zvuka najefikasnija kada zvučni dizajn koristi oličene slikovne sheme koji na nesvesnom nivou usmeravaju našu percepciju filma“ (Fahlenbrach, 2008, p. 85).

U radu Tijane Popović Mladenović i saradnika, se navodi i bitna tendencija, koja važi sa svakodnevnim životom, ali i sasvim sigurno za audio-vizuelno delo; to je činjenica da je svaki osećaj generalno gledano, sinestezijski. Što znači da je sama percepcija sinestezijska, a izolovani subjektivni osećaj je zapravo proizvod analize; zato što ne postoji primarna izolacija između različitih čula. Uzimajući u obzir veliki broj varijabli (svojih elemenata i kvaliteta) koju imaju muzika i slika, konceptualnim i perceptualnim spajanjem, čini se da je moguće dobiti neograničen broj različitih percepcija. U radu se navodi:

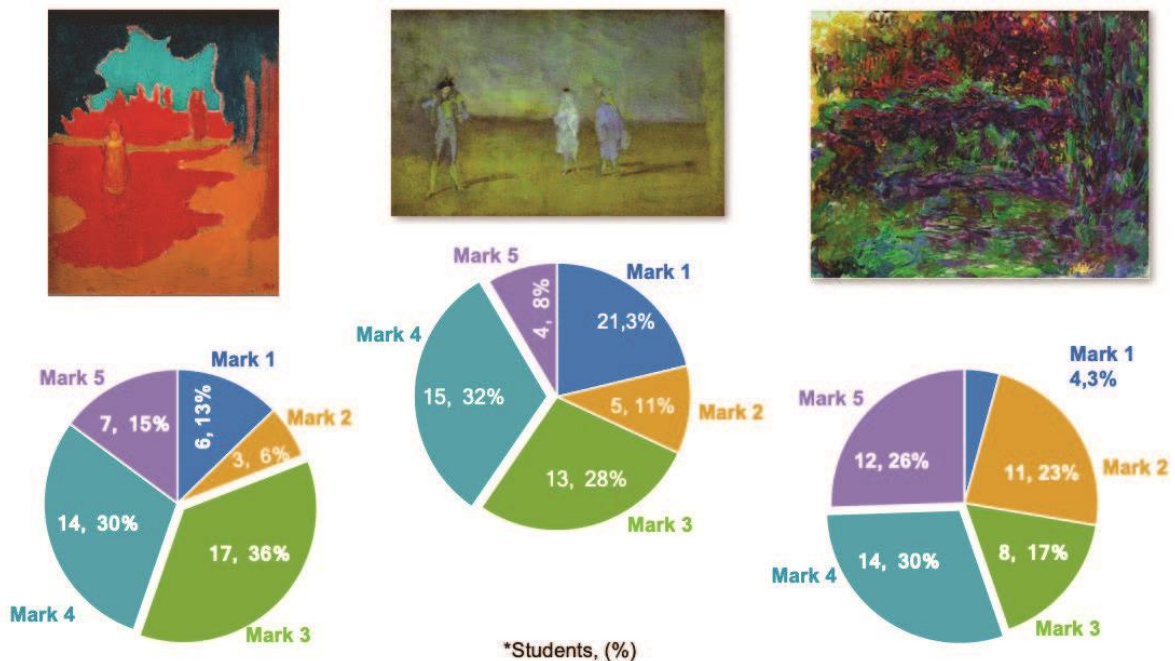
„interakcija muzike i vizuelnih umetnosti je potvrđena njihovom upotrebom zajedničkih koncepata i terminologije. Pored boje, tu su ton, harmonija, ritam, kontrast, dinamika, gradacija, polifonija, skala, tekstura, struktura, forma itd. Svi ti pojmovi se mogu dovesti u vezu sa sinestetskom percepcijom boje i sluha. Akustična i muzička svojstva na koja sinestete obično reaguju su visina tona, muzički tonal, tembar, akordi, melodija i jačina zvuka. Manipulacijom visine, kompozitor može da promeni intenzitet i kontrast sinestetičkog doživljaja – viši tonovi se obično prepoznaju kao lakši od niskih ... melodijski intervali takođe mogu imati svetle tamne vrednosti – rastući melodijski intervali obično izazivaju svetlije stimuluse, a tamniji podsticaji idu uz opadajuće. Što je melodijski interval širi, to se može uočiti više gradacija svetlosti i tame, kao i muzičkih tonova. Tembar instrumenta može imati značajan uticaj na percepciju – nije čudno da, bez obzira na to koliko su različite visine tona, svi mogu pasti pod jednu boju (instrumenta)... Dakle, različiti instrumenti iniciraju različite fantazije boja – kada postoji više instrumenata, možemo stvoriti šareniju sliku, i obrnuto, a poređenje se može napraviti sa nivoima gustine teksture. Agogika, dinamika, karakteristike ritma mogu izazvati različitu percepcionu „aktivnost“ i vibraciju potencijalno odgovarajuće slike. Sa druge strane, orkestracija sastojaka slike – uzdižućih i padajućih linija, naizmenično ojačanih ili ublaženih njihovom kombinacijom sa različitim hromatskim kombinacijama, pružaju veoma prilagodljivo sredstvo za konstruisanje unutrašnjeg obrasca kretanja slike, ili specifičnog ritma. Posmatrajući sliku, možemo govoriti i o „tonalitetu“, tačnije, o tonalitetu boja, kao i o kombinacijama boja i oblika u smislu dinamike, koje mogu proizvesti „glasne“ ili „tihe“ efekte, ili u smislu njihovih harmonijskih ili disharmonijskih kompozicija, odnosno ritmičkih struktura. Možemo govoriti o polifonim i homofonim teksturama i muzike i slika. Konačno, i veoma važna za sinestezijsku percepciju, je uloga emocije i atmosfere koju aktiviraju zvuci/muzika ili boje/slikarske kompozicije, njihove strukture i forme“ (Popović Mladenović et al., 2020a, p. 247).

Da bismo istražili ovaj fenomen sinestetičke korespondencije muzike i slike, osmišljeno je i sprovedeno empirijsko istraživanje. Kao što je već navedeno, za studiju slučaja su odabrani preludijimi Kloda Debisija upareni sa odabranim slikama koje pripadaju istom duhovnom prostoru (impresionizam, postimpresionizam, simbolizam itd.). Ispitivanjem ove kombinacije,

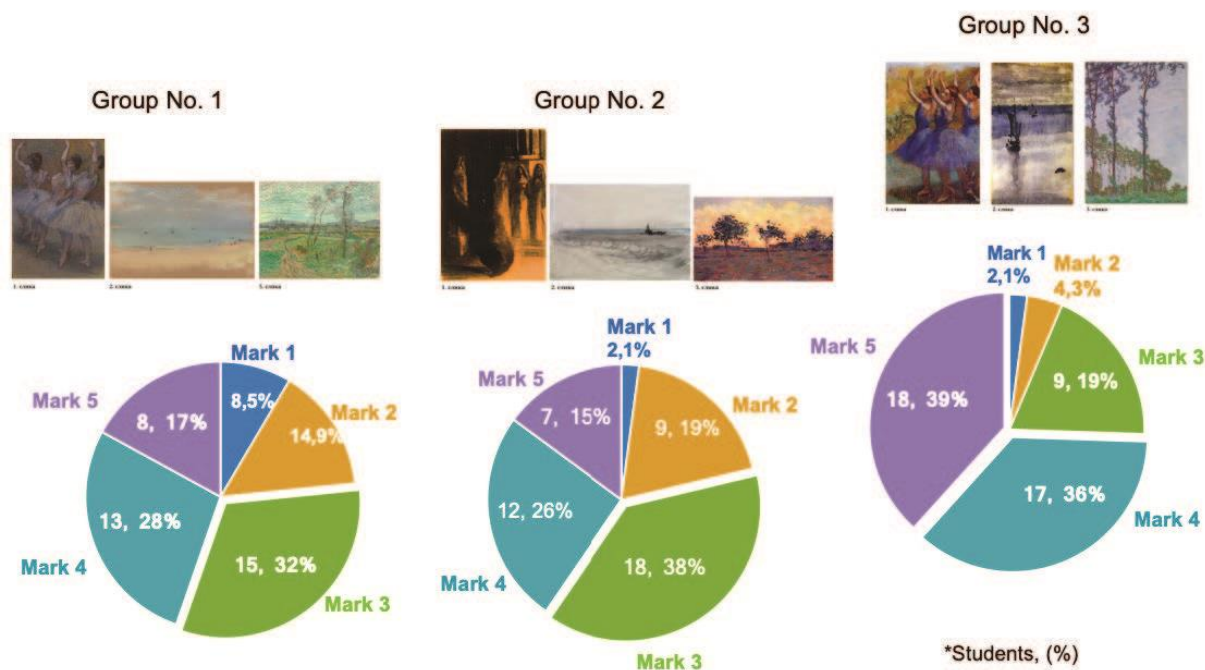
dobijeni su rezultai koji govore u prilog mogućoj neposrednosti korespondencije između uha i oka. Bitno je istaći da rezultai istraživanja ukazuju na postojanje kolektivnog sinestezijskog mišljenja, odnosno zajedničke sinestezije, iz čega se može konstovati da svako od nas može postati svestan sinestezije kroz vreme i usmerenu koncentraciju, zato što je sinestezija već inkorporirana u naša čula.

„U tom smislu , istraživanje analizira percepciju određenih komponenti vremenske organizacije, odnosno kretanje 'disanja'/'talasa' muzičkog toka (ritam/metar, tempo), boje (melodija, harmonija), teksture, strukture (fragment/integralna celina) , atmosfera (dinamika, agogija, artikulacija). Ovi parametri su uključeni u istraživanje kao podrazumevani za procenu muzike (Debisijevi Preludijumi) i vizuelnih primera (*fin de siècle* slika)“ (Popović Mladenović et al., 2020a, p. 248).

Format istraživanja bila je anketa, koja sadži tri dela, od kojih svaki deo sadrži nekoliko segmenata. Anketu su popunjavali ispitanici (nakon što su dva puta čuli/videli primere) koji su trebali da utvrde odnos između segmenta muzičkog toka, tj. korespondenciju muzike i slikarstva na primeru tri ponuđene slike i da od zadatih parametara odaberu kriterijume muzičko/slikovnih komponenata na kojima su zapažali rezonovanje. (Prilog br. 34)



Prilog br. 34 Korespodencija između pojedinačnih slika i muzike. Neki od primrea korištenih u studiji: *Rediscovering Music Universe of Claude Debussy's Préludes* (Popović Mladenović et al., 2020a)



Prilog br. 35 Korespondencija između i grupe slika i muzike. Neki od primera korištenih u studiji: *Rediscovering Music Universe of Claude Debussy's Préludes* (Popović Mlađenović et al., 2020b).

Nakon sprovedenog istraživanja, primećena je ogromna podudarnost muzike i slikarstva. Kao glavne kriterijume za zasnivanje ovakvih odluka ispitanici su najčešće isticali boju – melodiju/harmoniju i teksturu, kao i atmosferu – dinamiku i artikulaciju/agogiju. U zaključku rada se navodi: „Ono što nam je pomoglo da muziku 'vidimo' kroz logiku slikovnog, da 'čujemo' slike po muzičkim zakonima i da pronađemo njihove skrivene ili ne-očigledne međusobne veze, one koje obično objašnjavamo u terminima metafore, jeste shvatanje sinestezije“ (Popović Mlađenović et al., 2020a, p. 256). (Za precizan opis muzičkih dela, slikovnih primera, statistike i precizne procentualne podudarnosti između muzike i slike na osnovu navedenih kriterijuma - pogledati originalno ostraživanje.)

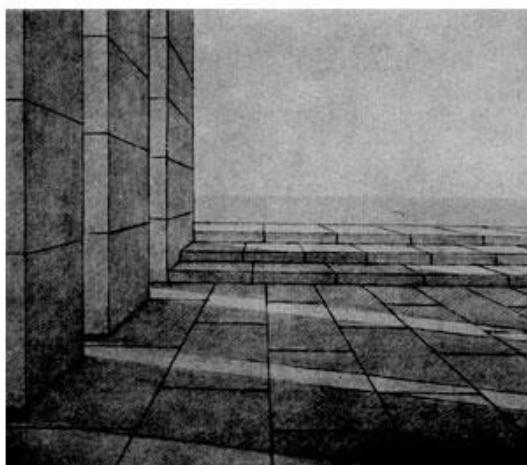
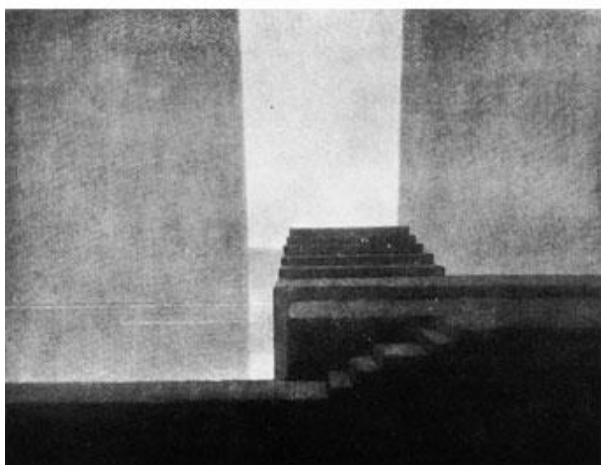
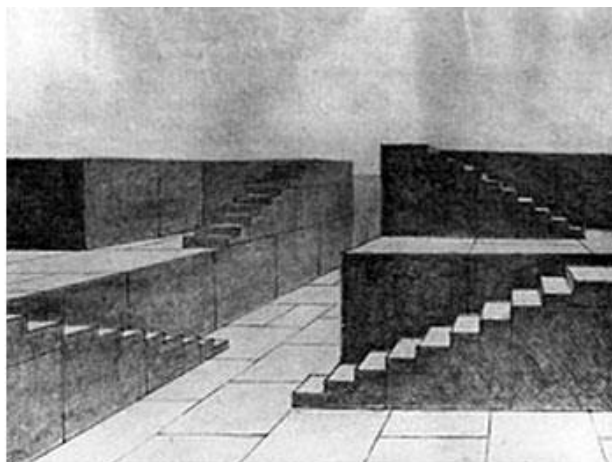
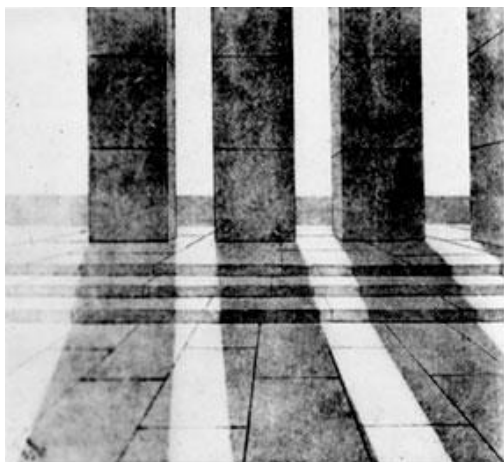
Sledeće pitanje koje se postavlja, jeste, na koji način su potvrđeni rezultati podudarnosti između muzike i slike na osnovu: boje, melodije, harmonije, teksture i drugih kriterijuma, upotrebljivi u filmskom narativu.

U ovom smislu, stvaranjem scenografija koje korespondiraju sa muzikom po navedenim kriterijumima, pored Vagnera, najveći doprinos je dao Adolf Apia, švajcarski arhitekta, teoretičar i scenograf, koji je svojim idejama značajno doprineo razvoju modernog scenskog osvetljenja i scenografije; smatra se jednim od osnivača, „proroka“ modernog teatra

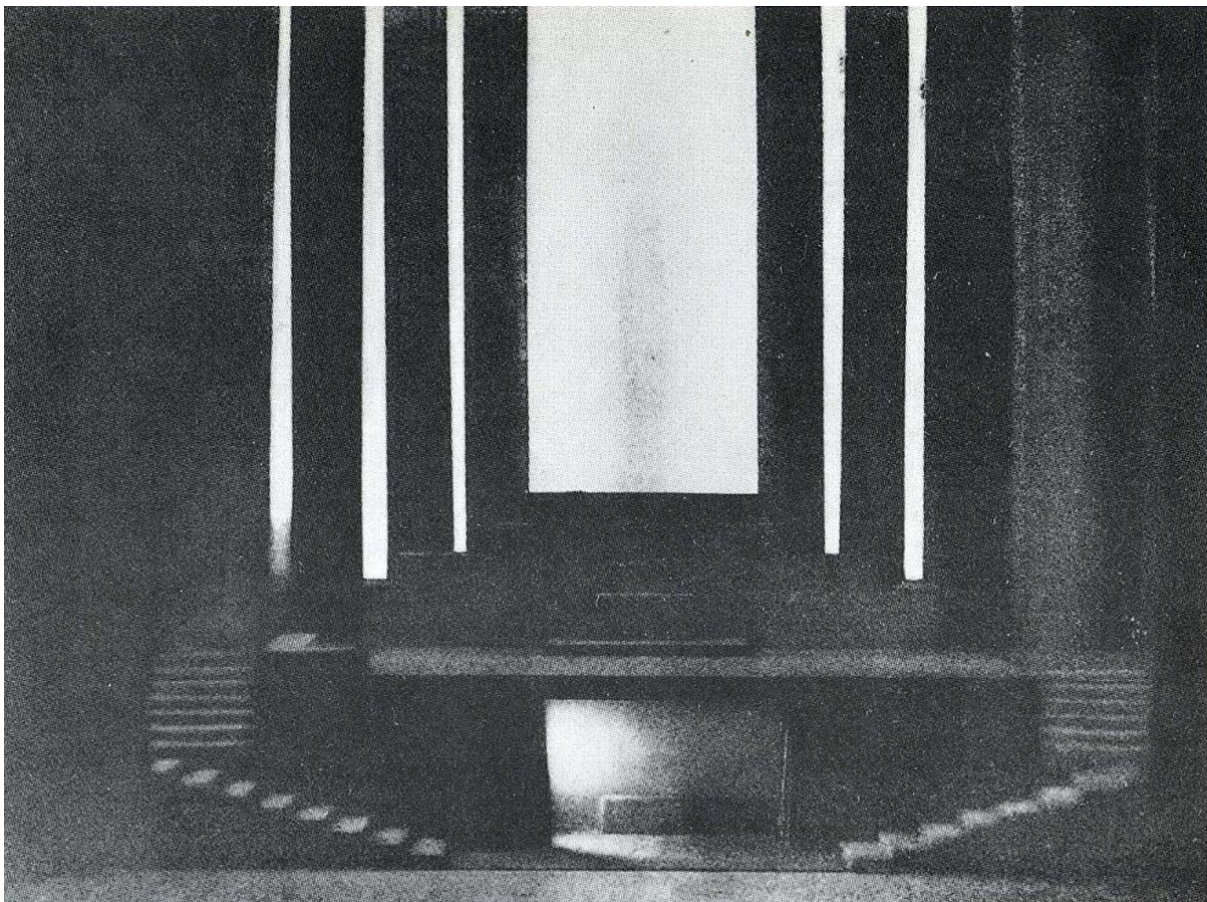
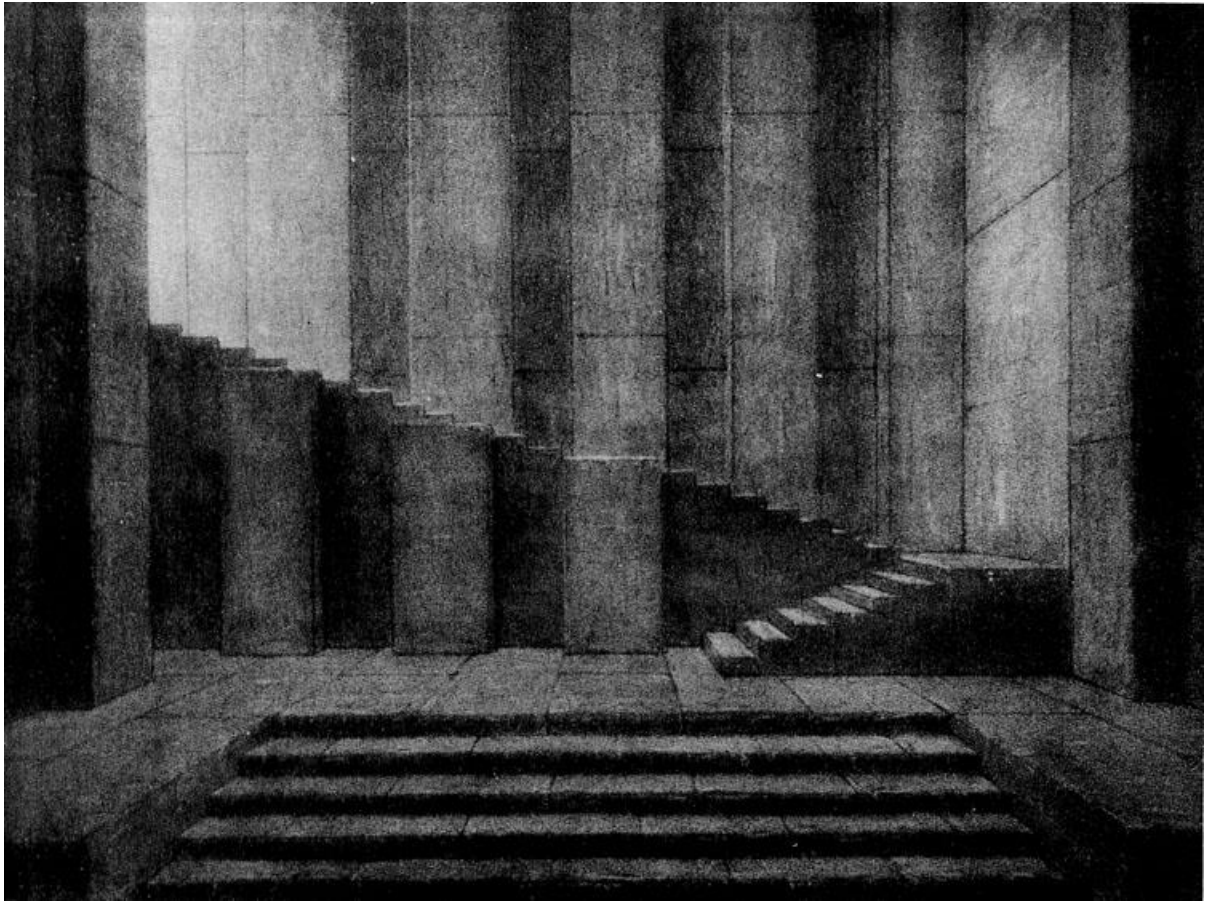
i scenskog dizajna (Volbach, 1968). Apia je smatrao, da najvažniji element u pozorištu igraju oblici, kao i svetlost i senke na sceni. „Tonovi i ritam muzike mogli su biti i naglašeni i dopunjeni nivoima i smerom svetlosti, a Apija je tvrdio da za dramatično predstavljanje Vagnerovih opera, senke i svetlost treba da imaju isti značaj kao i sama muzika“ (S. Palmer, 2015, p. 38). Napisao je nekoliko knjiga o dizajnu i teoriji pozorišta, uključujući i već pominjano kapitalno delo *Muzika i inscenacija*, gde govori o načinima inscenacije Vagnerovih opera (Apia, 2009); kojima je posvetio najviše pažnje tokom svoje karijere. Međutim, njegov najveći doprinos u inscenaciji i svaranju jedinstva slikovnog (scenskog), dramskog i muzičkog je koncept „ritmičkih prostora“.

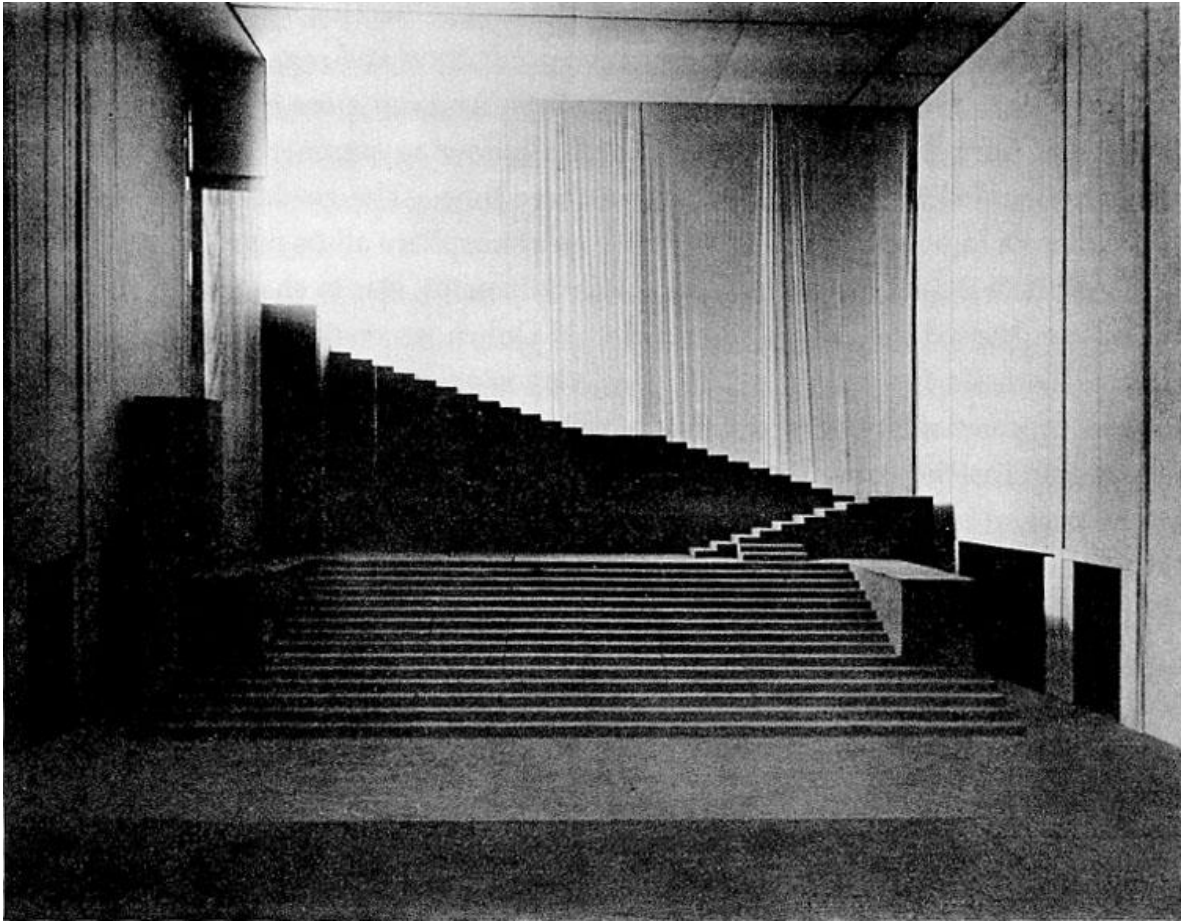
Koncept ritmičkih prostora Adolfa Apije bila je centralna ideja u njegovim teorijama o dizajnu scene i osvetljenju. Apija je verovao da je prostor osnovni element pozorišnog izraza i da ga treba koristiti za stvaranje osećaja ritma i pokreta koji bi pojačao emocionalni uticaj predstave. Ritmički prostor je koncept u scenografiji i šire gledano u svim vizuelnim umetnostima koji se odnosi na upotrebu prostora (scene, scenografije) kao vizuelnog elementa u kompoziciji. Upotreba koncepta ritmičkih prostora, uključuje tendenciozno i osmišljeno postavljanje oblika, boja i formi na način na koji oni stvaraju osećaj pokreta i ritma unutar prostora. Ovo je način organizovanja vizuelnih elemenata unutar kompozicije kako bi se stvorio osećaj harmonije, ravnoteže, ritma i teksture koji korespondiraju sa odgovarajućom muzikom scenskog dela. Upotreba koncepta ritmičkog prostora može se videti u različitim oblicima umetnosti, uključujući slikarstvo, skulpturu i arhitekturu, ali vrlo često i film.

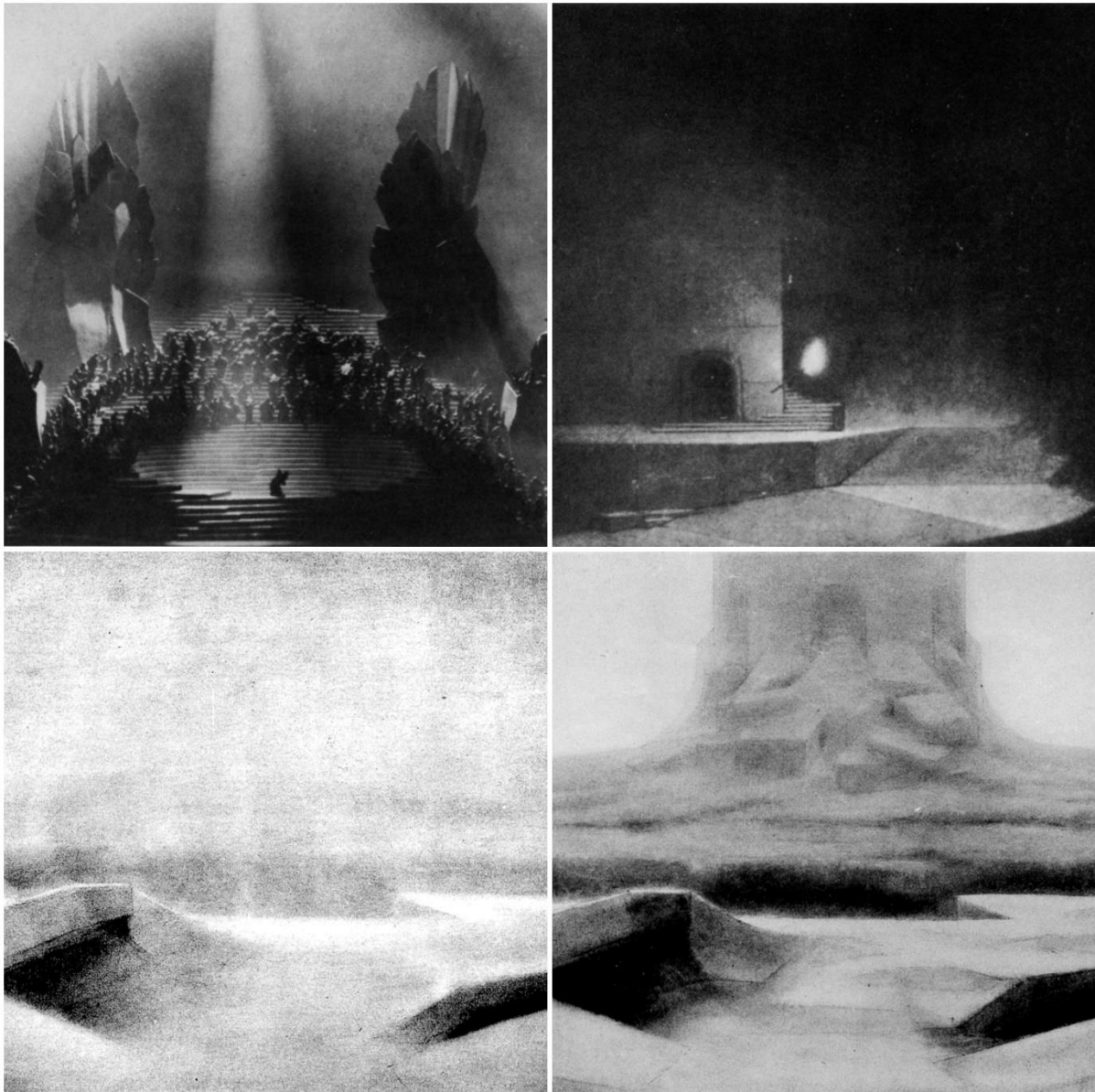
Apijin pristup ritmičkom prostoru, pored upotrebe teksture, oblika, svetlosti i senki da bi stvorio osećaj pokreta i ritma, uzimao je u obzir i pokrete glumaca na sceni koji će upotpuniti muzičko-scensko jedinstvo. Apija je verovao da bina tj. scena treba da bude dizajnirana kao jedinstvena celina, sa svim elementima koji rade zajedno kako bi stvorili osećaj ritma, pokreta i teksture, koji dovode do celokupnog jedinstva, kohezije, ravnoteže i harmonije. (Prilog br. 36 i 37)



Prilog br. 36 Ritmički prostori, koncept scenografije Adolfa Apije







Prilog br. 37 Ritmički prostori, koncept scenografije Adolfa Apije. Izvor: (Lucarelli, 2013)

Koncept ritmičkih prostora se takođe može primeniti u inscenaciji filmova. U filmskim narativima, ritmički prostor se često stvara korišćenjem specifične scenografije, pokreta kamere, montaže, zvuka, muzike i vizuelnih efekata. Međutim, koncept ritmičkih prostora u filmu je navidljiviji na nivou melodije, linija, ritma, pokreta i teksture, koji su koherentni u muzici i slici narativa. Na ovaj način svi navedeni kvaliteti i muzike i slike su deo iste koherentne ideje i kao takvi se repetativno tj. lajtmotivski mogu pojavljivati u narativu. Uzimajući u obzir da su upareni i deo iste koherentne ideje, motivi bilo da su ritmički, melodijski ili teksturni, mogu se pojavljivati zajedno (u isto vreme), ali isto tako i odvojeno upućujući na taj način jedno na drugo. Ovako posmatrano svaki motiv koji proizilazi iz određene koherentne ideje, funkcioniše kao konceptualni, perceptualni i repetativni prim u filmskom narativu; sa svim

svojim kulturalnim i afektivnim vrednostima. Ova tvrdnja se nalazi u srži argumenta o mogućem primovanju u filmskoj naraciji.

STUDIJA SLUČAJA

Primovanje u filmu *Kosa* Miloša Formana

Uvodna sekvenca u filmu *Kosa*

Film počinje kadrom u kom vidimo majku koja ispraća sina, konje, zatim oca i sina kako se voze kamionetom, pojavljuje se natpis „Kosa”, a potom se prezentuje bela crkva koja se zadržava nekoliko momenata u kadru, otac i sin stižu putem ograđenim bodljikavom žicom, posle čega čekaju autobus, otac ispraća sina, a zatim čujemo muziku. Dominira repetativan ritam i melodijska figura na bas gitari, koja se konstantno ponavlja. Kasnije će se uključiti i ženski vokal; u pitanju je numera *Aquarius* (Galt MacDermot) (Prilog br.).

Dok se protagonista vozi autobusom, nama (publici) se prezentuju scene polja i livada, krava koje pasu, groblja i kapele, zatim kamerom “iz prvog lica” se pridružujemo glavnom junaku, vidimo iz autobusa, prolazimo kroz tj. ispod nadvožnjaka (tunela), vidimo reku sa mosta, zatim prizor pun bundeva i obilja agrarnih plodova, čoveka (veroravno amiša) koji se vozi zaprežnim kolima koje vuče konj, prizor šume i izlaska sunca, zatim porodične kuće, njujorške zgrade a zatim ulazimo u tunel. Iz tunela prvo vidimo vatru, a zatim nam se prezentuju protagonisti filma, izviri iz tunela i to tako kao da ulaze u nas (Prilog br. 38, 39, 40).



Prilog Br. 38 Uvodna sekvenca	Prilog Br. 39 Tunel
Prilog Br. 40 Protagonisti	Prilog Br. 41 Put



Ovde se koristi semantički, konceptualni, perceptualni i asocijativni koncept simbola, koji u filmu funkcionišu kao svojevrсни primovi povezani repetativnom muzikom (bas gitara). Tunel se može posmatrati kao hipnotička metoda – indukcioni metod. Iz tunela zatim čujemo reči, koje se mogu posmatrati kao verbalna instrukcija:

“Ko god izmeni, falsifikuje...svesno uništi...svesno ošteti...ili na bilo koji način izmeni ovaj dokument...može biti kažnjen novčano do 10.000 dolara...ili zatvorom do pet godina...ili oboje”(Milos Forman 1979).

Nakon toga, vidimo policiju na konjima, zatim svetlost u vidu vatre, iz vatre se rađa scena dece cveća u *Central parku* i čujemo reči pesme *Aquarius*:

“Kada je Mesec u sedmoj kući i Jupiter se poravna sa Marsom, mir će voditi planete i ljubav će upravljati zvezdama. Ovo je svitanje doba vodolije doba vodolije...vodolije... Harmonija i razumevanje simpatije i bogato poverenje, nema više laži ili zlatni živi snovi o vizijama mistična kristalna otkrića i umovi pravog oslobođenja, vodolija...Kada je Mesec u sedmoj kući i Jupiter se poravna sa Marsom onda će mir voditi planete i ljubav će upravljati zvezdama. Ovo je svitanje doba vodolije doba vodolije...vodolije...” (Galt MacDermot).

Pesma koja se čuje tokom uvodne sekvence ima zadatak da izazove saosećanje za sve protagoniste i njihove sudbine, kasnije u filmu. Naime, po teoretičaru Fridrihu Marprugu (Friedrich Wilhelm Marpurug) postoji čitava paleta “akustičkih ekspresija emocionalnih stanja” koje je on sistematizovao i napravio tabelu u kojoj svaka emocija ima svoju muzičku ekspresiju. Opis emocije saosećanja savršeno odgovara pesmi *Aquarius*. Kao što je već navođeno, Fridrih Marprug klasifikuje saosećanje kao: mekanu, mirnu, žalosnu melodiju, sporo kretanje, ponavljanje melodijskih figura u bas liniji (Ostwald, 1963, p. 8). Posmatrano kroz teoretski okvir primovanja, cela uvodna sekvenca se može opisati kao proces afektivnog primovanja, ali i kao odličan primer usrdnog primovanja. Gest ispraćaja sina u vojsku, ohrabrujuće reči oca koje upućuje sinu, muzika sa specifičnom afektivom valencom, tople jesenje boje, crkva kao religijski simbol i konačno lica protagonista koja se publici prezentuju (svojim oblim licima) „licem u lice“, sve upućuje na primove i intervencije koji se koriste u usrdnom primovanju, koji u teoriji treba da dovedu do veće empatje i prosocijalnog ponašanja. Takođe, upadljiv je i način na koji se glavni junak filma Klod Hupr Bukovski (Claude Hooper Bukowski - John Savage) upoznaje sa ostalim protagonistima tj. „plemenom“. Naime prvi put kada se sreću, lider plemena Berger (George Berger - Treat Williams), pita Kloda da im da nešto novca objašnjavajući da nisu jeli danima i da je devojka koja je sa njim trudna.⁴¹ Klod je

⁴¹ Pleme još čine i Džini (Jeannie - Annie Golden), Vuf (Woof - Don Dacus) i Had (Hud - Dorsey Wright).

u početku nepoverljiv, ali ubrzo odlučuje da im da nešto novca, oni mu se zahvaljuju a on ostaje da se smeje, vidno zadovoljan svojim gestom. Na ovaj način publici se eksplicitno prikazuje gest dobre volje, milosrđa i prosocijalnog ponašanja, što u teoriji treba da posluži kao indukcija usrdnog primovanja. Pored, eksplicitnih gestova milosrđa, tu su i manje vidni primovi u vidu tople muzike, izgovorenih i otpevanih reči, toplih boja, obliha oblika, lica protagonista i metaforički rečeno topline srca glavnih junaka filma.

Čitanje *Kose* kroz teoretski okvir psihološkog primovanja

Ukoliko se uvodna sekvenca sagleda kao niz različitih primova i njihovih kombinacija, može se uvideti da postoji čitava mreža kasnijih događaja, istih scena, prizora, objekata, simbola, životinja, ljudi, sve međusobno povezanih. Zapravo, cilj primovanja je stvaranje asocijativne mreže, pa tako u *Kosi* postoji čitav niz nevidljivih primova, koji treba da indukuju događaj, značenje, simbolizam, i stvore referencu na nešto iz spoljašnjeg sveta, dakle nešto što se uopšte ne pojavljuje u filmu, barem ne na očigledan način. Ovim psihološkim efektom, koji se u filmu *Kosa* koristi kao metod naracije, stvara uslove za indukciju emocija i evokaciju događaja i iskustava iz vlastitog života posmatrača. Dakle, konstantnom repetitivom na sličan način kao što se u filmu ili operi stvara lajtmotiv, ovde se stvara čitava mreža asocijacija, kako vidljivih tako i nevidljivih. Razlika u odnosu na lajtmotiv je ta, što primovanje nije očigledno, tj. ne treba da bude, a kao prim se mogu koristiti gotovo sve vrste stimulusa.

Naime, svi simboli, motivi, predmeti, objekti, životinje, ljudi, njihovo značenje, oblik, afektivna valenca i simbolizam se kasnije pojavljuju, jednom ili više puta, stvarajući tako reference i asocijacije, odnosno čitavu asocijativnu, semantičku, perceptualnu i konceptualnu mrežu u umu gledaoca; a samim tim utiču na rasuđivanje i utisak o svemu što se u filmu dešava.

Stvaranje asocijativne, semantičke, perceptualne i konceptualne mreže primova u *Kosi* je izvedeno jako vešto. Naime, pored vizuelnih primova, koriste se i zvučni i to u kombinaciji jedno sa drugim, zatim, kasnije u filmu, umesto da se jave oba (vizuelni i muzički) stimulusi u isto vreme, pojavljuje se samo jedan od njih. Oba stimulusa su deo iste koherentne ideje i međusobno su kongruentni po npr. svojoj teksturi, obliku, melodiji, liniji itd. Ovakvi motivi tj. stimulusi mogu biti u vezi sa nekim specifičnim događajem u filmu, koji opet može biti u vezi sa prethodnim ili biti u vezi sa budućim događajem u filmu; stvarajući na taj način čitav mrežni model. Mreža primova u ovom filmu je takva, da gotovo iz svake tačke u filmu, može da se stigne u neku drugu.

U filmu *Kosa* dominiraju sledeći motivi koji nose sabom svoju simboliku, asocijativne, metaforičke, afektivne i kulturalne vrednosi:

Tunel: Simbolizuje pasaž, prolaz, putovanje...

Konj: Predstavlja snagu, gracioznost, lepotu, plemenitost, snagu i slobodu...

Crni konj: misteriju, smrt, noć, tajnu, ezoterijsko znanje...

Beli konj: svetlost, sunce, dan, prosvetljenje, preporod...

Krava: strpljenje, obilje, plodnost, žensku snagu, potencijal, mogućnosti, mir, stabilnost, početak, nastanak...

Bodljikava žica i ograda: zatočeništvo, represiju...

Amiši: poznati po mirnon i jednostavnom načinu života...

Cveće: prijateljstvo, odanost, milost, mir, radost, „deca cveća“...

Kosa: simbolizuje fizičku snagu i integritet, muževnost, odnosno ženstvenost, puštena kosa vrline i slobodu...

Krst: hrišćanstvo, religija, raspeće, stradanje...

Uvidom u literaturu koja se bavi simbolizmom, može se videti da jedan simbol ima različito značenje u različitim kulturama, kao i to, da isti simbol može imati različito značenje u različitim okolnostima i istorijskim prilikama kao i različitim epohama. Iz tog tazloga kao značenje ovih simbola uzeto je ono značenje koje je uvek prisutno u zapadnoj kulturi; s obzirom da je film najviše namenjen zapadnoj publici, da govori o zapadnom fenomenu i da je mesto dešavanja narativa prostor zapadne evro-američke, judeo-hrišćanske kulture. Naravno, većinu navedenih značenja prisutnih u zapadnoj kulturi najčešće prate osnovni, univerzalni simbolizam i značenje koje je prisutno u većini kultura.

Motivi – primovi u filmu *Kosa*

Konj

Jedan od prvih motiva koji se vide u filmu su konji. Konj kao perceptualna referenca, ali i kao simbol i kulturalna referenca, javlja se više puta u filmu. Odmah na početku filma, u prvom kadru vidimo neosedlane konje koji pasu, Amiša koji ima upregnutog konja, zatim crnog i belog konja koje jašu američki policajci, zatim konje koje jašu Šila (Sheila Keller - Beverly D'Angelo) i njene drugarice, konja koje je “pleme” iznajmilo, potom konje na slikama u Šilinoj kući i na kraju konja kog jaše Klod u svom snu.

Kao perceptualni motiv, konj služi kao prim, repetitivna referenca i kao tačka koja povezuje različite događaje i ljude. Klod se upoznaje sa plemenom tako što im lovi odbeglog konja. Klod takođe upoznaje Šilu, tj. prvi put je viđa na konju, na kraju u sceni sna u kojoj se gotovo sve prepliće, Klod jaše onog istog konja kog je jahao kada je upoznao Šilu i pleme.

Konj, naravno, ima svoju simboliku, međutim simbolizam za različite ljude ima različito značenje, što se može videti i u filmu. Za nekog je to radna životinja, za druge zabava, za Šilu i njene prijatelje, kao njenu rodbinu, predstavnike staleža visoke srednje klase, konj je stvar prestiža. Međutim, ono univerzalno značenje konja, jeste snaga, sloboda i putovanje. Dakle, glavna tema filma, ono sa čim se glavni junak Klod Bukovski bori sve vreme, odputovati u rat ili ne, dati svoju snagu ili se odupreti snazi, postati slobodan i po koju cenu, šta je sloboda uopšte. Kao još jednu bitnu činjenicu treba istaći i to da je konj simbol časti. Posmatrajući kroz teoretski okvir kulturalnog primovanja, glavni junak filma neosporno ispoljava jak sindrom časti.

Takođe, konj kao motiv, pored toga što je vezan za likove i događaje, vezan je i za druge motive tj. primove, najviše za tunel. U uvodnoj sekvenci filma, policajci na konjima ulaze u tunel, pleme izlazi iz tunela na konju, u sceni sna konj ulazi u crkvu kroz tunel. (Prilog Br. 39,41, 42, 48)



Prilog Br. 41 Konj	Prilog Br. 42 Konj, cveće, sveće
Prilog Br. 43 Reka, amfiteatar	Prilog Br. 44 Kosa, cveće, šišanje



Cveće

Cveće naravno ima očiglednu referencu u filmu koji se bavi hipi kulturom, cveće – deca cveća. Cveće je nešto što je lepo, nešto što je nežno, lepo miriše, nešto što je plemenito, ali u isto vreme jako krhko. Cveće je pozitivno, odnosno ima pozitivnu afektivnu valencu. Ovaj motiv se u *Kosi* može videti na dva načina. Prvi je vezan za „deca cveća“, na njihovim kostimima se može videti mnoštvo cvetnih motiva, nose šnale u kosi sa cvetnim motivom, crtaju šminkom cveće po licu i telu. Međutim, pravo cveće, najveću količinu, zapravo nenormlano veliku količinu cveća, vidimo u Šilinom domu na njenoj zabavi. Ovde je veliki broj cvetnih aranžmana koji ukrašavaju njen dom, trpezarijski sto i uopšte celu zabavu, naravno, ovo nije živo cveće, ovo je posečeno cveće koje će nakon zabave biti iskorišćeno i bačeno u đubre. Ovde je cveće pored toga što je vezano za pripadnike visoke srednje klase, vezano i za bele sveće sa kojima je u istom aranžmanu. Bele sveće naravno reprezentuju bele anglo-saksonske protestante, kasnije ćemo ih videti i u crkvi. Ovako posmatrano, motiv cveća se može posmatrati i kao simbol kulturalne pozadine. (Prilog Br. 42,44).

Reka

Reka i voda uopšte u zapadnoj kulturi ima uobičajenu simboliku koja se može posmatrati na dva načina. U hrišćanskoj simbolici predstavlja: krštenje (Jordan), rađanje, reku života, živu vodu, put, život, preporod, preumljenje, očišćenje itd. U grčkoj mitologiji reke koje se pominju su: Stiks/Had, Aheron, Kokitus, Flegeton, Leta i mogu da predstavljaju smrt, bol, jad, krv, ali i mesto koje razdvaja dva sveta. Reka i voda kao motiv u filmu *Kosa* funkcioniše kao konceptualna, perceptualna, ali i religijska i asocijativna referenca. Stimulus koji treba da nas podsvesno podseti na predhodne događaje, ali i na sve što reka može da predstavlja u zapadnoj, judeo-hrišćanskoj i grčkoj kulturi. Reka se vidi kada Klod odlazi od kuće i prelazi mostom preko nje, zatim, voda kao motiv se pojavljuje u sceni kada se Klod kupuje u jezeru u Central parku sa Šilom i svojim prijateljima iz plemena; nakon čega prvi put preispituje svoje stavove o odlasku u rat i saopštava Šili da možda ipak neće otići. U sekvenci vojne obuke, Klod se “kupa” u blatnjavom potoku, prolazi kroz vodu sa puškom iznad glave, prelazi preko vode preko konopca, sve u sklopu vojne obuke. U sceni kupanja u Central parku, voda bi mogla da se posmatra više kao hrišćanski kulturalni simbol, dok u sekvenci vojne obuke voda više liči na viđenje iz grčke mitologije. (Prilog Br. 43).

Amfiteatar

Ovaj prim nema kulturološku ili drugu simboliku sam za sebe, on je samo mesto gde treba da se spoje dve udaljene tačke i da se napravi komparacija dve situacije, tako da je sud vrlo lako doneti. Amfiteatar se pojavljuje prvi put u Nju Jorku. Posle burne noći, Klod se budi na letnjoj sceni u Central parku zajedno sa plemenom, zatim prolazi kroz drveni teatron; kasnije, vrlo slična drvena sedišta vidimo u vojnoj bazi prilikom obraćanja generala njemu i ostalim regrutima. U sekvenci vojne obuke, motivi koji se pojavljuju su reka, luster, sedišta i put; i služe da nas perceptualno podsete gde je bio (Klod) i gde je sada. (Prilog Br. 43)

Tunel

Tunel se prvi put pojavljuje u momentu kada ulazimo u priču. Iz prvog lica vidimo kroz vetrobran autobusa i prolazimo kroz nadvožnjak, zatim, ulazimo u ogroman tunel iz kog se u nas projektuju glavni likovi; licem u lice. Ovako posmatrano, mi kao publika se upoznajemo za glavnim junakom i glavnim junacima u filmu u tunelu. Tunelom smo povezani sa njima, kao publika kroz tunel smo ušli u priču i nadalje se poistovećujemo i saosećamo sa njima. U tunelu se Klod takođe upoznaje sa plemenom, sa hipi sub-kulturom, sa drogom, sa ostalom „decom cveća“ i sa američkom policijom; koja predstavlja represivne državne vlasti.

Međutim, motiv tunela se u ovom filmu ne koristi samo kao perceptualni, semantički i asocijativni prim i stimulus. Tunel u *Kosi* ne mora biti doslovno tunel, dovoljno je da postoji tunnelska vizija tj. perceptualna sličnost, nešto slično tunelu npr. nadvožnjak ili podvožnjak, američke kasarne koje su građene kao tuneli, hangari u obliku tunela, prostorije koje liče na tunel ili naprosto vešto kadriranje koje stvara tunnelsku viziju. Takođe, oblik otvora tunela se konstantno javlja kao motiv kroz ceo film, vrata u obliku tunela, prozori u obliku tunela, lukovi u obliku tunela, velika vrata ergele, velika vrata zatvora, velika vrata crkve, vrata Šilinog doma, vrata svećane prostorije u Šilinoj kući i na kraju veliki otvor američkog vojnog aviona koji odvozi vojnike u rat, potpuno drugu realnost na drugom kraju sveta. Na ovaj način pored svih navedenih načina na koji može da se posmatra kroz teoretski okvir primovanja, tunel se može posmatrati i kao konceptualni prim koji uokviruje protagoniste. Afektivno posmatrano, tunel je oblog oblika što na skali afektivne valence teži ka pozitivnim emocijama i osećanjima.

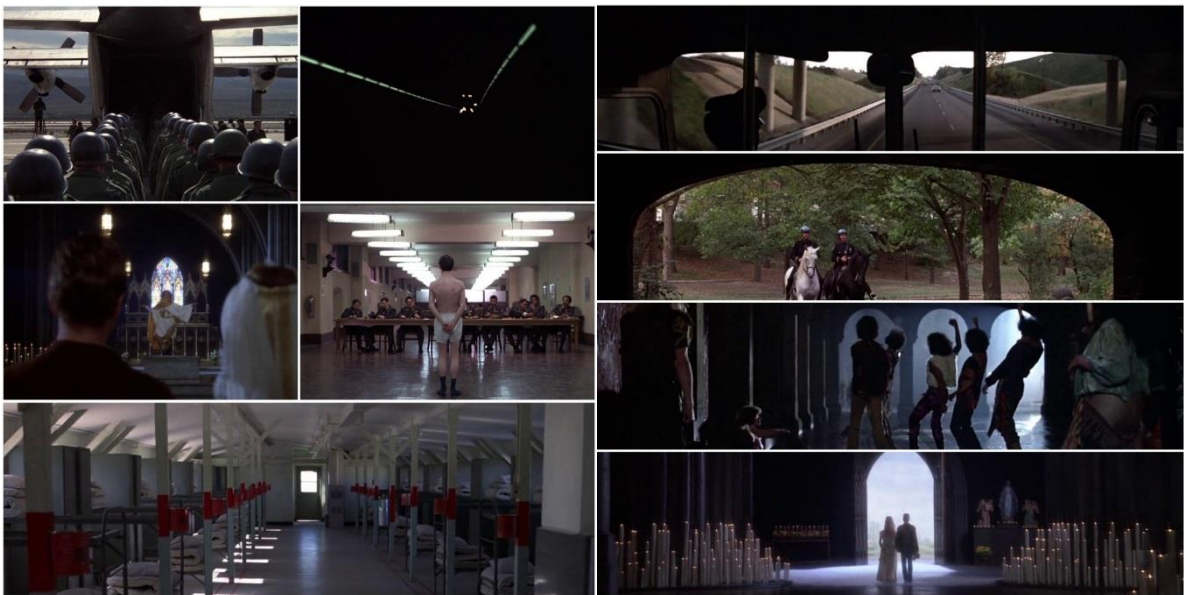
Nasuprot pozitivnoj afektivnoj oblosti tunela i drugih oblika koji su vezani za koncept protagoista filma (plemena), stoji ugaonost ili strogost linija koji su vezani za vojsku, vladu

SAD-a i represiju vlasti šire posmatrano. Ovi motivi se mogu prepoznati u strogim linijama: zatvorskih rešetaka, stubova vladinih zgrada, bodljikave žice, postrojene vojske i groblja.

Tunel kao motiv u ovom filmu funkcioniše kao prolaz, pasaž, mesto sa kog je moguće stići sa jednog kraja na drugi, doslovno ili metaforički, glavni junaci konstantno ulaze i izlaze iz tunela. Takođe, tunel se pojavljuje i kada neki od likova napravi korak u svom duhovnom putovanju ili promeni neke od svojih stavova. (Prilog Br. 39, 40, 45, 46, 47, 48)



Prilog Br. 45 Tunel kao pasaž	Prilog Br. 46 Tunel kao referenca
Prilog Br. 47 Tunelska vizija	Prilog Br. 48 Tunel kao oblik



Luster

U *Kosi* takođe postoje primovi koji nemaju jasnu simboliku sami po sebi, nego kroz konstantnu repeticiju stvaraju referencu i tačku spajanja različitih događaja, kao i vezu sa određenim likom. Klod Huper Bukovski, pored toga što je povezan sa motivom konja, koji se konstantno pojavljuje u istom kontekstu sa njim (po nekad ne tako očigledno, prvi put kada se pojavljuje u Central parku iza njega prolazi upergnut konj), Klod ima još jedan objekat vezan za sebe, a to je luster. Luster je najočigledniji kod Šile na zabavi, gde pravi jasnu referencu i povezanost sa scenom sna; u obe scene Berger igra na stolu, dok mu se ogroman kristalni luster ljulja iznad glave kao klatno, što sve uklapa kao deo svoje koreografije. Međutim, luster nije povezan sa Bergerom, nego sa Klodom, naime u više bitnih momenata u filmu, Klod ima neku svetiljku pored sebe ili u kadru, osvetljenu banderu, sobnu lampu, sijalicu ili prosto svetlo. Trakasta svetla iz tunela se pojavljuju više puta u filmu, u crkvi kao crkveni lusteri, na regrutaciji kao neonski lusteri, sijalice u kasarni, sličan oblik vidimo i kao odsjaj sunca na šlemovima vojnika pri ulasku u (tunel) avion. Takođe, luster koji se ljulja pored dve pomenute scene se javlja i u kasarni kada Klod leži u krevetu i razmišlja, iznad njega ljulja se jednostavan sijalični luster. (Prilog br. 47, 49, 50)

Ovaj motiv je najupečatljiviji kao repeticioni prim. Međutim, u nekim scenama se može posmatrati i kao kulturološki prim, odnosno, kao simbol kulturalne pozadine. Ovako posmatrano se može napraviti jasna distinkcija između jeftinih i jednostavnih lustera i sa druge strane skupih kristalnih lustera. Jeftini su asocijativno vezani za niže klase društva, dok su skupi kristalni lusteri jasan simbol više srednje klase. Ukoliko se ceo ciklus Miloša Formana posmatra u celosti, lako se može uočiti da se luster kao motiv pojavljuje u gotovo svim njegovim filmovima i da je neki način njegov prepoznatljivi znak. U filmu *Amadeus*, luster kao motiv se može videti u svim bitnim scenama i jasno predstavljaju sjaj više klase. Nažalost, zgrade u Pragu koje su dobili za snimanje nisu imale prepoznatljive kristalne lustere, niti mogućnost da se lusteri postave zbog slabe drvene konstrukcije. Forman je iz ovog razolga inistirao da se unutar zgrade instalira dodatna konstrukcija na koju će se zakačiti lusteri kako bi mogli da se vide u filmu. Ovo je rezultiralo vrlo složenim intervencijama u građevinskom, logističkom i pravno-birokratskom smislu; ali rezultat su upadljivo lepi kristalni lusteri u ključnim scenama u *Amadeusu*. Pored *Kose*, *Amadeusa* i drugih Formanovih filmova, zanimljiv primer pojavljivanja ovog motiva se može videti u filmu *Regtajn*⁴² (*Ragtime* 1981 Milos

⁴² Ponekad se u Srbiji prevodi i kao „Crnački ritam“.

Forman). Isto kao i u ostalim filmovima, kristalni luster je konceptualno povezan sa višom klasom, međutim, postoji i scena kada glavni junak (Coalhouse Walker / Howard Rollins), pripadnik niže klase pruži otpor i zauzme zgradu biblioteke (Pierpont Morgan Library), kulturalni simbol više srednje klase; u ovoj sceni kristalni luster je na podu, jasno simbolišući pad ili barem uzdrmanost više klase.



Prilog Br. 49 Lustrer	Prilog Br. 50 San
Prilog Br. 51 Vatra	Prilog Br. 52 Vatra kao referenca



Krst

Krst nam se prezentuje već u prvim kadrovima filma i kroz varijacije se pojavljuje kao motiv kroz ceo film. Takođe, značenje krsta je uvek prisutno, iako možda sam krst nije doslovno vidljiv. Žrtva i stradanje, smisleno ili besmisleno, jesu jedna od glavnih tema filma. Ključna sekvenca u numeru *Let the Sunshine In* (Galt MacDermot), završava se na groblju. Motiv krsta u filmu *Kosa* definitivno služi kao religiozni prim i posredno, kulturološki prim.

Po Jungu, krst kod hrišćana se jedino može tumačiti na hrišćanski način, bilo da je u pitanju san ili java (C. G. Jung & Shamdasani, 2010, p. 137). Krst je glavni simbol hrišćanstva, koji potseća na iskupljenje kroz stradanje i žrtvu. Iz ovog razloga, bitno je napomenuti da je kroz koncept stradanja i žrtve motiv krsta tesno povezan sa svakim mestom sećanja, memorijalnim grobljem, mestom stradanja ili mestom posvećenom žrtvama nekog stradanja. U knjizi *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, Nevene Daković, navodi se:

„... pojam mesta sećanja (*lieux de mémoire*) kao mesta kristalizacije i upisa, poput muzeja, arhiva, groblja, festivala, godišnjica, spomenika, svetišta. Sva ova simbolička mesta popunjavaju prazninu upisom narativa na mestu njihovih nestalih ili izbrisanih okruženja (*milieux de mémoire*). Na taj način, mesto i prostor kao konkretne datosti su privilegija pamćenja, nasuprot istoriji koja se vezuje za vreme i događaje. Sećanje kao dodato ovom nizu se vezuje za oba - temporalno prostorne parametre i za semantički prostor koji se pruža od realnih događaja iz davnina do današnjeg trenutka (vreme)“ (Daković, 2014, p. 95).

Posmatrajući kroz paradigmu kulturalnog primovanja, sva (navedena) mesta sećanja, se smatraju kulturološkim primom. Uz mesta sećanja kulturološkim primom se smatraju i bitne građevine, spomenici, vladine zgrade i zastava. Film *Kosa*, obiluje navedenim simbolima, ključna scena, trenutak kada naracija filma saopštava publici da je Berger stradao, dešava se na vojnom groblju. Ovom momentu prethodilo je nagomilavanje eksplozivnih fragmenata, što je rezultiralo verovatno najemotivnijim trenutkom u filmu. (Prilog br. 41,53, 55, 58)



Prilog Br. 53 Stradanje	Prilog Br. 54 Dalila
Prilog Br. 55 Krst	Prilog Br. 56 Samson



Kulturalni primovi u *Kosi*

Kao što je već detaljno objašnjeno u zasebnom poglavlju, kao osnovna premisa kulturološkog primovanja se uzima da izlaganje subjekata (u ovom sličaju publike) sa određenim kulturalnim stimulansima tj. primovima, navodi subjekte da misle, osećaju, procenjuju i ponašaju se kao pripadnici sopstvene kulture ili da ukažu na pripadnike drugih kultura i time aktivira uvreženo mišljenje o toj specifičnoj kulturi. Takođe, kulturalnim primovanjem je moguće privremeno razbiti sopstveno „kulturno sočivo“ i na taj način bolje razumeti drugu kulturu. Kulturalno primovanje se vrši izlaganjem subjekta specifičnim kulturalnim ikonama tj. simbolima određene kulture koji nadalje funkcionišu kao primovi u paradigmi primovanja i indukuju navedene reakcije, prosude i ponašanja. Primovi koji se koriste su najčešće vladine zgrade, memorijalni centri, mesta sećanja spomenici i zastave. Film *Kosa* obiluje ovakvim simbolima, poslednja sekveca filma prikazuje seriju kulturalnih simbola, a završava se prikazom američke zastave.

Kao što je već objašnjeno u zasebnom poglavlju kulturalno primovanje indukuje neki od kulturalnih sindroma. Kulturalni sindromi se najčešće bazično dele na kolektivistički i individualistički sindrom. U literaturi se ova distinkcija najčešće usmerava i globalizuje na podelu zepadne-individualističke kulture i istočne-kolektivističke kulture. Međutim, u filmu *Kosa* se može primetiti da se ova podela odnosi na individualističko-kolektivističku dihotomiju unutar američkog (zapadnog) društva. Iako se film bavi ratom u Vijetnamu postoji samo jedno pojavljivanje azijskog lica koje imlicitno predstavlja građane Vijetnama. (Prilog br. 40) Pored kulturalnih ikona, navedeno je da se kulturalno primovanje može vršiti i insistiranjem na određenim zamenicama. U filmu *Kosa* postoje dve upadljive scene gde se ovo može primetiti. U sceni pokraj jezera, posle kupanja Klod ima raspravu sa „plemenom“ gde on objašnjava svoje (kolektivističke) motive za odlazak u rat, dok oni iznose svoje (individualističko) nerazumevanje njegovih odluka.

Berger: Hoćeš da budeš heroj sa pištoljem, veliki mačo tip u uniformi? To hoćeš?

Klod: Ne mogu da razgovaram sa tobom.

Berger: Tu sam, razgovaraj.

Klod: Mislim da si smešan.

Berger: Jesam smešan. Totalno sam smešan, da umreš od smeha. Ne želim da idem tamo i ubijam žene i decu.

Klod: Nastavi da budeš smešan, a ja ću raditi ono što moram.

Had: Za koga to radiš?

Klod: Radim to za *tebe* čoveče.

Had: Nemoj to raditi za *mene*. Da sam u tvojim cipelama, *ja* za *tebe* ne bih to uradio. (01:03:19-01:03:52, Forman 1979)

U sekvenci filma koja se dešava na Šilinoj zavavi, Berger takođe ima raspravu sa jednim od gostiju, pripadnikom više srdenje klase, koji želi da ih udalji sa zabave:

Gost: Ja gubim strpljenje. Ovo je privatna zabava. Vi niste pozvani. Vama bi bilo bolje da odete.

Berger: Vi ne razumete.

Gost: Nemam ja šta da razumem.

Berger: Imaš ti šta da razumeš. Ti ne razumeš šta će ovaj čovek učiniti za tebe.

Gost: Ja ne želim da slušam o tome.

Berger: Ti bi trebao da čuješ o tome! Jel ti znaš šta će on učiniti za tebe?

Gost: Nije me briga!

Berger: Trebalo bi da *te* je briga, jer će se boriti za *tebe* (vas). On ide u Vijetnam da se bori za *tebe*, da *tebi* spase život! (00:30:42-00:31:07, Forman 1979)

Srpski jezik omogućava izostavljanje zamenica u službi subjekta, dok enleska zamenica „You“ se može prevesti i kao „ti“ ili „vas“ u zavisnosti da li se radi o formalnom ili neformalnom jeziku (originalni tekst)⁴³. U ovom slučaju, čini se da je to manje bitno. Berger jasno upućuje ne samo na njega (gosta na zabavi) lično, nego na njegovu klasnu pripadnost.

Primovi u sekvenci sna

Analogija filmova i snova primećena je od početka istorije i teorije filma, što je dovelo do česte upotrebe psihoanalitičkih metoda u analizi i interpretaciji filmskih ostrvarenja. Jedna od najkompleksnijih scena u filmu *Kosa* dešava se u snu.

Naime, posle uzimanja halucinogene droge Klod zapada u san nakon čega ima vizije svih svojih želja, strahova, slutnji, kao i moralne dileme koja ga razjedaju. Bitno je napomenuti da se sekvenca sna dešava u crkvi. Sekvenca sna je tesno povezana sa sekvencom Šiline zabave, tako da se u obe scene repetativno pojavljuju slični ili blago varirani motivi; kao što su: luster, konj, religijski simboli, isti likovi i slična scenska postavka.

U ovoj sceni, sažeta je celokupna ideja i tema filma. Naime, Klod Bukovski je konzervativno, patrijarhalno vaspitan mladić iz ruralnog dela Amerike, kog roditelji ispraćaju

⁴³ Originalni tekst na engleskom: „Im losing my patience. This is a private party. You were not invited. You better leave. You don't understand. I have nothing to understand. You have something to understand. You don't understand what this man will be doing for you. I don't want to hear about it. You should hear about it! You know what he's gonna do for you? I don't care! You should care because he's gonna be fighting for you. He's going to Vietnam to fight for you, to save your life! (00:30:42-00:31:07, Forman 1979)“

u rat. U uvodnoj sekvenci se vide njegovi roditelji, majka ga ispraća na kućnom pragu, otac ga odvozi na stanicu, daje mu pedeset dolara i ispraća rečima: „Momče... Nemoj se puno brinuti. Pametnjakovići brinu,.....a Bog čuva siromašne duhom“ (00:03:01, Forman 1979). Međutim, Klod stigavši u Nju Jork slučajno ili višom promisli upoznaje „pleme“, grupu slobodoumnih i slobodoljubivih mladih ljudi; tada, počinju u njemu da se podrivaju i lome sva dotadašnja shvatanja sveta, njegovi stavovi bivaju poljuljani i u njemu se sve vreme vodi jedna moralna borba između onog što je učio od svojih roditelja i onog u šta veruju njegovi prijatelji, koji su za samo nekoliko dana postali njegova druga porodica. Najveći problem u tom momentu mu je da li da ode u rat na drugu stranu sveta i da li je to ispravno, čestito i moralno; ili da ne ode u rat, da ostane; i da li je to ispravno i moralno?

Klod Huper Bukovski neosporno ima vrlo jako izražen sindrom časti. Heri Triandis koji je napravio kategorizaciju kulturalnih sindroma opisuje sindrom časti kao prilično uzak sindrom, koji se najčešće pojavljuje se u stočarskim sredinama, gde pojedinci moraju da izgledaju „žestoko“ kako se niko ne bi usudio da im otme imovinu (opisano u zasebnom poglavlju o kulturalnom primovanju). Triandis navodi da ovaj sindrom podrazumeva uverenja, stavove, norme, vrednosti i ponašanja koji favorizuju upotrebu agresije u svrhu samozaštite kao i za odbranu nečije časti. Ovako predstavljeno sindrom časti je vrlo pojednostavljen i banalno predstavljen; pogotovo karakteristika poput „preosetljivosti na uvrede“ koju Triandis ističe. Klod Huper Bukovski se svakako uklapa u opis momka koji je odrastao u ruralnoj stočarskoj sredini, svojim izgledom i ponašanjem (kaubijskim šeširom, odelom, veštinom jahanja konja i dr.) to svakako jasno pokazuje. Međutim, sindrom časti kod ovog lika je dosta kompleksniji; Klod ne ispoljava banalna ponašanja kauboja koji je spreman da brani svoju stoku. Klod ispoljava spremnost da brani svoj naorod, naciju, otadžbinu i vrednosti za koje je verovao da njegova zemlja predstavlja. Sindrom časti kod Kloda Bukovskog, jeste nepokolebljivost u tome da ostane častan. Međutim, njegov problem nastaje u trenutku kada više nije siguran šta je to što bi bilo časno i ispravno. Sekvenca sna opisuje njegovu unutrašnju borbu. Bitno je napomenuti da najpoznatiji psihanalitičari prostor sna smatraju odličnim mestom za manifestaciju nečije moralnosti i etike; u ovom slučaju sindroma časti. Upravo zato je scena sna u ovom filmu toliko bitna; u ovoj sceni se može videti koliko je Klod Bukovski dobar ili nije, odnosno njegova čast i moralna priroda. Njegov san nam nedvosmisleno otkriva njegovu dobrotu, ali i borbu koja se u njemu dešava.

Fenomen sna intrigirao je mislioce od antičkih dana pa sve do rasprava pionira psihijatrije, prvih psihologa i tvoraca psihoterapeutskih pravaca i škola. Sigmund Frojd

(Sigismund Schlomo Freud) u svojoj knjizi *Tumačenje snova (Die Traumdeutung)* (1899) posebno poglavlje posvećuje etici osećanja u snu, gde pravi komparaciju desetak aktuelnih teorija različitih psihologa; navodeći citate različitih autora koje je koristio za svoju komparativnu analizu etičkih osećanja u snu:

Jesen kaže: „Čovek za vreme spavanja ne postaje ni bolji ni puniji vrline, naprotiv, izgleda da savest u snu čuti, pošto ne osećamo ni sažaljenje i pošto i najteže zločine, krađu, ubistvo i lišavanje života možemo vršiti potpuno ravnodušno i bez naknadnog kajanja.“

Radešćak: „Treba uzeti u obzir da se asocijacije ređaju u snu i da se vezuju predstave, a da pri tom ništa ne mogu ni refleksija ni razum, estetski ukus ili moralni sud; sud je krajnje slab i preovlađuje etička ravnodušnost.“

Folkelt kaže: „Ali naročito neobuzdani u snu, kao što svako zna, su postupci u seksualnom pogledu. Kao što je i snevač sam krajnje bestidan i kao što je i sam izgubio svako moralno osećanje i svaki moralni sud, tako i sve ostale ljude, pa čak i najpoštovanije osobe i sebe samoga nalazi da vrši radnje za koje bi se u budnom stanju stideo da ih dovede u vezu s njima.“

Hafner: „Ako ne računamo retke izuzetke...biće krepostan čovek i u snu pun vrline; on će se odupirati iskušenjima, opiraće se mržnji, zavisti, gnevu i svim porocima; a čovek greha naći će, po pravilu, i u snu slike koje je imao pred sobom u budnom stanju.“

Sole: „U snu je istina, uprkos svakom maskiranju u nešto uzvišeno ili nešto nisko; svoju sopstvenu ličnost mi prepoznavamo... Jedan čestit čovek ni u snu ne može izvršiti neki nečastan zločin, ili ako se to ipak dogodi, onda se toga užasava kao nečega što je strano njegovoj prirodi. Rimski car koji je naredio da se jedan od njegovih podanika ubije što je sanjao da je naredio da se caru odseče glava nije sasvim grešio u tome ako je svoj postupak pravdao time što čovek koji tako nešto sanja mora i u budnom stanju da ima slične misli. I mi za nešto što u našoj unutrašnjosti ne može imati mesta kažemo: „To mi ni u snu ne pada na pamet!“ (Frojd, 1981, pp. 71–72).

Opsežnom analizom moralnih i nemoralnih snova kao i konsultacijom brojnih izvora i drugih autoriteta u nauci, ali i umetnosti, Frojd zaključuje da: „Moralna priroda čovekova ostaje i u snu“ (Frojd, 1981, p. 72). Pored toga što zaključuje da u svim ljudima postoji psihički izvor za moralnost i nemoralnost snova, Frojd postavlja još jednu hipotezu, da su snovi ispunjenje želja, Gde navodi: “San je punovažan psihički fenomen, i to jedno ispunjenje želje Naš prvi san je bio ispunjenje želje; jedan drugi san će se, možda, pokazati kao ispunjeno strahovanje; treći, opet, može kao svoj sadržaj imati neku refleksiju, četvrti možda jednostavno reprodukovati neko sećanje. Postoje li, dakle, još i drugi snovi želja ili možda uopšte ne postoji

ništa osim snova želja?“ (Frojd, 1981, pp. 127–128).⁴⁴ U sekvenci sna, kod Kloda Bukovskog se lako mogu pronaći sve navedene tvrdnje Sigmunda Frojda.

Snovi su želje i fantazije snevača (u doslovnom smislu), iako se u sceni sna, vidi očigledan konflikt, ono što je fantastično je da Klod uspeva da ujedini dve polarno vrlo različite prirode. Naime, na početku scene on se pojavljuje obučen u tradicionalnu nošnju američkih kaubojca, sa kaubojskim šešišrom čiji su rubovi povijeni na gore, po Frojdu falusni simbol, princip muške snage i muževnosti. Međutim, ovakav imidž, iako je vrlo autentičan za Kloda, u savremenoj kulturi ima epitet prostog, sirovog, ruralnog, samim tim on je neprihvatljiv za Šilinu porodicu (koja pripada višim slojevima društva). Ubrzo zatim, on se pretvara iz seoskog mladića u uglednog gospodina u crno belom odelu. U isto vreme, on ne napušta svoju prirodu u potpunosti, zato što jaše konja, što u psihoanalitičkoj teoriji simboliše snagu i trijumf. Dakle, njegova fantazija da uspeva trijumfuje nad celom situacijom ujedinjujući dva opozitna sveta. Takođe, tu su Šilini roditelji i rodbina. U sceni sna postoji čitava rekonstrukcija scene ručka u Šilinoj kući koja je se neslavno završila. Međutim, u njegovom snu je potpuno drugačije, njeni roditelji nose neobične kostime sa cvetnim motivima, više karakteristične za hipi kulturu. Iz ovoga se nazire, njegova fantazija gde oni nisu toliko rigidni i drugačije gledaju na njegov odnos sa njihovom ćerkom.

Naravno pored želja, tu su i strahovi, naime, u ovoj sceni ima dosta vatre, u nekim momentima Šila se kroz vatru pretvara u hare krišna sveštenicu-igračicu; a sekvenca završava tako što ona odleće u vatru, a on odleće za njom.

Klodovi strahovi u sceni sna se vide kroz vrlo izražen konflikt, koji ponekad i zastrašuju. Ovde dominiraju dva motiva koja se međusobno kose, to su crkva kao tradicionalna, dobra religija i mistične religijske prakse i rituali koje Klod opaža kao tamnu stranu. Ova dva opozita su predstavljena kroz dva simbola, crkvom kao majkom, i konjem. Prema Jungu ova dva simbola se psihoanalitički i simbolički, mogu opsati na sledeći način:

„»Konj« je široko rasprostranjeni arhetip u mitologiji i folkloru. Kao životinja zastupa ne čovečju psihu, neljudsko, animalno, dakle psihički nesvesno; zbog

⁴⁴ Naravno Frojd posle ovakvog zaključka postavlja i čitav niz pitanja koje treba kasnije istražiti: Ako san, kao što tumačenje o njemu kaže, predstavlja jednu ispunjenu želju, odakle potiče onda onaj upadljivi i neobični oblik kojim se ovo ispunjenje želje izražava? Kakva se to promena desila sa mislima u snu dok se iz njih nije oblikovao manifestni san onako kako ga se prilikom buđenja sećamo? Na koji način se dogodila ova promena? Odakle dolazi materijal koji je bio prerađen u san? Odakle dolaze mnogobrojne osobenosti koje smo mogli zapaziti na mislima sna, kako na primer to da jedna drugoj mogu protivrečiti? Može li san da nas nauči nečem novom o našim sopstvenim unutrašnjim procesima, može li njegova sadržina korigovati mišljenja u koja smo preko dana verovali? *Itd. Ibid. Str. 127-128.*

toga su konji u folkloru vidoviti a ponekad i govore. Kao tegleća marva u najbližoj su vezi sa arhetipom majke (Valkire koje nose mrtve junake u Valhil, trojanski konj itd.). Kao nešto što se nalazi ispod čoveka oni predstavljaju trbuh i svet nagona koji iz njega zrači. Konj je dinamika i prenosno sredstvo, stoga čoveka nosi kao nagon, ali je isto tako kao nagoni podložan panici, pošto mu nedostaje viši kvalitet svesti. Konj ima posla sa magijom, to jest sa iracionalnim, čarobnim dejstvom, naročito crni (odnosno noćni) konji, koji najavljuju smrt. Kao što vidite »konj« je ekvivalent »majke« sa lakim skretanjem nijanse značenja sa »izvornog života« na čisto animalni, telesni život. Ako ovaj izraz stavimo u tekst sna, onda tumačenje glasi: animalni život razara samog sebe“ (K. G. Jung, 1984b).

I sa druge strane Jung vidi crkvu kao roditelja, odnosno majku:

„Crkva naime predstavlja višu duhovnu zamenu za samo prirodnu, tako reći »telesnu« vezu za roditelje. Ona na taj način oslobađa individuu iz nesvesne, prirodne veze, koja, strogo uzev, uopšte i nije veza, već stanje prapočetnog, nesvesnog identiteta; zbog svoje nesvesnosti ova poseduje neobičnu tromost, koja suprotstavlja veliki otpor svakom višem duhovnom razvitku. Jedva da bi se znalo navesti gde bi u jednom takvom stanju postojala bitna razlika od jedne životinjske duše. Zbog toga instinkt grabi najbližu priliku u cilju zamene majke kroz neki drugi objekt. Ovaj objekat u izvesnom smislu mora biti analogija majci, da bi stvarno mogao da zameni majku“ (K. G. Jung, 1984c).

U ovom kontekstu, bitno je navesti i Jungovo viđenje „majke“:

“»Majka« je arhetip koji ukazuje na poreklo, prirodu, pasivno stvaranje (otuda materia), stoga je materijalne prirode, trbuh (materica) i vegetativne funkcije, stoga je i nesvesno, prirodno i nagonsko, fiziološko, telo u kome je čovek smešten i sadržan; pošto je »majka« takođe i sud, šuplja posuda (kao i trbuh), noseća i hranjiva, ona psihički izražava osnove svesti. Sa biti unutra ili biti sadržan povezani su tama, noć i strah (tesnac). Sa ovim napomenama, kao što vidite, zahvatam veliki deo mitoloških i jezičko istorijskih varijacija pojma majke ili bitni deo pojma jin kineske filozofije. To nije individualna tekovina sedamnaestogodišnje devojke, već kolektivno nasledno dobro, s jedne strane još živo prisutno u govoru, a s druge hereditarna struktura psihe i zbog toga se ponovo može naći u svim vremenima i kod svih naroda” (K. G. Jung, 1984b).

Ovako posmatrano, u sekvenci sne se može videti fuzija dva simbola (prima) koji se repetitivno pojavljuju kroz ceo film. A to su „tunel“ koji se u ovoj sekvenci sna javlja na dva načina, vizuelno i metaforički. Tunel se pojavljuje vizuelno na samom početku sekvence, kao vrata crkve kroz koja ulazi Klod jašući na konju i metaforički kao i mjaka-crkva sa svom svojom sibilikom prolaza (pasaža, tesnaca) i rađanja. Simbolika tunela može varirati u zavisnosti od konteksta i kulture u kojoj se koristi. Međutim, u sekvenci sna se može opisati kroz nekoliko uobičajenih tumačenja, kao što su:

- Tranzicija: Tuneli se često povezuju sa prelazima, prolazima ili putovanjima sa jednog mesta na drugo; gde mogu predstavljati proces prelaska iz jedne faze života u drugu, iz tame u svetlost ili iz poznatog u nepoznato.
- Transformacija: Tuneli mogu simbolizovati transformaciju ili metamorfozu; gde mogu predstavljati putovanje ličnog rasta ili proces promene.
- Prolaz: Tuneli mogu da simbolizuju prolaz ili kapiju; gde mogu predstavljati prag između dva sveta ili dimenzije, kao što su prolazi između života i smrti ili svesnog i nesvesnog uma.
- Misterija: Tuneli se često opisuju kao mračni i misteriozni, sa nepoznatim dubinama i skrivenim tajnama. Neki tuneli vode u Had u smrt i uništenje. Stoga, mogu predstavljati nepoznato ili nevidljivo; i mogu izazvati osećanja straha i anksioznosti.
- Bekstvo: Sa druge strane, tuneli se mogu posmatrati i kao sredstvo za bekstvo gde mogu predstavljati izlaz iz teške situacije ili put ka slobodi i oslobođenju.

Ovako posmatrano u sekvenci sna vidimo sukob dve vrednosti: „kolektivno naslednog dobra“ i nekog animalnog nečovečijeg nagona, misticizma i religije. U sekvenci sna vidimo i Svetu Mariju kao očigledan simbol čistote i pagansku sveštenicu koja gola u vatri pleše sa zmijom obavijenom oko svog tela, kao očiglednim simbolom zla i požude. Muzika u ovoj sceni je takođe ambivalentna, smenjuju se četiri različite vrste muzike, svaka predstavlja i simboliše različite vrednosti. Pesma *Electric Blues/Old Fashioned Melody* (Galt MacDermot), svojim stilom ali i izvanmuzičkim vrednostima predstavlja hipi kulturu; ali njen opozit, bele anglosaksonske protestante, *Hare Krishna* (Galt MacDermot), njihovo koketiranje sa misticizmom, zvuk orgulja koji se pojavljuje predstavlja crkvu i hrišćansku religiju, *Hare Krishna* koja se opet pojavljuje, predstavlja misticizam. Melodije ovih pesama se sve vreme mešaju, smenjuju, a u nekim momentima gotovo u potpunosti stapaju.

Iz svega navedenog u sekvenci sna se vide Klodovi potisnuti strahovi od nove kulture, koju očigledno vidi kao đavolju, zato što je verovatno tako i učen i vaspitan; a na kraju se njegov san završava vatrom, Šila odleće u vatru, on odlazi za njom, gde ispoljava svoj strah da ako izabere nju, će otići u vatru i u svoje uništenje. Kao epilog svega, u sledećoj sekvenci on jednom naivnom pošalicom plemena biva uvređen i ipak odlučuje da ih napusti i ode u rat.

Scena sna u *Kosi* je vrlo kompleksna, postoji mnogo religijskih referenci, venčanje, roditelj, dete i dr. Jung tvrdi da su ovo vrlo snažni, stari i jaki arhetipovi: „A kako stoji stvar, možemo se zapitati, sa najobičnijim i najbližim, najneposrednijim zbivanjima, sa mužem,

ženom, ocem, majkom, detetom? Ove najobičnije i većito ponavljane činjenice stvaraju najmoćnije arhetipove, čiji se stalni uticaj svuda neposredno može prepoznati i u ovo naše, racionalističko doba“ (K. G. Jung, 1984a, p. 246). Jung takođe navodi: „Taloženje snažnih, afektivnih i slikama bogatih iskustava svih predaka o ocu, majci, detetu, muškarcu, ženi, o magijskoj ličnosti, o stradanjima tela i duše, podigao je ovu grupu arhetipova, u nesvesnom priznanju njihovih ogromnih psihičkih snaga, do najviših principa koji formulišu i regulišu religijski, pa čak i politički život“ (K. G. Jung, 1984a, p. 247).

Dakle, ako se na ovakav način posmatra scena sna u kojoj se pojavljuju gotovo svi prethodni primovi: konj, tunel, luster, sveće, cveće, vatra, kosa, biblijska Dalila u obliku dve Šiline rođake, crkva u koju je sama radnja smeštena i to baš u onu malu crkvu u njegovom rodnom mestu, krst, Berger, pleme, svi Šilini rođaci itd., možemo zaključiti da je u Klodovoj mašti bilo definitivno strahova, ipak, jedno je sigurno, želje koje se javljaju u Klodovom snu su: ljubav, brak, deca, porodica i miran život. Iz čega se može videti njegov jako izražen sindrom časti. (Prilog Br. 38, 49, 50, 51, 52, 54, 55)

Kosa

Film *Kosa* je prepun religijskih referenci, odnosno primova. Kosa je naravno simbol snage, slobode i bunta. Ali pored očigledne simbolike, kosa u *Kosi* treba da stvori asocijativnu referencu na ljude, događaje i značenja i van filma. Naime, svi koji znaju judeo-hrišćanska učenja, znaju i starozavetnu priču o Samsonu (Sudije: 13-16) i njegovoj snazi koju je krio u svojoj kosi. Samsona je ošišala Dalila i na taj načina ga ponizila, pokorila i oduzela mu njegovu snagu i slobodu. U filmu imamo nekoliko scena koje na to referišu; naime, prvo možemo videti koliko otpora pruža Vuf u zatvoru kada pokušavaju da ga ošišaju, zatim, možemo čuti u rečima pesme *Hair* (Galt MacDermot), šta je sve kosa i koliko im znači. Na kraju filma ipak imamo scenu šišanja i možemo videti žalosne izraze lica junaka filma, kada Džini šiša Bergera, nakon čega će biti poslat u rat i tamo stradati.

Međutim, na kraju filma imamo još jednu, ali ovog puta ohrabrujuću biblijsku referencu na kosu. Naime, Samson iako je bio oslepljen i ošišan, zamolio je Boga da mu još jednom da nadljudsku snagu koju je imao, staje između dva noseća stuba filistijskog hrama i ruši ceo hram ubijajući na taj najčin svoje tlačitelje, ali i sebe. Ova simbolika se može videti u jednom od poslednjih kadrova kose, naime, kada mislimo da je sve već gotovo i da je cela priča ispičana,

vidimo kadar u kom su stotine hiljada hipika u protestu “marš na Vašington” i vidimo scenu kako ogroman broj kosatih hipika stoji pod stubovima *Linkoln memorijal centra*, zgrade koja je simbol Amerike i njene vlade. Ova scena moguće prikazuje potencijal tj. snagu hipika (naroda) da stanu između stubova i sruše temelje državnog uređenja. (Prilog br. 44, 54, 56)

Muzika u filmu *Kosa*

Dijegetička muzika

Muzika u *Kosi* je gotovo potpuno dijegetička, što znači da je izvor zvuka jasno impliciran na ekranu, kao i to da su i likovi svesni muzike; zato što je oni sami izvode. Iako se smatra da je nedijegetička muzika uvek sugestivnija, zato što deluje u pozadini senzorne percepcije, u filmu *Kosa* dijegetička muzika ni malo ne smeta iluziji filma. Naprotiv, ovde je glas, odnosno potencijal ljudskog glasa iskorišćen do krajnjih granica, ne samo po pitanju vokalnih sposobnosti, nego i magija sugestije koju ima samo ljudski glas kroz svoju prozodiju. U poglavlju knjige *Ljudski glas kao kreativni potencijal u Zvuk i muzika u medijima: autopoeticka podsecanja i ogledi*, Svetislav D. Božić navodi:

“Ljudski glas je bogom dani instrument, sposoban da se kreće u širokom registarskom dijapazonu, da pokriva i opslužuje zvučnu i tonsku, akustičku ploču tako razuđeno i inventivno, da se ostali izvori zvuka gotovo ne moraju ni aktivirati. Ljudski glas može da peva, da jeca, da skandira, da zavija, da plače ili se smeje, da oponaša, može da funkcioniše u svim tonskim i zvučnim relacijama i da podnese najraznorodnije načine štimovanja. Ljudski glas može da izgovara, da poručuje, da bude tekstualno konkretan, da u istom trenutku emitovan iz više izvora donese na scenu istovremeno zvučanje raznih jezika i govornih područja, a samim tim da kreativno isijava i provocira nedokučivu mnogolikost stvaralačkih namera kreativnog pojedinca” (Božić, 2009, p. 32).

Takođe, uzimajući u obzir da je film *Kosa* mjuzikl sa dosta plesa, ritmičkog pokreta, naravno glume, mimike, gesta, i drugih glumačkih ekspresija; glas i telo u savršenoj sinhroniji daju još veći potencijal. Božić navodi:

“Čovek, koji ima dar govora i koji zvuči, kada se aktiviraju njegovi ekstremiteti (ruke i noge) postaje kompletan ansambl, sposoban da proiznese najrazličitije ritmičko-melodijske formule koje su potencijalna muzika. Takav čovek, svesno okrenut stvaralačkom procesu, emitujući sebe i svoj melodijsko-ritmički potencijal, predstavlja savršen medij dovoljan da oglasi najdublji smisao muzikalnosti” (Božić, 2009, pp. 32–33).

Kao što je već objašnjeno u poglavlju o afektivnom primovanju, ovde dolaze do izražaja faktori valence glasa i afektivne prozodije. U sinergiji sa muzikom afektivna prozodija kroz emocionalni ton i kvalitet govora, odnosno pevanja, pojačava svoj izraz zato što je udvojena sa muzikom koja emocije prenosi kroz intonaciju, ritam i naglasne obrasce pevanja.

Takođe, u *Kosi*, pored svih ekspresivnih potencijala ljudskog tela i glasa, moramo obratiti pažnju i na otpevan tekst, zado što otpevani tekst i njegovo nedvosmisleno značenje mogu da se posmatraju kao verbalna instrukcija.

“Gledamo se u očaju bez daha. Hodamo ponosno u zimskim kaputima noseći mirise iz laboratorija. Suočavajući se sa umirućom nacijom pokretne papirne fantazije. Slušajući novopečene laži sa uzvišenim vizijama usamljenih melodija. Negde skriveno u nečemu, leže velike stvari. Ko zna šta nas čeka u našim životima. Oblikujem svoju budućnost na filmovima u svemiru. Tišina mi otkriva tajnu. Sve...Mančester, Engleska, Engleska. Oči pogledajte poslednji put. Preko Atlantskog okeana. Ruke zagrlite poslednji put. I ja sam genije, genije. A vi usne vrata daha. Ja verujem u Boga. Stavite sad poljupcem čistim trajan pečat svoj. I ja verujem da Bog veruje u Kloda. Stav'te sad poljupcem čistim trajan pečat svoj. To sam ja, to sam ja, to sam ja. Ostalo je tišina...Pevamo naše svemirske pesme na sitari od paukove mreže. Život je oko tebe i u tebi. Odgovor za Timotija Lirija, dragog. Pusti sunce. Pusti sunce neka uđe” (Galt Mac Dermot, Gerome Ragni, James Rado).

Takođe, treba naglasiti da su ključne reči pesama uvek na jakim tonalnim centrima, što prema istraživanjima dopinosa pojačanim efektom semantičkog primovanja.

Primovanje muzikom i slikom u filmu *Kosa*

Muzika u filmu *Kosa* ne služi samo kao narativna praksa, zvučna kulisa ili metod izražaja. Muzika u ovom filmu je u neobičnoj sinergiji sa slikom i deo je iste koherentne ideje.

Pesme u filmu *Kosa* su vrlo vešto i osmišljeno pozicionirane i raspoređene u narativu. Određene pesme u filmu su međusobno povezane sličnošću ritma, melodije, harmonije, tembra i teksture; i njihovim varijacijama. Na ovaj način tvore vezu među sobom kao deo iste koherentne ideje i šire slike narativa. Ko što je već objašnjeno, fenomen repeticionog primovanja se javlja ponovnim izlaganjem muzičkih elementa doslovno ili u nekoj varijaciji, bilo da su u pitanju: melodija, ritam, tekstura ili akordska progresija, što doprinosi bržoj i efikasnijoj obradi istog ponovljenog elementa. Najčešći način na koji se repeticiono primovanje vrši u filmskoj naraciji je ponavljanje muzičkih motiva ili tema. Međutim,

uparivanjem motiva po sličnosti ritma, teksture, linije i melodije; primovanje se može naknadno vršiti samo jednim motivom-primom, bilo slikovnim ili muzičkim. Slično principu lajtmotiva, udvojeni efekat ova dva stimulusa-motiva se može postići repeticijom samo jednog modaliteta; muzika primuje sliku i obrnuto, zato što su deo iste koherentne ideje. Na ovaj način, sličnim ritmom, melodijom, harmojimom, ritmom i teksturom, pesme se odnose jedna na drugu i međusobo su povezane (npr. prva i poslednja pesma u filmu); ali ne samo muzički nego i idejno i konceptualno. Odnosno, događaji koji su vezani za jednu numeru, povezani su sa događajima i idejama u drugoj, povezanoj numeri. Bitno je napomenuti, da za primovanje nije potrebno doslovno ponavljanje motiva u celosti, repeticijom samo jednog fragmenta, doslovno ili varirano, moguće je konceptualno, perceptualno, asocijativno (i na druge načine) primovati celokupnu ideju. Vagnerovskom terminologijom, može se reći da je „ovim osnovnim motivima“ moguće inicirati celokupnu organizovanu ideju.

Kao što je već objašnjeno, melodija muzike može imati svoju perceptualnu paralelu sa linijama slike, ritam muzike sa vizuelnim ritmom fotografije, tempo muzike sa tempom montaže i fotografije. Kada se pojavi motiv, bilo u slikovnom ili muzičkom obliku, on deluje kao prim iste koherentne ideje, koji kod publike indukuje sećanja i osećanja. Motivi, takođe zadržavaju svoj: asocijativni potencijal, afektivnu valencu, kulturalnu, semantičku, konceptualnu i perceptualnu sposobnost. Izlaganjem publike jednom od segmenata koherentne ideje, aktiviraju se ciljane semantičke i asocijativne mreže kao i ciljane kognitivne sheme.

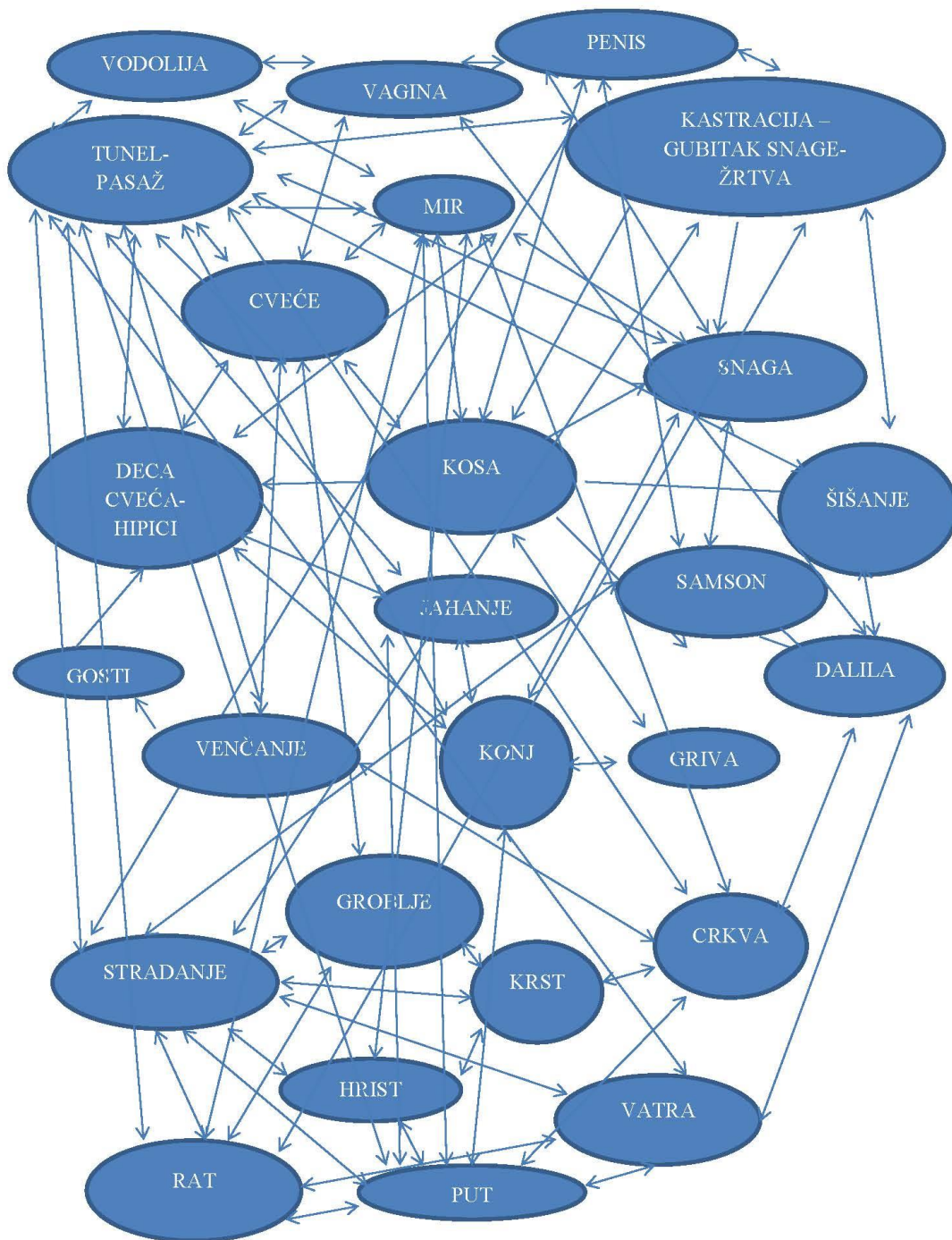
Percepcija određenih komponenti muzike i slike i njihove sličnosti po pitanju: ritma, metra, tempa, boje, melodije, harmonije, teksture, strukture, fature, atmosfere, dinamike, agogije i artikulacije, opisani su i dokazani u pomenutom istraživanju Tijane Popović Mladenović. Konceptom i idejom „ritmičkih prostora“, Adolfa Apie, sve navedene podudarnosti muzike i slike se mogu primeniti u inscenaciji filmova. Ovde je bitno napomenuti da film kao medij, zbog svoje tehničke superiornosti u brzini menjanja scenografije, ima mogućnost nadogradnje i proširivanja koncepta Adolfa Apie. Ovako posmatrano, kongruencija muzike i slike može biti postignuta ne samo na ritmičkom i teksturalnom, nego i na svakom drugom nivou.

Svaki ritmički, melodijski, teksturalni (i dr.) motiv koji proizilazi iz određene koherentne ideje, funkcioniše kao konceptualni, prerceptualni i repetitivni prim u filmu *Kosa*; noseći sa sobom svoje perceptualne, konceptualne i afektivne vrednosti.

Film *Kosa* nema lajtmotive u tradicionalnom smislu, ali koristi sličan koncept i organizaciju narativa. Po principu lajtmotiva, „melodijski momenti“ se mogu pojavljivati tokom filma i biti povezani za odedeni „predmet“; ali takođe, mogu se pojavljivati i „vizuelni momenti“, „ritmički momenti“, „teksturalni momenti“ i „temberalni momenti“ koji su deo iste koherentne ideje.

Naime, muzika u *Kosi* koristi kongruentne motive kao stimulse, odnosno primove, koji stvaraju podsvesne asocijacije sa slikom; a samim tim i određenim događajima.

Na ovaj način, stvara se semantička, perceptualna i asocijativna mreža, kojom slika može upućivati na muziku, kao i ono što je u pesmi izgovoreno tj. otpevano. Svi povezani motivi čine kongruentnu mrežu, što znači da nisu potrebni svi modaliteti istovremeno (muzika, slika, izgovorena reč), nego je dovoljan samo jedan od njih da bi upućivao na koherentnu ideju. (Prilog br. 57)



Prilog br. 57 Mreža primova u Kosi

Ovako posmatrano, muzika može da upućuje na sliku tj. scenu, iako ta scena nije još uvek prisutna i tek će se pojaviti u narativu. Kao najočigledniji primer ove veze su početak i kraj filma, muzika koja se pojavljuje na početku filma upućuje na poslednju sekvencu kao i poslednju numeru; sa svim dešavanjem u toj sekvenci. Ovaj princip može da se posmatra i obratno, tj. da muzika u poslednjoj numeri upućuje na prvu numeru i prvu sekvencu, što daje celovit koherentan utisak. Sve ideje prezentovane tokom filma, kao i motivi vezani za njih, čine mrežu, motivi neodvojivi jedan od drugog, čine utisak (sećanje i osećanje) potpunim jedino kada se film odgleda u celosti.

Ovaj efekat se dobija veštim promišljanjem i pozicioniranjem muzike i slike u datom momentu; a kao stimulusi se koriste izražajna sredstva muzike koja imaju svoje paralelne stimuluse u izražajnim sredstvima fotografije, glume, izgovorene i otpevane reči.

U filmu *Kosa* najizraženiji je ritam, odnosno rimički motivi. Ritam, kao vrlo moćno izražajno i stimulatívno sredstvo, vrlo lako pronalazi paralele i u slici i u muzici. Takođe, iz ritma, proizilazi i tekstura; gde je moguće videti kongruenciju i u slikovnom i u muzičkom delu filma.

Naime, ritam slike i tekstura slike su u sinergiji, ali ne uvek i u doslovnoj sinhroniji sa muzikom. Muzika svojim ritmom upućuje na određene pokrete u slici, kao na primer ritam marša, odnosno zvuk vojnih čizama koji se proizvodi kada je vojska u pokretu tj. kada gazi strojevim korakom. Ovde imamo referencu prve i poslednje sekvence; ali i mnogih scena tokom filma. Strojne i pravilne linije u vizuelnom delu filma, kao i tekstura i dinamika vizuelnog izraza, neodoljivo podsećaju na muzički izraz u filmu. Na samom početku filma, imamo bandere koje stoje tako, da tvore vrlo jasan ritam, grede bodljikave ograde u istoj sceni, takođe, imaju isti ritam. Ovaj pravilan ritam će se pojaviti tek naknadno, nekoliko trenutaka kasnije u pesmi *Vodolije*. Nadalje, ovaj ritam, odnosno ritmička figura, ostaje prisutan kroz ceo film kao najbitniji motiv i deo koherentne ideje; repetativno se pojavljuje i u slici i u muzici, ponekad doslovno, ponekad varirano. Navedeni motiv je zapravo motiv vojske i može se videti kroz: ritam stubova bodljikave žice, linije ustrojene vojske, čelične šipke zatvora, vojnike na vežbi fiskulture i na kraju strojne linije, ritam i teksturu vojnog groblja. Tekstura i ritam ovog motiva se pojavljuje na početku filma, pojavljuje se na ključnim mestima tokom filma i sa ovim motivom počinje završna sekvenca. Motiv se odnosi na vojsku, odnosno vojnike koji su se pojavili u filmu dok su još bili živi, kao i na vojnike sahranjene na memorijalnom groblju. Muzički, ritam ovog motiva se idejno pojavljuje na početku prve numere *Aquarius* i blago

ritmički variran, ovaj motiv se pojavljuje na početku poslednje numere *Let the Sunshine In*. U poslednjoj sekvenci, ritam motiva je u zvučnoj i vizuelnoj sinhroniji sa maršem, odnosno strojevim korakom vojnika u trenutku kada ulaze u (tunel) teretni avion, koji će ih odvesti u Vijetnam, na ratište sa druge strane sveta. (Prilog Br. 39, 40, 45, 46, 47, 48, 58, 59, 60, 61, 62, 63)

Ovako posmatrano, i u slici i u muzici postoje tačke podudaranja iz kojih nastaje motiv koji je deo iste koherentne ideje. Ovaj motiv u filmu funkcioniše kao prim i ima svoj vizuelni, ali i svoj auditivni tj. muzički oblik; uzimajući u obzir da su oba oblika deo iste koherentne ideje, prisustvo jednog i odsustvo drugog modaliteta ne predstavlja problem. Tokom gledanja filma u umu gledaoca stvaraju se asocijativne, perceptualne i semantičke mreže i ove motive je moguće koristiti kao tačke unutar mreže, odnosno kao primove; i na taj način stvarati reference na prošle ili buduće događaje unutar narativa.



Br. 58 Ritam i boja zvuka	Br. 59 Tekstura i linije
Br. 60 Ritam i linije	Br. 61 Tekstura i ritam



AQUARIUS

Words by
JAMES RADO
GEROME RAGNI

Music by
GALT MacDERMOT

Moderately bright

p

When the moon _____ is in the sev - enth house, _____ and

mp

Ju - pi - ter _____ a - ligs__ with Mars, _____ Then

peace, _____ will guide _ the _ plan - ets, _____ And

Dm9 G7 Am

Dm9 G7 Am

Dm9 G7 Am

4149

Copyright © 1966, 1967, 1968 James Rado, Gerome Ragni, Galt MacDermot, Nat Shapiro, UNITED ARTISTS MUSIC CO., INC.

This arrangement Copyright © 1979 UNITED ARTISTS MUSIC CO., INC.

All rights controlled and administered by UNITED ARTISTS MUSIC CO., INC.

International Copyright Secured

Made in U.S.A.

All Rights Reserved

Words by
JAMES RADO
GEROME RAGNI

LET THE SUNSHINE IN

Music by
GALT MacDERMOT

Moderately

Cm

We starve, look at one an-oth-er short of breath, walk -

Bb

ing proud-ly in our win-ter coats, Wear - ing smells from lab-'ra - tor - ies,

Cm Eb Cm

fac - ing a dy - ing na - tion _____ of mov - ing pa - per

G7 Cm

fan - ta - sy, Lis-t'ning for the new told lies with su -

4149

Copyright © 1966, 1967, 1968 James Rado, Gerome Ragni, Galt MacDermot, Nat Shapiro, UNITED ARTISTS MUSIC CO., INC.

All rights controlled and administered by UNITED ARTISTS MUSIC CO., INC.

International Copyright Secured

Made in U.S.A.

All Rights Reserved

ZAKLJUČAK

Primovanje se odnosi na implicitnu aktivaciju mentalnih reprezentacija i asocijacija kroz izlaganje specifičnim stimulansima, koji naknadno mogu uticati na misli, stavove i ponašanja pojedinaca. Filmovi, svojim pripovedanjem i audiovizuelnim elementima, pružaju savršene uslove za mnoštvo nadražaja koji indukuju efekat primovanja. Ova teza ispituje fenomen psihološkog primovanja u narativnim filmovima i njegov uticaj na kognitivne i emocionalne procese gledalaca; ali pre svega mogućnost primovanja u svrhu filmske naracije.

Disertacija istražuje različite dimenzije psihološkog primovanja u narativnim filmovima, obuhvatajući i kognitivne i emocionalne domene. Kognitivni aspekt se fokusira na aktiviranje kognitivnih struktura, uključujući semantičke mreže, sheme i scenarije, kroz filmske elemente kao što su likovi, postavke/scenografije i radnje narativa. Navedeni elementi se mogu posmatrati kao primovi koji pokreću kognitivne procese gledalaca, što dovodi do pronalaženja povezanih znanja, očekivanja i sudova. Sa druge strane, teza se bavi i emocionalnim uticajem primovanja u narativnim filmovima, gde se istražuje kako emocionalni stimulusi/primovi ugrađeni u filmove, kao što su muzika, osvetljenje, boja, oblici i kinematografija, mogu izazvati specifične emocije i modulirati afektivne odgovore gledalaca. Disertacija istražuje i prikazuje varijetet mehanizama koji leže u osnovi emocionalnog primovanja, koji uključujući ulogu empatije i identifikacije u podsticanju emocionalne rezonancije između gledalaca i likova na ekranu.

Nalazi ovog istraživanja imaju značajne implikacije u oblastima: naratologije, muzikologije, filmske muzike, psihologije, studija medija i filmske produkcije. Razumevanje mehanizama psihološkog primovanja u narativnim filmovima može pružiti uvid u to kako filmski stvaraoci mogu strateški osmisliti filmove tako da izazovu željene kognitivne i emocionalne odgovore. Pored toga, shvatanje mehanizama psihološkog primovanja može poboljšati naše razumevanje uticaja medijske izloženosti na misli, stavove i ponašanja pojedinaca i šire gledano društva. Cilj ovog istraživanja je da doprinese rastućem obimu znanja o naraciji u filmovima, uvodeći psihološko primovanje i njegov uticaju u ovaj kontekst. Osvetljavanjem kognitivnih i emocionalnih procesa izazvanih filmskim stimulusima/primovima, istraživanje nudi uvid u složen odnos između filma, muzike i ljudskog uma, doprinoseći dubljem razumevanju moći pripovedanja i filmskih tehnika.

Prikazana disertacija imala je za cilj da unapredi i proširi teorijsko razumevanje psihološkog primovanja u filmskoj naraciji, ali i da ponudi mogućnost praktičnih implikacija.

Naučni zaključak dobijen u ovom istraživanju nije empirijski i eksperimentalni već više teorijski i filozofski. Studija se nije bavila direktnim posmatranjem ili eksperimentalnim metodama; nego se zasnivala na tumačenju postojeće literature, objavljenih eksperimenata, analize i komparacije sa filmskim narativnom u cilju doprinosa i unapređenja znanja u oblasti proučavanja primovanja i razvoju novih teorijskih uvida unutar nauka o umetnosti. Iako ne postoje studije koje predlažu primovanje kao način naracije, postoje studije koje koriste film kao sredstvo indukcije ispitanika, gde se koristi pristup mešovitim metoda, kombinujući kvalitativne analize filmskog sadržaja sa kvantitativnim merenjima kognitivnih i emocionalnih odgovora gledalaca. Eksperimenti, ankete i kvalitativni intervjui se sprovode da bi se uhvatile nijanse primovanja i procenile njihove kratkoročne i dugoročne implikacije. Takođe, postoje studije koje koriste naprednu dijagnostiku neuroimidžinga kako bi potvrdili rezultate primovanja. Kao jedina tačka dodira između primovanja i filmova, brojne od ovih studija su uzete u razmatranje tokom istraživanja za ovu disertaciju. Komparacijom načina primovanja u objavljenim eksperimentima i njihovih rezultata sa filmskom naracijom, dobijeni su različiti zaključci klasifikovani po načinima i tipovima primovanja i njihovoj mogućoj primeni u filmovima.

Izvedeni zaključci u ovoj disertaciji su dedukcija, odnosno, zaključci izvučeni iz analize podataka i primene postojećih teorija i modela u oblasti primovanja, na istraživački problem, mogućnosti primovanja u filmskoj naraciji. Teorijski okviri upotrebljeni u ovoj studiji, oslanjaju se na istraživanja u oblasti kognitivne psihologije, neuronauka, teorije filma, teorije opere i naracije u širem smislu i muzikologije. Uz datu napomenu da se radi o teoretskom istraživanju i da su svi izvedeni zaključci takođe teorijski, zasnovani na logici i rasuđivanju; opsežnom analizom i komparacijom sa svim primenjivim načinima primovanja u filmskoj naraciji, mogu se zaključiti sledeće činjenice:

Nalazi studije potvrđuju moć psihološkog primovanja u oblikovanju kognitivnih procesa gledalaca, emocionalnih odgovora i angažovanja u filmskim narativima. Primovanje u filmskoj naraciji može značajno uticati na kognitivne procese gledalaca, koji uključuju: pažnju, percepciju, afektivne i emotivne odgovore i pamćenje. Upotreba suptilnih znakova, kao što su vizuelni motivi, muzika i dijalog, mogu aktivirati specifične mentalne konstrukte koji će uticati na gledaočevo tumačenje narednih događaja u narativu. Ovakvom intervencijom mogu se oblikovati očekivanja gledalaca, prosudbe i emocionalne reakcije tokom iskustva gledanja filma. Razumevanje koncepata kao što su: aktivacija specifičnih kognitivnih shema, šireća

aktivacija asocijativnih i semantičkih mreža, mogu poslužiti kao bitni alati u razjašnjavanju interakcija između filmskih elemenata i prethodnog znanja i iskustva gledalaca.

Prvi deo disertacije uvodi čitaoca u osnovu tematike, nudi varijetet različitih definicija, objašnjava proces primovanja i prezentuje osnovnu terminologiju. Razumevanje ovih bazičnih principa primovanja je neophodan preduslov za dalje razumevanje pojedinačnih i različitih tipova i varijanti primovanja, kao i njihove primene u kinematografiji. U delu o predistoriji primovanja u filmskoj naraciji, koji prethodi celoj disertaciji, navedeni su primeri gde se naziru principi primovanja u filmu i operi. U teoretskim tekstovima moguće je naći mnoštvo ovakvih primera, sa tom napomenom da ne koriste terminologiju primovanja. Bazičnim razumevanjem ovih principa, čitalac bi u budućnosti mogao samostalno pa opaža primere primovanja, iako nisu deklarativno tako navedeni.

U disertaciji su istraženi i obrađeni svi primenjivi tipovi primovanja u okviru filmske naracije. Bazično, svi tipovi primovanja mogu imati pozitivan ili negativan efekat, što znači da olakšavaju ili da otežavaju prepoznavanje i razumevanje. Pozitivno i negativno primovanje su dve vrste kognitivnih procesa koji se javljaju kada stimulusi utiču na naknadnu percepciju i odgovor; uključujući aktivaciju, dostupnost informacija u memoriji i obradu naknadnih stimulusa. Pozitivno primovanje se odnosi na *facilitaciju*, odnosno olakšavanje ili poboljšanje obrade stimulusa usled prethodnog izlaganja ili aktivacije srodnih informacija. Kada se naiđe na stimulus, kom prethodi srodni ili semantički povezani stimulus, pojačava se obrada narednog stimulusa. Pozitivno primovanje obično rezultira bržim vremenom reakcije, poboljšanom preciznošću i povećanom tačnošću u obradi. U kinematografiji srodni stimulusi mogu podrazumevati: reči, boje, oblike, likove, scenografiju, muzičke motive ili druge muzičke elemente poput tonalitet, tembra ili ritma. Prethodno izlaganje srodnim stimulusima olakšava aktivaciju i pronalaženje relevantnih informacija, što dovodi do efikasnije obrade. Nasuprot tome, negativno primovanje se odnosi na inhibitorni ili interferentni efekat koji se javlja kada prethodno ignorisani ili irelevantni stimulus postane meta pažnje. Negativno primovanje dovodi do sporijeg vremena reakcije i smanjene preciznosti u obradi prethodno ignorisanog stimulusa. Isto kao i u pozitivnom primovanju, svi navedeni stimulusi (reči, oblici, muzika, i dr.) se mogu koristiti sa tom razlikom što su postavljeni kao distraktori tj. ometači, koji produžavaju vreme odgovora. Navođenjem na pograšan trag ili ometanjem različitim oblicima, rečima i sl. Odgovor može biti sporiji ili u potpunosti pogrešan. Negativnim primovanjem se pokreće inhibicija ili potiskivanje prethodno ignorisanog oblika i ometa njegova naknadnu obradu, što dovodi do smetnji i sporijeg vremena odziva. Osnovni

mehanizmi pozitivnog i negativnog primovanja uključuju aktivaciju i izvlačenje informacija iz memorije. Pozitivno primovanje odražava aktivaciju srodnih koncepata, olakšavajući njihovu dostupnost i obradu. Nasuprot tome, negativno primovanje odražava privremenu inhibiciju ili potiskivanje prethodno irelevantnih informacija, što dovodi do smetnji kada one postanu relevantne. Razumevanje pozitivnog i negativnog primovanja pruža uvid u to kako prethodna iskustva i stimuli utiču na kasniju kognitivnu obradu. Bazično svi stimuli se mogu koristiti na pozitivan i negativan način, bez obzira na tip primovanja. Stoga se može navesti i podela na facilitaciju i inhibiciju. Ovi fenomeni su opsežno proučavani u kognitivnoj psihologiji i imaju implikacije u različitim domenima, uključujući pamćenje, pažnju, percepciju i rešavanje problema. U filmovima, pozitivno i negativno primovanje imaju ogromnu primenu. Filmovi najčešće koriste pozitivno primovanje u cilju lakšeg prepoznavanja i boljeg razumevanja narativa; zato što pozitivno primovanje doprinosi boljoj i lakšoj konfabulaciji. Sa druge strane, treba istaći i činjenicu da postoje brojni kreativni primeri korišćenja negativnog primovanja u cilju iznenađenja publike i obrta u filmskoj priči.

Afektivno primovanje se odnosi na fenomen u kojem se na emocionalno stanje ili raspoloženje osobe nesvesno utiče izlaganje određenim stimulusima. Uticanje na afektivno i emotivno stanje gledaoca se može postići svim filmskim izrazima, odnosno svim stimulusima koji se standardno pojavljuju u narativu: ljudsko lice, oblici, boje, reči, scene, zvuci i muzika. Ovaj fenomen se može postići na svesnom (vidnom i slušnom) nivou u granicama opažajnog, ali i na podsvesnom i subliminalnom nivou, odnosno ispod granice opažajnog. U oba slučaja stimulus može uticati na percepciju, pamćenje i ponašanje osobe. Afektivno primovanje je takođe pojava u kojoj na obradu stimulusa utiče aktivacija pridruženog afektivnog (emocionalnog) stanja. Na ovaj način, jednim stimulusom se može uticati na emocionalnu obradu sledećeg stimulusa. Bitno je istaći da je afektivno primovanje tesno povezano sa konceptom afektivne valence, skale koja se odnosi na emocionalni kvalitet stimulusa koji može varirati od krajnje pozitivnog, do krajnje negativnog. Praćenje afekta je povezano sa afektivnom valentnošću, time, što je emocionalni odgovor koji je podstaknut početnim stimulusom tj. primom, uvek povezan sa afektivnom valentnošću stimulusa. U ovom smislu, svaki filmski izraz se može posmatrati kao prim-stimulus koji ima određenu vrednost na skali afektivne valence. Na primer, izraz ljudskog lica, može težiti ka negativnom afektivnom stanju, odnosno, može izražavati: tugu, bes, strah; u manjoj ili većoj meri. Sa druge strane, izraz ljudskog lica, može težiti ka pozitivnom i izražavati sreću, prijateljstvo, ljubav i sl. Isto važi i za ostale izraze u filmskom narativu, oblici mogu varirati od oštih i ugaonih do obliha, boje

možu takođe imati svoju valentnost od svetlih do tamnih, muzika može izražavati čitav spektar različitih valenci, ponašanje (likova) na filmu može varirati od prosocijalnog do antisocijalnog. Svaki od navedenih stimulusa ima reperkusije u emocionalnoj obradi, konfabulaciji, prosudi, i daljem shvatanju radnje filma. Razumevanje afektivnog primovanja i skale afektivne valence je od apsolutno krucijalnog značaja za artikulaciju i pozicioniranje primova u toku narativa. Svaki stimulus, odnosno, svaki izraz unutar narativa ima svoju valentnu vrednost. Pažljivom postavkom specifičnih motiva moguće je dobiti afektivni i emotivni odgovor publike u skladu sa afektivnom valencom prezentovanog motiva.

Konceptualno primovanje utiče na olakšavanje obrade ciljanog stimulusa, kom je prethodilo izlaganja srodnim stimulusom na konceptualnom, značenjskom i idejnom nivou. Rezultat konceptualnog primovanja je aktiviranje prethodnog znanja ili koncepata sa povezanim stimulusom. Stimulusi mogu biti reči, slike, zvuci i muzika. Bitno je napomenuti da konceptualno primovanje nije osetljivo na modalitet, tj. jedan modalitet može da primuje drugi sve dok su konceptualno povezani, što otvara beskrajne mogućnosti kombinovanja modaliteta u filmskoj naraciji. Proces uključuje aktiviranje semantičkih koncepata, kategorija, reči, ideja, asocijacija. Konceptualnim primovanjem moguće je uputiti pažnju gledaoca na značenje stimulusa, što će doprineti lakšem razumevanju, markiranog i mapiranog prostora određenog koncepta unutar narativa. Perceptivno primovanje je sa druge strane osetljivo na modalitet i funkcioniše unutar jednog modaliteta. Oslanja se na olakšanu obradu informacija zasnovanih na karakteristikama, formi i obliku stimulusa i doprinosi lakšem prepoznavanju. Slična muzika (melodija, tempo, ritam, tember) olakšava prepoznavanje slične muzike sledeći put kada se pojavi u narativu, slični oblici se lakše prepoznaju sledeći put kada se pojave ukoliko im je prethodilo izlaganje sličnih oblika, isto važi i za zvuke ili bilo koje druge motive u filmskoj naraciji. Iako se u laboratorijskim ulovima ovakvi načini primovaja odvajaju, ali opet često uporedo kategorišu, u filmskom narativu moguće je promišljati i o preceptualnim primovima koju su u isto vreme i deo istog koncepta, što bi uslovno bio oblik super-primovanja.

Semantičko primovanje je fenomen gde je obrada reči ili slike olakšana prethodnim predstavljanjem semantički srodne reči ili slike. Generalno, obrada stimulusa je uvek olakšana prethodnim predstavljanjem semantički povezanim ili semantički srodnim stimulusom. Drugim rečima, kada osoba vidi ili čuje reč, odgovor osobe na prezentovanu reč je moduliran prezentacijom druge srodne reči ili koncepta sa kojim se nedavno susrela. U kontekstu filma, bitno je istaći da ovaj efekat ima još veću uticaj ukoliko su mete i ciljane reči postavljene na jakim tonalnim centrima kada se pojavljuju zajedno sa muzikom. Takođe, obrada muzike i reči

dele kognitivne mehanizme koji su zajednički za procesuiranje ritma i sintakse; koherentnim i osmišljenim uparivanjem ritma muzike i reči dobija sa jači, superponirani efekat.

Asocijativnim primovanjem prim-stimulus indukuje metu-stimulus kroz asocijaciju, dva stimulusa ne moraju da budu očigledno u istoj semantičkoj ili drugoj kategoriji, bitno je jedino da asociiraju jedno na drugo, stimulus i meta mogu čak biti i dva polarna opozita; i primovanje će funkcionisati sve dok jedno asociira na drugo. Asocijacija može postojati zbog čestog stavljanja u isti kontekst, a veštački se može stvoriti insistiranjem na određenoj vezi između dva fenomena. Najočigledniji primer veze ove vrste su lajtmotivi, gde je veza između predmeta i muzičkog motiva veštački stvorena u narativu istovremenim, paralelnim pojavljivanjem, barem u početku. Ukoliko je veza pravilno uspostavljena, jedno će kasnije asociirati na drugo čak i ako se motivi ne pojavljuju zajedno. U filmskoj naraciji asocijacije ovog tipa se mogu stvarati između različitih fenomena, motiva i modaliteta.

Repeticionim primovanjem, pod uticajem prethodnog izlaganja sličnom ili istom stimulusu, obrada sledećeg sličnog ili istog ponovljenog stimulusa, postaje brža i efikasnija. Najočigledniji primer ovog tipa primovanja je tehnika lajtmotiva; ali i svakog drugog ponavljajućeg motiva ili fragmenta informacije. Svaki motiv u filmu se može repetitivno pojavljivati i svaki put će imati veći kumulativni efekat i lakšu obradu. Motivi i druge ideje koje se u filmskom narativu ponavljaju, ne moraju nužno imati isti modalitet ukoliko su deo iste koherentne ideje i ukoliko su smisljeno i koherentno postavljeni u narativu.

Maskiranim i subliminalnim primovanjem je moguće dobiti vrlo ubedljive rezultate. Bilo koji prim, kada se spusti ispod granice opažajnog, postaje subliminalan, a da pri tom najčešće zadržava sve svoje vrednosti. Svi narativni elementi unutar filma mogu imati stimuluse ispod granice opažajnog, na ovaj način se muzika i zvuk najviše upotrebljavaju. Teza u ovom smislu istražuje etička pitanja i donekle pruža vrlo ograničena razmatranja u vezi sa subliminalnim i maskiranim primovanjem u narativnim filmovima. Uzimajući u obzir da filmski stvaraoci iskorištavaju potencijal efekata subliminalnog primovanja kako bi oblikovali iskustva gledalaca, postavljaju se pitanja o odgovornoj upotrebi ovog uticaja. Istraživanje ispituje potencijalne rizike povezane sa manipulativnim ili eksploatatorskim praksama, naglašavajući važnost transparentnosti i informisanog pristanka u medijskoj produkciji. Ovaj tip primovanja se najviše koristi u žanrovima poput horora, gde je etika ovakvih stimulusa upitna; sa druge strane, postoje i vrlo kreativni primeri upotrebe maskiranih stimulusa i stimulusa ispod granice opažajnog. U istom kontekstu, bitno je istaći, da filmska muzika, iako

generalno nije subliminalna u doslovnom smislu, njena snaga najviše leži u činjenici da je u pozadini (background music) i deluje u začelju senzorne percepcije gde ima najveću sugestivnu snagu.

Usrdno primovanje je specifičan oblik primovanja koji se javlja kada subjekt doživi čin ljubaznosti, milosrđa, dobrog dela ili topline u širem smislu. Usrdnim primovanjem je moguće stvoriti veću empatiju prema likovima u filmu, prosocijalno reagovanje i uključenost publike u film. Ovo je moguće postići stimulusima, kao što su: tople reči, topli izrazi lica, okretanje jedno prema drugom, tople boje ili topla muzika; ali i religioznim primovima (simbolima, obredima). Generalno, usrdno primovanje se može postići stimulusima koji teže ka pozitivnom na skali afektivne valence, kao i gestovima milosrđa unutar filmske naracije. Takođe, usrdno primovanje je moguće postići samom radnjom filma. Ukoliko se empatija koristi kao narativni uređaj i narativno sredstvo u filmskoj priči. Strateškim kreiranjem likova i situacija koje izazivaju empatiju, filmski stvaraoci mogu da angažuju publiku na dubljem nivou, uvlačeći publiku u priču i temu filma. Ova namerna upotreba empatije može pojačati iskustvo pripovedanja i ostaviti trajan utisak na publiku. Empatija prema likovima, prosocijalni odgovor i isključenost publike igraju ključnu ulogu u poboljšanju iskustva gledanja filma i imaju brojne prednosti. Empatija omogućava gledaocima da se povežu sa likovima na emotivnom nivou. Kada publika saoseća sa borbom, radostima i iskustvima likova, to ne samo da produbljuje njihovo emocionalno ulaganje u priču, nego čini iskustvo gledanja filma zanimljivijim i intenzivnijim. Ova emocionalna veza (ili dispozitiv) dovodi do poboljšanog razumevanja narativa, zato što empatija pomaže gledaocima da bolje razumeju perspektive, motivacije i izazove likova. Stavljajući se u perspektivu likova, može dovesti do povećane tolerancije, saosećanja i prihvatanja likova; ali i shvatanja sličnih ljudi i situacija u stvarnom životu. Kao rezultat svega navedenog, javlja se prosocijalni odgovor publike. Kada gledaoci saosećaju sa likovima, veća je verovatnoća da će pokazati prosocijalno ponašanje. Prosocijalni odgovori uključuju saosećanje, pomaganje drugima ili preduzimanje pozitivnih radnji kao odgovor na izazove likova koje su upravo odgledali. Svedočenjem kako likovi prevazilaze prepreke ili pokazuju dela ljubaznosti, milosrđa, požrtvovanja i usrdnosti, publika može biti inspirisana da čini isto u svojim životima. Ovo dovodi do fenomena imerzivnog iskustva gledanja filmova, gde empatija prema likovima filma emocionalno uvlači gledaoce u priču, čime oni postaju aktivni učesnici, a ne samo pasivni posmatrači. Ukoliko je film uspešan u uspostavljanu emocionalne veza likova i publike; i ukoliko je sam film vrlo emotivan, a publika se poistovećuje sa likovima filma, dolazi do indukovanja emocionalne katarze. Povećana empatija

(poistovećivanje) i saosećanje može dovesti do emocionalne katarze kod gledaoca. Kada gledaoci posredno doživljavaju emocionalna putovanja likova, to pruža izlaz za njihove sopstvene emocije, omogućavajući im da oslobode ili obrade svoja osećanja. Ukoliko se radnja filma bavi kolektivnim bolnim sećanjem, traumom, iskustvom ili drugim događajem koji je ostavio posledice za veći broj ljudi, tako da ljudi dele slična sećanja. Ovo katarzično iskustvo može biti terapeutsko i pružiti osećaj emocionalnog oslobađanja ili razrešenja. Kao rezultat povećane angažovanosti publike postiže se i povećana pamtljivost filma. Uključenost publike i empatija prema likovima mogu značajno povećati angažman i učiniti film pamtljivijim, čime film doprinosi kulturi sećanja. Kada se gledaoci osećaju povezanim sa pričom i likovima, veća je verovatnoća da će obratiti pažnju, biti zaokupljeni naracijom i pamtiti film dugo nakon što su ga pogledali, što može dovesti do trajnog uticaja na publiku. Stvorena emocionalna rezonanca, refleksija i empatija prema likovima može izazvati snažne emocije kod gledaoca, ali i introspekciju. Posmatranjem likova filma i njihovog suočavanja sa različitim izazovima može pokrenuti samorefleksiju i podstaći publiku na preispitivanje sopstvenog života, kao i vrednosti i uverenja. Ovako stvorena emocionalna rezonanca može dovesti do ličnog rasta, povećane samosvesti i dubljeg razumevanja sopstva, ali i okoline. Empatija takođe može služiti i kao alat za društvene promene. Filmovi imaju moć da generišu empatiju i tako promovišu društvene promene. Kada publika saoseća sa likovima koji se suočavaju sa društvenom nepravdom ili diskriminacijom, to može podići svest i podstaknuti želju za društvenom transformacijom, što može inspirisati gledaoce da preduzmu akciju, podrže relevantne ciljeve i učestvuju u stvaranju pravednijeg sveta. Sažeto, usrdnim primovanjem u filmskom narativu stvara se empatija prema likovima, prosocijalni odgovor i uključenost publike u film; čime se ostvaruju brojne prednosti kao što su: stvaranje emocionalne veze, bolje razumevanje (konfabulacija u celini), pružanje uslova za emocionalnu katarzu, prosocijalno ponašanje, stvaranje impresivnijeg iskustva gledanja filma, poboljšavanje angažovanja publike i poboljšana pamtljivost narativa. Stvaranjem emocionalne veze, promoviše se razumevanje, inspiriše usrdno ponašanje i podstiče samorefleksija i empatija. Ovako posmatrano, film ima moć ne samo da zabavi, nego i da obrazuje i pozitivno utiče na pojedince i društvo u celini. Svi ovi faktori doprinose značajnijem i upečatljivijem iskustvu gledanja filmova za publiku.

Kulturalno primovanje se odnosi na proces u kom kulturni znakovi ili stimulansi funkcionišu kao primovi i aktiviraju specifična kulturalna znanja, verovanja i vrednosti kod pojedinaca. Isto kao i u drugim konceptima primovanja, izlaganje određenim stimulusima utiče na naknadne misli i akcije kod pojedinaca i dovodi do promena u ponašanju, prosuđivanju i

percepciji. Kulturnim primovanjem moguće je indukovati i ukazati na mnoštvo kulturnih sindroma od kojih su najznačajniji kolektivizam i individualizam, ukazati na sopstvenu naciju i njene vrednosti; ali i ukazati na druge nacije i time aktivirati uvreženo mišljenje o njenoj specifičnoj kulturi. U kontekstu kulture, primovanje se dešava kada su pojedinci izloženi kulturnim simbolima, normama ili idejama, bilo na svesnom ili podsvesnom nivou, koji nadalje utiču na njihove stavove i ponašanja na kulturno konzistentan način. Ovi kulturni znaci, simboli, tj. Primovi, mogu uključivati: nacionalni jezik i specifičnu upotrebu znamenica, nacionalnu muziku, državne simbole (zastavu, grb, himnu), slike bitnih događaja i mesta, građevine, spomenike, mesta sećanja, prikaze istorijsko bitnih ljudi određene nacije, pop ikone, pejzaže, nacionalnu kuhinju, prikaze tradicije ili čak jednostavne verbalne podsetnike na kulturne koncepte. Razumevanjem individualnih razlika, kao što su mentalitet, običaji, istorija, državni simboli i kulturna pozadina u širem smislu, rezultira efikasnijom upotrebom ove vrste primovanja. Ukoliko je pojedinac izložen prikazu sopstvene nacionalne zastave ili drugog navedenog prima, to može izazvati osećanje patriotizma i pokrenuti srodne misli i ponašanja povezanih sa određenom kulturom. Sa druge strane, izloženost kulturnim simbolima druge kulture, stereotipima ili suptilnim znacima, može aktivirati implicitne predrasude, što će uticati na to kako pojedinac percipira i komunicira sa ljudima iz drugih kultura. Kulturno primovanje je opširno proučavano u različitim oblastima, uključujući psihologiju, sociologiju ali i marketing i vojnu strategiju. Istraživači su otkrili da kulturno primovanje može uticati na širok spektar kognitivnih procesa, kao što su pažnja, pamćenje, rasuđivanje, donošenje odluka i društveno ponašanje; što sve ističe važnost kulturnog konteksta u oblikovanju misli i akcija pojedinaca. Primovanje kulturnim simbolima, utiče na pojedince tako što određene kulturne koncepte i asocijacije čini pristupačnijim u njihovom umu i na taj način povećava verovatnoću kulturno konzistentnih odgovora. Treba istaći da kulturno primovanje ne određuje ponašanje pojedinca na apsolutan ili deterministički način, ali jeste izuzetno moćno i može biti zloupotrebjeno. Iz ovog razloga neophodna je napomena o odgovornoj upotrebi kulturnog primovanja u filmskim narativima. Razumevanje kulturnih i individualnih razlika unutar određene kulture, pruža vredan uvid koji može poslužiti u prilagođavanju filmske naracije specifičnoj ciljnoj publici. Osmišljeno i artikulirano izlaganje publike simbolima sopstvene kulture, može da rezultira osećajem patriotizma, pojačanom identifikacijom i produbljenom vezom između filma, njegovih gledalaca i njihove kulture; što je pozitivan primer ovog načina primovanja. Sa druge strane tuđi simboli mogu biti artikulirani kao stereotipni ili kao neprijateljski i agresivni. Kao najnegativniji primer

kulturalnog primovanja u filmskoj naraciji, može se istaći princip (tehnika) binarnih opozicija, gde se simboli jedne kulture postavljaju nasuprot druge (neprijateljske) kulture.

Kao superprim, odnosno stimulus u kom može biti superponirano više tipova, tehnika, nivoa i modaliteta primovanja, ističe se lajtmotiv; ali i svaki drugi ponavljajući motiv koji je deo određene koherentne ideje. Svaki motiv koji je element koherentne ideje, može se pojaviti u svom muzičkom ili vizuelnom obliku, pri tom, motiv zadržava svoju afektivnu valencu, asocijativni potencijal, kao i kulturalnu, semantičku, konceptualnu i perceptualnu ulogu. Prezentovanjem samo jednog od segmenata koherentne ideje, odnosno, izlaganjem publike ovakvim motivima, pokreće se proces šireće aktivacije, gde se aktiviraju sve semantičke i asocijativne mreže i aktiviraju ciljane kognitivne sheme. Ovaj fenomen primovanja doprinosi većoj koheziji i stvaranju gesmtkunstverka. Motiv i lajtmotiv, kao deo koherentne ideje, stoji u srži argumenta o primovanju u filmskoj naraciji.

Pored svih tipova primovanja primenjivih u filmskoj naraciji, od izuzetne važnosti je i razumevanje primovanja određenijih shema. U društvenim naukama, sheme se shvataju kao mentalne strukture koje ljudi koriste da bi organizovali znanje o bilo kojoj oblasti ili fenomenu; prema kojima sprovode kognitivne procese i artikulišu ponašanje. Ljudi takođe koriste sheme da bi kategorisali objekte i događaje na osnovu zajedničkih elemenata i karakteristika da bi prema njima tumačili svet, odnosno okolinu; ali i predviđali moguće događaje u neposrednoj budućnosti. Kognitivne sheme su organizovani obrasci mišljenja koji predstavljaju naše znanje, uverenja i očekivanja o svetu. Primovanje kognitivnih shema se odnosi na proces, kojim izlaganje određenim stimulusima ili informacijama aktivira već postojeće mentalne okvire ili sheme, koje zauzvrat utiču na kognitivnu obradu, interpretaciju naknadnih informacija, prosuđivanje i ponašanje. Aktivacija shema se može odvijati kroz različite modalitete, uključujući vizuelne, slušne i semantičke znakove. Kada je shema aktivirana određenim primom/stimulusom, ona postaje pristupačnija u umu pojedinca, zbog čega je veća verovatnoća da će je koristiti kada bude tumačio nove informacije ili donosio prosude. Ovaj efekat primovanja se može desiti i svesno i nesvesno. Najveći benefit primovanja shema u filmskoj naraciji je lak pristup već organizovanih znanja, iskustava i dobro utvrđenih ili opšte poznatih stvari; kao što su odlazak u restoran, aerodrom, prodavnicu i sl., gde nije potrebno objašnjavati svaki detalj procesa, jer se podrazumeva da većina publike ima potrebne sheme za razumevanje ovih ponašanja. Ovde mogu biti uključeni i religijski i drugi društveni rituali. Međutim, možda najkreativnija upotreba primovanja shema je kroz primovanje muzičkih žanrova koji se u teoriji primovanja kategorišu kao sheme. Primovanjem koje povećava osetljivost na određenu

kognitivnu shemu usled izlaganja specifičnom primu, moguće je aktivirati bilo koje znanje i sećanje unutar mentalnog okvira, koncepta, žanra, epohe, stila, odnosno bilo kojeg zbira strukturnih sećanja, znanja i celina. Shvatanjem koncepta izvanmuzičkih vrednosti Leonarda Majera, moguće je primovanje određenog žanra, gde se aktiviraju sva znanja koja su vezana za taj određeni žanr (npr. pank ili rok). Ovo su ne-muzičke vrednosti, ali strogo vezane za muzički žanr i isto kao i u drugim shemama, gledalac koristi ove vrednosti (koje ima u svojoj shemi o datom žanru) da organizuje i razume prikazanu situaciju ili određeni lik. Primovanje kognitivnih shema u narativnim filmovima uključuje namernu upotrebu vizuelnih, slušnih i narativnih tehnika za aktiviranje specifičnih mentalnih okvira u umovima gledalaca. Zbog mogućnosti multi modalnog pristupa, filmski stvaraoci mogu koristiti različite strategije kako bi primovali određene kognitivne sheme i oblikovali interpretaciju publike i emocionalni angažman sa pričom. Konkretno, u primovanju specifičnog žanra, mogu se koristiti karakteristični muzički stimuli u vidu muzičkog motiva, prepoznatljive pesme ili druge specifične karakteristike za žanr; sa druge strane za isti žanr moguće je koristiti i ne-muzičke tj. izvan muzičke znakove, poput karakterističnog izgleda, načina oblačenja i sl. Shemom se može smatrati i narodna (etno) muzika ili muzika specifična za određenu grupaciju, čime se otvara čitav spektar mogućnosti, ali i aktivacije stereotipa ukoliko se koristi na neadekvatan način. Takođe, svaki znak-stimulus karakterističan za određeni stil ili muziku epohe, aktivira specifična znanja vezana za konkretan stil ili epohu. Pored muzičkih i vizuelnih znakova i zvučnih efekata, primovanje shema se može vršiti i prezentacijom arhetipskih likova koji otelotvoruju poznate odlike, osobine, vrednosti, kao i kulturalni sindrom. Primovanje se takođe može vršiti i kroz narativnu strukturu. Način na koji je priča strukturirana i predstavljena može pokrenuti određene kognitivne sheme. Neke od intervencija su tzv. flešbekovi koji u nelinearnim narativima mogu da postave sheme povezane sa određenim događajem ili fenomenom, čime stvaraju tačku pamćenja koja služi za razumevanje složenih odnosa ili komplikovane priče. Simbolički i metaforički elementi u filmovima, takođe mogu da postave i iniciraju kognitivne sheme. Simboli i metafore povezuju apstraktne ideje ili koncepte sa predočenim vizuelnim i auditivnim elementima, čime izazivaju specifične asocijacije i značenja u umovima gledalaca, utičući tako na njihovu interpretaciju priče i likova. Sve navedene tehnike filmski stvaraoci mogu da koriste kako bi strateški osmislili svoje narative tako da utiču na oblikovanje percepcije kod publike, emocionalne odgovore i angažovanje u naraciji. Važnost primovanja shema leži u njihovoj sposobnosti da utiču na kognitivnu obradu publike, oblikuju interpretacije prezentovanih informacija i utiču na kasnije ponašanje i prosude; čime se naglašava velika uloga koju postojeći mentalni okviri imaju u vođenju

percepcija i akcija. Primovanjem specifičnih kognitivnih shema, filmovi mogu poboljšati iskustvo pripovedanja, produbiti imerziju gledaoca u narativ i efikasnije preneti nameravane poruke.

Uzimajući sve u obzir, bitno je naglasiti da se i sama radnja filma, tj. priča koju film pripoved, ali i celokupni filmski narativ, može posmatrati kao makro prim, odnosno, primovanje naracijom. Primovanje naracijom se odnosi na psihološki koncept korišćenja pripovedanja ili narativa kako bi se uticalo na misli, osećanja ili ponašanje osobe. Ova tehnika uključuje izlaganje pojedinaca određenoj priči ili narativu, čime se utiče na kasnije odgovore, stavove, ponašanja, prosude, uverenja ili postupke. Pojednac nije nužno svestan činjenice da je upravo nedavno izlaganje narativu uticalo na oblikovanje njegovih reakcija i prosuda. Primovanjem narativnim delima, uključujući i film, aktiviraju se povezani koncepti ili ideje u umu osobe, čineći te koncepte pristupačnijim i utičući tako na kasnije misli, reakcije ili ponašanja. Narativi imaju snažan uticaj na ljudsku spoznaju i percepciju zato što angažuju emocije, aktiviraju maštu i time utiču na kasnije razumevanje ne samo predstavljene priče nego i okoline. Kada su pojedinci izloženi narativima, često se identifikuju sa likovima i događajima u priči, što dovodi do kognitivne i emocionalne imerzije. Naučnici su istraživali različite načine korišćenja narativnog primovanja gde se ovaj metod koristio za proučavanje tema kao što su: memorija, sećanje, stereotipi, predrasude, emocije, empatija, afekat, ali i brojni drugi fenomeni. Izlaganje pojedinaca narativima daje dokazane rezultate, stoga, nema razloga da se primovanje unutar narativa ne posmatra kao mogući način naracije.

Cilj ovog istraživanja bio je pružanje teorijske osnove, razumevanje, ali i implikacije brojnih mogućnosti primovanja u kontekstu filmske naracije. Rezultati ovog istraživanja pokazuju da je primovanje u filmskoj naraciji moćno sredstvo koje može da utiče na percepciju, interpretaciju i emocionalno iskustvo gledalaca na brojne načine. Širina i raznolikost tehnika primovanja, uključujući semantičko, perceptivno, konceptualno, asocijativno, repetativno, afektivno, usrdno, kulturalno, subliminalno i maskirano primovanje, nude širokog spektra kombinacija tehnika primovanja i beskonačnost njihovog potencijala da oblikuju kognitivne procese, emocionalne odgovore i sveukupno angažovanje gledaoca u filmskim narativima.

LITERATURA

- ABOUT ARLIS | UMD ARLIS Website.* (n.d.). Retrieved June 24, 2022, from <https://www.arlis.umd.edu/about-arlis>
- Adorno, T., & Ajsler, H. (1981). Predrasude i rđave navike. In *Filmska muzika, Filmske sveske, posebno izdanje časopisa za teoriju filma i filmologiju*. Institut za film Beograd.
- Aguado, L., Pierna, M., & Saugar, C. (2005). Affective priming with associatively acquired valence. *Psicológica*, 26.
- Ajzenštajn, S. (1964). *Montaža atrakcija eseji o filmu*. Nolit.
- Anđelković, G. (1995). Timbre as the multidimensional attribute of sound perception. *Psihologija*, 28(1–2), 53–70.
- Anderson, R. C. (1984). Some Reflections on the Acquisition of Knowledge. *Educational Researcher*, 13(9), 5–10. <https://doi.org/10.3102/0013189X013009005>
- APA Dictionary of Psychology. (n.d.). *APA Dictionary of Psychology*. Retrieved July 15, 2022, from <https://dictionary.apa.org/negative-priming>
- APA Dictionary of Psychology. (2021). *Mere-exposure effect – APA Dictionary of Psychology*. <https://dictionary.apa.org/mere-exposure-effect>
- Apia, A. (2009). *Muzika i inscenacija*. Studio Lirica i Medijska knjižara Krug.
- Aristotle, Butcher, S. H., & Fergusson, F. (1961). *Aristotle's Poetics (Dramabook)*, (1St Edition). Hill and Wang. <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=120681cc4ab4532b031c8016d694925e>
- Arnhajm, R. (1962). *Film kao umetnost*. Narodna knjiga.
- Aryani, A., Hsu, C.-T., & Jacobs, A. M. (2018). The Sound of Words Evokes Affective Brain Responses. *Brain Sciences*, 8(6), Article 6. <https://doi.org/10.3390/brainsci8060094>
- Aryani, A., Isbilen, E. S., & Christiansen, M. H. (2020). Affective Arousal Links Sound to Meaning. *Psychological Science*, 31(8), 978–986. <https://doi.org/10.1177/0956797620927967>
- Ascher, R. (Director). (2012, October 26). *Room 237* [Documentary]. Highland Park Classics, The Ebersole Hughes Company.
- Association for Psychological Science. (n.d.). *Life is one big priming experiment. . .* Association for Psychological Science - APS. Retrieved August 27, 2021, from <https://www.psychologicalscience.org/news/were-only-human/life-is-random-get-a-plan.html>
- Association for Qualitative Research, S. Z. L. (n.d.). *Definition: Priming*. Association for Qualitative Research (AQR). Retrieved May 18, 2021, from <https://www.aqr.org.uk/glossary/priming>

- Baldassano, C., Hasson, U., & Norman, K. A. (2018). Representation of real-world event schemas during narrative perception. *BioRxiv*, 252718. <https://doi.org/10.1101/252718>
- Bargh, J. (2006). What have we been priming all these years? On the development, mechanisms, and ecology of nonconscious social behavior. *European Journal of Social Psychology*, 36(2), 147–168. <https://doi.org/10.1002/ejsp.336>
- Bargh, J. (2017). *Before You Know It: The Unconscious Reasons We Do What We Do*. Atria Books.
- Baronijan, V. (1981). Filmska muzika – umetnost ili zanat. In *Filmska muzika, Filmske sveske, posebno izdanje časopisa za teoriju filma i filmologiju*. Institut za film Beograd.
- Baumgartner, H. (1992). Remembrance of Things Past: Music, Autobiographical Memory, and Emotion. *ACR North American Advances*, NA-19. <https://www.acrwebsite.org/volumes/7363/volumes/v19/NA-19/full>
- Baumgartner, M., & Boczkowska, E. (2019). *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War*. Taylor & Francis.
- Baumgartner, T., Esslen, M., & Jäncke, L. (2006). From emotion perception to emotion experience: Emotions evoked by pictures and classical music. *International Journal of Psychophysiology*, 60(1), 34–43. <https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2005.04.007>
- Beauchamp, A. S. (2022). *Cognitive equilibrium | psychology | Britannica*. <https://www.britannica.com/science/cognitive-equilibrium>
- Becker, S. I., Valuch, C., & Ansorge, U. (2014). Color priming in pop-out search depends on the relative color of the target. *Frontiers in Psychology*, 5. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.00289>
- Belfi, A., Karlan, B., & Tranel, D. (2015). Music evokes vivid autobiographical memories. *Memory (Hove, England)*, 24, 1–11. <https://doi.org/10.1080/09658211.2015.1061012>
- Belfi, A. M., & Jakubowski, K. (2021). Music and Autobiographical Memory. *Music & Science*, 4, 20592043211047124. <https://doi.org/10.1177/20592043211047123>
- Benet, V., Leu, J., Lee, F., & Morris, M. (2002). Negotiating Biculturalism Cultural Frame Switching in Biculturals with Oppositional Versus Compatible Cultural Identities. *Journal of Cross-Cultural Psychology - J CROSS-CULT PSYCHOL*, 33, 492–516. <https://doi.org/10.1177/0022022102033005005>
- Bennett, C. N. (1911). *The Handbook of Kinematography: The History, Theory, and Practice of Motion Photography and Projection*. Kinematograph Weekly Soc.
- Bermeitinger, C. (2014). Priming. In *Exploring Implicit Cognition: Learning, Memory, and Social Cognitive Processes* (pp. 16–60). Zhengzhou Normal University, China & University of California, Davis, USA - IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-4666-6599-6.ch002>

- Bertrams, A., Baumeister, R., Englert, C., & Furley, P. (2014). Ego Depletion in Color Priming Research. *Personality and Social Psychology Bulletin.*, 41. <https://doi.org/10.1177/0146167214564968>
- Bestelmeyer, P. E. G., Kotz, S. A., & Belin, P. (2017). Effects of emotional valence and arousal on the voice perception network. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 12(8), 1351–1358. <https://doi.org/10.1093/scan/nsx059>
- Bigand, E., Tillmann, B., Poulin-Charronnat, B., & Manderlier, D. (2005). Repetition priming: Is music special? *The Quarterly Journal of Experimental Psychology Section A*, 58(8), 1347–1375. <https://doi.org/10.1080/02724980443000601>
- Blaha, I. (1993). *Osnove dramaturgije zvuka u filmskom i televizijskom delu*. Fakultet dramskih umetnosti, Katedra za filmsku i televizijsku montažu: Radio-televizija Srbije, Istraživanja RTS, Sektor za izdavačku delatnost, Beograd.
- Boltz, M. (2001). Musical Soundtracks as a Schematic Influence on the Cognitive Processing of Filmed Events. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 18(4), 427–454. <https://doi.org/10.1525/mp.2001.18.4.427>
- Boltz, M. (2004). The cognitive processing of film and musical soundtracks. *Memory & Cognition*, 32(7), 1194–1205. <https://doi.org/10.3758/BF03196892>
- Boltz, M. G. (2018). Auditory driving and affective influences. *Applied Cognitive Psychology*, 32(4), 512–517. <https://doi.org/10.1002/acp.3420>
- Boltz, M., Schulkind, M., & Kantra, S. (1991). Effects of background music on the remembering of filmed events. *Memory & Cognition*, 19(6), 593–606. <https://doi.org/10.3758/BF03197154>
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press. <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=3a92b50404cc98bd63d4f0c3271cc5e0>
- Boundless. (n.d.). *Unconscious Perception*. Retrieved November 20, 2022, from <http://kolibri.teacherinabox.org.au/modules/en-boundless/www.boundless.com/psychology/textbooks/boundless-psychology-textbook/sensation-and-perception-5/advanced-topics-in-perception-40/unconscious-perception-473-12710/index.html>
- Boundless Psychology. (2022). *Course Hero*. Boundless Psychology - Course Hero. <https://www.coursehero.com/study-guides/boundless-psychology/social-cognition/>
- Božić, S. D. (2009). *Zvuk i muzika u medijima: Autopoetička podsećanja i ogledi*. Zavod za udžbenike - Beograd.
- Bradley, M., & Lang, P. (2000). Affective reactions to acoustic stimuli. *Psychophysiology*. <https://www.semanticscholar.org/paper/Affective-reactions-to-acoustic-stimuli.-Bradley-Lang/41a23b061551d359967ab2214b6703c5725d4e89>
- Bradley, M., & Lang, P. (1999). *Affective Norms for English Words (ANEW): Instruction Manual and Affective Ratings*. <https://www.semanticscholar.org/paper/Affective->

Norms-for-English-Words-(ANEW)%3A-Manual-Bradley-Lang/c765eb0a31849361d829b24e173a37bab0919892

- Bradley, M. M., & Lang, P. J. (n.d.). *Affective reactions to acoustic stimuli*.
- Bradley, M. M., & Lang, P. J. (2007). The International Affective Picture System (IAPS) in the study of emotion and attention. In *Handbook of emotion elicitation and assessment* (pp. 29–46). Oxford University Press.
- Bradley, M. M., & Lang, P. J. (2017). International Affective Picture System. In V. Zeigler-Hill & T. K. Shackelford (Eds.), *Encyclopedia of Personality and Individual Differences* (pp. 1–4). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-28099-8_42-1
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. Routledge.
- Brecht, B. (1979). *Dijalektika u teatru*. Nolit.
- Brewer, M., & Gardner, W. (1996). Who Is This “We”? Levels of Collective Identity and Self Representations. *Journal of Personality and Social Psychology*, *71*, 83–93. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.71.1.83>
- Briatte, J. (2020, May 11). Why is The Shining Scariest Than Most Horror Movies? *The Culture Corner*. <https://medium.com/the-culture-corner/why-is-the-shining-scarier-than-most-horror-movies-b44bf192d567>
- Bribitzer-Stull, M. (2015). *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge University Press.
- Brickman, A. M., & Stern, Y. (2009). Aging and Memory in Humans. In L. R. Squire (Ed.), *Encyclopedia of Neuroscience* (pp. 175–180). Academic Press. <https://doi.org/10.1016/B978-008045046-9.00745-2>
- Brown, G. (2020). *Difference Between Horizontal and Vertical Relationships | Difference Between Similar Terms and Objects*. <http://www.differencebetween.net/business/difference-between-horizontal-and-vertical-relationships/>
- Buades-Sitjar, F., Planchuelo, C., & Duñabeitia, J. A. (2021). Valence, Arousal and Concreteness Mediate Word Association. *Psicothema*, *33.4*, 602–609. <https://doi.org/10.7334/psicothema2020.484>
- Buhler, J. (2013). Ontological, Formal, and Critical Theories of Film Music and Sound. In D. Neumeyer (Ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies* (p. 0). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195328493.013.005>
- Burt, J. S. (1999). Associative priming in color naming: Interference and facilitation. *Memory & Cognition*, *27*(3), 454–464. <https://doi.org/10.3758/BF03211540>
- Burt, J. S., Walker, M. B., Humphreys, M. S., & Tehan, G. (1993). Associative priming in perceptual identification: Effects of prime-processing requirements. *Memory & Cognition*, *21*(1), 125–137. <https://doi.org/10.3758/BF03211171>

- Callegaro, M. M. (2005). The neurobiology of schema therapy and the unconscious processing. *Revista Brasileira de Terapias Cognitivas*, 1(1), 09–20.
- Campana, G. (2012). Priming in visual search. In *Psychology of priming* (pp. 169–173). Nova Science Publishers.
- Canette, L.-H., Lalitte, P., Bedoin, N., Pineau, M., Bigand, E., & Tillmann, B. (2020). Rhythmic and textural musical sequences differently influence syntax and semantic processing in children. *Journal of Experimental Child Psychology*, 191, 104711. <https://doi.org/10.1016/j.jecp.2019.104711>
- Canini, L., Benini, S., & Leonardi, R. (2011). Affective analysis on patterns of shot types in movies. *2011 7th International Symposium on Image and Signal Processing and Analysis (ISPA)*, 253–258.
- Cano, M. E., Class, Q. A., & Polich, J. (2009). Affective Valence, Stimulus Attributes, and P300: Color vs. Black/White and Normal vs. Scrambled Images. *International Journal of Psychophysiology: Official Journal of the International Organization of Psychophysiology*, 71(1), 17–24. <https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2008.07.016>
- Carlson, M., Charlin, V., & Miller, N. (1988). Positive mood and helping behavior: A test of six hypotheses. *Journal of Personality and Social Psychology*, 55(2), 211–229. <https://doi.org/10.1037//0022-3514.55.2.211>
- Center for the Study of Emotion and Attention. (n.d.). Retrieved January 7, 2023, from <https://csea.phhp.ufl.edu/index.html>
- Čeremuhin, M. (1949). *Muzika tonfilma*. Biblioteka komisije za kinematografiju Vlade n. r. Hrvatske, (originalno izdanje: Черемухин, М. Музыка звукового фильма. – Москва, Госкиноиздат 1939.).
- Chen, T., Peltola, M. J., Ranta, L. J., & Hietanen, J. K. (2016). Affective Priming by Eye Gaze Stimuli: Behavioral and Electrophysiological Evidence. *Frontiers in Human Neuroscience*, 10. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2016.00619>
- Cherry, K. (2020). *Harry Harlow and the Nature of Affection*. Verywell Mind. <https://www.verywellmind.com/harry-harlow-and-the-nature-of-love-2795255>
- Cherry, K. (2021a). *How Priming Affects the Psychology of Memory*. Verywell Mind. <https://www.verywellmind.com/priming-and-the-psychology-of-memory-4173092>
- Cherry, K. (2021b). *Take a Deeper Look Into Human Memory*. Verywell Mind. <https://www.verywellmind.com/what-is-memory-2795006>
- Cherry, K., Kendra Cherry, Kendra Cherry, Facebook, Twitter, Kendra Cherry, MS, is an author and educational consultant focused on helping students learn about psychology., Learn about our, & editorial process. (n.d.). *Priming and the Psychology of Memory*. Verywell Mind. Retrieved November 20, 2022, from <https://www.verywellmind.com/priming-and-the-psychology-of-memory-4173092>

- Choy, T. L. (2013). *EVENT-RELATED POTENTIAL (ERP) RESPONSES TO MUSIC AS A MEASURE OF EMOTION* [Thesis]. <https://macsphere.mcmaster.ca/handle/11375/15257>
- Cognitive Security | UMD ARLIS Website.* (2022). <https://www.arlis.umd.edu/cogsec>
- Cohen, A. (2013). Cohen, A. J. (2013). *Film music and the unfolding narrative.* In M. Arbib (Ed.), *Language, music and the brain* (pp. 173 - 201). *Strüngmann Forum Reports, vol. 10, J. Lupp, series ed. Cambridge, MA: MIT Press. 978-0-262-01810-4.* (pp. 173–201).
- Cohen, A. J. (2001). Music as a source of emotion in film. In *Music and emotion: Theory and research* (pp. 249–272). Oxford University Press.
- Conway III, L. G., Repke, M. A., & Houck, S. C. (2017). Donald Trump as a cultural revolt against perceived communication restriction: Priming political correctness norms causes more Trump support. *Journal of Social and Political Psychology, 5*(1), 244–259. <https://doi.org/10.5964/jspp.v5i1.732>
- Cook, N. (1994). Music and Meaning in the Commercials. *Popular Music, 13*(1), 27–40.
- Costantini, G. (2004). Leitmotif Revisited. *Filmwaves Vol, 23.* https://www.academia.edu/40692191/Leitmotif_Revisited - dostupno i na: <http://filmsound.org/gustavo/leitmotif-revisited.htm>
- Cross, S. E. (2020). Self-construal. In *The Wiley Encyclopedia of Personality and Individual Differences* (pp. 381–386). John Wiley & Sons, Ltd; <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199828340/obo-9780199828340-0051.xml>. <https://doi.org/10.1002/9781118970843.ch242>
- Crossfield, E., & Damian, M. F. (2021). The role of valence in word processing: Evidence from lexical decision and emotional Stroop tasks. *Acta Psychologica, 218*, 103359. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2021.103359>
- Cusick, M. J. (n.d.). *The American Flag—Its History and Customs.* Retrieved October 18, 2022, from https://nyassembly.gov/member_files/063/20050930c/
- Cutting, J. E. (2022). *James E. Cutting | Department of Psychology.* <https://psychology.cornell.edu/james-e-cutting>
- Cytowic, R. E., & Eagleman, D. M. (2011). *Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia.* MIT Press.
- Đaković, A. (2017). Primovanje u filmu Kosa Miloša Formana – Predlog za drugačije čitanje filma. In *SRPSKI JEZIK, KNJIŽEVNOST, UMETNOST Zbornik radova sa XI međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (28–29. X 2016) Knjiga III* (pp. 35–44). Filološko-umetnički fakultet Kragujevac. http://www.filum.kg.ac.rs/dokumenta/nauka/Skupovi/2017/XII_Veliki_skup_2017/Zbornici_i_korice/knjiga_3_Veliki_skup_2017_c.pdf
- Đaković, N. (2006a). Pojmovnik teorije filma. In *Žak Omon, Teorije sinaesta.* Clío.

- Daković, N. (2006b). Pojmovnik teorije filma. In *Žak Omon Estetika filma*. Clio.
- Daković, N. (2014). *Studije filma: Ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Daković, N. (2017). Filmski narativi Sonderkommanda: Šaulov sin ili o naraciji žrtve, učinioca, traume i smrti. *TEMIDA*, 19(3–4), 477–492. <https://doi.org/DOI:10.2298/TEM1604477D>
- Dalton, B., & Behm, D. (2007). Effects of noise and music on human and task performance: A systematic review. *Occupational Ergonomics*, 7, 143–152. <https://doi.org/10.3233/OER-2007-7301>
- Deckert, C., & Schomaker, R. M. (2022). Cultural tightness–looseness and national innovativeness: Impacts of tolerance and diversity of opinion. *Journal of Innovation and Entrepreneurship*, 11(1), 29. <https://doi.org/10.1186/s13731-022-00219-2>
- Delić, V. (Director). (2016). *Ja, mi i drugi: Cinema Komunisto*. RTS Obrazovno-naučni program - Zvanični kanal. <https://www.youtube.com/watch?v=wD98Y9cfJSo>
- Diaz-Guerrero, R. (1967). The active and the passive syndromes. *Revista Interamericana de Psicología, Interamerican Society of Psychology, Brazil.*, 1(4), 263–272. <https://doi.org/10.30849/rip/ijp.v1i4.454>
- Dien, J., Blok, S., & Glazer, S. (2011). *Cultural Priming Adopting the adversary 's mindset to improve analysis*. University of Maryland Center for Advanced Study of Language. <https://www.semanticscholar.org/paper/Cultural-Priming-Adopting-the-adversary-%E2%80%99-s-mindset-Blok/41d346f94a8a9fea4ff565fe846b8312db0bedf2>
- Dijk, J. van. (2006). Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory. *Critical Studies in Media Communication*, 23(5), 357–374. <https://doi.org/10.1080/07393180601046121>
- Dragović, G. (2003). Editorijal (Opera i drama). In *Opera i drama*. Madlenijanum.
- Drejer, K. (1968). O filmskom stilu. *Filmske Sveske, Urednik Dušan Stojanović, Institut Za Film Beograd*, 1(8), 544–549.
- Droit-Volet, S., Ramos, D., Bueno, L., & Bigand, E. (2013). Music, emotion, and time perception: The influence of subjective emotional valence and arousal? *Frontiers in Psychology*, 4. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00417>
- Dudai, Y. (2002). *Memory from A to Z: Keywords, Concepts, and Beyond* (1st ed.). <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=e7da5e43a49ed9c439d7405ed0142032>
- Dunaetz, D. R. (2019). Cultural tightness-looseness: Its nature and missiological applications. *Missiology*, 47(4), 410–421. <https://doi.org/10.1177/0091829619875940>
- Eberhard-Kaechele, M. (2012). Chapter 17. Memory, metaphor, and mirroring in movement therapy with trauma patients. In S. C. Koch, T. Fuchs, M. Summa, & C. Müller (Eds.), *Body Memory, Metaphor and Movement* (pp. 267–287). John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/aicr.84.21ebe>

- Echaide, C., Río, D., & Pacios, J. (2019). The differential effect of background music on memory for verbal and visuospatial information. *The Journal of General Psychology*, *146*, 1–16. <https://doi.org/10.1080/00221309.2019.1602023>
- Edwards, V. V. (2019, December 10). *Priming Psychology: How to Get People to Do What You Want*. Science of People. <https://www.scienceofpeople.com/priming-psychology/>
- Ejzenštajn, S. (1978). Vertikalna montaža. In *Dušan Stojanović Teorija Filma*. Nolit.
- Ejzenštejn, S. M. (1991). *Sećanja*. Institut za film, Beograd.
- Elgendi, M., Kumar, P., Barbic, S., Howard, N., Abbott, D., & Cichocki, A. (2018). Subliminal Priming—State of the Art and Future Perspectives. *Behavioral Sciences*, *8*(6), 54. <https://doi.org/10.3390/bs8060054>
- Ellingsen, D.-M., Leknes, S., Løseth, G., Wessberg, J., & Olausson, H. (2016). The Neurobiology Shaping Affective Touch: Expectation, Motivation, and Meaning in the Multisensory Context. *Frontiers in Psychology*, *6*. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2015.01986>
- Emmott, C., & Alexander, M. (2014). *Schemata | the living handbook of narratology*. ContactImprintthe Living Handbook of Narratology. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/33.html>
- Emotions in Social Media | UNIVERSITY OF MARYLAND Website*. (2022). [UNIVERSITY OF MARYLAND]. Emotions in Social Media. <https://emotionsinsocialmedia.umd.edu/>
- Ennis, P. (2016). *Music and the Movies: Son of Saul*. The WholeNote. <https://www.thewholenote.com/index.php/newsroom/blog/music-and-the-movies/25802-music-and-the-movies-son-of-saul>
- Eschrich, S., Münte, T. F., & Altenmüller, E. O. (2008). Unforgettable film music: The role of emotion in episodic long-term memory for music. *BMC Neuroscience*, *9*(1), 48. <https://doi.org/10.1186/1471-2202-9-48>
- Evans, D. (2006). *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. Routledge. <https://www.routledge.com/An-Introductory-Dictionary-of-Lacanian-Psychoanalysis/Evans/p/book/9780415135238>
- Fabbri, F. (1982). A Theory of Musical Genres: Two Applications. *Popular Music Perspectives, International Association for the Study of Popular Music*, 52–81.
- Fahlenbrach, K. (2008). Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films. *Projections*, *2*(2). <https://doi.org/10.3167/proj.2008.020206>
- Farnsworth, B. (2020, January 21). *The International Affective Picture System [Explained and Alternatives]—IMotions*. <https://imotions.com/blog/learning/research-fundamentals/iaps-international-affective-picture-system/>
- Fazio, R. H. (2001). On the automatic activation of associated evaluations: An overview. *Cognition and Emotion*, *15*(2), 115–141. <https://doi.org/10.1080/02699930125908>

- Fece, I. (1996). Psihologija zvuka. In *Zvuk izražajno sredstvo filma i televizije; priredio Rihard Merc* (pp. 71–73). Fakultet Dramskih Umetnosti - Katedra za filmsku i televizijsku montažu.
- Feldman, R. S. (2001). *Social Psychology*. Prentice Hall.
- Ferrand, L., & New, B. (2004). Semantic and Associative Priming in the Mental Lexicon. In *Mental lexicon: "Some words to talk about words"* (pp. 25–43). Nova Science Publishers.
- Ferré, P., & Sánchez-Casas, R. (2014). Affective Priming in a Lexical Decision Task: Is There an Effect of Words' Concreteness? *Psicologica: International Journal of Methodology and Experimental Psychology*, 35(1), 117–138.
- Fiamengo, A. (2009). *La Guerra Fría sube al cuadrilátero: Rocky Balboa vs. El "imperio del mal."* XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. <https://cdsa.academica.org/000-008/197>
- Fockenber, D. A., Koole, S. L., & Semin, G. R. (2008). Priming in Concert: Assimilation and Contrast with Multiple Affective and Gender Primes. *Social Cognition*, 26(6), 647–669. <https://doi.org/10.1521/soco.2008.26.6.647>
- Forster, K. (1984). *Masked Priming Demonstration*. <http://www.u.arizona.edu/~kforster/priming/index.htm>
- Frojd, S. (1981). *Tumačenje snova I*. Matica Srpska.
- Garrido, S., & Davidson, J. W. (2019). *Music, Nostalgia and Memory: Historical and Psychological Perspectives*. Springer.
- Gerdes, A. B. M., Wieser, M. J., & Alpers, G. W. (2014). Emotional pictures and sounds: A review of multimodal interactions of emotion cues in multiple domains. *Frontiers in Psychology*, 5. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01351>
- Gergely, G. (2008). Jean-Luc Godard's film essays of the 1960s: The virtues and limitations of realism theories. *Studies in French Cinema*, 8(2), 111–121. https://doi.org/10.1386/sfc.8.2.111_1
- Gibbons, H., Seib-Pfeifer, L.-E., Koppehele-Gossel, J., & Schnuerch, R. (2018). Affective priming and cognitive load: Event-related potentials suggest an interplay of implicit affect misattribution and strategic inhibition. *Psychophysiology*, 55(4). <https://doi.org/10.1111/psyp.13009>
- Goerlich, K. S., Witteman, J., Schiller, N. O., Van Heuven, V. J., Aleman, A., & Martens, S. (2012). The nature of affective priming in music and speech. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 24(8), 1725–1741. https://doi.org/10.1162/jocn_a_00213
- Goerlich, K., Witteman, J., Aleman, A., & Martens, S. (2011). Hearing Feelings: Affective Categorization of Music and Speech in Alexithymia, an ERP Study. *PloS One*, 6, e19501. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0019501>

- Goodman, A. M., Katz, J. S., & Dretsch, M. N. (2016). Military Affective Picture System (MAPS): A new emotion-based stimuli set for assessing emotional processing in military populations. *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry*, 50, 152–161. <https://doi.org/10.1016/j.jbtep.2015.07.006>
- Goodro, K. (2022). *Movement in “Paprika” and Baudry’s Apparatus Theory* | *Aperture*: BYU Theatre and Media Arts. <https://film.byu.edu/aperture/?p=487>
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. London: BFI Pub.; Bloomington: Indiana University Press. <http://archive.org/details/unheardmelodiesn00gorb>
- Grossi, G. (2006). Relatedness proportion effects on masked associative priming: An ERP study. *Psychophysiology*, 43(1), 21–30. <https://doi.org/10.1111/j.1469-8986.2006.00383.x>
- Haberkamp, A., Glombiewski, J. A., Schmidt, F., & Barke, A. (2016). *The DISgust-RelaTed-Images (DIRTI) Database: Validation of a novel standardized set of disgust pictures* [Data set]. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.167037>
- Hagoort, P. (1998). Chapter 15—The Shadows of Lexical Meaning in Patients with Semantic Impairments. In B. Stemmer & H. A. Whitaker (Eds.), *Handbook of Neurolinguistics* (pp. 235–248). Academic Press. <https://doi.org/10.1016/B978-012666055-5/50019-8>
- Hall, C. N., Howarth, C., Kurth-Nelson, Z., & Mishra, A. (2016). Interpreting BOLD: Towards a dialogue between cognitive and cellular neuroscience. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 371(1705), 20150348. <https://doi.org/10.1098/rstb.2015.0348>
- Hammer, A. G., & Orne, T. M. (2021). *Hypnosis | Definition, History, Techniques, & Facts* | *Britannica*. <https://www.britannica.com/science/hypnosis>
- Han, S. (2017). *The Sociocultural Brain: A Cultural Neuroscience Approach to Human Nature* (1st edition). Oxford University Press.
- Han, S., & Northoff, G. (2020). Cultural Priming Effects and the Human Brain. In C. M. Worthman, C. A. Cummings, L. J. Kirmayer, R. Lemelson, & S. Kitayama (Eds.), *Culture, Mind, and Brain: Emerging Concepts, Models, and Applications* (pp. 223–243). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108695374.011>
- Hanser, W. E., & Mark, R. E. (2013). Music influences ratings of the affect of visual stimuli. *Psihologijske Teme*, 22, 305–324.
- Hartin, T. (2022). *Understanding the Priming Effect; The Priming Effect Theory, Perceptual Salience & Examples | Negative, Semantic, Repetition & Cognitive Priming—Video & Lesson Transcript*. Study.Com. <https://study.com/academy/lesson/the-priming-effect-accessibility-priming-perceptual-salience.html>
- Hegel, G. V. F. (1976). *Nauka logike: Objektivna logika : učenje o biću. Deo I*. Beogradski izdavačko-grafički zavod.

- Henik, A., & Carr, T. H. (2002). Inhibition. In V. S. Ramachandran (Ed.), *Encyclopedia of the Human Brain* (pp. 571–585). Academic Press. <https://doi.org/10.1016/B0-12-227210-2/00177-1>
- Hoeckner, B. (2019). *Film, Music, Memory*. University of Chicago Press.
- Hong, Y. Y. (2009). A dynamic constructivist approach to culture: Moving from describing culture to explaining culture. *Understanding Culture: Theory, Research and Application*.
- Hong, Y.-Y., Benet-Martinez, V., Chiu, C.-Y., & Morris, M. W. (2003). Boundaries of Cultural Influence: Construct Activation as a Mechanism for Cultural Differences in Social Perception. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 34(4), 453–464. <https://doi.org/10.1177/0022022103034004005>
- Hsu, N., & Schütt, Z. (2012). *Psychology of Priming*. Nova Science Publishers.
- Huang, M. A., Rana, K. D., & Vaina, L. M. (2018). *The emotional valence and features of subliminal priming images impact conscious perception of face expressions* (p. 255489). bioRxiv. <https://doi.org/10.1101/255489>
- Hughes, C. (2020). Seeing Colors: The Impact of Color Priming on Brand Perception. *Business: Student Scholarship & Creative Works*. <https://jayscholar.etown.edu/busstu/10>
- Hutchins, S., & Palmer, C. (2008). Repetition priming in music. *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance*, 34(3), 693–707. <https://doi.org/10.1037/0096-1523.34.3.693>
- Hutchins, S., & Palmer, C. (2011). Repetition priming in music. *Psychology of Popular Media Culture*, 1, 69–88. <https://doi.org/10.1037/2160-4134.1.S.69>
- Istvandity, L. (2019). *The Lifetime Soundtrack: Music and Autobiographical Memory*. Equinox Publishing.
- Ito, K., Masuda, T., & Hioki, K. (2012). Affective information in context and judgment of facial expression: Cultural similarities and variations in context effects between North Americans and East Asians. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 43, 429–445. <https://doi.org/10.1177/0022022110395139>
- Jacobs, M. (2022, February 27). *What Is Repetition? Definition & Examples Of This Technique*. Filmmaking Lifestyle. <https://filmlifestyle.com/what-is-repetition/>
- Jäncke, L. (2008). Music, memory and emotion. *Journal of Biology*, 7(6), 21. <https://doi.org/10.1186/jbiol82>
- Jäncke, L. (2019, July 25). *Music and Memory*. The Oxford Handbook of Music and the Brain. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198804123.013.11>
- Janković, A. (2011). *Dug i krivudav put. Bitlsi kao kulturni artefakt*. RED BOX.

- Jin, Z. (2014). *Exploring Implicit Cognition: Learning, Memory, and Social Cognitive Processes*. IGI Global.
- John, A. S. (2019, April 9). Tight Cultures and Loose Cultures. *Chief Learning Officer - CLO Media*. <https://www.chieflearningofficer.com/2019/04/09/tight-cultures-and-loose-cultures/>
- Johnson, S. K., & Halpern, A. R. (2012). Semantic priming of familiar songs. *Memory & Cognition*, 40(4), 579–593. <https://doi.org/10.3758/s13421-011-0175-z>
- Jones, A. (2005). *The Rough Guide to Horror Movies*. Rough Guides.
- Jones, M. R., & Boltz, M. (1989). Dynamic attending and responses to time. *Psychological Review*, 96(3), 459–491. <https://doi.org/10.1037/0033-295x.96.3.459>
- Jung, C. G., & Shamdasani, S. (2010). *The Undiscovered Self: With Symbols and the Interpretation of Dreams* (R. F. C. Hull, Trans.; Revised edition). Princeton University Press.
- Jung, K. G. (1984a). *Dinamika nesvesnog*. Matica srpska, Novi Sad.
- Jung, K. G. (1984b). *Duh i život*. Matica srpska.
- Jung, K. G. (1984c). *O psihologiji nesvesnog*. Matica srpska.
- Kalinak, K. M. (2007). *How the West Was Sung: Music in the Westerns of John Ford* (First edition). University of California Press.
- Kamio, Y., Wolf, J., & Fein, D. (2006). Automatic processing of emotional faces in high-functioning pervasive developmental disorders: An affective priming study. *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 36(2), 155–167. <https://doi.org/10.1007/s10803-005-0056-z>
- Kandinski, V. V. (1996). *O duhovnom u umetnosti: Posebno u slikarstvu : sa osam slika i deset originalnih drvoreza*. Esotheria.
- Kanudo, R. (1978). Teorija sedam umetnosti, (1911). In *Teorija filma -priredio Dušan Stojanović*. Nolit.
- Kanudo, R. (2015). *Sedma umetnost*. Studio Lirica.
- Kashima, Y. (2009). Culture Comparison and Culture Priming: A Critical Analysis. In *Understanding culture: Theory, research, and application* (pp. 53–77). Psychology Press - Taylor & Francis Group.
- Kauschke, C., Bahn, D., Vesker, M., & Schwarzer, G. (2019). The Role of Emotional Valence for the Processing of Facial and Verbal Stimuli—Positivity or Negativity Bias? *Frontiers in Psychology*, 10. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.01654>
- Kazdin, A. E. (Ed.). (2000). *Encyclopedia of Psychology, Vol. 1*. Oxford University Press.

- Kendall, R. A. (2005). Music and video iconicity: Theory and experimental design. *Journal of Physiological Anthropology and Applied Human Science*, 24(1), 143–149. <https://doi.org/10.2114/jpa.24.143>
- Kennedy, M., & Bourne, J. (Eds.). (2003). *The Concise Oxford Dictionary of Music* (4th edition). Oxford University Press.
- Kennedy, P. (2013). The Relationship Between Prosocial Music and Helping Behaviour and its Mediators: An Irish College Sample. *Journal of European Psychology Students*, 4(1), Article 1. <https://doi.org/10.5334/jeps.av>
- Key, W. B. (1973). *Subliminal seduction. Ad media's manipulation of a not so innocent America*. Prentice-Hall. <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=9d08135e11cdfcd9c4c1330bd43dd795>
- Key, W. B. (1976). *Media Sexploitation*. Prentice-Hall.
- Key, W. B. (1993). *The Age of Manipulation: The Con in Confidence, the Sin in Sincere*. Rowman & Littlefield.
- Ki, V. B. (1996). Kako isterivač đavola masira publiku. In *Zvuk: Izražajno sredstvo filma i televizije; priredio Rihard Merc*. Fakultet dramskih umetnosti, Katedra za filmsku i televizijsku montažu : Radio-televizija Srbije, Istraživanja RTS, Sektor za izdavačku delatnost, Beograd (Originalno izdat u Wilson, Bryan, Media Sexploitation, Signet, 1977.).
- Kim, H., Lu, X., Costa, M., Kandemir, B., Adams, R. B., Li, J., Wang, J. Z., & Newman, M. G. (2018). Development and validation of Image Stimuli for Emotion Elicitation (ISEE): A novel affective pictorial system with test-retest repeatability. *Psychiatry Research*, 261, 414–420. <https://doi.org/10.1016/j.psychres.2017.12.068>
- Klauer, K. C. (1997). Affective Priming. *European Review of Social Psychology*, 8(1), 67–103. <https://doi.org/10.1080/14792779643000083>
- Klebl, C., Greenaway, K. H., Rhee, J. J., & Bastian, B. (2021). Ugliness Judgments Alert us to Cues of Pathogen Presence. *Social Psychological and Personality Science*, 12(5), 617–628. <https://doi.org/10.1177/1948550620931655>
- Kliger, D., & Gilad, D. (2012). Red light, green light: Color priming in financial decisions. *The Journal of Socio-Economics*, 41, 738–745. <https://doi.org/10.1016/j.socec.2012.07.003>
- Koelsch, S., Kasper, E., Sammler, D., Schulze, K., Gunter, T., & Friederici, A. D. (2004). Music, language and meaning: Brain signatures of semantic processing. *Nature Neuroscience*, 7(3), Article 3. <https://doi.org/10.1038/nn1197>
- Konečni, V. J. (2003). Patrik N. Juslin i Džon A. Sloboda (urednici): Muzika i emocije - teorija i istraživanje - Oxford, U.K.: Oxford University Press, 2001. *Psihologija*, 36(3), 395–403.
- Konečni, V. J. (2008). Does music induce emotion? A theoretical and methodological analysis. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2, 115–129. <https://doi.org/10.1037/1931-3896.2.2.115>

- Kövecses, Z. (2003). *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge University Press.
- Kropfingher, K. (2003). Prilog, komentari i napomene (Opera i drama). In *Opera i drama*. Madlenijanum.
- Kropfingher, K., & Wagner, R. (1986). *Oper und Drama*. Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag.
- Kurdi, B., Lozano, S., & Banaji, M. R. (2017). Introducing the Open Affective Standardized Image Set (OASIS). *Behavior Research Methods*, 49(2), 457–470. <https://doi.org/10.3758/s13428-016-0715-3>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live By* (1st edition). University of Chicago Press.
- Lang, E., & West, G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures: A Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles Underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures*. Boston Music Company.
- Langkjær, B., & Gregersen, A. (2017). Cognitive film theory: A personal status – Interview with Professor Ed Tan. *Tidsskrift for Medier, Erkendelse Og Formidling*, 5(2), Article 2. <https://tidsskrift.dk/mef-journal/article/view/97118>
- Language & Culture as Research Enablers | UMD ARLIS Website*. (2022). <https://www.arlis.umd.edu/langcult>
- Lauer, U., & Mata Hari (Directors). (2019, August 19). *The Sounddesign of Son of Saul*. <https://www.youtube.com/watch?v=xmhfBT2TKS0>
- Lee, A., & Labroo, A. (n.d.). *Conceptual and Perceptual Fluency: Implications for Marketers*. The Association for Consumer Research. Retrieved March 11, 2023, from <https://www.acrwebsite.org/web/acr-content/632/conceptual-and-perceptual-fluency-implications-for-marketers.aspx>
- Lee, S.-M., Henson, R. N., & Lin, C.-Y. (2020). Neural Correlates of Repetition Priming: A Coordinate-Based Meta-Analysis of fMRI Studies. *Frontiers in Human Neuroscience*, 14. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2020.565114>
- Lehman, D. R., Chiu, C., & Schaller, M. (2004). Psychology and Culture. *Annual Review of Psychology*, 55(1), 689–714. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.55.090902.141927>
- Lehmann, A. C., Sloboda, P. of P. and D. of the U. for the S. of M. S. and D. J. A., Sloboda, J. A., Woody, R. H., Woody, R. H., & Woody, A. P. of M. E. R. H. (2007). *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford University Press, USA.
- Leime, J. L., Rique Neto, J., Alves, S. M., & Torro-Alves, N. (2013). Recognition of facial expressions in children, young adults and elderly people. *Estudos de Psicologia (Campinas)*, 30, 161–167. <https://doi.org/10.1590/S0103-166X2013000200002>
- Leonard, D. J. (2006). *Screens Fade to Black: Contemporary African American Cinema*. Praeger.

- Levy, D. A., Stark, C. E. L., & Squire, L. R. (2004). Intact Conceptual Priming in the Absence of Declarative Memory. *Psychological Science*, *15*(10), 680–686. <https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2004.00740.x>
- Lewis-Beck, M., Bryman, A. E., & Liao, T. F. (2003). *The SAGE Encyclopedia of Social Science Research Methods*. SAGE Publications.
- Lewis-Beck, M., Bryman, A., & Liao, T. (2004). *The SAGE Encyclopedia of Social Science Research Methods* (Vol. 1–3). <https://doi.org/10.4135/9781412950589>
- Lindborg, P., & Friberg, A. K. (2015). Colour Association with Music Is Mediated by Emotion: Evidence from an Experiment Using a CIE Lab Interface and Interviews. *PLOS ONE*, *10*(12), e0144013. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0144013>
- Liu, Z., Liu, X.-X., Hong, Y. Y., Brockner, J., Tam, K.-P., & Li, Y. (2017). Is individual bribery or organizational bribery more intolerable in China (versus in the United States)? Advancing theory on the perception of corrupt acts. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, *143*, 111–128. <https://doi.org/10.1016/j.obhdp.2016.12.002>
- Lopes, R., & Brock, M. (2015, May 15). ‘Rocky IV’ Is a Cold War Montage With a Robotic Heart, PopMatters. *PopMatters*. <https://www.popmatters.com/192493-rocky-iv-is-a-cold-war-montage-with-a-robotic-heart-2495540139.html>
- Loveday, C., Woy, A., & Conway, M. A. (2020). The self-defining period in autobiographical memory: Evidence from a long-running radio show. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, *73*(11), 1969–1976. <https://doi.org/10.1177/1747021820940300>
- Lu, X., Adams, R. B., Li, J., Newman, M. G., & Wang, James. Z. (2017). An Investigation into Three Visual Characteristics of Complex Scenes that Evoke Human Emotion. *International Conference on Affective Computing and Intelligent Interaction and Workshops : [Proceedings]. ACII (Conference), 2017*, 440–447. <https://doi.org/10.1109/ACII.2017.8273637>
- Lu, X., Suryanarayan, P., Adams, R. B., Li, J., Newman, M. G., & Wang, J. Z. (2012). On Shape and the Computability of Emotions. *Proceedings of the ... ACM International Conference on Multimedia, with Co-Located Symposium & Workshops. ACM International Conference on Multimedia, 2012*, 229–238. <https://doi.org/10.1145/2393347.2393384>
- Lucarelli, F. (2013, December 13). *A Revolution in Stage Design: Drawings and Productions of Adolphe... – SOCKS*. <https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>, <https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>
- Luz, E. (1925). *Motion Picture Synchrony: For Motion Picture Exhibitors, Organists and Orchestras*. Music Buyers Corporation.
- Major, J. (2008). List Composition Effects for Masked Semantic Primes: Evidence Inconsistent with Activation Accounts. *Theses and Dissertations (Comprehensive)*. <https://scholars.wlu.ca/etd/1059>

- Mandler, J. M. (2014). *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*. Psychology Press.
- Manwell, R., & Huntley, J. (1984). *Tehnika filmske muzike*. Fakultet dramskih umetnosti - Grupa za filmsku i televizijsku montažu - Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- March, J. D. (2010). *Affective priming of music and words* [Masters, Memorial University of Newfoundland]. <https://research.library.mun.ca/9524/>
- Marchewka, A., Zurawski, L., Jednoróg, K., & Grabowska, A. (2014). The Nencki Affective Picture System (NAPS): Introduction to a novel, standardized, wide-range, high-quality, realistic picture database. *Behavior Research Methods*. <https://doi.org/10.3758/s13428-013-0379-1>
- Mari, M., & Omon, Ž. (2007). *Analiza film(ov)a*. Clio Beograd.
- Marković, D. (2010). *Audio-vizuelna pismenost*. Univerzitet Singidunum.
- MATTER in Emotion Research. (n.d.). *Home*. Retrieved January 9, 2023, from <http://www4.ujaen.es/~erpadiad/index.html#top>
- Mayr, S., & Buchner, A. (2007). Negative priming as a memory phenomenon: A review of 20 years of negative priming research. *Zeitschrift Für Psychologie/Journal of Psychology*, 215(1), 35–51. <https://doi.org/10.1027/0044-3409.215.1.35>
- McCombs, M. (2015). Agenda Setting, Media Effects on. In J. D. Wright (Ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences (Second Edition)* (pp. 351–356). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.95007-4>
- McGlone, F., Wessberg, J., & Olausson, H. (2014). Discriminative and Affective Touch: Sensing and Feeling. *Neuron*, 82(4), 737–755. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2014.05.001>
- McLennan, K. S., Neumann, E., & Russell, P. N. (2019). Positive and negative priming differences between short-term and long-term identity coding of word-specific attentional priorities. *Attention, Perception, & Psychophysics*, 81(5), 1426–1441. <https://doi.org/10.3758/s13414-018-01661-9>
- Mcleod, S. (2020). *Harry Harlow, Monkey Love Experiments | Simply Psychology*. <https://www.simplypsychology.org/harlow-monkey.html>
- Mec, K. (1968). O utisku stvarnosti. *Filmske Sveske, Urednik Dušan Stojanović, Institut Za Film Beograd*, 1(10).
- Mejer, L. B. (1986). *Emocija i značenje u muzici*. Nolit.
- Mendoza-Halliday, P. (2017). A Theory of the Musical Genre: The Three-Phase Cycle. *Proceedings of the 10th International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus17)*, London, UK. https://sysmus17.qmul.ac.uk/wp-content/uploads/2017/08/mendoza_halliday_three_phase_cycle.pdf

- Merriam-Webster. (2021). *Definition of REMINISCENCE*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/reminiscence>
- Merriam-Webster. (2022a). *Definition of ABSOLUTE MUSIC*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/absolute+music>
- Merriam-Webster. (2022b). *Definition of HONOR*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/honor>
- Meyer, D. E., & Schvaneveldt, R. W. (1971). Facilitation in recognizing pairs of words: Evidence of a dependence between retrieval operations. *Journal of Experimental Psychology*, 90, 227–234. <https://doi.org/10.1037/h0031564>
- Military Affective Picture System—Department of Psychology—College of Liberal Arts—Auburn University*. (n.d.). Retrieved January 9, 2023, from <https://cla.auburn.edu/psychology/military-affective-picture-system/>
- Milutinović, D. D. (2012). U tamnici jezika: Lakanov psihoanalitički koncept. *Godišnjak Za Srpski Jezik, Univerzitet u Nišu Filozofski Fakultet, Niš*, XXV(12), 199–206.
- Mirka, D. (1997). *The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki*. Music Academy in Katowice. <https://eprints.soton.ac.uk/71829/>
- Mirka, D. (2000). Texture in Penderecki's Sonoristic Style. *Music Theory Online*, 6(1). <https://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.mirka.html>
- Misailović, M. (2003). Savremena Opera i drama Riharda Vagnera. In *Opera i drama*. Madlenijanum.
- Mitri, Ž. (1966). *Estetika i psihologija filma I Strukture*. Institut za film Beograd.
- Mitrović, Ž. (1974). Razmišljanja iz kamere dokumentarnog filma. *Filmske Sveske, Urednik Dušan Stojanović, Institut Za Film Beograd*, 6(4), 471–474.
- Moholy-Nagy, L. (1984). Problemi novog filma. In *Avangardni film 1895—1939*. Radionica SIC Studentski izdavački centar UK SSO Beograda.
- Mollaghan, A. (2016). *The Visual Music Film*. Palgrave Macmillan UK.
- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (1st Edition). Indiana University Press.
- Moon Audio. (2018). *Audio Sound Signatures*. Moon Audio. <https://www.moon-audio.com/sound-signatures>
- Morrison, S. J., & Demorest, S. M. (2009). Cultural constraints on music perception and cognition. *Progress in Brain Research*, 178, 67–77. [https://doi.org/10.1016/S0079-6123\(09\)17805-6](https://doi.org/10.1016/S0079-6123(09)17805-6)
- Murch, W. (1994). Foreword (Audio-vision Sound on Screen—Michel Chion). In *Audio-vision: Sound on Screen—Michel Chion*. Columbia University Press.

- Murch, W. (1995). *Stretching Sound to Help the Mind See*. FilmSound.Org. <http://filmsound.org/murch/stretching.htm>
- Music and Memory*. (n.d.). Music and Memory. Retrieved December 25, 2022, from <https://musicandmemory.org/>
- Music In Movement. (n.d.). *Sonoristics or sonoristic technique / Sonorism Music In Movement*. Music In Movement. Retrieved February 28, 2023, from <http://musicinmovement.eu/glossary/sonoristics-sonorism>
- National Geographic. (2016). *Šta su neuroni ogleđala?* National Geographic Serbia. <https://nationalgeographic.rs/nauka/medicina-i-psihologija/a19713/neuroni-ogledala.html>
- Native Instruments. (n.d.). *Cinematic: Thrill | Komplete*. Retrieved February 17, 2023, from <https://www.native-instruments.com/en/products/komplete/cinematic/thrill/>
- NATO Review - Countering cognitive warfare: Awareness and resilience*. (2021, May 20). NATO Review. <https://www.nato.int/docu/review/articles/2021/05/20/countering-cognitive-warfare-awareness-and-resilience/index.html>
- Nemes, L., Röhrig, G., Molnár, L., & Rechn, U. (Directors). (2016, April 29). *Saul fia* [Drama, War]. Laokoon Filmgroup, Hungarian National Film Fund.
- Ng, T. K., Ng, S. H., & Ye, S. (2016). Assimilation and Contrast Effects of Culture Priming Among Hong Kong Chinese: The Moderating Roles of Dual Cultural Selves. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 47(4), 540–557. <https://doi.org/10.1177/0022022116631826>
- Nil, S. (1986). *Žanr. Filmske Sveske Beograd*, 18(2).
- Odey, O. (2010). Culture and Belief Systems: A Christian Experience in the 21st Century. *Lwati: A Journal of Contemporary Research*, 7(3), Article 3. <https://doi.org/10.4314/lwati.v7i3.57674>
- Omon, Ž., Bergala, A., Mari, M., & Verne, M. (2006). *Estetika filma*. Clio.
- Onderko, K. (2018, September 13). What is Trauma? *Unyte Integrated Listening*. <https://integratedlistening.com/blog/what-is-trauma/>
- Orlić, A. (2012). *Individualne razlike u obradi emocionalno obojenog materijala* [University of Belgrade, Faculty of Philosophy]. <https://doi.org/10.2298/BG20120621ORLIC>
- Orlova, O. G. (2021). The American Movies As A Discourse And A Source Of Russian Stereotypes. *European Proceedings of Social and Behavioural Sciences, Language and Technology in the Interdisciplinary Paradigm*. <https://doi.org/10.15405/epsbs.2021.12.17>
- Ostwald, P. F. (1963). *Soundmaking; the Acoustic Communication of Emotion*. Thomas.

- Over, H., & Carpenter, M. (2009). Eighteen-month-old infants show increased helping following priming with affiliation. *Psychological Science*, 20(10), 1189–1193. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2009.02419.x>
- Oyserman, D., & Lee, S. W.-S. (2007). Priming “culture”: Culture as situated cognition. In *Handbook of cultural psychology* (pp. 255–279). The Guilford Press.
- Oyserman, D., & Sorensen, N. (2009). Understanding Cultural Syndrome Effects on What and How We Think: A Situated Cognition Model. In *Understanding culture: Theory, research, and application* (pp. 25–52). Psychology Press.
- Palmer, S. (2015). A ‘chorégraphie’ of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn. *Theatre and Performance Design*, 1(1–2), 31–47. <https://doi.org/10.1080/23322551.2015.1024975>
- Palmer, S. E., & Schloss, K. B. (2010). An ecological valence theory of human color preference. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 107(19), 8877–8882. <https://doi.org/10.1073/pnas.0906172107>
- Parke, R., Chew, E., & Kyriakakis, C. (2007). Quantitative and visual analysis of the impact of music on perceived emotion of film. *Computers in Entertainment*, 5(3), 5. <https://doi.org/10.1145/1316511.1316516>
- Patel, A. D. (2015). *Music and the Brain Course Guidebook*. Tufts University, The Great Courses. <https://www.thegreatcourses.com/courses/music-and-the-brain>
- Pecher, D., Zeelenberg, R., & Raaijmakers, J. G. W. (2002). Associative priming in a masked perceptual identification task: Evidence for automatic processes. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology Section A*, 55(4), 1157–1173. <https://doi.org/10.1080/02724980244000143>
- Penderecki, K. (1998). *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*. Hinshaw Music.
- Perea, M., & Gotor, A. (1997). Associative and semantic priming effects occur at very short stimulus-onset asynchronies in lexical decision and naming. *Cognition*, 62(2), 223–240. [https://doi.org/10.1016/s0010-0277\(96\)00782-2](https://doi.org/10.1016/s0010-0277(96)00782-2)
- Perea, M., & Rosa, E. (2002). The effects of associative and semantic priming in the lexical decision task. *Psychological Research*, 66(3), 180–194. <https://doi.org/10.1007/s00426-002-0086-5>
- Perera, A. (2020). *Implicit and explicit memory*. Simply Psychology. www.simplypsychology.org/implicit-versus-explicit-memory.html
- Popović Mladenović, T., Kolić, N., & Petković Lozo, I. (2020a). Rediscovering Music Universe of Claude Debussy’s Préludes. In *The First International Conference – Psychology and Music – Interdisciplinary Encounters; Bogunović, B. & Nikolić, S. (Eds.) (2020). Proceedings of PAM-IE Belgrade 2019* (pp. 243–258). Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Belgrade.

- Popović Mladenović, T., Kolić, N., & Petković Lozo, I. (2020b). Rediscovering Music Universe of Claude Debussy's Préludes. In *The First International Conference – Psychology and Music – Interdisciplinary Encounters*; Bogunović, B. & Nikolić, S. (Eds.) (2020). *Proceedings of PAM-IE Belgrade 2019* (pp. 243–258). Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Belgrade.
- Poulin-Charronnat, B., Bigand, E., Madurell, F., & Peereman, R. (2005). Musical structure modulates semantic priming in vocal music. *Cognition*, *94*(3), B67–B78. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2004.05.003>
- Praemium Imperiale. (n.d.). *Krzysztof Penderecki—Praemium Imperiale*. Retrieved February 28, 2023, from <https://www.praemiumimperiale.org/en/laureate-en/laureates-en/pendereck-en>
- Priming - IResearchNet. (2016, January 13). Priming—IResearchNet. *Psychology*. <http://psychology.iresearchnet.com/social-psychology/social-cognition/priming/>
- Psychology Today. (n.d.-a). *Priming | Psychology Today*. Retrieved November 20, 2022, from <https://www.psychologytoday.com/intl/basics/priming>
- Psychology Today. (n.d.-b). *Trauma | Psychology Today*. Retrieved February 28, 2023, from <https://www.psychologytoday.com/us/basics/trauma>
- Rare Historical Photos. (2015, January 25). A girl who grew up in a war zone draws a picture of “home” while living in a residence for disturbed children, 1948—Rare Historical Photos. <https://rarehistoricalphotos.com/> <https://rarehistoricalphotos.com/girl-concentration-camp-disturbed-children-1948/>
- Reagan, R. (n.d.). *Peace Through Strength*. Ronald Reagan. Retrieved October 19, 2022, from <https://www.reaganlibrary.gov/permanent-exhibits/peace-through-strength>
- Rehfeldt, R. A., Tyndall, I., & Belisle, J. (2021). Music as a Cultural Inheritance System: A Contextual-Behavioral Model of Symbolism, Meaning, and the Value of Music. *Behavior and Social Issues*, *30*(1), 749–773. <https://doi.org/10.1007/s42822-021-00084-w>
- Rona, J. (2009). *The Reel World: Music Pro Guides*. Hal Leonard.
- Rosi, V., Houix, O., Misdariis, N., & Susini, P. (2020). *Uncovering the meaning of four semantic attributes of sound: Bright, Warm, Round and Rough Interviews with sound experts*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03016038>
- Rowe, A. (2022, January 13). Audio Dictionary: “Warm” vs “Neutral” vs “Bright,” and the role your brain plays in all this. *Medium*. <https://xander51.medium.com/audio-dictionary-warm-vs-neutral-vs-bright-and-the-role-your-brain-plays-in-all-this-2ec761759f7b>
- Rumelhart, D. E. (1980). Schemata: The Building Blocks of Cognition. In R. J. Spiro, B. C. Bruce & W. F. Brewer (ed.), *Theoretical Issues in Reading Comprehension* (pp. 33–58). L. Erlbaum Associates.

- Sam N., S. M. S. (2013, May 11). *What is FACILITATION? Definition of FACILITATION (Psychology Dictionary)*. <https://psychologydictionary.org/facilitation/>
- Samson, J. (2001). *Genre*. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040599>
- Saravia, J. (2020). Good vs. Evil: The Construction of Soviet ‘Otherness’ in Rocky IV [Billet]. *PopMeC Research Blog*, *INSTITUTO FRANKLIN–UAH*. <https://popmec.hypotheses.org/1635>
- Schienle, A., Potthoff, J., Schönthaler, E., & Schlintl, C. (2021). Disgust-Related Memory Bias in Children and Adults. *Evolutionary Psychology*, *19*(2), 1474704921996585. <https://doi.org/10.1177/1474704921996585>
- Schienle, A., Scheucher, J., & Zorjan, S. (2022). Affective touch during the processing of angry facial expressions: An event-related potential study. *Biological Psychology*, *175*, 108433. <https://doi.org/10.1016/j.biopsycho.2022.108433>
- Seel, N. M. (2011). *Encyclopedia of the Sciences of Learning*. Springer Science & Business Media.
- Šefer, P. (1980). Ne vizuelni elementi u filmu. *Filmske Sveske*, *Urednik Dušan Stojanović, Institut Za Film Beograd*, *12*(1).
- Service, T. (2011, November 3). Krzysztof Penderecki: Horror film directors’ favourite composer. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2011/nov/03/krzysztof-pendercki-horror-soundtracks-david-lynch>
- Shariff, A. F., & Norenzayan, A. (2007). God Is Watching You: Priming God Concepts Increases Prosocial Behavior in an Anonymous Economic Game. *Psychological Science*, *18*(9), 803–809. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2007.01983.x>
- Shariff, A. F., Willard, A. K., Andersen, T., & Norenzayan, A. (2016). Religious Priming: A Meta-Analysis With a Focus on Prosociality. *Personality and Social Psychology Review*, *20*(1), 27–48. <https://doi.org/10.1177/1088868314568811>
- Shevy, M. (2008). Music genre as cognitive schema: Extramusical associations with country and hip-hop music. *Psychology of Music*, *36*(4), 477–498. <https://doi.org/10.1177/0305735608089384>
- Shrum, L. (2008). Media Consumption and Perceptions of Social Reality: Effects and Underlying Processes. In *Media Effects: Advances in Theory and Research* (pp. 69–96). Routledge.
- Shuman, V., Sander, D., & Scherer, K. R. (2013). Levels of Valence. *Frontiers in Psychology*, *4*, 261. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00261>
- Silva, H. D., Campagnoli, R. R., Mota, B. E. F., Araújo, C. R. V., Álvares, R. S. R., Mocaiber, I., Rocha-Rego, V., Volchan, E., & Souza, G. G. L. (2017). Bonding Pictures: Affective Ratings Are Specifically Associated to Loneliness But Not to Empathy. *Frontiers in Psychology*, *8*. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.01136>

- Sim, E.-J., Harpaintner, M., & Kiefer, M. (2020). Is subliminal face processing modulated by attentional task sets? Evidence from masked priming effects in a gender decision task. *Open Psychology*, 2(1), 76–89. <https://doi.org/10.1515/psych-2020-0006>
- Šion, M. (2007). *Audiovizija*. Clio.
- Skinner, A. L., & Benton, C. P. (2012). The expressions of strangers: Our identity-independent representation of facial expression. *Journal of Vision*, 12(2), 12. <https://doi.org/10.1167/12.2.12>
- Slepian, M., Weisbuch, M., Adams, R., & Ambady, N. (2011). Gender Moderates the Relationship Between Emotion and Perceived Gaze. *Emotion (Washington, D.C.)*, 11, 1439–1444. <https://doi.org/10.1037/a0026163>
- Sloboda, J. A., & O’Neill, S. A. (2001). Emotions in everyday listening to music. In *Music and emotion: Theory and research* (pp. 415–429). Oxford University Press.
- Sollberge, B., Rebe, R., & Eckstein, D. (2003). Musical Chords as Affective Priming Context in a Word-Evaluation Task. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 20(3), 263–282. <https://doi.org/10.1525/mp.2003.20.3.263>
- Strull, T. K., & Wyer, R. S. (1979). The role of category accessibility in the interpretation of information about persons: Some determinants and implications. *Journal of Personality and Social Psychology*, 37(10), 1660–1672. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.37.10.1660>
- Stapel, D. A., & Koomen, W. (2001). I, we, and the effects of others on me: How self-construal level moderates social comparison effects. *Journal of Personality and Social Psychology*, 80, 766–781. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.80.5.766>
- Stapel, D. A., & Koomen, W. (2005). When less is more: The consequences of affective primacy for subliminal priming effects. *Personality & Social Psychology Bulletin*, 31(9), 1286–1295. <https://doi.org/10.1177/0146167205275616>
- Steinbeis, N., & Koelsch, S. (2011). Affective priming effects of musical sounds on the processing of word meaning. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 23(3), 604–621. <https://doi.org/10.1162/jocn.2009.21383>
- Stepanova, E. V., & Strube, M. J. (2012). What’s in a Face? The Role of Skin Tone, Facial Physiognomy, and Color Presentation Mode of Facial Primes in Affective Priming Effects. *The Journal of Social Psychology*, 152(2), 212–227. <https://doi.org/10.1080/00224545.2011.597797>
- Sternberg, M. (1992). Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity. *Poetics Today*, 13(3), 463–541. <https://doi.org/10.2307/1772872>
- Stevens, C., Tardieu, J., Dunbar-Hall, P., Best, C., & Tillmann, B. (2013). Expectations in culturally unfamiliar music: Influences of proximal and distal cues and timbral characteristics. *Frontiers in Psychology*, 4. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00789>
- Stojanović, D. (1989). *Montažni prostor u filmu*. Univerzitet umetnosti u Beogradu.

- Stuart, G. P., & Jones, D. M. (1995). Priming the Identification of Environmental Sounds. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology Section A*, 48(3), 741–761. <https://doi.org/10.1080/14640749508401413>
- Sullivan, F., & Peterik, J. (n.d.). *Survivor—Burning Heart [From Rocky IV] Lyrics / Lyrics.com*. Retrieved March 16, 2023, from <https://www.lyrics.com/lyric/5097832/Survivor/Burning+Heart+%5BFrom+Rocky+I+V%5D>
- Sweeny, T. D., Grabowecky, M., Suzuki, S., & Paller, K. A. (2009). Long-Lasting Effects of Subliminal Affective Priming from Facial Expressions. *Consciousness and Cognition*, 18(4), 929–938. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2009.07.011>
- Szymanska, M., Monnin, J., Noiret, N., Tio, G., Galdon, L., Laurent, E., Nezelof, S., & Vulliez-Coady, L. (2015). The Besançon Affective Picture Set-Adolescents (the BAPS-Ado): Development and validation. *Psychiatry Research*, 228(3), 576–584. <https://doi.org/10.1016/j.psychres.2015.04.055>
- Tay, R. Y. L., & Ng, B. C. (2019). Effects of affective priming through music on the use of emotion words. *PLOS ONE*, 14(4), e0214482. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0214482>
- Texas A&M University—Culture definitions. (n.d.). Retrieved June 30, 2022, from <http://people.tamu.edu/~i-choudhury/culture.html>
- The Center for the Study of Emotion and Attention. (n.d.). Retrieved January 27, 2023, from <https://csea.php.ufl.edu/media/iadsmmessage.html>
- Thpanorama. (2021). *Mogućnosti inferencijskog razmišljanja, alati i primjeri / Obrazovna psihologija*. Thpanorama - Budi bolje danas! <https://hr.thpanorama.com/articles/psicologa-educativa/pensamiento-inferencial-caractersticas-herramientas-y-ejemplos.html>
- Timmers, R., & Crook, H. (2014). Affective Priming in Music Listening: Emotions as a Source of Musical Expectation. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 31(5), 470–484. <https://doi.org/10.1525/mp.2014.31.5.470>
- Tingting, W., Ruiming, W., Jing, W., Xiaowen, W. U., Lei, M. O., & Li, Y. (2014). The Priming Effects of Red and Blue on the Emotion of Chinese. *Acta Psychologica Sinica*, 46(6), 777. <https://doi.org/10.3724/SP.J.1041.2014.00777>
- Tomas, T. (1981a). Intervju sa Elmerom Bernštajnom. In *Filmska muzika, Filmske sveske, posebno izdanje časopisa za teoriju filma i filmologiju*. Institut za film Beograd.
- Tomas, T. (1981b). Muzika za filmove. In *Filmska muzika, Filmske sveske, posebno izdanje časopisa za teoriju filma i filmologiju*. Institut za film Beograd.
- Trafimow, D., Triandis, H. C., & Goto, S. G. (1991). Some tests of the distinction between the private self and the collective self. *Journal of Personality and Social Psychology*, 60, 649–655. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.60.5.649>

- Traxler, M. J., & Tooley, K. (2012). Lexical and syntactic priming in language comprehension. *Psychology of Priming*, 79–100.
- Triandis, H. C. (n.d.). *APA Dictionary of Psychology*. Retrieved July 15, 2022, from <https://dictionary.apa.org/> ; <https://dictionary.apa.org/tight-culture> ; <https://dictionary.apa.org/loose-culture> .
- Triandis, H. C. (1988). Collectivism v. Individualism: A Reconceptualisation of a Basic Concept in Cross-cultural Social Psychology. In G. K. Verma & C. Bagley (Eds.), *Cross-Cultural Studies of Personality, Attitudes and Cognition* (pp. 60–95). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1007/978-1-349-08120-2_3
- Triandis, H. C. (1993). Collectivism and individualism as cultural syndromes. *Cross-Cultural Research: The Journal of Comparative Social Science*, 27(3–4), 155–180. <https://doi.org/10.1177/106939719302700301>
- Triandis, H. C. (1996). The psychological measurement of cultural syndromes. *American Psychologist*, 51(4), 407–415. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.51.4.407>
- Trimble, E. (2018). *The Influence of Colour Priming on Consumers' Physiological Responses in a Retail Environment Using EEG and Eye-tracking*. University of Manchester.
- Uhrig, M. K., Trautmann, N., Baumgärtner, U., Treede, R.-D., Henrich, F., Hiller, W., & Marschall, S. (2016). Emotion Elicitation: A Comparison of Pictures and Films. *Frontiers in Psychology*, 7. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.00180>
- Uleman, J. S., & Saribay, S. A. (2012, February 10). *Initial Impressions of Others*. The Oxford Handbook of Personality and Social Psychology. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195398991.013.0014>
- United States Department of the Army. (1962). *FM 33-5 Psychological Operations*. Headquarters, Department of the Army USA.
- U.S. Capitol Visitor Center. (n.d.). *The Capitol | U.S Capitol—Visitor Center*. Retrieved October 14, 2022, from <https://www.visitthecapitol.gov/about-capitol>
- Vagner, R. (2003). *Opera i drama*. Madlenijanum.
- Vallet, G., Simard, M., & rémy, V. (2012). Exploring the contradictory results on the cross-modal priming effect in normal aging: A critical review of the literature. In *Psychology of Priming* (pp. 101–122). Nova Science Publishers.
- van Leeuwen, T. M., Singer, W., & Nikolić, D. (2015). The Merit of Synesthesia for Consciousness Research. *Frontiers in Psychology*, 6. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2015.01850>
- Volbach, W. R. (Walther R. (1968). *Adolphe Appia, prophet of the modern theater; a profile*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press. <http://archive.org/details/adolpheappiapro0000volb>
- Vučičević, B. (1992). *Imitacija života*. Institut za film, Beograd.

- Wagner, A. D., & Koutstaal, W. (2002). Priming. In V. S. Ramachandran (Ed.), *Encyclopedia of the Human Brain* (pp. 27–46). Academic Press. <https://doi.org/10.1016/B0-12-227210-2/00286-7>
- Walden, J. (2015, December 3). *Contender – Sound Designer Tamás Zányi, Son of Saul*. Below the Line. <https://www.btlnews.com/awards/contender-sound-designer-tamas-zanyi-son-of-saul/>
- Wang, L., Li, X., Pi, Z., Xiang, S., Yao, X., & Qi, S. (2021). Spatiotemporal Dynamics of Affective and Semantic Valence Among Women. *Frontiers in Human Neuroscience*, *15*. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2021.602192>
- Wang, Y., & Zhang, Q. (2016). Affective Priming by Simple Geometric Shapes: Evidence from Event-related Brain Potentials. *Frontiers in Psychology*, *7*. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.00917>
- Was, C. A. (2012). The facilitation of content-specific prior memory procedures: A procedural memory hypothesis of long-term semantic priming. In N. Hsu & Z. Schütt (Eds.) *Psychology of priming* (pp. 123–137). Nova Science Publishers.
- Whittington, W. (2007). *Sound Design and Science Fiction*. University of Texas Press.
- Wingstedt, J. (2005). *Narrative music: Towards an understanding of musical narrative functions in multimedia*. Luleå University of Technology Department of Music and Media.
- Wingstedt, J. (2008). *Making Music Mean On Functions of, and Knowledge about, Narrative Music in Multimedia*. Luleå University of Technology Department of Music and Media.
- Wingstedt, J., Brändström, S., & Berg, J. (2010). Narrative Music, Visuals and Meaning in Film. *Visual Communication*, *9*(2), 193–210. <https://doi.org/10.1177/1470357210369886>
- Wong, P. S., & Root, J. C. (2003). Dynamic variations in affective priming. *Consciousness and Cognition*, *12*(2), 147–168. [https://doi.org/10.1016/s1053-8100\(03\)00007-2](https://doi.org/10.1016/s1053-8100(03)00007-2)
- Wright, A., Saxena, S., Sheppard, S. M., & Hillis, A. E. (2018). Selective Impairments in Components of Affective Prosody In Neurologically Impaired Individuals. *Brain and Cognition*, *124*, 29–36. <https://doi.org/10.1016/j.bandc.2018.04.001>
- Yang, S., & Vignoles, V. L. (2020). Self-construal priming reconsidered: Comparing effects of two commonly used primes in the UK and China. *Open Science Journal*, *5*(3), Article 3. <https://doi.org/10.23954/osj.v5i3.2418>
- Yao, Z., Zhu, X., & Luo, W. (2019). Valence makes a stronger contribution than arousal to affective priming. *PeerJ*, *7*, e7777. <https://doi.org/10.7717/peerj.7777>
- Yuan, Y., Liu, J., Wu, Z., Zhou, G., Sommer, W., & Yue, Z. (2022). Does Eye Gaze Uniquely Trigger Spatial Orienting to Socially Relevant Information? A Behavioral and ERP Study. *Brain Sciences*, *12*(9), 1133. <https://doi.org/10.3390/brainsci12091133>

- Zettl, H. (2011). *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics* (6th edition). San Francisco State University - Cengage Learning.
- Ziv, N., Hoftman, M., & Geyer, M. (2012). Music and moral judgment: The effect of background music on the evaluation of ads promoting unethical behavior. *Psychology of Music*, 40(6), 738–760. <https://doi.org/10.1177/0305735611406579>
- Зайцев, А. (2023, March 9). Почему Голливуд все время изображает русских плохими парнями. *Профиль*. <https://profile.ru/culture/movie/pochemu-gollivud-vse-vremya-izobrazhaet-russkix-ploхими-parnyami-137998/>
- Маргарита Лисовина (Director). (2021). *ДОНБАСС ЗА НАМИ - Маргарита Лисовина и Наталья Качура*. <https://www.youtube.com/watch?v=XIXCDypL750>
- Николенко, А. Г. (2013). Дискурс американского игрового кино как источник интеграции и аккультурации. *Вопросы Журналистики, Педагогики, Языкознания*, 20(27 (170)), Article 27 (170).
- 代小东, 常宝, 沈鹤玲, & 刘春艳. (2016). 启动效应中的语义相关 The Semantic Correlation of Priming Effect. *Advances in Psychology*, 06(11), 1142. <https://doi.org/10.12677/AP.2016.611144>
- 张丽娜. (2018). 阈下情感启动范式下的性别面孔情绪刻板效应. *Advances in Social Sciences*, 07, 1171. <https://doi.org/10.12677/ASS.2018.78172>
- 葛淑敏, 尚晨阳, 怡王, & 力张. (2018). 文化启动范式研究述评. *Advances in Psychology*, 08, 1184. <https://doi.org/10.12677/AP.2018.88142>

Izjava o autorstvu

Изјава о ауторству

Потписани-а Александар Ђаковић

број индекса F8/15

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
ТАЧКА АУДИО-ВИЗУЕЛНЕ СИНЕРГИЈЕ: ПРИМОВАЊЕ У ФИЛМСКОЈ НАРАЦИЈИ

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 30.6.2023



Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Александар Ђаковић

Број индекса F8/15

Докторски студијски програм Теорија уметности и медија

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ТАЧКА АУДИО-ВИЗУЕЛНЕ СИНЕРГИЈЕ: ПРИМОВАЊЕ У ФИЛМСКОЈ НАРАЦИЈИ

Ментор Алесандар Јанковић

Коментор: Тијана Поповић Млађеновић

Потписани (име и презиме аутора) Александар Ђаковић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 30.6.2023



Izjava o korišćenju

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију/ докторски уметнички пројекат под насловом:

ТАЧКА АУДИО-ВИЗУЕЛНЕ СИНЕРГИЈЕ: ПРИМОВАЊЕ У ФИЛМСКОЈ НАРАЦИЈИ

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

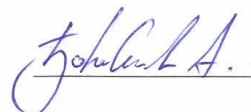
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 30.6.2023



1. **Ауторство:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.