

Zoran KOPRIVICA*

STRUKTURALNO-DIJEGETIČKE I ESTETSKE KONSTITUENTE NIKOLIĆEVE REDITELJSKE POETIKE

Za Živka Nikolića zasigurno možemo reći da je jedinstvena autorska pojava u našem filmu. Svojom osobenom geoestetikom ispunjenom brojnim paradoksima, kao i rijetkim darom za zapažanje pojedinosti, on je uspijevaao da, sinematički uvjerljivo, na filmsko platno prenese običaje ljudi iz podneblja u kojem je ponikao, i istovremeno ih transformiše u snažne poetske metafore. Njegovi filmovi se umnogome razlikuju od njemu generacijski bliskih autora, poznatih kao 'beogradski krug' i 'češka škola'. Nikolić je više od jedne decenije bio istinska protivteža dominantnim stilovima i filmskim strujama u cjelokupnoj jugoslovenskoj kinematografiji.

O Nikolićevoj rediteljskoj poetici možemo govoriti kao o specifičnoj i po mnogo čemu jedinstvenoj sintezi, u kojoj intertekstualna i sinkretička prožimanja, polivalentna i višeznačna u svom estetskom ispoljavanju, čine jednu od ključnih konstituenti, bez koje je nemoguće sagledati njenu cjelovitost i odrediti joj suštinska dijegetička svojstva. Nikolić se nikada nije bavio pukom i često nedostatnom faktografijom, već je nastojao da prodre u samu srž problema, ma kako se on zvao, i izdigne ga na nivo estetske činjenice. Ili, kako kaže Mitri, iz 'bivanja-tu' stvari, odnosno njihove istodobnosti i, još prije, iz načina na koji su prikazane, treba da izbije njihova univerzalnost. Nikolić, uz to, ne nudi nikakava rješenja, već samo traži najbolja za priču koju želi da prenese. Stoga je kod njega forma uvijek u službi ideje, a ideja polazni motivacioni agens za sveobuhvatnu razradu tematskog toka. O nekakvoj kompleksnoj naraciji u Nikolićevim filmovima teško je govoriti, ali, isto tako, i o impersonalnim procesima razlaganja i dekonstrukcije razvojnog toka priče.

* Dr Zoran Koprivica, Fakultet dramskih umjetnosti, Cetinje

Nikolićeva opsjednutost mitskom prošlošću Crne Gore, njenom tradicijom i običajima, čini suštinsko obilježje i jedan od ključeva za tumačenje i razumijevanje njegove svekolike poetike. Mitologema kao primarna konstituenta i idiosinkrazija kao sredstvo prepoznavanja, u Nikolićevim filmovima često se preoblikuje u mitologemu kontemporativne slike stvarnosti. Međutim, artikulacija transcendentnog u njegovim filmskim pričama ne svodi se isključivo na traženje apstraktnog. Nikolićev svijet, koji ima svoje lice i svoja naličja, ima i čudesnu moć atavističkog prepoznavanja, i to onog koje je kopča u vremenu. Ta čežnja za nevidljivim, 'metafizička želja', kako je naziva Levinas, nalazi se u osnovi poetske fakture gotovo svih Nikolićevih filmova i čini jedno od njenih suštinskih obilježja. Stoga sa sigurnošću možemo reći da pokušaj spoznaje ontološki skrivenog i kontinualno traganje za arhetipom, u širem smislu, predstavlja osnovnu smjernicu Nikolićeve ukupne poetske i umjetničke sublimacije.

O dijegetičkoj strukturi Nikolićevih filmova možemo govoriti i kao o jedinstvenom mikrokosmosu, prostornom i ambijentalnom okviru unutar kojeg se odvija život koji nerijetko ima začuđujuća i teško shvatljiva pravila, ali istovremeno i o dijegetički motivisanom i funkcionalnim preosmišljavanju generičkih struktura preuzetih iz drugih sistema umjetničke izražajnosti i njihovom prilagođavanju filmskom narativnom kodu. Pri tom, vizuelni kontinuitet, u raznovrsnim oblicima svog ispoljavanja, u Nikolićevim filmovima neizostavno, i u cjelosti, podržava i potvrđuje dijegetički. Tu, prije svega, imamo u vidu rekordna povezivanja kadrova, promjenu njihove kompozicije, ali i dinamiku odvijanja dramske radnje, bez obzira na njihovu često usporenu mizanscensko-ritmičku organizaciju. Međutim, složene ritmičke strukture u Nikolićevim filmovima, koje su istovremeno i jače, nijesu apsolutno nadređene jednostavnijim, slabijim strukturama, niti, s druge strane, presudno utiču na njihov spontani ritmički tok. Ipak, dugi kadrovi u svojoj narativnoj, često razvučenoj teksturi, najčešće ne posjeduju onaj intenzitet i snagu epifanije koji karakterišu kratke kadrove, posebno one sa naglašenom upotrebom krupnih planova.

Nikolićev odnos prema značaju i funkciji zvuka, i posebno muzike u dijegetičkom prostoru njegovih filmova, takođe je, na određeni način, specifičan. Pored toga što je usko vezana za prepoznatljive, i u njegovoj poetici dominantne tradicionalne motive, on je muzici povremeno pridavao i neka druga svojstva. Ipak, ritmička struktura Nikolićevih filmova nikada nije uslovljena muzičkom, niti, pak, muzika presudno utiče na njihovu dijegetičku dinamizaciju, izuzimajući završnu sekvencu filma *Beštije*. Značaj koji je pridavao dijalogu, tačnije živoj, autentičnoj riječi, oslobođenoj naslaga izlišne retorično-

sti, u Nikolićevim filmovima je neodvojiv od geokulturnih specifičnosti prostora u koji je većinu svojih priča smještao. Kod njega, jednako kao i kod drugih reditelja slične idejno-tematske orijentacije, idiolekt gotovo u potpunosti određuje lik.

Za razliku od kratkometražnih, sa naglašenom dokumentarnom fakturinom, o Nikolićevim dugometražnim igranim filmovima možemo govoriti kao o žanrovski raznorodnim, sa prisustvom apsurdno-komičnog kao dijegetički dominantnog, i tragi-komičnog, kao komplementarnog. Ipak, u pojedinim Nikolićevim filmovima povremeno se javljaju neočekivani dijegetički ekskursi, ukrštanja kodova u kojima je dominantna žanrovska koncepcija u koliziji sa epilogom dramskih događanja, kao što je to slučaj u finalnoj sceni obračuna dvije grupe svatova u *Čudu neviđenom*. Za Nikolićeve dokumentarne filmove možemo reći da predstavljaju idejno-tematski nukleus njegovih dugometražnih igranih, osnovu iz koje se razvila njihova osobena izražajna faktura, ali ne svi. Tako, *Bauk i Marko Perov* čine tematske cjeline *per se*, a na određeni način i *Oglav*. Kod Nikolića se, iako znatno rjeđe, dešavao i obrnuti proces, pa je određene motive iz dugometražnih 'transponovao' u dokumentarne filmove. Tako se u *Graditelju*, filmu koji je nastao trinaest godina nakon *Beštija*, pojavljuje još jedan Sizif, ali za razliku od Čenta koji 'gradi' pristanište, Nikolić nam ne otkriva njegove namjere.

Nikolićeva dramaturgija, prevashodno imajući u vidu njegove dugometražne igrane filmove, niti je precizna, niti *sensu stricto* dramaturgija bez uočljivih nedostataka. Oni su katkad toliko očigledni da direktno utiču na estetsku recepciju i formiranje utiska o filmu. Problem se nesumnjivo javlja u dramaturškoj konstrukciji scenarija, tačnije u aktivnim elementima pripovjednog diskursa koji se povremeno gube u epizodnim i eliptičnim narativnim iskazima, gubeći pri tom i svoj dramski intenzitet. Ali, ako negdje treba tražiti izrazite slabosti u dramaturškoj strukturi Nikolićevih filmova, onda se problem razvoja ekspozicije u tom smislu javlja kao ključni. Analizom dramaturškog postupka adaptacije Šćepanovićeve novele *Smrt gospodina Goluže*, došli smo do zaključka da je u odnosu na izvorni tekst odnos preuzetih i modifikovanih transpozicionih jedinica, pod kojima podrazumijevamo isključivo one vizuelne i verbalne konstituente koje se u procesu adaptacije mogu prenijeti iz jednog izražajnog medija u drugi, apstrahujući pri tom elemente narativnog iskaza koji se javljaju kao odraz piščeve unutarnje fokalizacije, disproporcionalan, i da je samo jedan njegov manji dio u neizmijenjenom obliku prisutan u konačnoj verziji scenarija. To nas, nedvosmisleno, navodi na zaključak da su Nikoliću bili važni polazna ideja i motiv, ali i da je u postupku filmske adaptacije ove novele, tačnije njenog 'prevođenja' u sistem novih izražajnih koor-

dinata, apsolutnu prednost davao elementima filmskog narativnog duktusa. Nikolić je apriorno odbacivao, što ovaj film na najbolji način potvrđuje, kao dijegetički neuvjerljivo i nefunkcionalano svako djelovanje iz takozvane 'akuzmatičke zone', riječju, sve ono što bi moglo da liči na deskripciju ili komentar, s jedne, i redundantno 'bogaćenje' neposrednih vizuelnih i auditivnih utisaka, s druge strane.

U okviru sveobuhvatnog analitičkog postupka u koji je bio uključen svaki pojedinačni kadar svih Nikolićevih dokumentarnih i dugometražnih igranih filmova, došli smo do zaključka da su sledeće konstituente njihove dijegetičke i, samo u rijetkim slučajevima, supra-dijegetičke strukture, predominantne: elementi komičnog izraza, eros i tanatos, religijski diskurs, festivna sfera i nasilje i destrukcija. Od svih navedenih konstituenti dijegetičke strukture Nikolićevih filmova, najmanje su zastupljene one koje se odnose na festivnu sferu, a najviše one koje su okrenute bogatoj i raznovrsnoj skali komičnog, što stvara svojevrsni *coincidentia oppositorum* i istovremeno ukazuje na specifičnost humora koji se rađa iz depresije i jednu od dominantnih crta etosa njegovih junaka. Takođe smo došli do zaključka da analogoni i antecedensi predstavljaju jedno od suštinskih obilježja, na određeni način i katalizatora narativno-dijegetičke strukture Nikolićevih filmova. Svaka eksplicitna tipološka analogija u tom smislu, samim tim i ova o kojoj govorimo, podrazumijeva prepoznavanje i izdvajanje isključivo onih dramaturških anastomoza koje će u potpunosti moći da potvrde iznesenu tezu. U protivnom, suočavamo se sa proizvoljnim i u filmologiji nedovoljno utemeljenim tumačenjima koja se zasnivaju na spoljnjem pristupu djelu, bez neophodnih hermeneutičkih pretpostavki i naučno zasnovanog i, rekli bismo, jedino mogućeg zalaženja u njegovu organsko-signifikativnu strukturu.

Problem erotske inicijacije na filmu Nikolić, između ostalog, prepoznaje i kao potrebu apsolutne demistifikacije 'tabu tema'. Međutim, njemu je, koliko i sam čin erotskog ispunjenja, jednako važna bila i narativna postupnost u razotkrivanju ženske ljepote, senzualnosti i strasti, koji su gotovo uvijek izbijali iz jednog od slojeva njegovih priča. Strasti su te koje kod Nikolića podstiču i vode. Upravo su one čest motiv prelaska sa uzvišeno-herojskog na katarzički-komično. Tako je i u *Čudu neviđenom*, filmu apsurdna, i još jednoj u nizu Nikolićevih grotesknih inicijacija. Jedno od čuda u *Čudu neviđenom*, i ne samo u ovom Nikolićevom filmu, jesu ljepota i erotska ljubav koje, jednako kao i *Beštijama*, u liku nepoznate djevojke, 'donosi' kairos. Katkad se, međutim, suočavamo i sa specifičnom nikolićevskom ironijom 'preskakanja' emocija i iznenadnom navalom strasti. Ljubav bi, kao apsolutna imanencija, ukoliko je uopšte ima, trebalo da je negdje između, što, s druge strane, eros ne 'oslobađa' od

traganja za transcendentnim 'dodirom'. Riječju, demistifikacija erosa, sa ne-skrivenim metafizičkim implikacijama, u gotovo svim Nikolićevim filmovima u potpunosti dolazi do izražaja i čini jedan od suštinskih aspekata njegove poetike.

Nikolićevi junaci nemaju nikakav poseban odnos prema smrti. Smrt se kod njih ne dovodi toliko u vezu sa strahom, koliko sa eshatološkom neizvjesnošću i deontološkim 'nasleđem'. Međutim, tu je i Nikolićev Goluža koji će u jednom trenutku, suočen sa tanatosom, kao dugom i zahvalnošću za hedonizam koji mu je osvetnička palanka pružila, u nekakvom začuđujućem postromantičarskom zanosu, gotovo s ponosom, reći: „Smrt je velika stvar!”. Ni u jednom Nikolićevom filmu kao u *Smrti gospodina Goluže* eros i tanatos nijesu na takav način i s takvom psihološkom dubinom i dinamikom i unutarnjim intenzitetom dovedeni do krajnjih konsekvenci. Goluža, predvodnik palanačke klovnijade, u katarzičkom procesu oslobađanja od činovničke beznačajnosti, stanovnicima duhovno i moralno posrnule provincijske varošice, njenoj heraldici zla i prijetećim simbolima, nudi upravo to – ljubav i smrt! Nikolić je, što se na Golužinom primjeru najbolje i očituje, u smrti prepoznao 'svetkovinu', i kao takvu je u svojim filmovima predstavljao, uključujući sve ironijske ravni kojima se ukazuje na hipokriziju 'ožalošćenih'. Riječju, dramaturgija smrti u Nikolićevim filmovima okrenuta je kako u pravcu njenog grotesknog predstavljanja tako i variranja stanićevskih motiva 'bezbriznih pokojnika'! U *Polazniku* ona ima i svoju osobenu katarzičku rezonancu. Stari Kapetan će, međutim, u 'iskušavanju' smrti, u jednom trenutku neočekivane pometnje beštija, biti ostavljen na milost i nemilost Ćentovim suludim projekcijama, a sudbina Đekne će ostati hirnos, nedovršena priča o 'zagonetnom' umiranju.

Komično se u Nikolićevim filmovima javlja kao jedna od najznačajnijih kohezivnih konstituenti, a scene prožete humorom povremeno i kao korektivni faktor u uspostavljanju narušene dramske ravnoteže. Tek potom dolazi groteskna hipostaza sa ogledalom u kojem se reflektuju igra apsurdna i beznađa. Faktor komičnog i faktor iznenadnosti kao njegov epifenomen, u Nikolićevim filmovima najčešće se javljaju kao posledica ekstremne htoničnosti njegovih junaka. Međutim, u povremeno neskrivenoj i naglašenoj želji da elemenat komičnog izdvoji, te tako ukaže na njegov strukturalno-dijegetički značaj, Nikolić pribjegava dramaturškim i mizanscenskim neodmjerenostima, pogotovu u sekvencama u kojima je humor 'skriveni' katalizator otvorene opscenosti i vulgarne retorike, koja uključuje psovke, uvredljive komentare, frivolne i prozaične dosjetke. U svim oblicima ispoljavanja komičnog, posebno amalgamima groteske i tragične farse, Nikolićeva poetika seže do najviših oblika humora.

Prihvatajući kao polaznu nomenklaturu stilskih figura iz nauke o jeziku i književnosti, analizom kompozicione strukture Nikolićevog dokumentarnog filma *Ždrijelo* došli smo do zaključka da su figure u njemu na vizuelnom planu zastupljene sa oko dvije trećine od njihovog ukupnog broja, što nesumnjivo upućuje na promišljanje o značaju koji je Nikolić pridavao ovom segmentu filmske izražajnosti. U pojedinim kadrovima teško je bilo izdvojiti dominantnu figuru, iz razloga što su dvije ili više njih podjednako 'učestvovala' u formiranju značenja. Ali i u takvim slučajevima prednost je dobijala ona figura za koju je bilo očigledno da u datom kontekstualnom okviru dijegetički najsnažnije djeluje.

Nikolić u svoje filmove nije, kako je to kritika povremeno isticala, 'ugrađivao' platna Ticijana, Rembranta i Lubarde. On ih je, rekli bismo, radije 'oživiljavao', stvarao pokretne dekoracije, usklađivao igru svjetlosti i sjenki, svoje sa njihovim svjetlosnim valerima i tonaliteta, okretao se pleneru, tražio u njemu bogatstvo pitoreskosti, otkrivao tajnovitost i 'dinamiku' pejzaža, u svojoj epskoj meditativnosti tragao za korijenima mitskog, nerijetko ga dovodeći u blisku vezu sa nadrealnim i mističnim. U dokumentarnim filmovima rađenim crno-bijelom tehnikom iz Nikolićeve rane faze, oštre grafičke linije i široko osjenčene plohe ukazuju na svu tragiku postojanja u prostoru Lubardinih i njegovih 'kamenih pučina'. Ono što je bio Ticijanov osobeni dar da prodre u suštinu karaktera likova koje je slikao i napravi njihovu psihološku diferencijaciju, možemo reći da je u velikoj mjeri bio i Nikolićev. Ticijanov snažan uticaj na njegovu vizuelnu izražajnost možemo, takođe, prepoznati i u sukobu erosa i tanatosa, ali i jukstapoziciji radosti života i fatuma smrti. I za Nikolićevu umjetnost, iako ni po čemu nije rembrantovski barokna, možemo reći da je 'umjetnost bola i tišine', okrenuta unutrašnjosti bića i tajni života. Nedostatnost u spoljnim pokretima, Rembrant na svojim platnima nadomješćuje igrom svjetlosti i sjenke i svjetlosnim emfazama fokusiranim na pojedine djelove tijela – najčešće su to lice i ruke. Isto to radi i Nikolić, posebno u *Ždrijelu* i *Polazniku*, ali i u ostalim filmovima, jednako dokumentarnim i igranim. Rembrant komponuje grupne portrete u kojima do izražaja dolazi njihova dinamična faktura i dramatičan unutarnji naboj, upravo ono što je Nikolić od ovog umjetnika usvojio kao jednu od suštinskih konstituenti svoje likovne dramaturgije. U otkrivanju uticaja i analogona, posebno u ovom istraživačkom segmentu, nameću se tri suštinske komponente, tri motivaciona jezgra Lubardinog likovnog izraza koji se direktno reflektuju na vizuelno uobličavanje Nikolićevih filmova, i posredno na njihovu tematsko-simboličku objektivaciju. To su ljudi, kamen i boja. Ta, na Lubardinim platnima, vječita borba života i smrti, bola i patnje, tuge i radosti, jer i o radosti se na njima može govo-

riti, u potpunosti će odrediti Nikolićev umjetnički put i činiti osnovu njegove poetsko-likovne izražajnosti. Lubarda i Nikolić, svako na svoj način, svako izražajnim sredstvima svoje umjetnosti, istraživali su raznolikost oblika i boja crnogorskog podneblja, neraskidivu vezu čovjeka i kamena, njegovu stalnu i dramatičnu borbu. Kod Lubarde kosmos je vitmenovski prkosno neodvojiv od čovjeka, neraskidivi je dio njegovog bića, jednako kao i kod Stanića i Nikolića, i ne treba ići dalje da bismo ga u njemu otkrili i o njemu više saznali. Analogije bi, pri tom, mogle da idu u nedogled. Ako, primjera radi, u monografiji Srpske akademije nauka i umetnosti naiđemo na podatak da je u Lubardinim slikama pronađen matisovski elemenat, a znajući da je Nikolić svoje filmove likovno oblikovao pod snažnim Lubardinim uticajem, onda bi, vođeni takvom logikom hermeutičkog traganja, u pokušaju iznalaženja kontingentnih sličnosti, i Nikolićevu likovnu izražajnost trebalo dovesti u neposrednu vezu s Matisom. Ipak, s tom bitnom razlikom, što bi se u jedan takav istraživački projekat, pored filmološkog, morali uključiti i mnogi drugi, znatno širi i kompleksniji interdisciplinarni istraživački sistemi.

Nikolić umjetnika vidi kao nekoga ko ima svoju misiju i svoje dileme. Po njegovom mišljenju ne postoji ništa što nema početak i kraj, pa tako i put umjetnika, napokon dolazi do 'apstrakcije, linije i ništavila'. I u tome je, rekli bismo, suština njegovog svekolikog životnog i filozofskog kreda. Pored toga što nije pripadao nijednom filmskom pravcu ni pokretu, Nikolić kao da nije pripadao ni vremenu u kom je stvarao, već onom koje je stvarao. U međuvremenu su se desile krupne promjene u sferi kulturnog, duhovnog i političkog života, na prostorima na kojima je Nikolić stvarao. Samim tim stvorena je i potrebna vremenska distanca koja nudi mogućnost za objektivan uvid u njegovo djelo. To, drugim riječima, znači da o Nikoliću treba pisati! Ovaj rad je nastao upravo na fonu takvih promišljanja, u nastojanju da stvori polaznu estetsko-hermeneutičku osnovu za daljnja sveobuhvatna izučavanja Nikolićeve poetike, i istovremeno ukaže na osnovne heurističke postavke i istraživačke smjernice kao uslovu *sine qua non* za temeljnu analizu svih njenih suštinskih dijegetičko-strukturalnih i estetskih konstituenti.

Zoran KOPRIVICA

STRUCTURAL-DIEGETIC AND AESTHETICAL CONSTITUENTS
OF THE DIRECTING POETICS OF ŽIVKO NIKOLIĆ*Summary*

Zivko Nikolic is one of the most significant authors in former Yugoslav cinematography. He managed, in a cinematically convincing way, including specific geoesthetics, numerous paradoxes and a rare gift for discovering details, to transfer onto the film screen the customs and traditional peculiarities of people in the region where he was born and grew up, and transform them into powerful poetic metaphors. Nikolic's director poetics in many aspects is a unique synthesis in which intertextual permeations, polyvalent and polysemous in their esthetics presentation, compose one of its basic constituents. It seems impossible to perceive the completeness of Nikolic's poetics and define its essential diegetic characteristics without meticulous intertextual approach. Nikolic was never occupied with mere factography but strove to penetrate into the core of the problem disregarding what it is, and raise it to the level of the esthetic fact. Nikolic's obsession with the mythical past of Montenegro, as well as its tradition, signifies essential mark and one of keys for interpretation and understanding his entire poetics. Searching for ontologically hidden, metaphysical 'secret' and archetype constitutes fundamental guideline of Nikolic's artistic sublimation.