

FILM KAO SEMIOLOŠKI SISTEM*

FILM: METONIMIJA ILI METAFORA?

(...) Videli smo da u filmskoj konotaciji postoje sistemski sklopovi koji regulišu način obrazovanja i „čitanja” konotativnih znakova: kodovi. Ali ti kodovi nisu konvencionalni ni konvencionalizujući. Oni se na konotativnom planu javljaju kao povezivanje denotativnih znakova posredstvom kontekstualizacije njihovih pertinentnih svojstava. Njihovo je funkcionisanje, dakle, uslovljeno relacijama na kojima se zasniva celina. Kodovi u filmu su samo mogućnosti što će ih konkretna dela u svojim konotativnim kombinacijama ostvariti, kao zakonitosti koje će se otelotvoriti, pa prema tome i dokazati se kao zakonitosti tek u pojedinačnom delu: filmu. Kodovi, znači, takođe stupaju u međusobne kontekste i u njima zauzimaju različite položaje i funkcije. Konkretni i precizni vid njihovih relacija predstavlja *sistem* filmskog ostvarenja, koji je proizišao isključivo iz „znakovnih i značenjskih relacija” tog ostvarenja i samo za njega i važi. Svaki film, prema tome, otkriva gledaocu svoj sopstveni semiološki (ili jezički) sistem. Odnos filmskih kodova — koji su „stalni” u filmu uopšte — „premeće se” i „preobražava” od filma do filma. Zato u tome medijumu i ne postoji „jezik” kao apriorni i normativni sklop. U neku ruku slično onome što čini i Kristijan Mez u knjizi *Langage et cinéma*¹⁾, mi uspostavljamo razliku između *koda* u filmu, kao apstraktne, mada unapred predvidljive i samo moguće „norme” regulisanja sintagme, i *sistema*, konkretnog, ali unapred nepredvidljivog, u svakom pojedinačnom filmu ostvarenog sklopa strukturisu-

*) Odlomak iz neobjavljene knjige *Film kao prevažilaženje jezika*.

¹⁾ Cf.: Christian Metz, *Langage et cinéma*, pp. 53—60.

ćih zakonitosti to jest kodova. Naravno, sistem nije nešto što bi postojalo pre filma, on je strogo analitički „izvod“ iz prakse pojedinačnoga filmskog ostvarenja, ali on postoji i neposredno funkcionira čim se gledalac nađe pred filmskom sintagmom. I sistem se, prema tome, stalno prevazilazi, jer ga svako novo delo „prestrukturira“ shodno originalnim rešenjima izražajnih problema koji se u njegovom pojedinačnom kontekstu nameću. Ovo ne znači da se u filmu ne nailazi i na tendencije ka sistematizaciji, odnosno okoštavanju pojedinih stilizacionih rešenja u vidu utvrđenih značenja koja treba da se ponovo formulišu kad god se određeni znak u sintagmi pojavi. Ovakvi pokušaji da se filmski znak učini kodifikovanim i proizvoljnim u lingvističkom značenju te reči, nisu retki u kinematografiji, naročito u proizvodnjama koje se zasnivaju na serijskom načinu rada. Mi ćemo proizvesti takvih pokušaja nazvati *retoričkim znacima*, po ugledu na Rolana Barta²⁾ čijim se „otkačenim znacima“ oni neposredno suprotstavljaju. Ovakvi su rediteljski šabloni pepeljare pune opušaka koje pokazuju da je „prošlo mnogo vremena“, listovi kalendara što otpadaju da bi pokazali kako je vreme „prohujalo“, sukcesija sačinjena od snimaka golih grana, grana punih pupoljaka, grana u cvetu i grana bogato ukrašenih lišćem, koje sugerišu da smo iz jeseni „uskočili“ u sledeće leto. Takva je upotreba Vagnerovog ili Mendelsonovog svadbenog marša čim se pređe na prizor venčanja, a razvučenog, plačnog legata džez-trube kada nam se prikazuju horizonti Njujorka ili mađarskog čardaša čim se preselimo u filmski zamišljenu pustaru hollywoodske Mađarske. Da je ovakva tendencija ka konvencionalizaciji filmskog znaka veštačka i nasilna intervencija u sistem filma vidi se već i iz same činjenice da, umesto da se od publike prihvati kao stalni konvencionalizovani znak, ovakvo jedno šablonsko rešenje biva posle izvesnog vremena po pravilu i od najnemaštovitijega gledaoca napušteno kao „veštačko“ i „otrcano“, mada je, u stvari, baš njemu i bilo namenjeno i mada se pravdalo njegovom potrebom da bez naprezanja „razume“ filmsku sintagmu. Film ne podnosi konvencionalizujuću kodifikaciju, jer su njegovi kodovi slobodni da stupaju u uzajamne relacije sistema pojedinačnoga filmskog dela na najrazličitije, uvek originalne i nikada unapred prihvaćene načine.

Nastavićemo započetu raspravu o odnosu koda i sistema time što ćemo reći: *sistem je jedini kod u ravni filma kao celine*. On je kod koji

²⁾ Roland Barthes, „Le Problème de la signification au cinéma“, *Revue internationale de filmologie*, no 32–33, p. 84; u srpskohrvatskom prevodu: Rolan Bart, „Problemi značenja“, *Filmske sveske*, t. I, br. 10, str. 690.

reguliše odnose među kodovima, i to u svakom delu na svojevrstan, neponovljiv način. To znači da je za nas film *langage*, dakle jezik u širem smislu reči, a ne *langue*. Ali to znači i to da film postoji kao *langage* samo u jednoj fazi svoje strukturalne izgradnje shvaćene kao doživljajni proces, jer ga sopstvena asistematičnost vodi prevazilaženju i takvoga jezičkog karaktera sopstvene sintagme. Sistem onemogućava filmu da ostvari konvencionalizujuće funkcionisanje kodova time što ih slobodno kombinuje u skladu sa konkretnim kontekstom i na taj način utapa svoje znakovne strukture u „organsko jedinstvo” sintagme. Ovo se manifestuje u „punoći” dijegeze iz koje „izviru” dublji smislovi što se nude gledaocu jedino kao globalizovano delo-simbol. Kod u jednom trenutku procesa strukturisanja u filmu „ispliva” na površinu, da bi se, odmah zatim, obrazovavši konotativne značenjske slojeve, ponovo „utopio” zajedno sa njima kao pojedinačnim razaznatljivim značenjskim elementima, ostavljajući na površini sintagme još samo njihove tragove u vidu „putokaza” za slobodno kombinatorsko delovanje gledaočeve strukturišuće svesti u ravni najvišeg „sprata”. Film, reklo bi se, prolazi kroz pokušaj kodifikacije i vraća se u sintagmu, pošto je gledalac na njega primenio jednu paradigmaticku „naslućenih” asocijativnih veza koju je sam izradio zahvaljujući strukturalnom povezivanju „putokaza” što ih mu je ta sintagma ponudila. Iz sistema u nastajanju, jednog trenutka su „provirili” kodovi, ali je čvrstina i homogenost sintagme, garantovana njenom čulnom prirodom, te kodove ponovo potisnula u pozadinu i nametnula se kao jedini vid filmskog postojanja. Kodovi, reći ćemo, u filmu privremeno postoje da bi iščileli. Ono što kao regulator ostaje jeste sistem.

Sistem, kako to sa pravom ističe Kristijan Mez, nije samo paradigmatska kombinatorika. On se dotiče i sintagmatske strukture filma, jer bi bez njegove intervencije sintagma ostala rasplinuta, neorganizovana; tačnije, ne bi ni bila sintagma. Kao što pisac knjige *Langage et cinéma* podvlači, „sintagma i paradigma ne pripadaju podjednako tekstu, ali analiza sintagme i analiza paradigme podjednako spadaju u kod”³⁾. Film se obrazuje po načelima sintagmatskog niza. On samo u sebi sadrži elemente za paradigmatska povezivanja koja izvodi gledalac, ali ih ni na koji način ne organizuje. Film je, dakle, prvenstveno sintagmatska struktura. Ali sistem dopušta da se „napipaju” putokazi preostali od nekadašnjih konotativnih struktura i da se na njih primeni jedna paradigmatica

³⁾ Metz, *op. cit.*, p. 124.

koja se sastoji od stalnog izvođenja *ogleda zamene* elemenata što postoje u filmu i onih kojih u njemu nema, kako bi se utvrdilo koji se elementi uklapaju u globalnu smisaonu strukturu. Sistem je katalizator „čitanja” i sintagme i paradigme filma, jer jedna bez druge i ne mogu da se „pročitaju”.

Ako su manje celine filma obrazovali i dovodili do značenja artikulacioni postupci koji su strukturisali denotativne i konotativne znake, šta omogućava da se izgradi forma, da se dospe do smisla na stupnju najvišeg „sprata”? Kako, dakle, funkcioniše sistem? Kako se ostvaruje smisao tamo gde nikakvih znakova nema?

Između ostalih, ovaj fenomen „doživljavanja celine” pokušao je da objasni i Roman Jakobson.⁴⁾ I on je pošao od činjenice da je primalac poruke jednim sistemom znakova bio usmeren u pravcu određene konceptualizacije. Kada je najzad napustio polje znakova i našao se pred globalitetom izražajne sintagme, gledalac mora da uobličava smisao bez nekoga znakovnog uporišta, dakle — kako smo mi to uslovno rekli — slobodno. „Razvoj nekog izlaganja — piše Jakobson — može da se ostvari duž dve zasebne semantičke linije: jedna tema (*topic*) privodi se drugoj bilo po sličnosti ili po dodirnosti. Nema sumnje da je bolje da u prvom slučaju govorimo o *metaforičkom*, a u drugom o *metonimijskom* procesu, jer prvi vid svoj najsazetiji izraz nalazi u metafori, a drugi u metonimiji. (...) Pri normalnom verbalnom ponašanju oba ova postupka neprestano se primenjuju, ali pažljivo posmatranje pokazuje da, pod uticajem kulturnih modela, ličnosti i stila, čas jedan čas drugi postupak preuzima vodeću ulogu. (...) U poziciji različiti razlozi mogu da odluče o izboru između ova dva tropa. Prvenstvo metaforičkog postupka u romantičarskim i simbolističkim školama često je podvlačeno, ali se ni do danas nije dovoljno shvatilo da literarnom strujom koja se naziva „realističkom”, a koja spada u prelazni period između opadanja romantizma i rađanja realizma, stvarno vlada i određuje je pretežnost metonimije, i da se metonimija suprotstavlja i jednom i drugom od pomenutih stilskih opredeljenja. Idući putem dodirnih odnosa, realistički pisac operiše metonimijskim digresijama od zapleta do atmosfere i od likova do prostorno-vremenskog okvira.”⁵⁾ Zanimljivo je i to što u nastavku ovog teksta Jakobson navodi primere za pomenute postupke iz istorije

⁴⁾ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, pp. 61—67.

⁵⁾ *Ibid.*, pp. 61—63.

filma, upoređujući Grifita i Čaplina, što, naravno, nije u neposrednoj vezi sa temom koja nas ovde zanima.⁶⁾

Iz svega što smo u ranijim poglavljima govorili proizlazi da „metaforički postupak“, „sučeljavanje“, „sukob“ označavajućih u filmskoj sintagmi ne predstavlja dominantni oblik strukturisanja, jer se filmska sintagma konstruiše kao opažajni tok zbivanja zasnovan na načelu kontinuiteta. U toj „glatkoj“ predstavi afilmske perceptivne situacije srećemo i nagle prekide, šokovite promene, konflikte (— u najmanju ruku to predstavlja bar prelaz *rezom* sa jednog kadra na drugi ili takozvani kontrapunkt slike i zvuka). Ali tim povremenim intervencijama do kojih nikada ne mora ni da dođe (recimo, filmovi američkog *undergrounda* sačinjeni od jednoga jedinog kadra, kakav je *Sleep — Spavanje — Endija Vorhola*, ili neki raniji eksperimenti ove vrste, čak i u komercijalnoj holivudskoj proizvodnji, kao što je bio Hičkokov *Rope — Kozopac*, u kome je svaka rolna poseban kadar, sa izuzetkom pozadine za *špicu*, koja je *rezom* odvojena od početka radnje, ali su početni fotogrami svake nove i završni svake stare rolne snimljeni tako da ostavljaju utisak potpunog filmografskoga kontinuiteta, što pokazuje da bi autor rado bio snimio čitav film u jednom kadru da su mu tehničke mogućnosti dozvoljavale da dve i po hiljade metara trake stavi u jednu jedinu kazetu na kameri), filmska montaža ne menja karakter denotacije, koja se i dalje katalizuje po kodu perceptivnog prepoznavanja. Zato se i „rasparčavanje“ „sukobljavanje“, dovođenje u odnos sličnosti (i, sledstveno tome, i razlike), dakle „metafora“, pri doživljavanju filma izvodi analitički u krilu globalnog kontinuiteta. Ovaj postupak primenjuje gledaočeva „strukтуриšuća“ svest. Samo ona može do kraja da „razloži“ perceptivno celovitu filmsku sintagmu na značenjske elemente i da ih dovede u međusobne veze, da ih uporedi i sukobi, kako bi se uz njihovu pomoć usmerila na smisao onoga što — kao i sam život — sopstveni smisao krije. Ako svaki sistem, kako to Jakobson kaže, sadrži u sebi i metonimijsko i metaforičko načelo, ali jedno od ta dva načela dominira nad onim drugim i time karakteriše „prirodu“ datog sistema (ili stila, ili „škole“, ili individualnoga stvaralačkog pristupa), onda film, teorijski gledano, u svojoj iluzionističkoj, gradivno autentičnoj sintagmi koja se opažajno pojavljuje kao kontinuitet, uglavnom pokazuje svojstva metonimije, a metaforički postupak prepušta procesu traženja smisla u tom opažajnom kontinuitetu. Naravno, ova dva postupka samo se teorijski odvajaju jedan od drugoga. Sintagma filmskog dela pretežno se strukturise po metoni-

6) *Ibid.*, p. 63.

mijskom načelu, a doživljavanje smisla kao celine konstruiše se u vidu primene metaforičkog načela na tu metonimijski opaženu sintagmu. Film je metonimija koja se potčinjava metafori ostajući metonimijska perceptivna celina.

Priznajući, dakle, da se u gledaočevoj „ravni konceptualizacije” odvija proces koji filmsku sintagmu podvrgava paradigmat-skoj obradi, priznali smo da je *film sintagma građena po načelu metonomije na koju se primenjuje paradigmat-ski metaforički postupak*. Pisac ovih redova veruje da je, za razliku od tradicionalnog shvatanja filma kao metaforičke kombinacije vizuelno-auditivnih elemenata, ovakvo tumačenje filmske strukture odlučujuće za savremeno shvatanje medijuma.

Ni najlucidniji duhovi takozvane klasične teorije filma, uz časni — ali tek delimično — izuzetak Pudovkina, nisu bili spremni da uvide značaj prisustva metonimijskog načela u konstrukciji filmske sintagme. Da i ne govorimo o njihovim brojnim sledbenicima manjega teorijskog doseg, sve do tradicionalno usmerenih teoretičara u našem vremenu. Svi oni manje ili više verno ponavljaju ono čemu su ih učitelji bili naučili, bez sklonosti da njihove sudove podvrgnu sumnji i da ih preispitaju. Ovo neshvatanje je naročito bilo došlo do izražaja u takozvanoj montažnoj koncepciji koju su gradili sovjetski teoretičari iz vremena nemog filma. Ejzenštejn je tvrdio da je film — kao, uostalom, i svaki drugi umetnički medijum — „...dijalektičko načelo dinamike ovaploćeno u sukobu kao suštinskom principu postojanja svakog umetničkoga dela i svakog vida umetnosti. *Umetnost je uvek sukob*: 1) po svojoj društvenoj misiji, 2) po svojoj prirodi, 3) po svojoj metodologiji.”⁷⁾ Nama, naravno, ne pada na pamet da poričemo „dijalektičko načelo”, jer ga i sami zastupamo, ali ćemo imati smelosti da kažemo kako se ono u drugoj i trećoj Ejzenštejnovoj tački manifestuje na sasvim drugi način od onoga koji je Sergej Mihailovič zamišljao. Po njemu se ovaj princip ogledao u tobožnjoj činjenici da su „kadar i montaža osnovni elementi filma”, a da je „montaža ideja koja proizlazi iz sudara nezavisnih kadrova — čak i suprotstavljenih kadrova: 'dramsko' načelo”⁸⁾. I dalje: „U filmu nastaje ono što može da se opiše kao *vizuelni kontrapunkt*. On je osobenost filma.”⁹⁾. Tako se film svodi na montažne kom-

7) Sergei Eisenstein, „A Dialectic Approach to Film Form”, *Film Form, Essays in Film Theory*, p. 46; srpskohrvatski prevod: S. M. Ajzenštajn (sic), „Dijalektički pristup filmskoj formi”, *Montaža atrakcija. Eseji o filmu*, str. 74.

8) *Ibid.*, p. 49; u prevodu str. 77.

9) *Ibid.*, p. 52; prevod str. 80.

binacije kadrova po načelima sukoba, odnosno na metaforičko kombinovanje suprotstavljenih kompoziciono-dinamičkih jedinica. Ova poetika podignuta na nivo teorijskog objašnjenja same „prirode” medijuma, nikako nije ostala bez uticaja na savremenike. Čak i na one koji su inače Ejzenštejnu suprotstavljali na izgled bitno drukčije stavove o karakteru montažnog postupka. Tako je i Pudovkin, koji je podjednako čvrsto kao i Sergej Mihailovič verovao da je montaža estetička osnova filma, ali je zastupao ideju kontinuiteta montažne naracije, „glatkog prelaznja” sa kadra na kadar kako gledalac ne bi razlaganje perceptivno celovitog sveta dijegeze osetio kao fizičko nasilje nad njegovom životolikom celovitošću, bio ipak začetnik i vatreni propagator analitičkoga montažnog postupka. Zbog toga smo nešto ranije u ovom tekstu i rekli da je Pudovkin samo delimični izuzetak od opšteg tona klasične filmske teorije. Reč je pre svega o onome što će Kerel Rejs kasnije nazvati Pudovkinovom *konstruktivnom montažom*¹⁰⁾. I po Pudovkinu se, dakle, montaža nužno zasniva na „juktaponovanju” i suprotstavljanju kadrova u montažnom nizu. Čak će i Bela Balaž, pun izričitih rezervi prema Ejzenštejnovom apsolutizovanju načela sukoba kadrova, svojom spekulacijom izvedenom iz zahteva teorije „čiste vidljivosti” (Fidlerova *reine Sichtbarkeit*, koju je Balaž sledio i posle proklamovanja sopstvenog zaokreta od idealističke ka dijalektičko-materijalističkoj filozofiji), zastupati slično stanovište, ne želeći da to prizna. I za njega „pokretna arhitektura materije filmskih slika”, „krajnji rezime stvaralačkoga filmskog rada koji se ne obavlja za vreme snimanja i koji stvara ritam kadrova i tok asocijacija — pa prema tome ne može da bude reprodukcija, jer uopšte nema 'originala', nema modela koji bi mogao da se kopira, čak ni toliko koliko ga ima slikar — jeste montaža”, „specifična i nova velika stvaralačka umetnost”¹¹⁾. Nije ni čudo, jer je prvu verziju svoje knjige *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (sve njegove kasnije rasprave bile su manje ili više samo varijacije ovoga prvog dela) bio objavio u vreme uspona nemog filma ka njegovoj istorijskoj apoteozi, 1924. godine. Istina, jedna kasnija modifikacija ovog stava glasi: „To je, razume se, moglo da se dogodi samo sa nemim filmom. Slike ne mogu da se menjaju kao glagoli. One prikazuju samo sadašnje vreme; ni prošlo ni buduće vreme ne mogu da izraze. U samoj slici nema ničega što bi tačno i obavezno upućivalo na prošle uzroke. U filmskom kadru vidimo samo ono što se odigrava pred našim očima. Usled

10) Karel Reisz, *The Technique of Film Editing*, p. 29.

11) Balázs Béla, *Filmkultúra, A film művészetfilozófiája*, o. 36; srpskohrvatski prevod: Bela Balaž (sic), *Filmska kultura*, str. 44.

čega se sve to događa baš tako, ako vidimo samo nemu sliku, za to mogu da postoje hiljade raznih mogućnosti. Međutim, reči zvučnog filma odnose se i na prošlost i imaju značaj da podstaknu sećanje. Imaju logiku koja određuje mesto svake scene po vremenskoj postupnosti."¹²⁾

Zbivanje se zaista odvija po načelu „vremenske postupnosti”, u vidu „glatkog” prelaženja jednog oblika i njegovih kretanja u drugi oblik i druga kretanja, kao što se to događa i u afilmskom iskustvu. Zbivanje na ekranu i nije ništa drugo do fotografija i fonografija u pokretu, koje našoj percepciji nude vidljive i čujne aspekte jednog sveta u njegovoj opažajnoj autentičnosti. Operiše se predstavama perceptivno autentične iluzije. Filmski svet je, naravno, iluzionističan, ali ta njegova iluzionističnost počiva na fotografiji i fonografiji, što znači da pruža senzorno veoma upečatljiv utisak vizuelnog i auditivnog sveta. Film nije „juktapozicija” — iako samo smenjivanje kadrova to nesumnjivo jeste — nego glatko odvijanje zbivanja koje upravo u ravni dijegetičke konotacije čak zanemaruje, i najčešće i prikriva svoju tehničku iseckanost na kadrove. Naravno, to ne mora uvek da bude slučaj. Ali postupak montažnog kombinovanja čitavih scena ili čak asocijativno funkcionalnih kratkih umetaka u stilu nekih filmova Žan-Lik Godara ili Dušana Makavejeva, „u ravni gledaočeve konceptualizacije” samo je izuzetak koji potvrđuje pravilo upravo zato što ne poništava (i nije ni u stanju da poništi) fotografski i fonografski karakter filmskih znakova.

Uostalom, čak i kada bismo prihvatili klasičnu ideju „juktapozicije” po kojoj bi film bio „sukob” elemenata prostorno i vremenski diskontinuiranih koji upravo tim svojim „opoziciono-konfliktnim” potencijalom nagoni gledaoca da stvari poredi i da iz njih izvlači asocijativne zaključke, morali bismo da u isto vreme priznamo kako ova „specifična tehnika” već odavno pripada i drugim medijumima. Tačna je Ejzenštejnova misao o tome da u Puškinovoj poeziji nailazimo na „raskadriravanje”, na premeštanje „pogleda”, to jest „kamere”, na planove, pa čak i na prostorne indicije sugerisane odnosima istrgnutih deskripcija „delova sveta”. Naravno, u strukturama drugoga semiološkog domena, u kombinacijama znakova karakterističnih za govorni jezik, odnosno u celovitostima što spadaju u umetnost literature. (...)

ASISTEMATičNOST FILMSKOG SISTEMA

I literatura se, prema tome, „oslobađa” jezika u užem smislu reči, prevazilazeći ga pošto je

¹²⁾ Ibid., O. 101; prevod str. 115 (corr. D. S.).

kroz njega prošla u procesu svog nastajanja. Ona se ne uobličava, da tako kažemo, u njemu samome, već „izvan” i „iznad” njega. Umetnički čin dolazi posle sistematizujuće delatnosti, koja se ostvaruje već na stupnju denotacije. Sintaksa i dalje interveniše u sintagmu, ali se sve više „razvodnjava” u njoj. Sintagma se protiv nje „buni” i zanemaruje je, ako je se sasvim i ne oslobađa.

Sa filmom, na denotativnom i konotativnom stupnju stvari drukčije stoje, ali ne bi moglo da se tvrdi kako mu je sudbina u ravni najvišeg „sprata” bitno različita od sudbine književnosti ili bilo koje druge umetničke discipline. Videli smo kako on svoju denotaciju gradi na čvrstim kodovima što smo ih nazvali kodom fotografskih i fonografskih konvencija i kodom perceptivnog prepoznavanja. Ovi kodovi spadaju u oblast naučne konvencionalizacije: „model strukturisanja” preuzet je iz optike, fizike i hemije, a efekat njegove primene spada u psihologiju percepcije, jer se znak opaža kao ikonički i sugerije prisustvo čulno autentičnog sveta pred našim očima i ušima. U ravni denotacije, dakle, film prolazi kroz sasvim određene konvencionalizujuće postupke i čvrstina njegovog primarnog koda, koda fotografskih i fonografskih konvencija, tako je apsolutna da bi film već tu uplovio u vode jezika u užem smislu reči da nije ikoničkog karaktera njegovog znaka, da nije koda perceptivnog prepoznavanja, koji ga spasava svake strogo jezičke konvencionalizacije. Taj znak je, u iluzionističkoj autentičnosti svog dejstva, tako predstavljajući da izmiče svakom „posebnom” semiološkom sistemu, a ostaje sastojak „tehničkih” domena pokretne fotografije i opažaja, za koje ne bi moglo da se kaže da sami za sebe imaju semiološki karakter. Konvencionalizacija na jednom planu — razrešava se ikoničkom slobodom na drugome, i filmski denotativni znak jedva naslućuje svoju semiološku sudbinu, mada je prošao kroz sasvim čvrste konvencionalizujuće, kodifikatorske procese. Na stupnju konotacije on, opet, prevazilazi svoju isključivu ikoničnost, sve više i više „otkačinjući” svoje označavajuće od svog označenoga i postajući tako sastojak konotativnog znaka. To se ostvaruje kroz nove, psihološke kodove, ovaj put zaista u procesu semiološkog reda, zahvaljujući okolnosti da se imaginaciona kataliza konotacije upliće u njegovu „životoliku” sintagmu i prilagođava je zahtevima stvaralačke mašte. Ikoničku slobodu zamenjuje sloboda sve manje i manje konvencionalnih i konvencionalizujućih kodova dijegetičkih nizova, asocijativnih spojeva i anticipacija i retroakcija. Znak je sve „otkačeniji”, iako se ni najmanje ne odriče svoje prvobitno uspostavljene ikoničnosti: on je samo „popunjava” novim smislo-

vima. Semiološki kodovi koji taj stupanj uobličavaju nisu nikakvi čvrsti normativni kodovi, već kodovi koji postaju toliko „pojedinačni” što se više ide u pravcu najsloženijih strukturalnih kombinacija, da se u celini koju grade ne javljaju drukčije do kao individualni i sasvim samosvojni sistem pojedinačnog umetničkog ostvarenja. Od ikoničke motivisanosti ka „slobodi” „otkačenog” znaka, ali istovremeno i od čvrstine kodova denotacije ka nenormativnosti kodova sintagmatskog strukturisanja — to je sudbina filmske sintagme, shvaćene kao stalna razmena, kao nepresušno kretanje, kao prevazilaženje i preobražaj bez granica. Najviši „sprat” kao da potpuno izmiče vlasti kodova, čije dejstvo „zamire” i pretvara se u „usmeravanje” gledaočevog strukturišućeg napora. Oni se sve manje primećuju, pretvarajući se u nenametljiv sklop „putokaza” za gledaočevu razigranu maštu. Metonimiju je, možemo da kažemo, počela da razlaže metafora, ali se ona otrgla i na nov način konsolidovala, oslobodivši se ranije strogosti konvencionalizacije, pa je metafora pred monolitnom čvrstinom ponovo zgusnute sintagme morala da potraži pribežište u čovekovoju svesti, gde se i rodila. Tu se smestila kao sastojak forme što preuzima funkcije iščilelih kodova, trudeći se da od sintagmatskog niza „životolikih” zbivanja izgradi jedno široko i fluidno, ali afektivno dejstvjuće, ekstatično „polje konceptualizacije”. Naravno, — kao što smo više puta naglasili: ne u strogo intelektualnom smislu reči, nego u smislu celovitosti ljudskog doživljajnog potencijala.

Pri tom treba da se podvuče kako elementi koji učestvuju u uobličavanju ovoga doživljajnog polja nisu više ni na koji fizički način povezani među sobom u razaznatljive spojeve znakovnog karaktera. Naprotiv, oni leže rasuti po tkivu filma, udaljeni jedni od drugih, „utopljeni” u zbivanje i u bogatstvo dijegetičkih činjenica. Gledalac ne samo da mora da poveže te „asistematične” elemente u smisaonu celinu, nego mora i prethodno da ih „otkrije” bez ikakvih naročitih indikacija koje bi mu sintagma pružala, mora da se prilikom viđenja nekog činoca „doživljajnog polja” doseti kako je ranije u „priči” zapazio neki elemenat iste „klase” što može da se „prilepi” za trenutno opaženi prijemčivi sastojak. U pitanju je, kao što Giro misli, jedan „asistematični sistem”. Ovakav zadatak primorava gledaoca da za sve vreme gledanja bude angažovan, da neprestano „vreba” eventualne sastojke smisla, da stalno „preklapa” ono što je već video sa onim što je upravo pred njim. Ukratko, da iznalazi paradigmatke varijacije opaženog i da ih upoređuje sa njim.

„Odnos subjekta prema lancu njegovoga govora”, kako to kaže Žan-Pjer Udar¹³, neka je vrsta suda koji sam posmatrač konstruiše u strukturama što ih je izgradio od čulno opaženih sintagmatskih nizova. U pitanju je postupak koji se sastoji od shvatanja opaženoga kao „životolikog toka” kojim vlada osmišljen red, organizacija potekla od jedne stvaralačke volje, mogućnost da se jedan svet potčini ličnim stvaralačkim moćima. Žilber Koen-Sea je pisao kako je „filmografija” prenošenje ideje utoliko ukoliko omogućava da se ova „upozna”, a ne „prepozna”, što će reći da se jedan svet uobličiti, a ne da se neki prethodno dati svet „razume”. Smisao podrazumeva slobodu i univerzalnost kontemplacije. Postoji jedino veza između sveta filma i našega ličnog jezika u koji možemo da uključimo činjenice tog sveta. On je, međutim, sam za sebe stvaran, bez „prenosnih” smislova, i predstavlja jednu autonomnu istinu i jedno pripovedanje u smislu neposrednog nizanja činjenica. Film je „prelaženje duha koji misli sa jednog suda na drugi, bilo po redosledu uzročnosti ili po nekom drugome”¹⁴). Mi rasuđujemo i na taj način stičemo „osećanje razumevanja”. Neposredno prikazan život u filmu se predstavlja kao predmet mišljenja, „skoro svi elementi prikaza utapaju se u jednu sintezu u kojoj se ne izdvajaju jedni od drugih”¹⁵). Gledalac pre „trpi” komunikaciju nego što je „prima”¹⁶). Slično je i Andre Bazin, govoreći o italijanskom neorealizmu i Roseliniju, tvrdio: „Činjenice (...) dolaze jedna za drugom i um je primoran da zapazi kako su one slične međusobno i kako, budući da su slične, najzad počinju da znače nešto što se nalazilo u svakoj od njih i što predstavlja, ako hoćemo, pouku priče, pouku koju um ne može da izbegne

¹³) Jean-Pierre Oudart, „La Suture”, *Cahiers du cinéma*, no. 211, p. 39; na srpskohrvatskom jeziku: Žan-Pjer Udar, „Filmski šav”, *Filmske sveske*, t. II, br. 10, str. 696.

¹⁴) Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Nouvelle édition, pp. 140—141, 145; u srpskohrvatskom prevodu: Žilber Koen-Sea, *Ogled o načelima jedne filozofije filma*, Novo izdanje, str. 99, 102 (corr. D. S.). Prvo čuveno mesto glasi: „Ukratko, svaka filmografija, simbolička i estetička po svojoj dubokoj suštini, svedoči o jednom logomorfizmu, koji nije ni manje dubok ni manje suštinski. Kada film prenosi ideje ili kada izgleda da ih „saopštava”, on to čini pre time što ih pokazuje nego time što omogućava da se one prepoznaju, pre time što ih stvara nego time što omogućava njihovo razumevanje. Filmsko značenje se predstavlja kao jedna 'zajednica'; ono, u svojoj osnovi, sadrži slobodu i univerzalnost koja dopušta kontemplaciju.”. Naveli smo ovaj tekst zato što se naša knjiga na nekoliko mesta poziva na njega u celini ili u delovima. Drugi navod je, u stvari, parafraza Lajbnica (Leibnitz).

¹⁵) *Ibid.*, p. 143; prevod str. 100 (corr. D. S.). Koen-Sea ovde kaže da se posmatrač „gubi u nekoj vrsti mračne magme”. Mi to zovemo *globalnošću* (videti dalje).

¹⁶) Cf.: *Ibid.*, p. 146; u prevodu str. 102.

baš zato što mu dolazi od same stvarnosti."¹⁷⁾ I na drugome mestu: „Osnovna jedinica filmske priče (...) nije kadar, 'apstraktno gledište' na stvarnost koja se analizuje, nego je to sama 'činjenica'.“¹⁸⁾ I najzad: „One (te činjenice — D.S.) ne zahvataju jedna u drugu kao što lanac zahvata u zupčanik“, um mora „da skače od jedne činjenice do druge“, pri čemu može „i da se oklizne“. „Ali komadi kamenja rasuti po plićaku jesu i ostaju kamenje, njihova realnost kamena nije nimalo narušena zbog toga što ih ja, skačući sa jednog na drugi, upotrebljavam da predem reku.“¹⁹⁾

Zaključićemo kako u ravni najvišeg „sprata“ i u filmu postoji sistem, ali sistem zasnovan na nekoj vrsti, ako nam je dozvoljeno da iskusimo još jednu neuobičajenu sintagmu, *perceptivne hermeneutike*. Sistem koji sam sebe prevazilazi kao sistem, jer njegov „način regulisanja“ uvek zavisi od konkretnoga sintagmatskog sklopa. Pozovimo još jednom u pomoć Giroovu misao: „Stoga ćemo razlikovati: *asistematske* celine i *sisteme* koji donose jednu morfologiju, to jest čvrste i stalne znake što se svrstavaju u klase; *asintaksičke* i *sintaksičke* sisteme, u kojima morfološke klase stiču vrednost u funkciji svog mesta u poruci; vremenske, prostorne, mešovite sintakse.“²⁰⁾ U našem tumačenju film pripada prostorno-vremenskom sintaksičkom sistemu koji stalno sam sebe prevazilazi u pravcu „asistematičnosti“ koja će se, kako ćemo uskoro videti, manifestovati kao jedinstvo, kao celina koju možemo da doživimo samo spontano, u njenoj afektivnoj integralnosti, kao čulni „globalitet“.

Ovde treba da dodamo još jednu značajnu okolnost koja, na žalost, još nije dovoljno proučena i koju ćemo i sami spomenuti jedino u najopštijim obrisima. U pitanju je pojava koju ćemo uslovno nazvati *negativnim smisaonim poljem*, a koja obuhvata odsustvo značenjskih činilaca koje upravo kao takvo učestvuje u stvaranju smisla. Naravno, neki su teoretičari i dosad naslućivali postojanje ovakve jedne dimenzije filmskog doživljavanja. Ejzenštejn je pisao o *gornjem tonu* (koji smo već pominjali), ali mu je pripisivao svojstvo fiziološkog fenomena, u odnosu na šta smo već izrekli svoje rezerve. I sami smo, uz

¹⁷⁾ André Bazin, „Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération“, *Qu'est-ce que le cinéma?*, IV. *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, p. 32; u srpskohrvatskom prevodu: Andre Bazen, „Filmski realizam i italijanska škola u vreme oslobođenja“, *Šta je film?*, IV, *Estetika realnosti: neo-realizam*, str. 21 (corr. D.S.).

¹⁸⁾ *Ibid.*, p. 33; u prevodu str. 22.

¹⁹⁾ *Ibid.*, p. 32; u prevodu str. 21.

²⁰⁾ Pierre Guiraud, *La Sémiologie*, pp.39—40.

podsticaj Cvetana Todorova, u filmskom znaku otkrili postojanje jedne nepotpunosti, jednog odsustva.²¹⁾ Ali nije više reč o znakovnim strukturama: kao što smo utvrdili, one nužno moraju da se ostvare u čulnom vidu, jer bez toga, znaka ne može da bude. Tako se naše odsutno pokazuje u čulno opažljivom znaku, i jedino u njemu, kao označeno, a Ejzenštejnov gornji ton u našoj interpretaciji kao dominantna nekoga konotativnog znaka. Sada, međutim, imamo u vidu odsustvo čulno opažljivih činilaca koje se, paradoksalno, pojavljuje kao doživljeni sastojak filmske forme u najglobalnijem smislu reči. Verujemo da se takav elemenat filmske konceptualizacije stvara kao u svest prizvana paradigmat-ska mogućnost što se nije ostvarila u vidu denotativnog, pa prema tome ni konotativnog znaka. U pitanju je imaginarni paradigmat-ski most koji se „razapeo” između značenjskih članova što su bili opaženi u sintagmi, pa se prema njima postavlja u odnos potencijalne opozicije ili sličnosti, gradeći tako — zajedno sa njima — doživljajno polje sačinjeno od transformacija opaženih znakova u vidu njihovih hipotetičkih suprotnosti ili paralelnosti. (..)

Sličnu ideju o postojanju činilaca strukture negativnog karaktera koji igraju isto toliko konstitutivnu ulogu kao i bilo koji drugi aktivni sastojci umetničke sintagme, srećemo u strukturalističkoj teoriji poezije pod nazivom *Lekcii po struktural'noj poetike* sovjetskog proučavaoca Jurija Lotmana. On piše: „Dok opisna poetika — razmatrajući svaki umetnički elemenat kao zaseban, koji se samo mehanički pridružuje drugima — ima posla jedino sa realizovanim ‚postupcima’, dotle strukturalna nauka o stihu, shvatajući umetnički elemenat kao odnos, jasno vidi da je negativna veličina isto tako realna kao i pozitivna, da nerealizovan elemenat nije nulta veličina i da se njegovo prisustvo isto tako razgovetno oseća kao i realizovanog.”²²⁾ I na drugome mestu: „Vantekstovni deo umetničke strukture čini potpuno realnu (ponekad veoma značajnu) komponentu umetničke celine. Naravno, on se od tekstovnog dela odlikuje većom gipkošću, pokretniji je.”²³⁾ U ovaj skup problema veoma se dobro uključuje i zanimljiva teza Žan-Pjer Udara²⁴⁾ o novome načinu filmskog prikaza kakav se ispoljio naročito u stvaralaštvu

²¹⁾ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 122.

²²⁾ Ju. M. Lotman, *Lekcii po struktural'noj poetike* (*Vvedenie, teorija stiha*), str. 9; u srpskohrvatskom prevodu: J. M. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike* (*Uvod, teorija stiha*), str. 145.

²³⁾ *Ibid.*, str. 59—60; prevod str. 99.

²⁴⁾ Oudart, *op. cit.*, pp. 36—39, 50—55; u prevodu str. 692—707.

Robera Bresona („filmski šav“). Mi ćemo ukratko izložiti Udarovo shvatanje, pokušavajući da u najvećoj mogućoj meri uprostimo njegove komplikovane misaone sklopove. Svakom filmskom polju koje je pred našim čulima, čini nam se da tvrdi Udar, odgovara jedno drugo polje koje kamera nije obuhvatila, jedno odsutno polje koje nasuprot, i „sa druge strane ekrana“ postavlja gledaočeva mašta. To je četvrta strana prostora, odsutnost koja izvan viđenoga zrači smislom. Ovo „označavajuće odsutnosti“ javlja se kao „značenjski zbir“ koji pokušava da se otrgne od „lanca iskaza“, od sintagme što je gradi filmsko nizanje. Tako se u rezultanti ova dva polja, u okviru celovitosti kinematografskog iskaza zasnovanog na analitičkom načelu, javlja razmena između onog Odsutnog i onoga Prisutnog u totalnom filmskom polju čija je rezultanta Označeno. Ovo, pokrenuto u prisutnom polju, nalazi svoj eho u odsutnom i retroaktivnim dejstvom ponovo se učvršćuje u viđenome. Takozvani *filmski šav* ima, prema tome, dvostruki efekat: bitno retroaktivno delovanje Označenoga, koje je rezultat ukrštanja prisutnog i odsutnog polja, i efekat anticipacije na planu označavajućega, jer Odsutno na jedan efemeran način određuje „diskretnu“ pojavu sledeće jedinice (tako isto se označeno, u našoj terminologiji, sjedinjava se označavajućim, odnosno „mrežom“ označavajućih, u kontinuirani i fluidni „tok životolikog zbivanja“). Sve to zajedno čini već pominjani „odnos subjekta (gledaoca) prema lancu njegovoga govora“, jer je tu gledalac „dvostruko pomeren iz središta“: ono što se kazuje nije ni njegov ni junakov govor, već jedan hipnotički kontinuum Odsutnog u Prisutnom i obratno. Predmeti u slici su označavajuća svojih odsutnosti; njihova (delimična) prisutnost nije sama za sebe nikakvo celovito označavajuće. Smisao je, dakle, zbir dve negacije, „nestalni i tragični karakter slike, neuhvatljivi totalitet u istovremenosti, sačinjen od strukturalnih suprotnosti, od elemenata koji se uzajamno prikrivaju“. U pitanju je, vidi se, skrivanje značenja usled „antinomije između čitanja i uživanja“, dakle dvosmislenost, „ometanje učvršćivanja značenjskog zbira, očvršćivanja značenja“²⁵). Što se tiče Bresona, sigurno je da postupak koji je Udar opisao u njegovom opusu, a naročito u delu *Le Procès de Jeanne d'Arc (Suđenje Jovanki Orleanki)*, na koje se ponajviše i Udar poziva, predstavlja odlučujuću stilsku karakteristiku. Ali teško možemo da se složimo sa piščevim tvrdjenjem da, na primer, u Godarovom stvaralaštvu ove dimenzije nema. Čini nam se, naprotiv, da Godarovo slobodno povezivanje kadrova izvan prostorno-vremenskih referencija dramske

²⁵ Ibid., p. 52; prevod str. 701–702 (corr. D. S.).

situacije upravo crpe hranu iz odsutnoga, veoma umnoženog i datog u neprestanom sustizanju koje se zbiva izvan iseckane sintagme, „mutne pozadine iz koje se 'govor' izdvaja, kojoj samo boja daje jednu kvazipikturalnu celinu"²⁶⁾. Po našem mišljenju, ukoliko je reč o Godaru, celinu tvori upravo razmena između (iseckanoga) Prisutnog i (celovitog) Odsutnoga. To nije, naravno, sasvim isto što radi Breson, ali po svojim efektima svakako spada u analognu estetičku sferu. Utoliko pre što bismo mogli da tvrdimo kako čitav analitički filmski postupak počiva baš na ovakvoj razmeni, zbog čega Udarovim formulacijama i pridajemo širi i dalekosežniji značaj od onoga koji im je sam pripisao, vezujući tumačenja o *filmskom šavu* za jednog jedinoga savremenog autora.²⁷⁾ (...)

²⁶⁾ *Ibid.*, p. 37; prevod str. 694.

²⁷⁾ Sa druge strane, kada već navodimo mišljenja bliska našem pojmu „globalnosti“ filmskog izraza, nikako ne treba da isпустimo iz vida učenja nekih sledbenika fenomenološke škole u filmskoj teoriji koja su došla posle teza Merlo-Pontija (— Maurice Merleau-Ponty, „Cinéma et psychologie“, *L'Ecran français* t. III, no. 17, pp. 3—4) i Amedea Efra (—Amedée Avfre, „Néo-réalisme et phénoménologie“, *Conversion aux images, I. Les Images et Dieu, II. Les Images et l'homme*, pp. 209—222; u srpskohrvatskom prevodu: Amede Efr, „Neorealizam i fenomenologija“, *Filmske sveske*, t. IV, br. 4, str. 405—415). Ovde ćemo još skrenuti pažnju na zanimljivo izlaganje američkog filmskog kritičara Marka Šlejfera (Marc Schleifer) u kojem je izneo svoju teoriju epifanija, činilaca smisla što se pojavljuju kao inherentni scenskoj situaciji viđenoj „fenomenalistički“, to jest u pojavnosti celovitosti prostora-vremena, ali istovremeno zgusnutoj, lišenoj svih dodatnih značenjskih ukrasa (— Marc Schleifer, „La Dolce vita and L'Avventura as Controversy; L'Avventura and Breathless as Phenomenalist Film“, *Film Culture*, no. 26, pp. 59—62; u srpskohrvatskom prevodu: Mark Šlejfer (sic), „Fenomenalistički film“, *Filmske sveske*, t. IV, br. 4, str. 505—512).