

Siniša JELUŠIĆ*

POLAZNIK (1973) ŽIVKA NIKOLIĆA: KADAR KAO KONSTITUENT FILMSKOG DISKURSA

1. UVOD U TEORIJSKU KONTRAVERZU

1.1. Jedna od nesumnjivo najprisutnijih tipoloških i/ili žanrovskih podjela u stvaralaštvu nekog filmskog autora uobičajeno je da počiva na razlikovanju termina *dokumentarnog* i *igranog* filma. I kada je riječ o sistematizaciji Nikolićevog filmskog stvaralaštva nailazimo na analogna određenja (Jelušić M., Jelušić B., 2008: 47). Po svemu sudeći, riječ je o podrazimijevajućem ili uslovnom određenju termina, i takvoj se podjeli jedva što suvislo može prigovoriti. Nije nezanimljivo ukazati da nas ipak, pitanje njegove precizne upotrebe uvođi u neke temeljne probleme poimanja ontološke suštine filmske umjetnosti. A ontološka suština pita svagda sa štaštvom objekta koji se misli, stoga opravdanost pitanja određenja pojma *dokumentarnog* filma koji, po svemu, korespondira ili je u najbližoj vezi s onim što bi trebalo da podrazumijeva značenje filmskog *dokumenta*? Tako, na primjer, Babac (2000: 385) definiciji pojma dokumentarnog filma pridaje, između ostalog, „sadržinu koja se u mnogo većoj mjeri ili skoro isključivo oslanja na objektivnu stvarnost i registrovanje istinitih događaja i ličnosti”. Analogna ovoj je i definicija koju nude autori *Leksikona filmskih i televizijskih pojmova* (2002): „Filmski rod koji svoj sadržaj i karakter zasniva na vernom i neposrednom predstavljanju činjenica stvarnosti uhvaćenih objektivnim okom kamere, u njihovom autentičnom, spontanom ili zatečenom stanju ili autentično rekonstruisanih...” A Marek Hendrikovski, primjerice, kritikujući uvriježeni stav o dokumentarnosti filmova Edisona i braće Limijer, implicitno je odredio pojam kritikovanog pojma: on je naime „čist dokument”, pomoću kamere ostvaren opis sveta, oslobođen bilo kakve autorove inscenacije (Hendrikovski 2004: 13).

* Prof. dr Siniša Jelušić, Fakultet dramskih umjetnosti, Cetinje

1. 2. Na kraju dospijevamo do tautološkog stava koji se otprilike može predstaviti ovako: dokumentarni film je dokumentarni po tome što sadrži neki dokument. Uz ovu logičku pogrešku, simptomatično je da definicije Bapca i Hendrikovskog sadrže polaznu nejasnost – tako na primjer, kako je moguće jednoznačno odrediti pojam „objektivne stvarnosti” ili „istinitog događaja”? Što jeste „čist dokument” ili bilo kakav filmski faktum, lišen subjekta koji ga konstituiše tako da ovaj može biti „oslobođen bilo kakve autorove inscenacije”?

1. 3. I pokušaj zasnivanja tzv. neupitnih funkcija koje, po definiciji, sadrži dokumentarni film ne manje izaziva nedoumicu. Primjerice, funkcije *informativnosti* (jer nas obavještavaju o nekoj pojavi, događaju), *edukacije* (jer poučavaju na izloženim primjerima), *ne-fikcije* (vrednuju se kao dokumenti, ali da zadržavaju mogućnost inventivnosti date situacije...) (Aćimović 2005: 42), načelno su sadržane, istini za volju – u različitom stepenu ili intenzitetu, u mnogim djelima filmske umjetnosti koje stoga nije opravdano nazvati dokumentarnim.

1. 4. Na istom mjestu u naprijed pomenutom spisu poljskog filmologa, ne manje implicitno, navedeni su neki od atributa koji odstupaju od pojma „dokumentarnosti”, pri čemu se izdvaja autorov odnos prema režiji, koji podrazumijeva *preoblikovanje snimljenje stvarnosti u stvarnost na ekranu* (Hendrikovski 2004: 13). Ili, drugačije rečeno, prevashodno je razumijevanje filma kao umjetnine i/ili umjetničke tvorevine, a ne običnog mehaničkog bilježenja autentičnog tj. od režijskog postupka oslobođenog ili neutralnog događanja. A u svemu tome autor je obavezan imati na umu imperativ: ne gubiti vezu sa „stvarnošću”. Ali ovo razlikovanje gubi na ošttrini ukoliko znamo da i uopšte, ne samo u vezi s dokumentarnim filmom, jeste teorijski utemeljeno uvjerenje da filmska „sublimacija” konkretnog „realnog prizora” može da ide samo do određenog stepena promjene tzv. realnosti. Pređe li tu granicu – granicu koja je stvar intuicije u svakome pojedinačnome filmskom postupku – iza koje vrebava opasnost da se čulna autentičnost „realnog prizora” dovede u pitanje, biće uništena upravo za umjetnost filma karakteristična iluzija i onemogućen pravi kontakt sa gledaocem. A ovo povezivanje sa gledaocem, koje zapravo omogućuje manji ili veći stepen identifikacije gledaoca sa fikcionalnom zbiljom, ne može da bude drugo do iluzionistički uslovljen analogon čovjekovog dodira sa čulnim, stvarnim svijetom. Čim se, dakle, određeni stepen stilizacije prevaziđe, pred nama prestaje da postoji živo umjetničko djelo i pojavljuje se jedna artifičijelna tvorevina (Upor. Stojanović 1998: 86). Drugim riječima, filmu je *nužno* predmetno posredovanje – posredovanje „realnošću,;: „iluzija stvarnosti, taj *contiduo sine qua non* naše umetnosti” (Stojanović 1998: 86).

Otuda, filmski vizuelni prikaz – piše na drugom mjestu Dušan Stojanović, liči na afilmsko perceptivno iskustvo po gradivnom i po pokretnom aspektu. Filmska slika prikazuje *isto* tkivo, fakturu, gradivnost kakvu imaju i predmeti u svakodnevnom opažaju, a i njihove dinamičke funkcije. Mi ćemo sada to svojstvo sličnosti nazvati *autentičnošću*. Bitno je, prema tome, da filmski snimak čuva *gradivnu autentičnost* prikazanih tela i predmeta i njihovih kretanja (Stojanović 1984: 145). Višestruko je zanimljivo da je, imamo li u vidu pokušaj da dospijemo do bazičnog žanrovskog razlikovanja, u prvom i u drugom slučaju riječ o suštastvenim predikatima filmske umjetnosti, bez ikakvog posebnog izdvajanja dokumentarnog filmskog žanra.

2. TEORIJSKO OSPORAVANJE: KRATKI FILM ŽIVKA NIKOLIĆA

2. 1. Karakterističan primjer na kome se najbolje mogu ilustrovati pomenuta teorijska kontroverza predstavlja kratki film Živka Nikolića, *Polaznik* (1973. 13' 34"). Riječ je o prvom amaterskom Nikolićevom filmu (poslije koga je uslijedio poziv Vicka Raspora za saradnju sa Dunav filmom), koji, uopšteno uzev, ima za temu *smrt*. Moglo bi se primijetiti da upravo tim filmom započinje Nikolićeva fokusiranost na antropologiju smrti, jedne od dominantnih semantičkih ravni poetika filma ovoga sineaste. I u *Polazniku* (1973), dakle, uočavamo „priču o smrti”, ali smrti u njenoj sasvim specifičnoj ravni – kao svetkovini ili svečanosti. Smrt je praznik i to je čest oblik gledanja na taj vječni odlazak u Crnoj Gori – veli u jednom razgovoru Ž. Nikolić, sažeto saopštavajući značenje sopstvenog filma. Nikolić, međutim, ne pominje snažan ironijski obrat do koga se dopijeva trivilijalizacijom sakralnog čina, i koji (obrat) predstavlja osobenu strukturalnu dimenziju njegovog filmskog postupka. I, uopšte, opravdano je naglasiti da se atributi koji karakterišu primjerice distinktivnu strukturu kadra u *Polazniku*, bez ostatka, mogu uočiti i u ostalim kratkometražnim filmovima Živka Nikolića, ali da predstavljaju suštinsku osobenost njegovog filmskog postupka uopšte. Da li iz ovoga proishodi opravdanost uvođenja jedne hrabre hipoteze da su kratki filmovi Nikolićevi mikrocjeline koje sažimaju makrokosmos njegove filmske poetike – pitanje je koje za sada ostavljamo otvorenim.

2. 2. Nije teško zaključiti da filmska umjetnost na neki način povezuje strogo definisane predikate pojma slike u likovnim umjetnostima. Upravo se na tome zasniva sasvim elementarna definicija filma kao jezika pokretnih slika ili naracije posredstvom pokretnih slika koja podrazumijeva sintezu *dvije* pripovjedačke tendencije – slikovne (pokretne slike) i verbalne (priča sukcesivno oblikovana riječima) (Lotman 1976: 37).

2. 3. Primijenimo sada dva stava teorijske naravi na film koji ovdje analiziramo. Prvi je sasvim eksplicitni stav Jurija Tinjanova prema kome film kao umjetnost proishodi iz fotografije. I tu se zapravo problematizuje pitanje odnosa filmske slike/filmskog kadra i fotografije. U drugom stavu nam se saopštava da suštinu filma ne treba tražiti u izdvojenom kadru, nego u suprotstavljanju/jukstapoziciji kadrova. Sada nam postaje aktualan Ezenštajn i njegovo uvjerenje da u umjetnosti filma nije dominantan poseban, izdvojeni kadar nego sistem relacija koje tvori sa drugim kadrovima. Riječju, njegovoj sukcesiji na načelu suprotstavljenosti ili kontrapunkta (Ezenštajn 1964: 277).

2. 4. Statični kadar – vrlo karakterističan za postupak Ž. Nikolića, po svemu je nalik izdvojenom fotografskom umjetničkom djelu koje bi moglo biti izloženo na kakvom uglednom salonu umjetničke fotografije. Saglasno ovome je i stav da se potpuna analiza Nikolićevog djela, između ostalog nužno povezuje s teorijom fotografije. Statični kadrovi analogni su statičnosti likovne slike ili fotografije. Ma koliko da je za film karakteristično sinhrono poimanje vremena (npr. kontinualne naracije) vremenska ravan kadra redukovana je na nepokretnost (otuda: nekontinualnost) slike/fotografije. Imajući u vidu strukturu uvodnih kadrova, zapazićemo da, uglavnom, dominira krupni plan. A u ispitivanju montažnog Nikolićevog postupka, koji najčešće predstavlja jukstapoziciju, zapažamo sljedeću pravilnost: Statični kadar javlja se 7 puta, a ovome oponira tzv. kinetički kadar (resp. kadar u kome, nasuprot statičnosti, zapažamo pokret, promjenu). U tom smislu smjenom ova dva osnovna tipa kadra čine *specifičan ritam* Nikolićevog kratkometražnog filma. Osnovni kompozicioni atributi sadržani su u vizuelnoj (resp. filmskoj) analizi ljudskog lika i usmjerenosti na volumen u prostoru. Čovjek u odnosu na kamen. Crno-bijela tehnika potcrtava problem svjetlosti. /Tarkovski: crno-bijeli film – umjetnički film.

3. POLAZNIK (1973): ANALIZA UVODNIH KADROVA



Kadar 3. 1

3. 1. *Prvi kadar filma*: Eksterijer kamene seoske kuće sa dominirajućim pravouganim tamnim površinama. Na pragu prvih vrata sjedi starica oslonjena o štap. Vizuelni elementi su tamna odjeća starice, linija štapa o koji je s obje ruke oslonjena. Okviri ruralnih kamenih vrata naglašavaju kontrastnost svijetle i tamne površine.



Kadar 3.2



Kadar 3.3

3. 2. *Drugi kadar*: Drugi tip kamene kuće, zapravo, ponavlja u osnovi istovjetnu strukturu tamnih površina vrata i svijetlog kamenog eksterijera. Sada je figura postavljena drugačije: žena koja sjedi percipira se u anfasu...

3. 3. *Treći kadar* nastavlja predstavljajući eksterijera ruralne kuće – po svemu sudeći radi se o trećoj kući (a ne o različitim djelovima eksterijera iste kuće). Ponovo se naglašavaju odnosi tamnih i svijetlih površina – tamne su fokusirane na prozore i ogradu koja je u prvom planu linearne perspektive. Sada se figura, preciznije lice žene, nalazi u okviru gornjeg desnog prozora.

3. 4. *Četvrti kadar* zapravo zadržava iste tzv. bazične elemente ili materijale slike, s tim što je figura sada podređena snažnom odnosu svjetlosti i sjenske. Uvodi se i figura mačke koja je u dijagonalnoj ravni spram figure starice.

3. 5. *Peti kadar*: Varijacija istog konstitutivnog odnosa sa elementima kamena, seoske kuće... U sjenci pozadine nazire se figura muškarca.

3. 6. *Šesti kadar*: Istovjetan odnos (sada vrata i prozor, uvođenje muške figure sa štapom). Odnos svjetlosti i tame/sjenke dopunjuje se tamnim konturama drveta.



Kadar 3.4



Kadar 3.5



Kadar 3.6



Kadar 3.7



Kadar 3.8



Kadar 3.9

3. 7. *Sedmi kadar*: Karakterističan po tome što se prvi put uvodi tzv. *kinetički* predikat kadra: kretanje povijene starice sa štapom.

3. 8. *Osmi kadar*: Povratak statičnom kadru – žena na prozoru. Opet je karakteristična tamna gama (unutrašnjost prozora, koja pokriva centralni dio kadra).

3. 9. *Deveti kadar*: Varijanta pret hodnog, sa mačkom na prozoru. Dominirajući kontrast sa svjetlom površinom u prvom planu.

4. 0. Već u prvih devet kadrova filma, čije trajanje, po prirodi stvari, ne može biti duže od nekoliko minuta – saglasno strogo poimanju *jezika filmske umjetnosti* (koja u ovom slučaju *isključuje* govor i muzički fon), ostvareno je djelo izuzetne umjetničke vrijednosti. Posebno stoga što je osobenom strukturom (resp. jezikom) filmskih kadrova saopštena jedna od

najdubljih ideja: ideja o egzistencijalnoj samoći/otuđenosti. Otuda Smrti kao ontičkoj realnosti i onda kada smo uvjereni da ona prebiva još uvijek daleko od nas.

5. 0. Time je u dvojakom smislu realizovana *semantička dominantna* filma:

– Statičnim kadrom (izdvojeno: fotografija), koji narativno nije neposredno poveziv sa narednim kadrom i uopšte svim naglašenim vizuelnim elemen-

tima i potom *načinom* njihovog povezivanja na nivou cjeline, postiže se *istovjetni* pravac značenja: ukazivanje na egzistencijalnu samoću, nepokretnost duha (izvedenu dominantno iz uvodnih statičnosti kadrova), lišenost egzistencijalne veze ili povezivanja s Drugim, pustoš, tišina. U ovome je semantički smisao definisan već kompoziciono ili ekspozicijski: uvođenje u prostor događanja istovremeno jeste i anticipacija smrti kao glavne teme koja će u potonjem dijelu biti eksplicirana. Prema tome: Smrt ne dolazi – ona je već tu. Ili, drugačije rečeno, sintaktička organizacija kadra koja počiva na samostalnosti, odijeljenosti i gotovo međusobnoj nepovezanosti, najneposrednije upućuje na značenje o prisutnosti smrti ili njenoj nepromjenljivoj konstanti.

– Osnovnom *jukstapozicijom* u ravni cjeline filma: statično – dinamično, pri čemu ovo posljednje, povezano za ritual sahrane preminulog – predstavlja puki privid *pokretnosti*, kao vida lažnog-autentičnog življenja. U stvari, ovaj privid samo je potiskivanje svijesti o neposrednoj prisutnosti Smrti, kao suštastvenom biću iz koga sve proishodi, koje nad svim prevashodi i kome se konačno sve vraća.

6. 0. Jedan dopunski zaključak:

Filmski jezik i semantika filmskog znaka u stvaralačkom postupku Živka Nikolića, upućuju na imperativ organizovanja međunarodnog interdisciplinarnog simpozijuma posvećenog njegovom filmskom stvaralaštvu u cjelini. Time bi njegovo djelo moglo biti ispitano iz mnoštva različitih tematskih uglova. Potom bi bilo neophodno svakako objaviti zbornik sa tog simpozijuma. Time bi se Crna Gora dijelom odužila sjenima svog velikog stvaraoaca.

Na FDU Cetinje, u okvirima različitih studijskih programa interpretirati filmski postupak Živka Nikolića s obzirom na to da on, zajedno sa još nekoliko velikih filmskih stvaralaca, neprekidno zasniva film na onome što on u svojoj biti jeste: umjetničko djelo koje posjeduje sopstveni jezik kojim konstituiše najviša značenja – što smo u našem pristupu barem dijelom pokušali da pokažemo.

BIBLIOGRAFSKE REFERENCE

- Ezenštajn Sergej, 1964. *Izabr. proizvedenija*, t. 2. Moskva.
 Hendrikovski Marek, 2004. *Umetnost kratkog filma*, Beograd: Klio.
 Jelušić Mato, Jelušić Božena, 2006. *Iskušavanje filma*, Podgorica-Budva: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Agonaut.
 Kerel Rejs, Gejvin Milar, 1982. *Filmska montaža*, Beograd: Univerzitet umetnosti.
Leksikon filmskih i televizijskih pojmova, 2002 Beograd: Univerzitet umetnosti.

Lotman Jurij Mihailović, 1976. *Semiotika filma*, Beograd.

Stojanović Dušan, 1998. *Velika avantura filma*, Novi Sad: *Prometej; Beograd: Yu film danas*: Institut za film.

Stojanović Dušan, 1984. *Film kao prevazilaženje jezika*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Siniša JELUŠIĆ

„THE VISITOR” (1973) BY ZIVKO NIKOLIC:
SHOT AS A CONSTITUENT OF THE FILM DISCOURSE

Summary

The main problem is defined as an attempt of interpretation of the main structural elements of Nikolic's short film form *The Visitor*. The author have problematized the use/relationship, between the documentary and aesthetic form of film's structure, particularly the Nikolic's shot as a very specific continuous strip of motion picture film. The main problem includes the phenomenology relation with system of photo pictures. It is clearly: Relation includes the causal connection between this very specific structure of the film shot and distinguishes philosophy/existential semantic.