

Srebrno nagrado Metod Badjura z diplomom za kratek film, grafiko Borisa Zaplatila in denarno nagrado 20.000 din sta prejela **Jože Pogačnik** in **Taras Kermauner** za scenarij filma *Edvard Kocbek – Skica za portret* v proizvodnji Viba filma.

Scenaristična zasnova filma je omogočila, da se s prepletanjem dokumentarnega gradiva in pesnikove vizije skuša s filmsko sliko zajeti osebnost Edvarda Kocbeka kot umetnika in politika. S takšnim konceptualnim izhodiščem odkriva film inovativnejše poti in možnosti za oblikovanje filmskih portretov.

Posebno nagrado Metod Badjura z diplomom za mlajšega snemalca je dobil **Radovan Čok** za kamero v filmih *Črno in rdeče* in *Srp* v proizvodnji AGRFT.

Radovan Čok zasluži priznanje za ustvarjalno vključevanje v filmsko raziskovanje mlajšega rodu. Odlikuje ga pretanjen občutek za likovno formiranje filmskega prostora.

Posebno nagrado Metod Badjura z diplomom za najbolj celovitega avtorja študenta je dobil **Borut Blažič** za film *Rdeče in črno* v proizvodnji AGRFT.

Borut Blažič je na filmsko provokativen način oblikoval dokumentarno podobo zagovornika sodobnih gibanj v slovenski alternativni kulturi. Pri tem ga ni aprioristično afirmiral, ampak je ta fenomen predstavljal brez demagoških obeležij.

Priznanje Metod Badjura z diplomom so podelili **Darinki Peršin-Andromako**, montažerki, za kreativno delo pri oblikovanju kratkih filmov *Edvard Kocbek – skica za portret*, *Kamen* ter celovečernih filmov *Nobeno sonce* in *Dediščina* v proizvodnji Viba filma.

Priznanje Metod Badjura z diplomom je dobil **Bert Sotlar** za izjemno oblikovanje samosvojega in nenavadnega lika primaša Tompe v filmu *Veselo gostovanje* v proizvodnji Viba filma.

Priznanje Metod Badjura z diplomom je prejel **Janez Kovič** za izvirno označevanje časa in prostora s pomočjo scenografije v filmih *Nobeno sonce*, *Ljubezen* in še posebej v filmu *Leta odločitve*.

Priznanje Metod Badjura z diplomom je dobil **Zdenko Vrdlovec** za visoko raven kritiško-teoretskega pisanja o filmu v Ljubljanskem dnevniku in reviji Ekran.

Priznanje Metod Badjura z diplomom je dobil **Rajko Ložar** za skrbno in prizadevno opravljanje dela rekvizitorja v slovenskih filmih.

teorija

Zablode v semiologiji filma

Dušan Stojanović

Zadnja leta je pogosto slišati, da je strukturalistični pristop k filmu, zlasti tisti, ki temelji na metodah, prevzetih iz semiologije, prešel svoj zenit in se vse bolj umika s prevladujočega položaja v teoriji filma, ki ga je obvladoval minuli dve desetletji. Temu v prid govori tudi dejstvo, da najpomembnejša imena filmske teorije v svetu, ki so gojila ta pristop k filmskemu fenomenu, ne objavljajo več člankov s semiološko naravnanoostjo. Pier Paolo Pasolini in Roland Barthes sta prenehala pisati o filmu precej pred smrtjo. Jean Mitry se je povsem posvetil zgodovinskim raziskavam, Umberto Eco pa splošni teoriji informacij. Odkar je objavil svojo edino knjigo o semiologiji filma, Jurij Lotman ne da več glasu od sebe, zlasti zato, ker je tako imenovana tartujska šola prenehala delovati. Tudi Peter Wollen se je očitno odrekel »semiotičnemu« razlaganju filma, celo med svojim bivanjem v Združenih državah Amerike, kjer so zapoznili odmevi evropskega strukturalizma šele v zadnjih letih pognali korenine, drugi angleški raziskovalci, kot npr. Stephen Heath in skupina levičarsko nastrojenih strukturalistov okrog revije *Screen* pa so se prenehali oglašati, odkar je ta revija spremenila svojo ideološko opredelitev. Celotno vodilno ime evropske semiologije filma, Christian Metz, ki se je v drugi polovici prejšnjega desetletja usmeril k lacanovski psihoanalizi, ne razmišlja več v tradicionalnem semiološkem ključu. In čeprav semiološke študije na ameriških univerzah doživljajo zapoznelo renesanso, to nima nikakršnega povratnega odmeva v evropski teoriji, ki ima še vedno odločujočo besedo na področju razglabljanja o filmu. Resda je v Franciji zadnje čase stopila na prizorišče strukturalistično-semiološka struja, ki se ukvarja predvsem z analizo filma (od Marie-Claire Ropars do Raymonda Bellourja), toda njeni predstavniki preprosto odklanjajo igrakanje s splošno teoretsko eksegezo, zatrjujoč, da je edini možni način proučevanja filmskega medija analiza konkretne stvaritve. Skratka, semiološka teorija filma nam očitno nima povedati nič novega. S čim lahko to razložimo? Zlasti težko je, če upoštevamo, da so njeni začetki visoko doneče napovedovali revolucionarne spremembe v proučevanju medija, njeni vodilni predstavniki, kot na primer Christian Metz, gradili cele sisteme, ki so, med drugim prevzemali nase nalogo, da tradicionalno teoretsko razmišljanje o filmu v celoti zamenjajo z drugačnimi modeli.

Resnici na ljubo, lucidnejši duhovi so že pri prvih teoretskih špekulacijah te usmeritve izražali zadržanost do nekaterih pretiranih posameznih avtorjev. Tako je bilo mnogim že od samega začetka sumljivo to, da je Roland Barthes poudarjal, da film ni semiološko enotno polje, ker se v njem samo na posameznih mestih pojavljajo znaki, ki jih je moč semiološko proučevati, saj se izgubljajo v tkivu, ki menda ni pomenljivo, ampak pripovedno. Christian Metz pa je vzbujal pomisleke že s tem, da je v razpravah z začetka šestdesetih let poudarjal, da filmska semiologija ne sme segati po lingvističnih receptih, toda kljub temu se jim je pogosto prilagajal tudi sam, zlasti kadar je šlo za konstrukte, ki jih je ustvarjal Louis Hjelmslev. Še večjo skepso je vzbujala trditev večine semiološko naravnanih proučevalcev, da v filmu izven pojmovnih kategorij ni mogoče premišljati o označencu, bodisi da gre za označena posameznega znaka pri tistih, ki so v obstoj takega znaka verjeli (Pasolini, Eco), bodisi da gre za označena neke popolne velike sintagmatske celote (Metz) ali konotacije nasploh (Mitry v obdobju »govorice brez znakov«).

Menimo, da lahko popolnoma upravičeno opozorimo vsaj na tri razsežnosti v posameznih semioloških raziskavah iz šestdesetih in sedemdesetih let, ki so v precejšnji meri omejile dosege teh proučevanj in omogočile, da se le-te znajdejo v slepi ulici nezadostnosti, kakršna je prišla do izraza v semiologiji filma (poimenujmo jo tako) tradicionalnih usmeritev.

I
Najzgodnejša taka problematična teza je tista, po kateri pomenjenje v filmu lahko razumemo le kot pojmovno pomenjenje ali vsaj kot pomenjenje, ki ga je treba zvesti v meje racionalno inteligibilnega. »Na splošno,« bo v svojem prvem semiološkem spisu o filmu dejal Roland Barthes, »ima označenec konceptualni značaj, je neka ideja.«

Malo dalje v istem besedilu bo prišel do spoznanja, da je filmski označenec »neko stanje osebnosti«, »stanje medsebojnih odnosov nekaterih osebnosti« oziroma »stanje dogajanja«; toda ker bo tudi sam čutil omejenost tako razloženega pomenjenja (ki ga po primerih imenuje, recimo, »pikaliteta«, »parazitstvo«, »germanstvo« in podobno), bo sklepal, da je pomenjenje v filmu vedno obrobno in da so možne tudi popolnoma nepomenljive sekvence.¹ Zato bo tudi govoril o kolektivnem »slovarju«, bolj ali manj retoričnem, ki ga je moč sestaviti za film. Kasneje bo zatrjeval, da se filmski označenec objektivizira samo v drugem semantičnem sistemu, ki je ravno tako (govorni) jezik: »Katerikoli del nekega globalnega označenca se lahko omeji z jezikovnim izrazom.«² Toda glede na to, da ni mogel prezreti tudi neke racionalno neopredeljive razsežnosti pomenjenja, bo naredil teoretski konstrukt o tako imenovanem *odtrganem znaku*, v katerem je zveza med označevalcem in označenecem »nekako napokla in nepričakovana«, čeprav tudi v tem primeru estetska vrednost ostaja v mejah razumljivega.³

Ce Pier Paolu Pasoliniju kljub temu, da je imel konotacijo filma za produkt neke *langue*, priznamo vsaj to, da je v »način verbalizacije« ali v »sintaktični način« vključil ritem, da je torej zajel tudi ta iracionalni element filmskega jezika.⁴ Mitrja ne moremo razumeti drugače kot zagovornika neke ideativne konotacije, ki jo gradi montaža, kot jo on razume, se pravi, kot *logika implikacij*, za katero trdi, da kaže lingvistične lastnosti, ker je označenec, popolnoma drugačen od označevalca in ki namiguje na »simbolične, metaforične in druge ideje«. Sicer pa, ali ne trdi tudi sam, da so implikacije posledica razumevanja, ocenitve, in ali se zanj vsi jeziki, torej tudi filmski, ne nanašajo na oblikovanje idej: »V filmu, ki je izključno konkreten, vsaka stvar napeljuje na neko idejo.«⁵

Ce gledamo na to vprašanje z vidika naukov Christiana Metzja, bomo mirno preskočili prvo fazo njegovega razvoja (s tem mislimo vse, kar je napisal do knjige *Langage et cinéma*), kajti v njej gre očitno za pretežno racionalno razlago filmskega pomenjenja. Tako *velike sintagmatske celote*, ki jih ima Metz za edine kodificirane oblike v filmu, vedno napeljujejo na neko racionalno kategorijo, neko pojmovno definicijo označenca teh enot (simultanost, vzporednost, izmeničnost, pogostost in tako dalje).⁶ V drugi fazi (tisti, ki se navezuje na nauke, razložene v omenjeni knjigi) se Metz noče izrecno opredeliti o tem, kaj pojmuje pod pomenjenjem, skriva se za termini *strukturna sporočila*, *multikodovski sistem* in *filmski tekst*, toda prav tako in zelo značilno se izogne navajanju tistih rasežnosti vsakega od teh fenomenov, ki jih ne bi bilo mogoč prevesti v (pojmovno) metagovorično besed.⁷ Sicer pa, če se ne bi tudi sam zavedal te racionalne omejitve v svojem pojmovanju filmskega jezika, Metz vsekakor ne bi nekaj let kasneje napravil zasuka v smeri lacanovske, psihoanalitiške razlage *imaginarnega označevalca*.⁸

Ne da bi postavljali pod vprašaj veljavnost psihoanalitiške razlage pomenskih struktur, ki se je lotil Metz, moramo poudariti, da sprejete teorije znakov, kakršno je tradicionalna semiologija filma gojila v šestdesetih letih, sploh ne bi moralo iz sebe izključiti proučevanje iracionalnih razsežnosti struktur pomenjenja, posebej ne konotacij. Če bi se usmerila k splošnejši razlagi označevalca, na prvem mestu konotativnega, ki bi v nasprotju s pojmovanjem pomenjenja kot racionalne konceptualizacije temeljilo na sprejemanju konotativnega označenca kot najširše pojmovanega *afektivnega* označenca, zgodnja semiologija filma ne bi že v začetku sama sebi zvezala rok z oženjem svojega predmeta na omejeno polje.

Danes pojmujeemo označenca denotacije kot *perceptivnega* označenca, konotativnega označenca v vseh mogočih oblikah pa razlagamo kot *afektivnega* označenca, ki v sebi združuje vse doživljajske razpone človeškega bitja, od tistih racionalnih (diegema, ideema) do tistih subliminalnih (ritmema ali znak, ki z vidika apercipije ostajajo v redundanciji filma, toda v okviru globalne zaznave kadra delujejo na subliminalni ravni). Pogojno rečeno bi to integralno pojmovano pomenjenje skorajda lahko razložili z definicijo znaka kot sprožitelja neke »dispozicije za reagiranje« (»a disposition to respond«), ki jo je podal Charles Morris.⁹ Seveda, s splošnimi zadržki do njegovega behaviorizma.

II

Drugo veliko zablodo semiologije filma bi lahko mirne duše pripisali dolgu, ki ga je Christian Metz plačal svojemu učitelju Andréju Bazinu. Metz je namreč v zgodnjih delih govoril o »vtisu realnosti«, ki ga filmska denotacija udejanja »z uvajanjem realnosti gibanja v ne-realnost slike« in s tem, da se razkriva kot analogija, ki je resda tudi sama kodificirana, a »pri tem še vedno učinkuje kot analogija«. Ob tej trditvi bi Metz vseeno postavil tudi vprašanje: ali nas ideja ana-

logije ne navaja na to, »da o sliki ne moremo reči nič več kot to, da je slika«. Njegov učitelj Bazin je potem, ko je določil, da je filmska slika ontološko »odlitek« realnosti, preprosto ugotovil, da se na njeni »drugi strani« začneja jezik, Metz pa je za njim rekel: »Semiolog lahko začne svoje delo *onstran* analogije... Toda ko rečemo »onstran«, hkrati mislimo tudi tostran: so zakoni, ki se na analogijo navezujejo, a tudi taki, ki jo *ustvarjajo* (ki nam kažejo podobnost).¹⁰ Vseeno se zdi, kot da se je v naslednjem obdobju ustrašil drugega dela lastne izjave, zato ne omenja več »zakonov, ki analogijo ustvarjajo«. Konec koncev, ali ne pozna Metz tako imenovane »ekstrakinematografske kode«, ki nam bodo olajšali delo s tem, da nam bodo pokazali, da vse, kar ni »specifično filmsko«, vstopa v film od zunaj, iz nekega drugega sistema pomenjenja ter zato tudi ne spada med »kinematografske kode«; mar ni bila ta teoretska konstrukcija izmišljena le zato, da bi se znebila problema »vtisa realnosti«, s katerim na področju semiološkega razglabljanja kot da nekaj ni bilo povsem tako, kot bi moralo biti.¹¹ Ali se je Jean Mitry zelo oddaljil od tega, ko pravi: »Slika kot *slika in zato, ker je slika*, presega to realnost, katere slika je; predstava na določen način postane *konkretni znak* – opozorilo – za tisto, kar predstavlja *analogon*, ki »kristalizira« vse potencialnosti, vse »možnosti« predstavljenega realnega.« To analoško pomenjenje, ki je, kot vidimo dodajanje neke presežne vrednosti sliki, ki predstavlja kakšen predmet ali bitje, a se nahaja v temelju vsakega drugega pomenjenja, še ni postalo jezikovno in zato ne spada v semiologijo: »celica« pomenjenja bo morala stopiti v kontekst drugih »celic«, da se bo lahko začela obnašati kot nekaj, kar pripada jeziku, pa čeprav še vedno »jezik brez znakov«.¹² Po drugi strani pa je Roland Barthes trdil, da filmski avtor »nima pravice ne do simbola ne do znaka (...), temveč samo do *analogona*«,¹³ in celo Umberto Eco je pisal o kodu vizualne govornice kot o nečem »binarnem in analognem« istočasno.¹⁴

Vso to zmedo okrog »analognega« in »kodificiranega« je že tedaj postavil pod vprašaj Eliseo Verón, rekoč: »Lastnosti predmetov, predstavljenih s slikami, ne pridejo v poštev kot lastnosti »realnega«, ampak samo do mere, v kateri so tudi ti »predmeti« semiotični predmeti, sporočila.« In nato: »Skozi analogon se nejasno kažejo posebni simbolični mehanizmi semiotičnih predmetov, okrašenih s slikami.«¹⁵

Drugje smo pokazali, kaj pomeni pojem *analogije* in zakaj ga ne moremo sprejeti za »vtis realnosti«, ki ga sproža denotativni filmski znak v gledalčevi zavesti.¹⁶ Če bi pod analogijo razumeli podobnost določenih lastnosti dveh predmetov ali pojavov, bi lahko z Umberto Ecom dejali, da ta »definicija lahko zadovolji zdravo pamet, ne pa tudi semiologije«.¹⁷ Eco se v polemiki s Charlesom Morrisom, ki ikonični znak vidi kot znak, ki ima določene lastnosti predstavljenega predmeta, upravičeno sprašuje, kako lahko kdo trdi, da ima na primer portret kraljice Elizabete enake lastnosti kot kraljica sama. »Zdrava pamet nam odgovarja: to je zato, ker ima enako obliko oči, nosu in ust, isti kolorit, enako barvo las, enako postavbo... Toda, kaj pomeni enaka oblika nosu? Nos ima tri dimenzije, medtem ko ima njegova slika samo dve. Nos, gledan od blizu, ima pore in drobne izbokline, tako da njegova površina ni gladka, temveč neizenačena. Nos ima nazadnje tudi dve odprtini, dvoje nozdrvi, medtem ko ima nos na portretu dva črna madeža, ki ne predirata platna.«¹⁸ In, če dodamo, pravi nos (četudi kraljičin!) lahko otipljemo z vseh strani, pri čemer se bo pokazalo, da je relativno mehak, čeprav ima v osnovi trše ogródje iz hrustanca; lahko ga potegnemo in s tem tvegamo, da nas pokličejo na sodišče zaradi žalitve suverena. Poleg tega ima določeno toploto in vlažnost. Vse to so lastnosti, ki jih na kraljičinem portretu ne bomo nikoli odkrili. Eco je imel za to lastno razlago: »Ikonični znaki, nimajo lastnosti predmetov, ki jih predstavljajo, ampak na temelju normalnih perceptivnih kodov reproducirajo določene pogoje skupne percepcije ter odbirajo tiste stimuluse (ko zavržejo vse ostale), ki nam omogočajo, da konstruiramo tako perceptivno strukturo, karkšna bi, po kodih pridobljenih izkušnji, imela enako »pomenjenje« kot realna izkušnja, denotirana z ikoničnim znakom.«¹⁹ Upravičeno se sprašujemo, na kaj je Eco mislil, ko se v prvem delu svoje definicije (pa tudi večkrat kasneje v svojem tekstu) sklicuje na »reproduciranje določenih pogojev predmeta«, da bi v drugem delu pojasnil, kako to služi udejanjenju »enakega pomenjenja«, kot ga ima tudi realna izkušnja. Res, filmska slika na prvi pogled preprosto reproducira svetlobno strukturo predmetov in pojavov, filmski zvok pa strukturo zvokov iz afimske percepcije. Sodobna psihologija zaznav obenem ve, da je to »reproduciranje perceptivnih pogojev« dejansko strukturiranje takih stimulusov, ki v zavesti gledalca sprožajo predstave, ki so podobne zunajfilmskemu svetu. Vtis površin in robov predmetov tega sveta je korelat vizualnega polja, ki se kot slika na mrežnici kaže v očesu in ki stimulira zaznavanje tako imenovanega realnega sveta, trdi ameriški psiholog James Gibson, ki je dejavnike te stimulacije poimenoval *gradientne fature in gibanja*.²⁰ Stimulus, ki se izoblikuje na mrežnici gledalčevega očesa zaradi delovanja filmske slike, je analogon geometrijske razporeditve svetlobnih impulzov, ki tvorijo te gradientne v vizualnem polju slike na zaslonu, toda sam ta stimulus na mrežnici je *korelat* prostorskega stanja stvari iz zunanega sveta ravno tako, kot je vtis tridimenzionalne realnosti *korelat* slike na očesni mrežnici. Drugače povedano, »vtis realnosti«, ki ga

filmska slika iluzionistično proizvaja v gledalčevi zavesti, je prenesen korelat svetlobnih lastnosti realnega sveta, udejanjen prek nekega analogona, tistega med sliko na zaslonu in sliko na mrežnici. A kaj pomeni »korelat«? Če bi bila analogija, tako kot smo ugotovili, ponovitev v naši zavesti nekaterih (bistvenih) lastnosti opazovanega predmeta, bi korelacija pomenila sprožitev predstave predmeta v zavesti ob določeni konfiguraciji stimulusov (enciklopedijski definicija korelacije pravi, da je to »razmerje dveh pojavov, pri čemer eden folio priključke drugega«²¹). Zatorej lahko sprejememo Verónovo trditev, po kateri lastnosti v sliki predstavljenega predmeta niso lastnosti realnega predmeta, temveč semiotična sporočila, tako kot Ecovo misel o tem, da ikonični znaki reproducirajo določene pogoje percepcije, odbirajoč tiste stimuluse, ki bodo pripeljali do pomenjenja, ki ustreza dejanski izkušnji, le da niti enega niti drugega pojava ne moremo imenovati analogon. Sta namreč nekaj povsem drugega: korelata. Iz tega sledi, da bo vsaka analogijska semiologija denotativnega filmskega znaka pripeljala svoje zagovornike v slepo ulico, kajti pojem analogije se mora zaključiti z označitvijo denotativnega pomenjenja bodisi kot »naravnega izraza« bodisi kot »slikovne predstave idej«.

III

Kot zadnja se je pojavila ideja o neobstoju filmskega znaka bodisi kot stalne in za vse oblike pomenjenja skupne osnovne enote, bodisi nasplo. Medtem ko so, za razliko od kasnejše obrnjene zaporedja stvari, v zgodnji etapi razvoja semiološke misli Barthes, Pasolini in Eco v filmu odkrivali skupne najmanjše enote pomenjenja, je vprašanje, ali take enote v tem mediju sploh obstajajo, prvi postavil Christian Metz. Najprej s tezo o prisotnosti kodificiranih oblik samo na ravni višjih narativnih celot, tako imenovanih *velikih sintagmatskih enot*, nato pa, s knjigo *Langage et cinéma*, tudi z dvomom v obstoj znakov, skupnih vsem kodovskim plastem filma: vsak kod bi, po njegovem, imel lastne in različne najmanjše enote pomenjenja.²² To oporekanje znakovnosti filma se je razvilo pod vplivom idej, ki so se pojavile konec šestdesetih let okrog pariške revije *Tel Quel* izpod peres avtorjev, kot so Jacques Derrida, Philippe Sollers in Julia Kristeva. Le-ti so, izhajajoč z določenega ideološkega stališča, postavili pod vprašaj de Saussureove ideje o znaku kot razmerju med označevalcem in označencem, zatrjujoč, da so te ideje produkt meščanske ideološke potrebe po govorečem subjektu, kar je treba nadomestiti s konceptom označevalne produkcije, v kateri se ne oblikuje znak kot čvrsta vez med označevalcem in označencem, samo razmerje med osamosvojenimi označenci naj bi tvorilo to, kar je Derrida imenoval *razloka* (*différance*).²³ Jean Mitry je že v drugi polovici šestdesetih let začel slediti nekemu podobnemu konceptu, ko je v montažni konotaciji filma videl pojav, značilen za barthesovsko *sintagmatsko zavest*, v kateri gre za operiranje z označevalci brez označencev. Mitry je mislil, da je film »govorica brez znakov«, ker na denotacijski ravni ne moremo vzeti njegove predstavljalne (analogijske) enote za enoto govornice, se pravi, da je ne moremo semiološko razložiti, prav zaradi odsotnosti razdalje med označevalcem in označencem, na konotacijski ravni pa označevalci, osvobodeni označencev, gradijo lasten kontekst, v katerem se pomenjenje pojavlja le kot nedoločena, neulovljiva in komajda sluteni magma, katere amorfní obrisi se ne morejo navezati na določene označevalce.²⁴ Načeloma o tej ideji ne bi bilo treba dvomiti, kajti konotacija v nobeni umetniški govorici ne predpostavlja definiranih pomenjenj, ampak vedno tvori zgolj globalni in pogosto iracionalni označenec. Vendar pa to ni bilo dovolj, da bi se tudi film uvrstil v skrajno telquelovsko družino »procesa označevalne produkcije«, kjer je bila destrukcija znaka prenešana na širše področje, kot je področje sintagmatske zavesti: na določen način je začelo prihajati celo do zanikanja obstoja osamosvojenega označevalca, zaradi nadomeščanja relacije pomenjenja (*signification*) z relacijo označevalne prakse (*pratique de la signification*). Kristeva je pisala, da *semanaliza* (semiološka bodočnost), »ne da bi se več ukvarjala z razmerji referent–označevalec–označenec, ali vsebina–izraz (...)«, proučuje vse geste pomenjenja proizvodne družbe (pripovedništvo, književno prakso, proizvodnjo, politiko, in tako naprej) kot področje razmerij, katerega pomenjenje se artiklira z uporabo ali zanikanjem določene norme.²⁵ Treba je povedati tudi to, da se je tem skrajnim stališčem pridružila radikalna struja v filmski teoriji okrog levo orientiranih revij *Cinétique* v Franciji in *Screen* v Angliji.

Pri nas se je s kritiko znaka ukvarjal zagrebški filmolog Hrvoje Turković, izhajajoč ne iz ideoloških, temveč strogo semioloških stališč. Po njegovem mnenju je film, v celoti vzeto, *diskreten*, torej znak zase, toda »v sebi« je nediskreten, kompakten, ni deljiv na manjše »razločne« celote (pripomnimo, da nekateri semiologi namesto termina *razlikovalen* in potem zgledu tudi pojma *diskreten* uporabljajo izraz *distinktiven* in da tako najpogosteje počne tudi pisec tega teksta). Diskretna analiza poteka po postopku *segmentacije*, z odkrivanjem vse manjših distinktivnih enot, iz katerih so sestavljene večje, medtem ko se nediskretna analiza opravlja s pomočjo *diferenciacije*, iskanja distinktivnih lastnosti v njih, lastnosti, ki so določene z binarnimi opozicijami.²⁶ Argument v prid tezi o diskret-

nosti filma kot celote in njegovi indiskretnosti »v sebi« je za Turkoviča med drugim tudi odlomek iz knjige pisca tega teksta, v katerem je trditev, da ima denotativni filmski znak, katerega označevalec se pogosto kontinuirano preliva v označevalec, naslednjega znaka v sintagmi, amorfní obrise, vsaj kar se tiče časovnih meja. Mimo-grede naj pripomnimo, da je cilj te ideje o metonimijskem prehajanju enega označevalca v drugega pokazati prav nasprotje tistega, o čemer govori Turković, se pravi, to, da segmentacija filmske denotacije obstaja tudi *poleg tega*, da se označevalec preliva drug v drugega, kar dokazuje samo to, da način segmentacije ni isti kot v lingvistiki.²⁷ Vendar pa Turković ne upošteva okoliščine, da so fotografirani liki, ki jih v svetu zunaj fotografije prepoznavamo kot diskretne, zaradi specifično psihološkega učinka koda perceptivnega prepoznavanja, ki z njegovo pomočjo »beremo« fotografske reprezentacijske enote, da so torej ti liki tudi sami diskretni pojavi. S trditvijo, da v fotografiji »tekstura fotografiranih likov ni nič drugega kot tekstura fotografskega papirja, zanjo pa smo ugotovili, da je indiskretna«, išče Turković segmentacijo filma po analogiji v fakturi emulzije in ker je tam fizično ne najde, sklene, da tu ni nikakršne segmentacije. Ne skuša je poiskati tam, kjer prikazani liki tudi dejansko obstajajo, se pravi, v iluziji zaznave realnosti, ki zaradi delovanja določenih stimulusov korelatsko nastaja v gledalčevi zavesti. Kot večina semiologov, ki se izognejo iluzionističnemu značaju filmske denotacije, tudi on ne opazi, kako korelatska povezanost ikoničnega filmskega znaka in izvenfilmske zaznave (čeprav ni analogijska) bistveno spremeni kriterij segmentacije. Res, po katerem kriteriju v semiologiji nasploš ugotavljamo, da so pojavi med seboj »različni«, kot pravi Turković? Vzemimo njegov primer s fotografskim papirjem. Če je papir »razločen«, recimo, v razmerju do mize, na kateri se nahaja, vsekakor ni tak zaradi tega, ker bi bil stimulus, ki določa percepcijo papirja, fizično ločen od stimulusa, ki spodbuja zaznavo mize: tako eden kot drugi sta kontinuirana dela površine dvodimenzionalne mrežnice. »Razločnost« nastane šele v percepciji, ker se šele v njej papir fizično loči od mize, zato ker gledalčeva zavest »bere« diskontinuirani gradient fature z mrežnice kot »rob« papirja proti ozadju mize. Lahko bi v gestaltističnih terminih rekli, da je nekaj »razločno«, ko se pojavlja kot *figura*, zaznavno ločena od svojega ozadja. Toda če gre za ta kriterij, ne smemo pozabiti, kako se tudi v iluzionistični tridimenzionalnosti filmskega prikaza določena predstava postavila kot figura proti neki drugi, ki se ponuja kot ozadje. Za razliko od ustaljenega pojmovanja segmentacije kot »fizičnega« razmejevanja (v Turkovičevem primeru je fotografski papir diskreten, ker ga v vsakem zaznavanju vidimo kot ločen predmet, fotografirani liki, ki se kažejo na njem, pa to niso, ker se ne morejo »fizično« ločiti eni od drugih) se torej segmentacija filmske sintagme udejanja v »iluziji realnosti«, v kateri so predmeti in bitja predstavljeni kot ločeni eni od drugih v prostoru.

Tu gre za segmentacijo nekega iluzionističnega sveta, v katerem predmete in bitja, kakor tudi njihovo medsebojno ločevanje, zaznavamo »kot–v–realnosti«. V tem je pomembnost (tudi za semiologijo) raziskav Michottea van den Bercka, po katerih se, takoj ko se neka vizualna oblika na zaslonu premakne, tudi odlepi od ozadja in »zadobi lastnost očitne, včasih celo povsem presenetljive realističnosti«. S tem se predmet »na določen način ‚substancializira‘ in (...) postane ‚telesna stvar‘«.²⁸

Toda ker po Gibsonovi zaslugi vemo, da lastnost »očitne realističnosti« filmske slike ne izhaja le iz fotografskega gradienta gibanja, temveč iz prav takega gradienta fature, se nam tudi zaznavanje filma ponuja kot iluzija »realnega dogajanja«. Zato na film tudi ne prenašamo pravil za odrejanje diskretnosti, kakršna uporabljamo za segmentacijo v drugačnih vrstah zaznavanj: predstave na zaslon se medsebojno »razločajo« »kot-da-so-v–realnosti« in so zato tudi kot denotativni znaki v filmu diskretne. To je tudi vzrok našega nenehnega poudarjanja iluzionističnega značaja filmske denotacije. Tu ne gre, kot pri zgodnjem Metzu, za odplačevanje dolga bazinovski dediščini, temveč za semiološko obrazložitev denotativnega filmskega označena. V filmu ne moremo ničesar obravnavati zunaj razmerja zaslon/gledalčeva zavest, drugače povedano: v filmu ni ničesar zunaj *filmske* percepcije. Etienne Souriau je v svojem času poimenoval dejstva, izhajajoča iz srečanja ekranske slike in gledalčeve zaznave, za *filmofansko*.²⁹ Ena od značilnosti semiološkega pristopa k filmu je v tem, da ga ne moremo izpeljati drugače od *filmofanskega*.

Po drugi strani pa Turković, meneč, da je film v celoti diskreten, »v sebi« pa nediskreten, usmerja nediskretno analizo »niže« od celote filmskega dela – diskretnega znaka – k vse večjemu številu »razločnih« elementov na nižjih ravneh, in sklene, da je »najmanj pojavov na višjih ravneh nediskretne analize, ne pa na nižjih«, kot bi se to moralo dogajati pri diskretni analizi, ker prav ta sestoji iz delitev večjega števila diskretnih celot na višji na manjše število diskretnih celot na nižji ravni. S tem je zanikan obstoj dvojne artiklucije v filmu, s predpostavko, da bi le-ta, če bi obstajala, temeljila na načelu ekonomičnosti, tako kot v lingvistiki, kar bi pomenilo da lahko iz omejenega števila manjših distinktivnih celot zgradimo neomejeno število večjih. K temu moramo pripomniti, da je treba razmerje med diskretnostjo znaka–dela in diskretnostjo manjših znakovnih celot v njem obravnavati z dialektičnega stališča, v katerem se jezikovno pomenjenje izniči takoj, ko se jezik v procesu pocelotenja znaka-

delu »preseže«. Turkovičeva konstrukcija, po kateri se najmanjše število enot pomenjenja nahaja na vrhu piramide, ker je največja celota en sam znak-delo, se zruši zato, ker avtor zanemara dialektični preskok, v katerem se znak-delo, ki ga tvori »poceloteni« film, niti ne more podrediti diskretni analizi, ker ne gre več za jezikovno tvorbo. Toda takoj, ko se postavimo v položaj jezika, se znak-delo spremeni v kompleksno konotativno tkivo, sestavljeno iz velikega števila konotativnih pomenskih celot, ki se, v končni analizi, zvedejo na določeno količino denotativnih znakov, znotraj katere je ta konotacija narejena (denotativni znaki pa so elementi druge artikulacije konotativnega znaka, ker so v sklopu konotacije nepomenski). Teh denotativnih znakov je navidezno mnogo manj kot možnih konotativnih kombinacij, čeprav njihovo število ni tako omejeno kakor v primeru fonemov v lingvistiki. Konotativni znakovni sklop pa se, spet na ravni najbolj kompleksne strukture »preobrne« v lastno nasprotje, v nov posamezni znak-delo, ki se sedaj spet uravnava po obsežnejših strukturah zunaj sebe, vse do opusov avtorja, šole, žanra in podobno. Tako »preobračanje« manjših deljivih struktur v kompaktne večje ni neznano v strukturalistični teoriji (glej Piagetovo razlago dinamičnosti strukture kot »značilnosti transformacij«³⁰).

Nekateri avtorji danes upravičeno dvomijo v utemeljenost odrekanja znakovnosti filmu. Tako npr. Phillip Rosen piše: »Seveda, misel o neprimernosti znaka kot takega zastavlja določena vprašanja, kadar gre za teorijo filma (...). Eno od vprašanj se glasi: kako lahko film, medij mehanične in/ali elektronske reprodukcije zvokov in slik, obravnavamo kot sistem *razlik*? Dejansko je to bolj vprašanje reprezentacije kot govorice, posebnosti filmskega pomenjenja pa nam lahko ponudijo tudi svoje posebne argumente na tem področju.«³¹ Problem seveda ni v tem, da bi bil film medij mehanične ali elektronske reprodukcije, temveč v tem, da je kot pojav »v sebi diskreten«, kot bi rekel Turkovič. Film je kot celota podvržen hierarhični delitvi na manjše distinktivne enote pomenjenja, kot smo opozorili, in ga ni moč naprej deliti, ne da bi pri tem dobili pomenske celote. Seveda je glede na obstoj dvojne artikulacije tudi v tem mediju možna nadaljnja delitev najmanjših enot pomenjenja, le da so sestavine najmanjšega znaka, ki jih dobimo s to delitvijo, nepomenske enote, *formemi*. Poleg tega so najmanjše znakovne celote med seboj diskretne, kar pomeni, da se lahko med seboj zaznavajo ločeno, hkrati pa podlegajo diskontinuiranemu diskretnemu izboru iz niza podobnih, a kljub temu med seboj različnih pradijskih variacij, formemskih spojev, po zaslugi učinkovanja pertinenčnih lastnosti, ki jih imenujemo parametri.³² To diskontinuirano diskretnost, kljub pogosti perceptivni kontinuiteti označevalcev, jamči kot perceptivnega prepoznavanja. Prav ta kod, ki omogoča »branje« ikoničnih znakov denotacije kot iluzionističnih predstav, podobnih zunajfilmskemu zaznavanju, tudi izničuje možnost razlage konotativnih struktur v luči Derridajeve *razloke*, ker se označevalci, četudi se v medsebojnih razmerjih še tako osamosvajajo in prekinjajo zvezo z označenci, vedno znova sklicujejo na svojo reprezentacijsko denotativnost. Drugače povedano, čeprav se konotacija v filmu pojavlja samo kot zveza med označevalci in na ta način funkcionira v smeri *razloke*, je ne moremo »prebrati« drugače kot razmerje med prikazovalskimi predstavami. Že dolgo vemo, da konotacija filma ne ograža denotativnega značaja sestavin svojega označenca, ker bi je brez njih ne mogli razumeti. Čeprav vizualna predstava morskega psa v Spielbergovem filmu *Žrelo* (*Jaws*) v konotativnem kontekstu in v kontekstu celote dela sodeluje v tvorbi pomenjenja o slutnji metafizične kataklizme, nikoli ne neha biti to, kar denotativno najprej je, se pravi, korelacijska iluzionistična zaznava živega bitja, ki ga zoologija imenuje morski pes.

Ikonične filmske denotacije, se glasi zaključek, ne moremo na noben način premagati v smeri »proizvajanja pomenjenj« na podlagi *razloke*, ker neotujljivo ohranja svoj reprezentacijski značaj. O *razloki* ne moremo govoriti zato, ker analiza integralne filmske stvaritve pozna samo nerazločljivo enotnost denotacije in konotacije, ta enotnost pa temelji prav na fotografski in fonografski reprezentacijski znakovnosti. Ko Mitry trdi, da filmska denotacija ni podvržena semiološki analizi zaradi svoje ikonične motiviranosti, se tako opredeljuje za zdavnej preseženo zablodo o tem, da se ikonična znakovnost ne manifestira kot pomenjenje, temveč kot tako imenovani »izraz« naravnih pojavov. Ta trditev pa je semiološko nevzdržna, ker je tako fotografska (fonografska) gibljiva ikonična predstava znak, toda znak s posebnimi lastnostmi, kakršnih semiologija ni poznala, dokler se ni začela ukvarjati s filmom.

Prevedel: Brane Kovič

Opombe:

¹ Roland Barthes, »Le problème de la signification au cinéma«, *Revue internationale de filmologie*, Paris, no. 32–33, janvier–juin 1960, pp. 87–88. Srbohrvaški prevod: Roland Bart, »Problem značenja u filmu«, v: dr. Dušan Stojanović (ur.), *Teorija filma*, Beograd Nolit, 1978, str. 421–423.

² Roland Barthes, »Les unités traumatiques au cinéma. Principes de recherche«, *Revue internationale de filmologie*, Paris, no. 34, juillet–septembre 1960, p. 18. Srbohrvaški prevod: Rolan Bart »Filmske, traumatske celine«, v: dr. Dušan Stojanović (ur.), *Teorija filma*, Beograd, Nolit, 1978, str. 429.

³ Barthes, »Le problème de la signification au cinéma«, op. cit., p. 84; prevod: str. 418.

⁴ Pier Paolo Pasolini, »La lingua scritta dell'azione«, *Nuovi argomenti*, Nuova serie, Roma,

no. 2, aprile–giugno 1965, pp. 84–87. Srbohrvaški prevod: Pier Paolo Pazolini, »Jezik pisan akcijom«, *Filmske sveske*, Beograd, leto II, št. 10, december 1969, str. 662–663.

⁵ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma, tome I, Les structures*, Paris, Editions universitaires, 1963, p. 128. Srbohrvaški prevod: Žan Mitri, *Estetika i psihologija filma, I*, Struktura, Beograd, Institut za film, 1967, str. 126.

⁶ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1969, pp. 121–134. Srbohrvaški prevod: Kristijan Mez, *Ogledi o značenju filma I*, Beograd, Institut za film, 1973, str. 108–120.

⁷ Cf.: Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971. Srbohrvaški prevod: Kristijan Mez, *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd, Institut za film, 1975.

⁸ Cf.: Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1977. Srbohrvaški prevod Kristijan Mez (sic), »Imaginarno označevajuće«, *Treći program*, Beograd, št. 27, jesen 1975, str. 401–455.

⁹ Charles Morris, *Signs, Language and Behavior*, New York, George Braziller Inc., 1946, p. 354.

¹⁰ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, tome II*, Paris, Klincksieck, 1972, pp. 161–162. Srbohrvaški prevod: Kristijan Mez, *Ogledi o značenju filma II*, Beograd, Institut za film, 1978, str. 121.

¹¹ Metz, *Langage et cinéma*, pp. 29–30; prevod: str. 30.

¹² Cf.: Jean Mitry, »D'un langage sans signes«, *Revue d'esthétique, Nouvelle série*, Paris, t. XX, no. 2–3, 1967, pp. 139–152. Srbohrvaški prevod: Žan Mitri, »O jeziku bez znakova«, v: dr. Dušan Stojanović (ur.), *Teorija filma*, Beograd, Nolit, 1978, str. 434–447.

¹³ Barthes, op. cit., p. 88; prevod: str. 423.

¹⁴ Umberto Eco, *La struttura assente, Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968 (terza edizione), p. 122. Srbohrvaški prevod: Umberto Eko, *Kritika, komunikacija, informacija*, Beograd, Nolit, 1973, str. 139–140.

¹⁵ Eliseo Verón, »L'analogue et le contigu (Notes sur les codes non-digitaux)«, *Communications*, Paris, no. 15, 1970, p. 66. Srbohrvaški prevod Eliseo Verón, »Analogijsko i dodirno. Beleške o nedigitalnim kodovima«, *Filmske sveske*, Beograd, sveska IV, št. 2, april–junij 1972, str. 204.

¹⁶ Dušan Stojanović, *Film kao prevazilaženje jezika*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1975, str. 26–27.

¹⁷ Eco, op. cit., p. 109; prevod: str. 121.

¹⁸ *Ibid.*, p. 108; prevod str. 120.

¹⁹ *Ibid.*, p. 110; prevod: str. 122.

²⁰ James Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin, 1950, pp. 66–76.

²¹ *Nouveau Petit Larousse illustré*, Paris, Librairie Larousse, 1952, p. 240.

²² Metz, op. cit., pp. 139–155; prevod: str. 145–162.

²³ Cf.: Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967; tudi: Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, 1967. Hrvatskosrbski prevod Jacques Derrida, *O gramatologiji*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1976.

²⁴ Cf.: Mitry: »D'un langage sans signes«, op. cit., prevod: »O jeziku bez znakova«, op. cit.

²⁵ Julija Kristeva, *Recherches pour une sémantique, Essais*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 55.

²⁶ Hrvoje Turkovič: »Znak i film ili kako analizirati film«, *Filmske sveske*, Beograd, zvezek IX, št. 3, julij–september 1977, str. 121–123.

²⁷ Stojanović, op. cit., str. 152–157.

²⁸ Andre Michotte van der Berck, »Le caractère de 'réalité' des projections cinématographiques«, *Revue internationale de filmologie*, tome I, no. 3–4, octobre 1948, p. 257. Srbohrvaški prevod: Andre Mišot van den Berk, »Stvarnosni karakter filmskih projekcija«, *Filmske sveske*, Beograd, leto III, št. 1, jesen 1970, str. 32.

²⁹ Etienne Souriau (red.), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 8. Srbohrvaški prevod Etjen Surio, »Osnovne osobine filmskog sveta«, *Filmske sveske*, Beograd, leto III, št. 1, jesen 1970, str. 51.

³⁰ Jean Piaget, *Le structuralisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, pp. 6–8, 10–14. Srbohrvaški prevod: Žan Pijaže, *Strukturalizam*, Beograd, BIGZ, 1978, str. 18–20, 23–26.

³¹ Phillip Rosen, »The Politics of the Sign and Film Theory«, *October*, Cambridge, no. 17, Summer 1981, p. 8.

³² dr. Dušan Stojanović: »Mali semiološki filmski leksikon za naprednije«, *Filmska kultura*, Zagreb, št. 133, 1981, str. 13–15.