

Osnovna karakteristika svih »podređenih« pripovedačkih glasova je da se oni, što se jezičke organizacije tiče, baziraju na hercegovačkom govornom idiomu. Bez obzira na ovu primarnu jednakost jezičkog plana među narativnim celinama realizovanim »podređenim« pripovedačkim glasovima se mogu uspostaviti i nivoi distinkcija i doći do izvesnog broja distinktnih obeležja.

Pogledajmo ovaj segment iz jedne narativne celine oblikovane pripovedačkim glasom Filipa Divulje: »Pazi se dobro noćas kada budeš u mlinu, čudo će te snaći. Nego naspi žito u žrvanj, neka se melje, a ti naloži vatru, izderi iz crne ovce crnu džigericu, i natkni je na trnovit ražanj, pa ga lagano okreći. Tačno u pola noći, začućeš vrisku i buku, kao da zemlja drhti. Nemoj se plašiti, nemoj bježati. Ne okreći se, no mirno nastavi da vrtiš drvo. Ugledaćeš masu đavola koji idu prema tebi, uplakani. Pred njima će ići vođa im, onaj najkrupniji, dobro ga izkosa pogledaj i osmotri« (str. 13–14).

U ovom segmentu se oblikuje jedna narodna priča, koja od tradicije preuzima ne samo elemente, njihovu selekciju, već i način kombinovanja elemenata i stvaranja strukturnih veza. Ova priča je od svog jezičkog nivoa do svog značenja i smisla većih sintagmatskih celina, do svesti koju preko svog plana sadržaja reprezentuje, u stvari, u funkciji socijalno-psihološkog portreta jedne sredine i ljudi u njoj (njihovog »pogleda na svet«).

Folklorna »boja« plana sadržaja ove priče, vezanost i mesto među elementima tradicije, samo su osnova za pojavljivanje ove primarne funkcije portretisanja jedne socijalno individualizovane sredine. Time je pisac došao do veoma zanimljivog oblikovnog rešenja da socijalno-psihološki portret i sredine i nekih pojedinaca ne oblikuje direktno na nivou autorskih iskaza, već posredno kroz narativne celine u kojima dominiraju folklorna, mitološka, idiolektska označena.

Na ovaj način autentičnost oblikovanog portreta je veća, samim tim, što ga uobličavaju »glasovi« pripovedača koji su neposredni pripadnici socijalne sfere iz koje se uzima i materijal za oblikovanje portreta i objekti koji se portretišu. Relativno najpovlašćeniji od pripovedačkih glasova koje smo nazvali podređenim je »glas« majke subjekta naracije, »autora«.

Ovaj pripovedački glas oblikuje portret subjekta naracije, »autora«, služeći se hercegovačkim govornim idiomom, iz koga su na nivou selekcije uzeti samo elementi negativne semantičke nijanse: »Djed ti je bio knez, preko leđa je imao dva metra širine, taman koliko si ti dva puta visok. One ogromne čoške na kući, on je iznio na svojim leđima, a ne bi jednu takije deset podiglo.

Stric ti je podigao dvije kuće, imao je pun tor ovaca i govedi, skupljali su se uveče da čuju kako prekrasno udaraju zvona, sa volova, a šta ti imaš« (str. 73).

U ovom razgranatom narativnom segmentu iz koga smo naveli dve celine kroz stalne komparacije i suprotstavljanje dva rečeničko-sintagmatska bloka čija je nejednakost na planu sadržaja očevidna raste nijansa negativnog u portretu subjekta naracije u romanu. Komparacije se razvijaju kroz stalno naglašavanje nepodudarnosti uporednih rečeničko-sintagmatskih nizova, kroz kontrast koji je iako veoma naglašen i stoga veoma »vidljiv« ipak visoko funkcionalan.

Naravno, i izvan funkcije oblikovanja portreta subjekta naracije navedeni, a i drugi segmenti su, takođe, i u funkciji socio-psihološkog portretisanja. Tu funkciju veoma uspešno vrše i legende, kazivanja, kletve, predanja realizovana kroz različite pripovedačke glasove i sa veoma individualnim »likom« svog plana izraza.

Svaki od »podređenih« pripovedačkih glasova u književni tekst na nivou celine unosi morfološke i semantičke nijanse koje bi bilo teško realizovati naracijom preko »osnovnog« pripovedačkog glasa. A to znači da uz morfološko bogatstvo koje u književni tekst unose ovi »podređeni« pripovedački glasovi, pored drugačije selekcije i distribucije jezičkih jedinica, odnosno formiranja plana izraza, oni, u isto vreme, unose u književni tekst i semantičke nijanse i boje veoma funkcionalne za realizaciju socio-psiholoških portreta svih vrsta.

Svi »podređeni« pripovedački glasovi su strogo funkcionalno uključeni u strukturu teksta, i nikad nisu toliko samostalni da bi to išlo na štetu »osnovnog« pripovedačkog glasa i funkcija koje on ima u strukturi proznog teksta (osnovna mu je funkcija da se preko i kroz njega realizuje autorski plan). »Podređeni« pripovedački glasovi za autorski plan oblikovanja hronike »donose« materijal koji i leksički i semantički i morfološki (nivo tekstovnih formi) obogaćuje strukturu romana »Smrt spasitelja«. Pomoću pripovedačkih glasova tipološki i funkcionalno različitih u književnom tekstu se formiraju i specifična označena (sa folklorom, mitološkom i drugim »bojama«) i označavajuća čija je individualizacija posredovana kroz distribuciju fenomena svih jezičkih nivoa iz jedne socio-idiolektske sfere. Na taj način uz formiranje novih i specifičnih označenih i označavajućih bogati se smisao teksta, i prevazilaze kanonizovane forme književnog govora.

¹ Svi navodi iz: Radoslav Bratić, »Smrt spasitelja«, Prosveta, Beograd, 1973.



»hitler u partizanima«, satirično kazalište »jazavac«, zagreb

jurij lotman

SEMIOTIKA FILMA

BORBA SA VREMENOM

Kinematograf oblikuje svet. Najvažnije karakteristike sveta su prostor i vreme. Odnos prostorno-vremenske karakteristike objekta prema prostorno vremenskoj prirodi modela u mnogome određuje i njenu prirodu i njenu saznavnu vrednost.

Saznavna vrednost modela raste srazmerno sa slobodom umetnika u izboru sredstava oblikovanja. Ako je prevodenje kategorije objektivnog sveta na jezik umetničkog teksta određeno činom stvaranja, a ne automatizmom situacije, koda ili bilo kog drugog ranije datog i zato u potpunosti preodređenog sistema, sadržajnost dobijenog modela naglo raste. Zato je prirodno što umetnik teži da sačuva slobodu od automatskog odražavanja prostorno-vremenskih parametara sveta u filmu. Ali kinematograf još pre početka bilo kakvog stvaralačkog akta nameće umetniku svoj, veoma strog sistem ekvivalenata objektivnog vremena i prostora. Raskinuti sa njima, ostajući u oblasti filma, nemoguće je. Umetniku ostaje jedino da se sa njima bori i da ih nadvlada sredstvima tog istog kinematografa.

U svakoj umetnosti, povezanoj sa vizuelnim i ikonskim znacima, moguće je samo jedno umetničko vreme — sadašnje. Određujući suštinu te pojave u odnosu na teatro D. S. Lihačov je pisao: »Šta je to teatarsko sadašnje vreme? To je sadašnje vreme predstave koja se odigrava pred očima gledalaca. To je vaskrsnuće vremena zajedno sa događajima i protagonistima, i to takvo vaskrsnuće, pri kojem je dužnost gledalaca da zaborave da je pred njima prošlost. To je ostvarenje istinske iluzije sadašnjeg, pri kojoj se glumac stapa sa likom kojeg tumači, isto kao što se i vreme prikazano na sceni stapa sa vremenom u kome su gledaoci u dvorani. Umetničko vreme nije relativno, relativna je samo radnja.«¹

Upravo iz tih razloga, vreme vizuelnih umetnosti je siromašno, upoređeno sa vremenom usmenih umetnosti. Ono isključuje prošlost i budućnost. Moguće je slikati na filmu budućnost, ali je nemoguće naslikati film u budućnosti. Upravo sa time je povezano siromaštvo drugih glagolskih kategorija likovnih umetnosti. Čin vizuelnog usvajanja moguć je samo u jednom modusu — realnom. Svi irealni načini: želja, pogodbeni, zabrana, zapovedni i pre svega oblici indirektnog i nepotpuno-direktnog govora, dijaloško pripovedanje sa složenim preplitanjem tačaka gledišta, — predstavljaju teškoće za čiste opisne umetnosti.

Kinematograf je od samog početka pokušavao da iznađe načine za prenošenje sna, uspomena, nepotpuno-direktnog govora, pribegavajući zastarelim i drugim, inače odbačenim, sredstvima. U današnje vreme kinematograf vlada opsežnim iskustvom prenošenja različitih glagolskih vremena sredstvima sadašnjeg i nerealnog dejstva kroz realno.

Tako u filmu »Prošle godine u Marienbadu« Alena Renea, radnja ne reprodukuje realnost, već je sadržaj filma govor jedne ličnosti. Ali onaj koji govori ne pripoveda, već sa naporom pretresa događaje, trudeći se da se priseti i shvati šta se zapravo dogodilo. I ekran ponavlja različite verzije događaja a sama mogućnost prikazivanja različitih verzija jedne epizode skida bezuslovnu modalnost realnosti, rekli bismo, neodvojivu od vizuelnog lika. »Rukopis nađen u Saragozi« gradi pripovest u obliku nepotpuno-direktnog govora. U »Razvodu na italijanski način« pred nama je sjajan primer pripovedanja u optativu (željni način) — epizoda krađe sapuna od žene.

Veoma je interesantan primer filma »Lete ždralovi«. U momentu kada je Boris smrtno ranjen, između ranjavanja i smrti, urezana je epizoda svadbe, oivičena slikom uskovitlanog drveća. Adekvatom beskonačno male jedinice vremena u stvarnosti, čini se mučno dug deo vremena na ekranu.² To može biti upoređeno sa poznatim mestom iz »Sevastopolskih priča« L. Tolstoja, gde se između momenta kada Praskuhin ugleda bombu koja se vrti pred njegovim nogama i fraze: »Bio je ubijen na mestu, šrapnelom po sred grudi.« — proteže u hronološkom toku jedna sekunda (»Prošla je još jedna sekunda, — sekunda u kojoj je sav svet uspomena promakao u njegovoj mašti«), a u priči — dve stranice teksta; to je to umetničko vreme koje u drugim delovima tolstojevske priče odgovara satima, danima ili mesecima realnog. Ta podobnost za neravninomernost, proizvoljno sažimanje i razvlačenje, — koja čini uslov pojave umetničkog vremena, — nemoguća u teatru, postaje u filmu posebno važna, ukoliko je otpor reči u tom odnosu značajno niži od pokretne slike.

Snagu, koju je potrebno uložiti u filmsku traku da bi se iz automatskog fiksatora tempa života pretvorila u umetnički model vremena, gledalac oseća kao umetničku energiju, napor i smislaonu zasićenost.

Isto tako, epizoda Borisove svadbe u filmu »Lete ždralovi« ima još i drugi smisao, ona predstavlja irealnu radnju. Protivrečnost između osećanja realnosti vidljivog na ekranu i našeg znanja o njegovoj irealnosti, gradi novi pravac umetničkog napora. Dopunska neopredeljenost sastoji se u tome što taj tekst ne može biti pravolinijski tumačen kao »to, što se pričiniolo Borisu u momentu smrti« ili kao »Borisova želja« — to je težak amalgam prividenja samrtnika i misli gledalaca o neostvarivim mogućnostima, kudikamo jednostavnijim i prirodnijim od realnosti; burno veselje, kadrovi diktirani poetikom »happy end-a«, nadovezuju se na svest gledaoca da heroj u to vreme umire. Konflikt filmskog vremena, koje polako teče, sa trenutnim realnim vremenom, zaoštava se time što likovi na ekranu promiču povećanom brzinom (za razliku od načina prikazivanja smrti prekidanjem kadra). Paralelno teče konflikt realne i irealne radnje. Vrlo interesantno je izveden konflikt prebacivanja vremena u filmu mladih Moskovskih režisera »Doručci 43. godine« (po V. Aksjonovu). Heroj-glavni junak, koji putuje u udobnom vagonu na jug, neočekivano u prijatnom saputniku prepoznaje neprijatelja iz detinjstva koji je gladne 1943. godine, na čelu bande dečaka, pljačkao evakuisanu decu iscrpljenu glađu, otimajući od njih dragoceni školski obrok. Mučna uvreda koja raste u duši glavnog junaka, prikazana lancem kadrova prenetih na staroj svetlucavoj traci, koji daju u svakoj kulminaciji sećanja oštro uveličavanje plana i zastoje filmske vrpce, podstiče junaka na osvetu: on zove saputnika, koji ga ne prepoznaje, u vagon restoran i mrzeći ga nudi mu preobilan obed. Kadrovi večere u restoranu, sita, zadovoljna, srećna i u potpunosti blazirana fizionomija čoveka koji jede, smenjuju se na ekranu kadrovima gladi i poniženja. Specifičnost prošlog filmskog vremena — koje ne prestaje da bude sadašnjost — i irealno — koje je u punoj meri realno —, podvlači se i jezikom filma i sižeom. Junak očigledno greši, (mada to konačno, nije ni objašnjeno). To je drugi čovek. Istovremeno u restoranu tom istom čoveku prilazi alkoholičar, okrivljujući ga sa pijanom upornošću, da je za vreme rata kao intendant pokrao svoju »bratiju«. Čini se da, već sama nespojivost da je jedan isti čovek, godine 1943. bio i drzak dečak — vođa ulične bande — i lopov — intendant, opravdava osumnjičenog. No, vremenska dvostrukost filmskih planova, premeštanje realnog i irealnog, izaziva dopunske smisaone efekte: u alkoholičaru, koga sramno izvode iz restorana, mi odjednom vidimo heroja-mornara iz 1943. godine; duboke neiskazive ali celog života u duši prisutne uvrede, dobijaju snagu realnosti a o osumnjičenom i nanesenoj uvredi ličnosti gledalac, protiv svake logike, nevoljno zaključuje: mada se opravdao od dve tužbe podignute protiv njega, nemoguće je da su svi baš u njemu videli krivca: on jeste krivac, samo, njegova krivica lebdí negde van predela filma i može biti da svi traže razlog svojih stradanja u sasvim drugim ljudima a ne u njemu.

Tako se film, fiksirajući pomoću kamere i trake sadašnje vreme, prikazuje kao kinematografska priča o onome što se ne može videti, o onome što je skriveno u dubinama sećanja i svesti.

BORBA SA PROSTOROM

Već smo govorili o tome da se efekat kadra gradi na uspostavljanju izomorfizma između svih prostornih formi realnosti i ravni ograničene sa četiri strane prostorom ekrana. Upravo to izjednačavanje različitog, čini osnovu filmskog prostora. Zato stabilnost granica ekrana i fizička realnost njegove pljosnate prirode čine neophodne uslove za postanak filmskog prostora. Ali, odnos širenja prostora na ekranu prema njegovim granicama, sasvim je druge prirode nego, na primer, u slikarstvu. Samo se barokni umetnik nalazio toliko u neprestanoj borbi sa granicama svoga umetničkog prostora, koliko je to uobičajeno za filmskog režisera.

Ekran je ograničen bočnim parametrom i površinom. Van tih predela filmski svet ne postoji. Ali on ispunjava unutrašnju površinu tako da neprestano iskrsava fikcija mogućnosti prodora kroz granice. Kao posebno sredstvo napada na bočni parametar javlja se krupni plan. Otrgnut detalj, koji zamenjuje celinu, postaje metonimija. Ona je izomorfna svetu. Ali mi ne možemo zaboraviti da je ona, ipak, detalj nekakvog realnog predmeta i njegove, na ekranu nepostojeće konture, sukobljavaju se sa granicama ekrana.

Ipak, u poslednjoj deceniji još veće značenje dobija pokušaj prodora — napad — ravne površine. Još 1930. godine J. Mukaržovski je ukazivao na to da zvuk kompenzira »plitkost« ekrana, pridajući mu dopunsku dimenziju. Do sličnog efekta dovodi postavljanje ose radnje perpendikularno prema površini ekrana. Fenomen voza, koji »naleće« na gledaoce, star je koliko i umetnički filmski izraz, ali je do danas sačuvao efektivnost upravo u snazi organskog osećanja »plitkosti« ekrana. Postavivši na pozorišnu scenu tenk, uperen pravo u publiku, ne bismo postigli nikakav efekat. »Iskakanje« iz ekrana efektivno je zato što je nemoguće i što predstavlja borbu sa samim osnovama filma. Ono podseća na pokret glavom statue, koji je strašan i potresa gledaoce (iako je on ranije obavešten i to očekuje) baš zato što je jasno da je pred nama nepokretan kip. Pokret glavom seni Hamletovog oca ne čini nam se užasnim — mi u stvari njoj pripisujemo pokretljivost koju uskraćujemo statui.



»skupe«, dramsko kazalište gavela, zagreb



»ognjište«, crnogorsko narodno pozorište, titograd

Analognu ulogu igra usmeravanje radnje u dubinu (kadar iz filma »Lete ždralovi«).

Za savremeni film su najznačajnije u tim odnosima takozvane dubine građenja kadra. Predstavljajući ujedinjavanje krupnog plana na »avanscenju« (prednji deo pozornice) kadra i opšteg — u njegovoj dubini, oni čine filmski svet koji lomi prirodnu ravninu ekrana i gradi značajno precizniji sistem izomorfizma: trodimenzionalni, bezgraničan i višefaktorski svet realnosti postaje izomorfan ravnom i ograničenom svetu ekrana. Ali on, sa svoje strane, ispunjava samo ulogu prevoda-posrednika; slika se gradi višedimenzionalno, evoluirajući od slikarstva ka teatru. Blistavu tehniku dubinskog kadra vidimo na primer u »Građaninu Kejnu« i Trifoovim filmovima.

Dubinski kadar je u određenom smislu suprotan montaži koja daje linearnost i, težeći od slikarstva ka plakatu, ka čisto sintagmatskom sistemu znakova, u potpunosti se miri sa ravnom prirodnom filmskog sveta. Ipak, bez osnova, teoretičari »Cahiers du cinéma« vide u dubinskom kadru neposredan život, prirodnost, sirovu realnost, za razliku od režiserski prepariranog i relativno montažerskog filma. Pred nama nije uprošćen, već savršeniji, složeniji, vremenom iziskivan filmski jezik. Njegova izražajnost i virtuoznost su nesporni, jednostavnost — neizvesna. To nije automatski shvaćen život — prvi stepen sistema »objekat — znak«, već treći stepen, imitacija krajnje sličnog sa stvarnošću znaka od materijala, koplje, — krajnje udaljen od te sličnosti.

Dubinski kadar se bori sa montažom a to označava da osnovnu važnost on dobija na fondu režiserske i gledačke kulture montaže, van koje on gubi značajan deo svoga smisla. Kadar neprekidan u dubinu i pripovedanje bez oštih montažnih spojeva izgrađuje tekst koji krajnje imitira nediskretnost života, njegov tekući, nedeljivi karakter. Ali, čini se da je, u stvari, filmski tekst presečen po više linija: krupni planovi presecaju »avanscenju« kadra a dubinski plan ostaje nediskretn (mogućnost da se on daje razbijeno i jasno po umetničkom izboru pojačava taj kontrast). U kadru se istovremeno iskazuje i tekst i meta-tekst, život i njegovo modelirano osmišljavanje. Na primer, u filmskom jeziku se ustalila predstava o očima, snimljenim u krupnom planu, kao metafori savesti, moralno ocenjivačkoj misli. Tako se »Štrajk« Eizenštajna (1942) završava simboličkim kadrom »Savest čovečanstva«.

Analognim primerom koristi se M. Rom u »Običnom fašizmu«. Na primeru kadra iz »Višeg principa« Jirži Krejčka (1960., po priči J. Drde) vidimo sjedinjavanje tog znaka sa poslednjim planom, koji ovde istupa u funkciji »samog života«.

Označili smo već da je prostor u filmu, kao i u svakoj umetnosti, ograničen, zarobljen u određene okvire i istovremeno izomorfan bezgraničnom prostoru sveta. Toj protivrečnosti, opštoj za sve umetnosti i naročito uočljivoj u onome što se pojavljuje u likovnim, kinematograf dodaje svoje: ni u jednoj od likovnih umetnosti likovi koji popunjavaju granicu unutrašnjeg umetničkog prostora ne streme tako aktivno da je probiju, da se otgnu van njenih predela. Taj konstantni konflikt povezuje jedan od osnovnih činilaca iluzije stvarnosti filmskog prostora. Zato su svi pokušaji uvođenja ekrana promenjenive veličine — rezultat ignorisanja suštine filma i vidljivo besperspektivni. Ako ikada na njihovoj osnovi i iznikne umetnost, ona će se u samoj biti razlikovati od kinematografije.

PROBLEMI SEMIOTIKE I PUTEVI SAVREMENOG KINEMATOGRAFA

Povećani interes za probleme znaka i značenja nije samo osobina naučnog opisa, već i jedna od tipičnih crta kulture druge polovine XIX veka. Sukob očiglednog i istine, principijelna nemogućnost građenja vizuelnih modela za neke fundamentalne položaje savremene atomske fizike, oštra razilaženja između naučne slike sveta i uobičajenih životnih (najčešće gledačevih) predstava o njemu i istovremeno široko uvođenje apstraktnih naučnih ideja u saznanje neobično velikog auditorijuma, postavili su pitanja semiotike u centar problematike te epohe. A oštrina socijalnih konflikata, pojava sredstava masovnih informacija (i dezinformacija), potenciranje problema masovne kulture i čitav niz drugih pitanja, dali su tim interesima daleko neakademski karakter.

Semiotički problemi počinju da prožimaju ne samo jezik već i sadržaj filmskih traka. Oni privlače tako različite umetnike, kao što su Bergman (»Lice«), Felini (»Osam i po«), Antonioni »Blou-ape« (»Uvećanje«). Na ovom poslednjem treba se podrobnije zadržati jer je njegova vezanost za probleme filmske semiotike naročito primetna.

Vlasnik malog ateljea umetničke fotografije priprema zajedno sa avangardnim piscem knjigu o modernom Londonu. Želeći da ulovi lice modernog života u njegovim nepredumišljenim, neizmišljenim i dokumentarnim pojavama, on se povlači po čumezima i parkovima, ulicama i kafeima, fotografišući. Na taj način odmah je već zadata orijentacija na fakt, dokumenat, u kojima će, nadajući se, dobiti ono istinsko lice vremena. Uvođenja motiva fotografije istovremeno značajno komplikuje semiotičku situaciju. Filmska slika, projektovana na ekran, istupa u dvojako funkciji. S jedne strane ona označava realnost koju fotografiše. U odnosu na nju fotografija istupa kao reprodukcija, dokumentarno mnogo tačnija od teksta. S druge strane, isto tako, kinematografija — to je umetnički film (mi to ne zaboravljamo i ne smemo zaboravljati), tekst, u odnosu na koga nepokretna fotografija istupa kao

nešto značajno pouzdanije i neospornije, funkcionalno savrnjivo sa samom stvarnošću. Baš takva shvatanja, kao pouzdanost, očevidnost, fakt, dokumenat, postaju predmet umetničkog istraživanja Antonionija.

Kompozicija filma gradi se kao povezivanje suštinske epizode fotografisanja u parku, pokazivanja, uveličavanja i dešifrovanja foto-trake, sa okvirnim pripovedanjem glavne ličnosti-fotografa i njegovom preokupiranošću tom fotografijom života.

Šiže suštinske epizode svodi se na sledeće: šetajući se parkom fotograf vidi par koji se ljubi i pravi nekoliko snimaka. Iznenada se okrenuvši, žena — to je visoka brinete lepog i energičnog lica — primećuje nezvanog svedoka i pritrčavši k fotografu, besno zahteva da se traka uništi, čak pokušava da je otme na silu. Zatim ona naglo odlazi za svojim draganom. Fotograf uspeva da nekoliko puta škljocne aparatom iza njenih leđa. Nakon nekoliko epizoda koje nemaju direktne veze sa šiježnim jezgrom, mi vidimo njegov produžetak. Žena, koja je na nepoznat način doznala adresu fotografovog ateljea, dolazi k njemu (u ateljeu je u to vreme odmor, pomoćnici i modeli su otišli, on je sam) i moli ga da joj preda traku, pokušavajući i da ga zavede. Njena upornost je zainteresovala fotografa i on prevarom daje drugu kasetu sa filmom, užurbano zatim izrađuje i uveličava snimljene kadrove.

Na ekranu se pojavljuju fotografije. Prvi je utisak da smo te kadrove već videli, da nas ekran vraća u trenutke fotografisanja u parku — pred nama je žena koja se naglo otrgla od muškarca koga tek što je zagrlila. Ali, zagledajući pažljivo, mi vidimo da je fotografija žene data bližim planom, ona je unekoliko drugačije kadrirana: granice fotografije odrezale su ceo okolni pejzaž, izdvojivši samo te dve ljudske figure. Osim toga, ranije su se te figure kretale, i kada su zaustavljene u uhvaćenom ekspresivnom pokretu.

No, to nije ono glavno. Kada smo videli tu epizodu na ekranu u njenoj »živoj radnji« (»realnost«, pripadanje tih epizoda »stvarnosti« a ne »dokumentu o stvarnosti«, bila je naglašena time što su se sve one kretale u pretežno opštim planovima, kamera se držala pasivno, režiser se demonstrativno uklanjao od intervencije i tumačenja), pred nama su bile tri figure: par koji se ljubi i čovek koji ga slika. U tim uslovima ženin bes i uzbuđenje imali su toliko prirodno objašnjenje da se čini da bi neophodnost drugih verzija potpuno otpadala.

Izloživši u svom studiju uveličanu, nepokretnu fotografiju, fotograf je, pre svega, nju izveo iz konteksta: a) vremenskog — otečeno je ono što se dogodilo nekoliko trenutaka pre snimka, mi ne vidimo poljubac, pred nama je samo žena koja se otrgla od muškarca; b) uzročnog — realnost je bila sadržajna, dve figure u zadnjem planu i jedna u prednjem su obrazovale trougao, pri čemu se radnja na prednjem reflektovala kao uzrok gneva i uzbuđenja na zadnjem. Fotografija je otekla prednji plan. Gledajući je, mi vidimo uzbuđenje ali ne znamo uzrok toga.

I tako, saopštenje je isključeno iz konteksta. Da li je ono time postalo siromašnije. Bezuslovno. Ono nije postalo samo siromašnije već i neshvatljivo. To je loše, ukoliko je uskraćena jasnoća bila povezana sa jedinim mogućim objašnjenjem. Ali, ako su moguća i druga tumačenja, to oslobađanje od hipnoze vere u to da je tekst shvaćen na jedini pravilan način, neizbežno podrazumeva potrebu gledanja na tekst kao nešto nerazumljivo. Participiranje nerazumljivog teksta je neizbežna etapa na putu ka njegovom shvatanju. Izolovana iz konteksta figura žene je puna nemira — razlog njenog uzbuđenja je nepoznat; otrgla se od muškarca, — koga ona gleda? Svojim smo očima videli kontekst koji je davao, čini se, ubedljive odgovore na sva pitanja. Ali, pred našim očima fotograf počinje ponovo da istražuje okolinu žene — uveličava različite delove kadra i slaže ih unaokolo ženske figure. Pri tome se ponovno sazda drugi kontekst. Mogli bismo reći da je radnja koju sprovodi fotograf nekorektna pošto karakter pribora koji gradi fototekst ponovo isključuje jednog od učesnika situacije — samog fotografa. Sazdavanje takvog novog konteksta neočekivano razotkriva u figuri žene neke, nama ranije neuhvatljive smislove. Prvo smo videli odnos »žena — fotograf« i baš njemu pripisali ženin gnev i strah. Sada je na očigled svih nas iskomponovan sistem »žena — grmovi koji je okružuju«. Ta veza je toliko očigledna, da gledalac nije začuđen kada se fotograf sav predaje poslu, uveličavajući i kombinujući deliće žbunova sa figurom žene, tražeći na taj način razlog njenim emocijama. I on i gledaoci tog trenutka zaboravljaju da to, što su videli svojim očima u parku, i napokon pojavljivanje žene, daju ubedljivo objašnjenje koje isključuje neophodnost dopunskih traženja. I baš zato što smo zaboravili mnogo toga što smo znali i odbili da priznamo svoj prvi utisak kao istinit, odjednom, zajedno sa fotografom jasno primećujemo u žbunju lice, ruku čoveka i dugačku cev automatskog revolvera, upravljenog u leđa ženinoj pratio. Ostalo nam je da se odredimo prethodno stečenog ubeđenja da žena gleda u fotografa, kada smo videli da ona gleda u čoveka u žbunju. Nova kombinacija elemenata dala je sasvim novo objašnjenje. Pri tome je upravo uzbuđujuće što nam je dato da vidimo obe verzije!

Na tome se suštinska epizoda prekida. Ubeđen u to da je fotodokument već otkrio sve svoje tajne, fotograf telefonira drugu — piscu da je, ni sam to ne primetivši, sprečio zločin. Zatim sledi epizoda više nego ljubaznog razgovora fotografa sa dve devojke, koje pokušavaju da se uklope u rad njegovog ateljea (epizoda pripada otmotu semiotičkog jedra filma). Ali evo, devojke su otišle i fotografova misao ponovo se vraća na otavljenu traku. U mag-novenju pada mu na um misao da tekst, da bi se otkrio do kraja,

treba postaviti i u vremenki kontekst povezati sa lancem snimaka koji slede. On gradi niz: dve figure u zagrljaju, dve figure — jedna se okrenula ka žbunovima, jedna figura se udaljava, nema nikog. U traženju druge — isčežle — figure on počinje da uveličava posebna mesta toga kadra, koji je, — mi to jasno vidimo —, zabeležio samo parče pustog pejzaža. I odjednom, iz bele mrnje na travi počinje jasno da se razaznaje slika ispruženog tela, onoga koje je grlilo ženu. Time se »jedrena« epizoda završava.

Razmatrajmo smisao te epizode, koji bi u punoj meri mogao biti obrazac metodске analize rada kriminaliste na fotodokumentu i očigledan priključnik za izučavanje semiotike slika. Napominjemo da je glavna ličnost fotograf, koji teži da »ulovi život«. Na toj etapi fotografija je dokumenat. Obično i istoričar i kriminalista shvataju svoj zadatak kao rekonstrukciju života prema dokumentu. Ovde se formuliše drugi zadatak — objasniti život uz pomoć dokumenata, ukoliko se gledalac svojim očima uverava u to da neposredno posmatranje života još uvek ne isključuje duboke zablude. »Očigledan« fakt i nije baš sasvim toliko očigledan. Režiser ubeđuje gledaoca u to da život podleže dešifrovanju. Operacije uz čiju se pomoć to dešifrovanje izvršava, frapantno slede puteve strukturno-semiotičke analize:

1. Obuhvatni kontinuitet scene u parku³ zamenjuje se dvodimenzionalnom plitkošću fotografije.
2. Neprekidnost scene preseca se na diskretne jedinice — fotografske kadrove koji se dalje podvrgavaju deljenju, pri uveličavanju delova toga, ili nekog drugog snimka.
3. Diskretne jedinice, dobijene na taj način, posmatraju se kao znakovi podložni dešifrovanju. Radi toga cilja oni se razmeštaju na dve strukturne ose:
 - a) Paradiigmatika. Ovde treba izdvojiti dve operacije: izuzimanje tog ili drugog elementa iz konteksta (sećenje konteksta) i njegovo višestruko uveličavanje.
 - b) Sintagmatika. Takođe se realizuje putem dva načina — kao kombinacija sinkrono-postojećih elemenata i onih koji se vremenskim redosledom nižu jedan za drugim.

Samo na taj način organizovani, podaci otkrivaju svoje tajne. Prema tome, treba malo zafiksirati život — dešifrovati ga. Ta pozicija oštro je polemična prema onim pravcima u kinematografiji koji stavljaju hroniku iznad umetničke trake, a u režiserima vide »lovce na fakte«. Stari spor između pristalica filma »koji motri«, nastalog preko Džigi Vertova, i filma koji objašnjava — Ejzenštajnovе tradicije — dobija ovde novi ton. To je još primetnije time što je Antonioni u prošlosti bio bliže koncepciji »slučajnog« snimanja i dokumentalizma.

Isto tako, »jedrena epizoda« još nije film već samo njegovo semiotičko stablo. U kakvoj je on to vezi, uzajamnom odnosu sa opštom umetničkom strukturom dela?

Prisetimo se osnovne epizode spoljnog sloja sižea. Film počinje galerijom tipova sa dna, prljavih ljudi — stanovnici mračnih jazbina napuštaju svoja skloništa. Među njima je, takođe, priljav čovek lopovskog izgleda, obučen u dronjke. Izenenada, on se izdvaja iz gomile i seda u svoj sportski automobil — to je bio prerušeni fotograf u lovu na »životne« kadrove. Tako se od samog početka teme »lovca na dokumente« i »maskiranih« pokazuju kao slivene. Druga od njih podvučena je susretom fotografa sa gomilom karnevalskih maski, koja sa smehom i uzvicima prolazi u malom automobilu, smestivši se u njega na najnemogućniji način. Ta ista gomila pojavice se i na kraju filma igrajući ulogu kompozicionog prstena. Zatim sledi lanac sižejno povezanih kadrova. Oni ovde dobijaju drugo obrazloženje nego u predašnjim Antonionijevim filmovima, to nije lutajuća kamera samog režisera, već lutajući objektiv glavnog junaka, kojeg režiser sledi. Zatim slede epizode »jedra« o kojima smo već ranije govorili.

Spoljašni sižejni hod događaja obnavlja se onog momenta kada fotograf, videvši leš na uveličanoj fotografiji, juri u park, na ono mesto gde je toga jutro napravio snimke. U grmlju on vidi mrtvo telo onoga čoveka koji je grlio ženu. On odlazi k svom drugu — koautoru, ali na putu mu se na trenutak čini da je video jutrošnju neznanku. Izgubivši njen trag on luta po nekakvim jazbinama i dospeva u neke podrumске просторије, gde pevači u modi izvođe pred gomilom naelektrizirane mladeži ekstazivne ritmičke pesme. Tokom izvođenja pevač lomi gitaru i baca njene delove slušaocima, među kojima ubrzo izbija tuča. Zahvaćen opštom psihozom, ni sam ne znajući zašto, fotograf se bori za komad gitare i izvlačeći se iz mase maše tim trofejom. Postepeno, on dolazi k sebi i sa nedoumicom odbacuje svoj dobitak. Konačno stiže do stana svoga druga. U prostranim, starinskim nameštajem nameštenim apartmanima nalazi se mnogobrojno društvo ljudi aristokratskog izgleda koji razgovaraju i puše. Mnogi su pijani a u nekim grupama puši se droga. Fotografov prijatelj je polusvestan. Fotograf, i tako ne mogavši da mu objasni suštinu stvari, napija se i budi rano ujutro u tuđoj spavaonici, na tuđem krevetu. U izgužvanom odelu on izlazi na ulicu i žuri u park, na ono mesto gde je prethodnog dana video leš, ali u žbunju nema ničega. Nemoguće je bilo saznati da li je trava bila polegla. Smođen, na silu i teško pokrećući noge on ide parkom i iznenada, došavši do teniskog placa, ponovo vidi maleni automobil sa početka filma. Iz automobila nagrće karnevalsko društvo. Dvoje maskiranih trče na teren i počinju nevidljivim reketima i nevidljivom lop-

tom da igraju tenis. Oni koji stoje okolo očima slede let iluzorne lopte. U isto vreme fiktivna lopta i fiktivno je preletela preko mreže i igrač gestom moli fotografa da mu je doda. Ovaj prvo zbunjeno gleda u prazno mesto, a zatim, uključujući se u igru, čini pokret kao da prebacuje loptu. Igra se produžava. Tada fotograf sa strahom jasno čuje udarce reketa po lopti. Prsten iluzije se zatvara.

U čemu je smisao sižea filma i da li su u pravu oni kritičari koji su u njemu videli propoved relativizma i iluzionizma, odcicanje od vere u istinu i u sposobnost čoveka da joj se približi?

Takvo tvrđenje zasniva se na običnoj grešci, često dopuštenoj kritici, — identifikovanja autora i junaka filma i pripisivanja prvome osobina i misli drugoga. Ko je junak filma? To je čovek koji na sebe uzima zadatak da osmisli život: on nije slučajno fotograf — savremeni letopisac. Ali zakonomernost toga da je junak fotograf (fotografija istupa u smislu fotografije kao antiteze umetnosti) odražava se i u drugom: junak se nalazi na nivou onog života čiji je letopisac. Sa time je povezana njegova iznenađujuća sposobnost utapanja u sredinu: na samom početku on je skitnica, našavši se među razuzdanom mladeži i on počinje da »šizi«, u društvu pijanica i on se napija. Svet koji on pokušava da ovekoveči živi u njemu, on nema spoljašnju tačku gledišta na događaje. Za čoveka koji nema oslonac na konstrukciju ideja, kao jedini čvrst fundament, svet životnih predstava postaje vera u realnost svakodnevnog iskustva. Tako Antonioni objašnjava pojavu »umetnosti fakta« koja se toliko odlučno suprotstavlja, u kinematografiji poslednjih dvadesetak godina, »umetnosti ideje«. Ali, svet zasnovan na bezuslovnom poverenju u empirijske činjenice je poljuljan. Sa jedne strane podri va ga nauka XX veka, sa druge — on već ne može da se umiri na tom osećanju socijalnog blagostanja, koje je bilo psihološka predosnova u epohi pozitivizma. Nije slučajno suština data ne u respektabilnim formama viktorijanske Engleske, već u obliku fantasmagorične maskarade: suština filma — to su pederi, pudlice u prolazu, narkomani koji raspravljaju o umetnosti i devojke koje cenom »ljubavi u troje« kupuju pravo da budu fotomodeli u ateljeu. To je svet maski. Čoveku postavljenom pred gole činjenice čini se da je u svetu priviđenja. Kao što je na početku filma svojim očima video ono što se nije dogodilo, tako je na kraju svojim ušima začuo to što se ne događa.

Treba li poistovećivati Antonionija sa njegovim junakom? Samo u tom smislu što kolizija, koju i tako nije mogla da osmisli centralna ličnost filma, postoji u celom savremenom filmu. Isto tako, već to što je Antonioni izgradio delo na takvom sižeu, svedoči o njegovom neslaganju sa svojim junakom. Od ideje »lutajuće kamere« Antonioni je prešao na analitički film.

U »Blou-apu« postoji jedna malo приметна epizoda: tumarajući predgrađem fotograf zaluta u antikvarnicu. Ovde, među starudijom, starim posuđem, nameštajem, slikama, on izabira stari, drveni propeler sa dve lopatice, koji je ko zna kako tu dospeo. Plativši dostavu u atelje, on nakon toga raspravlja sa tajanstvenom neznankom (pre nego što će joj dati lažni film) da bi se od njega mogao napraviti ventilator. Veliki, lep i apsolutno suvišan propeler leži na podu ateljea kao svedočanstvo na to da već deli sudbinu antikviteta iz Amundzenovog doba. On je odbačen iz drugog sveta i podseća da je taj svet postojao i da to autor, za razliku od junaka filma, ne zaboravlja.



»Jane zadrogaz«, dramski teatar, skopje

Antonionijev film je interesantno svedočanstvo spontanog procesa u savremenom filmu. U celom periodu posle drugog svetskog rata film se sve više udaljavao od tradicija Ejzenštajna — intelektualnog kinematografa, kinematografa ideja, i tražio filmske istine u središtu neobjašnjivog života. »Blou-ap« je svedočanstvo mogućeg određenog povratka tradiciji Ejzenštajna. Film počinje da se spoznaje kao znakovni sistem i da svesno ispunjava tu svoju osobinu. Semiotička analiza slučajnih fotografija dozvoljava da se utvrdi fakt ubistva, a semiotička analiza sveta, po Antonionijevom mišljenju, podriiva besmisleni veru u čvrstinu »fakata«, otkriva put filmske istine.

Neophodno je odvojiti još jedan aspekt — Antonionijev film postavlja pitanje: umetniku je neophodno da se duhovno i idejno uzvisi nad svetom u kome je zatvoren. To je nova i važna etapa: neorealizam se uopšte starao da udalji umetnika iz teksta i zato nije mogao postaviti pitanje o neophodnosti razmeravanja njegove pozicije. Osobine koje su tražene od umetnika karakterizovane su negativnim obeležjima: on ne treba da bude lažljiv, podmitljiv, on ne treba da bude naglašeno profesionalan. Pretpostavljalo se da je najbolje ako on najavljuje »životnu tačku gledišta«, mišljenje običnog čoveka. Pri tome se pretpostavlja, sa nekim naivnim (iako po sebi privlačnim) optimizmom, da je u tom »običnom čoveku XX veka prirodno prisutan i humanizam i demokratizam i plemenite emocije. Prirodno je da je pri takvom prilazu glavna umetnikova briga da »bude kao drugi«. »Običan čovek« neorealizma uvek je antipod ratu, fašizmu, buržoaskom svetu, masovnoj laži i nasilju ili čak i njihova žrtva. Pitanje u kakvoj meri je on odgovoran za te pojave, ostajala su u senci.

Križa neorealizma se nije slučajno poklopila sa zaoštravanjem teme malograđanstva (Džermijevi filmovi), grotesknog prikazivanja »običnog čoveka« sada ne kao žrtve zla, već njegovog nosioca sa jedne strane, i odgovornosti umetnika (Felinijevi filmovi) sa druge strane. Ali u filmu »Osam i po« Felini je prikazao samo tragičnost nemogućnosti umetnikovog samoostvarenja u svetu kome nije stalo do umetnosti. Antonioni postavlja pitanje o neophodnosti da umetnik »bude ličnost«.

Nemački filozof — marksist Georg Klaus piše: »U osobini jednog od najvažnijih dostignuća semiotike nužno je razmotriti teoriju semantičkih nivoa. Iz nje proizilazi da postoje pojave, suštine i odnosi koji pripadaju objektivnoj stvarnosti, i sami po sebi se ne javljaju kao jezički znaci. Ti objekti obrazuju tzv. nulti stepen. Znaci kojima su označeni objekti nultog stepena pripadaju objektivnom jeziku ili jeziku prvog stepena. Metajezik ili jezik drugog stepena uključuje sve znake koji su neophodni za označavanje znakova objektivnog jezika. Ako je čak potrebno govoriti o takvom metajeziku, tada će se raditi o jeziku trećeg stepena i.t.d.«

Iz toga proizilazi da se onaj ko opisuje uvek nalazi van objekta opisivanja, uzvišuje se nad njim, makar i za jedan logični stepen.

Ta naučna istina ima značajne posledice i za umetnost. Sa jedne strane ona postavlja pitanje o umetnosti kao nekakvom jeziku višeg stepena logičke apstrakcije nego što je njegov objekat — život. Ako je u govornim umetnostima to pitanje ne samo nejasno nego i trivijalno, u ikonskim — i naročito onim umetnostima koje, kao film, operišu znacima fotografskim, po svojoj prirodi, — ono ostaje aktuelno, iako ga je teorijski i stvaralački postavio još S. Ejzenštajn.

Takođe, radi osobene prirode umetnosti kao semiotičkog sistema, postoji druga strana tog pitanja. U naučnom tekstu naliče metajezika (posebno i korektno izgrađenom terminologijom te nauke) samo po sebi onemogućava istraživaču poziciju van objekta izučavanja. U umetnosti je zato neophodno još i to da umetnik poseduje visoke idejne i prirodne vrline; umetnik često ovaploćuje u svom liku i opisivača i opisanog, lekara i bolesnika. Fotograf iz Antonionijevog filma svim stranama svog razuma pripada drugoj kategoriji i zato ne može da zauzme pozicije prve. Za lekara, sudiju, istraživača života, potreban je sasvim drugi junak i to ubedljivo pokazuje Antonionijev film.

1 — D. S. Lihačov, »POETIKA STARORUSKE KNJIZEVNOSTI«, NAUKA 1967, str. 300. (na ruskom)

1 — Sličan po rezultatu, ali suprotan po načinima prijema, je Antonionijev film »Pomračenje«; minut ćutanja na berzi, zauzimajući minut filmskog vremena, proteže se beskonačno dugo za gledaoca.

3 — Scena je skinuta sa naglašenom dubinom kompozicije i minimalnim osećanjem prisustva režisera.

Iz knjige: Лотман Юрий Михайлович. Семиотика кино и проблемы киноэстетики; Таллин 1973.

Sa ruskog preveli:

Mirjana Skulić i Vojislav Bekvalac

petko vojnić purčar

otoci

Hoće li biti drukčije doli u pjesmi
S tim brodom koji me čeka u snu i zbilji
Mornari prihvataju neiskusna moreplovca
Koji nije zaboravio upravljanje po zvijezdama i sivim valovima
Albatros kruži nebom kao otrgnuta stranica
Nerazumljiva ljudima koji upravljaju i dišu stihom oceana
Netaknuti napisanim mudrostima bogatiji zrakom nasljednika
Nebo i voda blizanci su jednoga tijela koje govori bojama
Ili krikom galeba ukletom dušom bliska brodolomca
Snatremi mjerim crnilo dna i visinu svjetlosti
Nalazim sebe između dvoga poput probodena kukca
Kažiprstom na ogradi zaustavljam dane nalazim sredinu svemiru
To što nije uspjelo izabranima uspijeva lijenoj brodskoj muhi
Koja oblijeće oko kažiprsta poput nedokučiva centra svijeta
Nestalog u valovima prije našeg kraja i početka
Posada s nekoliko kontinenata pribijena na jednom plovu
Silbani letećom solju davna krv nam se iz dubine vraća
Starija od nedaća trojanskog osvajača koji je preko mora
Od žene ženi lutao i opijao se otocima zamoren ratom
On je možda i sada u meni a možda ga nikada ni bilo nije
Zbilja je modro zrcalo koje se miješa i promatra me netremice

OTOCI

Živuci na kopnu pomno trven uspjehom i porazom
Svalokodnicom pronađoh otoke otok svoj
Hrana nisu samo kupine zmiije i riibe
Ugašena žed kišnicom
Ludosti me osama spasava i šetnja
Kojoj smisla ne tražim
Misli slobodno ko jutarnje ptice odlete
I uvijek mi se vraćaju
S neke daleke nepoznate planete
A možda je to zov drugoga otoka
Kojem ću doći sljedeći put
Sljedeći unutarnji glas meni samo znan
Kupam se u kristalnoj vodi
Kao da voda nije biljina krv struje
Što cijeli rane nepovijene
Zadobijene u snu i snatrenju
Onoga što je bio život nekada
Pustinjač nisam kome da se molim
Oslobođen mnoštva glasovi i radosti
Ostaju u meni zatočeni
Na božijem prstu komad zemlje i kamena
Nad morem se drži držeći kamenicu u šakama
Nisam li stvoritelj pravoga svijeta
Ne mareć što počeh kasno
S kraja umjesto iz početka
Prvotne slike djetinjstva sustižu sadašnje
Dok sjedim i promatram guštera
Kako se carski opružio
Nadmoćan u svojoj nesavršenosti
Krasnoj nužnosti koja mi bajku približava
Ostarilo tek shvaćam
Vrijeme je dići se i krenuti
Po valu bezbožnim korakom
I otok ima svoj put kopnom
Slučajna ptica će me izvesti
Alko za to još imam snage i smjelosti
Alko tu nije kružni grob
Koji treba oplijeviti i pomesti