

Lutka – semiotika političke (ne)korektnosti

Analiza video-spota *Lutka* glazbenog sastava S.A.R.S.

Pitanje narkomanije uvijek je u društvu bilo tabu tema i kada se ono postavljalo u javnosti i kulturi imalo je uglavnom sličan način “predstavljanja”, u kojem su ovisnost i opasnost narkotika, sasvim opravdano i društveno svjesno, predstavljeni kao apsolutna opasnost i zlo. Uprkos tome, tema narkomanije i narkotika sve je prisutnija u umjetničkim i djelima popularne kulture, što s jedne strane govori o opravdanosti prikazivanja narkomanije kao velike opasnosti, a s druge strane o nemogućnosti da se ovo pitanje ignorira kada god se pokuša rasvijetliti neki fenomen današnjeg društva, koje se, u prenesenom smislu, i može nazvati “društvom ovisnosti”.¹ Upravo zbog nesrazmjera između narkomanije, kao velike, realne i sveprisutne društvene opasnosti, i otvorenosti da se o ovom problemu priča bez tabua, tijekom vremena je kroz pop i rock glazbu izgrađena svojevrsna posebna semiotika koja je obrađivala ovu temu, ali sa, današnjim rječnikom rečeno, politički nekorektnog stajališta, s tim da je prvi nivo (denotativni nivo) ovakvih pjesama uvijek ostajao konvencionalan i “politički korektan”,² zavijen u plašt pjesme koja “govori” o ljubavi ili nekoj drugoj društveno poželjnoj temi. Još je od pojave prvih glazbenih video-spotova, kao kratkih filmskih formi, ova tendencija nastavljena, poprimivši, zbog same prirode filmske slike, nešto drugačije oblike, odnosno dodatno otkrivajući (ili skrivajući) značenja koja bi se mogla pronaći samo

na nivou glazbe i teksta određene pjesme, ali i dodajući značenja kojih u tekstu i glazbi nema ili gotovo nisu uopće vidljivi, što i jest svojstveno semiotici umjetnosti, a posebno filma:

U sferi jezika potrebno je razdvojiti mehanizam saopštavanja od njegove sadržine, kako se govori od šta se govori. Prirodno je da se, govoreći o jeziku, usredredimo na prvo. Međutim, u umetnosti je međusobni odnos jezika i sadržine predatih saopštenja drugačiji nego u drugim semiotičkim sistemima: jezik takođe postaje sadržinski, ponekad se pretvarajući u objekat saopštenja. To se u punoj meri odnosi i na filmski jezik.³

U ovom radu bavit ćemo se semiotičkom analizom video-spota srpske pop grupe S.A.R.S. za pjesmu *Lutka*.⁴ Uglavnom ćemo se oslanjati na stavove Jurija Lotmana, iz njegove *Semiotike filma*, ali i na stavove drugih teoretičara. Inače, pjesma *Lutka* je jedna od najpopularnijih pjesama grupe S.A.R.S. i, kako je jedan od današnjih najznačajnijih pokazatelja popularnosti određenih autora (pjesama) broj pregleda na Youtube kanalu, recimo i to da je na službenom kanalu grupe S.A.R.S. ovaj video-spot do sada imao preko 29 milijuna pregleda⁵ i da je izazvao brojne komentare i rasprave⁶, kao nov vid “demistifikacije”, tumačenja, “čitanja”, analize i sučeljavanja mišljenja o različitim aktualnim društvenim i supkulturnim pitanjima. Tajna (ili vrijednost) umjetničkog djela (slike, proznog teksta, pjesme, filma...) upravo je u njegovoj višeznačnosti i subverzivnosti. Semiotika filma dodatno je specifična, čak i kada se čini da je naizgled veoma jasna, jer svaki pojedinačni element filmske slike posebno utječe na stvaranje sadržaja i značenja.⁷ Ipak, ne

¹ Mislimo ovde, svakako, na različite vrste ovisnosti, koje nisu samo ograničene na pitanje narkomanije, ali se kroz pitanje narkomanije može i svaka druga ovisnost predstaviti kao izuzetno opasna i štetna.

² Hrvatski semiolog Srećko Horvat bavio se problemom političke korektnosti. On navodi da je “pojam političke korektnosti američke provencijacije i uveo se kao oznaka za riječi kojima su se nastojali zamijeniti uvredljivi i pejorativni izrazi uglavnom za imigrantske skupine u Americi.” Zatim, da se “iza svake političke korektnosti krije strategija srodna nacionalizmu i novoj diskriminaciji”, uz opasnost od stvaranja nekog orvelovskog *novogovora*, a što dovodi “i do nove političke nekorektnosti”, te “da svaki eufemizam, premda u pravilu nekom sadržaju nastoji dati pozitivnu konotaciju, kad-tad počinje poprimati negativnu konotaciju pojma koji je zamijenio i to [...] tako dugo dok se stvarni odnosi pozitivno ne promijene” (Horvat, Srećko, *Protiv političke korektnosti | Od Kramera do Laibacha, i natrag*, str. 7, 15, 20, 26).

³ Lotman, Juri, *Semiotika filma*, str. 102.

⁴ Link za video-spot *Lutka*: <https://www.youtube.com/watch?v=E8Ms56gX-Tc> (na službenom Youtube kanalu grupe S.A.R.S.).

⁵ Na današnji datum, 26. studenog 2016, video-spot ima točno 29.117.365 pregleda (op. lekt.).

⁶ Ti komentari, rasprave i argumenti zainteresirane javnosti su i u osnovi ovoga rada.

⁷ “Mehanizam razlika i sličnosti određuje unutrašnju strukturu filmskog jezika. Svaka slika na ekranu predstavlja znak, to jest *ima značenje*, nosi informaciju. Međutim, ovo značenje može imati

zaboravimo da se “u osnovi filmskog jezika nalazi [...] naše vizuelno percipiranje sveta”⁸ i naše različito uspoređivanje tih vidljivih slika radi razumijevanja filmske semantike, a o čemu će kasnije više biti riječi. Također, kako je “u svaku živu kulturu ‘ugrađen’ [...] mehanizam umnožavanja njenih jezika [paralelno s mehanizmom unifikacije jezika – op. a.] [...] [te] smo, na primer, [...] stalno svedoci količinskog povećanja jezika umetnosti [...], kada se osnovna stvaralačka aktivnost premešta u tabor auditorijuma, [...] [pa je] umetnost [...] sve što mi shvatamo kao umetnost”⁹, dolazi, a što ćemo vidjeti i kroz dvije različite sižejne analize ovog video-spota, do “sudara s tekstovima koji dolaze izvana, iz kultura koje su se dotle [...] nalazile izvan horizontale date semiosfere. Ti upadi, ponekad pojedinačnih tekstova, a ponekad celih slojeva kulture, na različite načine zbujujuće deluju na unutrašnje mehanizme ‘slike sveta’ date kulture.”¹⁰ Kako, s druge strane, “smislaoni tokovi teku ne samo po horizontalnim slojevima semiosfere, već oni deluju i po vertikalni, formirajući komplikovane dijaloge među različitim slojevima”,¹¹ ti razni “lični jezici, jezici koji su u stanju da služe samo posebnim funkcijama kulture i poluoformljene formulacije slične jeziku”¹² stječu svoju funkciju ukoliko se uključe u semiotički kontekst, odnosno sposobni su biti shvaćeni kao nosioci semiotičkih značenja ukoliko imaju “presumpciju semiotičnosti”, odnosno ako su dani “u svesti i u semiotičkoj intuiciji kolektivna”¹³. U kontekstu ovakve semiosfere i stalnog stvaranja novih i obnavljanja starih kodova, za nas posebno značajno, kada se radi o raznim socijalnim žargonima (što ćemo imati u slučaju ovog video-spota i žargonskih oznaka vezanih za subkulturu narkomanije), uspostavljanje jedinstva tih različitih jezika najbolje se postiže “pomoću metafore”,¹⁴ što ćemo pronaći i u ovom video-spotu.

Video-spot *Lutka* prava je filmsko-umjetnička igra autora¹⁵, koji u nekoliko slojeva pripovijedaju različite sižee ove kratke igrane forme, uz, kako smo istakli, čestu upotrebu simbolike, metafora, koje se “čitaju” na različite i namjerno potpuno suprotne

dvojaki karakter. S jedne strane, likovi na ekranu reprodukuju neke predmete realnog sveta. Između tih predmeta i likova na ekranu uspostavlja se semantički odnos. Predmeti postaju značenje likova reprodukovanih na ekranu. S druge strane, likovi na ekranu mogu se ispunjavati nekim dopunskim, ponekad sasvim neočekivanim značenjima. Osvetljenje, montaža, igranje planovima, promena brzine i drugo mogu predmetima reprodukovanim na ekranu pridavati dopunska značenja – simbolička, metaforička, metonimijska i druga” (Lotman, Juri, *Semiotika filma*, str. 31).

⁸ Isto, str. 42.

⁹ Lotman, Juri, *Semiosfera*, str. 184.

¹⁰ Isto, str. 188.

¹¹ Isto, str. 194.

¹² Isto, str. 190.

¹³ Isto.

¹⁴ Isto, str. 187.

¹⁵ Redatelj video-spota je Vladimir Milošević, a producent *Studio Frame*.

načine, dajući nova i neočekivana značenja, a što i jest jedna od osnovnih osobina i samog znaka¹⁶, koji i ne može biti znak ukoliko ne sadrži neku informaciju koja nam je nepoznata, odnosno gdje “znaci ne mogu biti bez značaja, ne sadržati informaciju”¹⁷, jer “tamo gde nema neznanja nema ni informacije”¹⁸. Iako ćemo u prilogu navesti kompletan tekst pesme *Lutka*, ovdje se nećemo posebno baviti tekstom – stihovima pjesme, već njegovim značenjem u kontekstu filma, odnosno video-spota. Zbog čega je ovo značajno? Iako je i na nivou samog teksta pjesme (i glazbe, naravno) moguće vrlo jasno prepoznati različita značenja pjesme, koja su prikriivena i spojena s konvencionalnim motivima karakterističnima za popularne ljubavne pjesme, tek se u video-spotu dvostrukost znakova i konstantna umjetnička igra s “realnim” i “uvjetnim” kadrovima može analizirati na pravi način. Analiza sižea¹⁹, odnosno sižejnog teksta kao borbe “između izvesnog poretka, klasifikacije, modela sveta ... [i] njihovog narušavanja”²⁰ bit će nam osnova za daljnju značenjsku razgradnju ovog video-ostvarenja, uz osvrt kako na plan izraza, tako i na plan sadržaja,²¹ a što i jest specifičnost umjetničkog u odnosu na neumjetnički tekst, odnosno umjetničkog na neumjetničko pripovijedanje.²² Naravno, osim semiotičkom, koristit ćemo se i intertekstualnom metodom, jer ćemo djelomično tražiti i značenje van konkretnog teksta ne bismo li došli do značenja određenih “jezičnih”²³ aluzija i referencija koje postoje u ovom video-spotu i ne bi li se razjasnile određene znakovne situacije.

Kada bismo pokušali navesti siže video-spota *Lutka*, imali bismo nekoliko različitih opcija, jer je poetski (ovdje filmski) tekst, iako “više ograničen i manje slobodan od nepoetskog”²⁴ (i time bi morao

¹⁶ “U jeziku se sve svodi na razlike, ali se isto tako sve svodi na sličnosti” (Sosir, Ferdinand de, *Opšta lingvistika*, str. 152).

¹⁷ Lotman, Juri, *Semiotika filma*, str. 15.

¹⁸ Isto.

¹⁹ “Siže je redosled značenjskih elemenata teksta, dinamički suprotstavljenih njegovom klasifikacionom uređenju” (isto, str. 63).

²⁰ Isto, str. 63.

²¹ “Unutar samog jezičnog sustava izdvajaju se dva plana – plan izraza i plan sadržaja. [...] Plan sadržaja uvijek je u nekom odnosu prema objektu komunikacije – prema iskustvu o izvanjezičnoj datosti što ga ljudi jezikom prenose jedni drugima. [...] Sam izraz [...] analiziran je na većem broju razina od kojih su najznačajnije i najbolje istražene fonološka, morfološka i sintaktička razina. [...] plan izraza i plan sadržaja povezani su u cjelinu jezičnog znaka, i ova se dva plana uvjetuju međusobno i često utiču jedan na drugi, ali [...] među njima ne postoji izomorfizam, jer promjene na jednom planu ne povlače za sobom nužno i analogne promjene na drugom planu” (Škiljan, Dubravko, *Dinamika jezičnih struktura*, str. 13, 14, 119).

²² “U neumjetničkom pripovijedanju organizacija planova izraza i sadržine gradi [se] tako što se prvi podvrgava najvećoj automatizaciji: on ne nosi informaciju, predstavljajući ispunjenje unapred poznatih zakonomernosti. [...] U umjetničkom saopštavanju sam jezik nosi informaciju. Izbor ove ili one vrste organizacije teksta ima neposredno značenje za čitav obim predavane informacije” (Lotman, Juri, *Semiotika filma*, str. 65).

²³ I u smislu filmskog jezika, naravno.

²⁴ Lotman, Juri, *Semiotika filma*, str. 49.

donositi i manje informacija od njega) ustvari mnogo “informativniji” od nepoetskog, bez obzira što je “uvek manji po obimu”²⁵ od nepoetskog, a što kao paradoks “ima fundamentalni značaj, pošto se upravo na njemu zasniva ono što pesnici zovu ‘čudo umetnosti’, a što bismo mi mogli nazvati kulturna neophodnost.”²⁶ Odlučili smo se stoga za dva sižea, o kojima se najviše diskutiralo kao mogućim ključevima za “otključavanje” ovog video-spota. Konvencionalni siže ovog video-spota²⁷ mogao bi glasiti ovako: glavna junakinja ujutro oblači vjenčanicu, sjeda na bicikl i odlazi sa svojim psom kod postolara uzeti bijele cipele za vjenčanje; krađu joj bicikl te ona pješice i gradskim prometom odlazi na tržnicu i kupuje buket sastavljen od svježeg cvijeća, pa nakon toga odlazi pred crkvu gdje ju čeka mladoženja i nekoliko prijatelja. Nakon što zapleše s mladoženjom prvi ples, glavna junakinja shvati da je došla na pogrešno vjenčanje i da to nije njen mladoženja te zbog sramote zbunjena bježi od njih. Ovaj siže vizeualno je “ispričan” kadrovima u kojima vidimo sve realne znakove (vjenčanica, kupovina cipela, cvijeća, veselje, prvi ples), ali u neobičnim okolnostima (mlada je na početku sama, sama kupuje cipele i cvijeće, biciklom u vjenčanici odlazi do postolara, vodi sa sobom psa, prvi ples s mladoženjom je ispred crkve, što znači prije vjenčanja, i slično), što i jest u duhu filma, odnosno filmskim jezikom daju se specifična značenja događaju koji više nije “realan”, niti “govori” o realnom događaju.²⁸ Zvukovno, odnosno tonski, ovaj je siže praćen tekstom u kojem muški glas pjeva, priča, “otvara dušu” svojoj ljubavi (koju naziva Lutka) o svojoj vezanosti za nju, njegovim suzama i bolu što ne može da je ima, ali i njegovoj sreći jer je u mogućnosti da je promatra, dodiruje, te njegovoj odlučnosti da joj po svaku cijenu bude vjeran, na bilo koji način, i da s njom “vječno pleše”, odnosno, dodajemo, da s njom provede život u radosti i sreći, u bijedi i bolesti, ukoliko promatramo službeni kontekst bračne obaveze.

Konotativan siže²⁹ ovog video-spota mogao bi glasiti: glavna junakinja, narkomanka, budi se, njena savjest je tu, pruža joj podršku, ona želi iluziju, a ne stvarnost, oblači svoje svakodnevno odijelo, sjeda na bicikl, nosi svoju savjest sa sobom, odlazi u kućerak u prolazu zgrada kupiti drogu i u zamjenu daje bicikl, odlazi u park i uzima drogu, i polako se “diže”, droga

²⁵ Isto.

²⁶ Isto.

²⁷ Siže kao “sintagmatski pojam” (Lotman, Jurij, *Semosfera*, str. 227).

²⁸ “Upravo montaža dve iznutra sukobljene vidljive slike, koje zajedno postaju ikonički znak nekog trećeg pojma koji se uopšte ne deli na njih kao na svoje delove, automatski čini ovu sliku nosiocem filmske informacije. Filmsko značenje je značenje izraženo sredstvima filmskog jezika i nemoguće je izvan njega” (Lotman, Juri, *Semotika filma*, str. 42).

²⁹ Jedan od mogućih, naravno.

joj se širi po krvi, ne zna što je stvarnost a što iluzija, lijepo joj je, sretna je, vidi sve što je poznato i sve što voli, iako je njena savjest sve vrijeme, osim u jednom trenutku, s njom, na vrhuncu junakinja zaboravlja i na nju, nema je. Utjecaj droge prestaje, vraća se u realnost koju ne želi, bježi od nje, treba joj ponovo droga. Pogledajmo kako je to konkretno predstavljeno u pojedinim “okvirima”, tj. kadrovima³⁰ (eng. *frame*) ovog video-spota.

KADAR 1



Glavna junakinja ujutro staje pred ogledalo na koje je obješena vjenčanica. Ogledalo, kao visoko simboličan pojam³¹, prije svega kao slika realnosti koja je iluzija, preko kojega je djelomično obješena vjenčanica – kao realnost koja će nastupiti (vjenčanje) ili kao iluzija (takvog vjenčanja nema)³². U kontekstu drugog sižea, glavna junakinja vidi svoj odraz u ogle-

³⁰ Analizirat ćemo samo po nama najznačajnije kadrove ovog video-spota. S tim da ćemo svakako uspostavljati odnos analiziranih kadrova s kadrovima u nizu, tj. s montažnom cjelinom video-spota, da bismo došli do različitih značenja, jer “ako su prva značenja prisutna u pojedinačno uzetom kadru, za druga je potreban niz kadrova, njihov redosled. Samo u nizu kadrova koji se međusobno smenjuju otkriva se mehanizam razlika i sličnosti, pomoću koga se izdvajaju neke sekundarne znakovne jedinice” (Lotman, Juri, *Semotika filma*, str. 31).

³¹ Kada razmatra pitanje granica semiosfere (za suprotstavljene aktere), i sam Lotman upotrebljava motiv ogledala ne bi li najjasnije naglasio razliku između izraženog odnosa “[...] našeg’ i ‘njihovog’ sveta kao odraza u ogledalu: što kod nas nije dozvoljeno, kod njih je dozvoljeno” (Lotman, Jurij, *Semosfera*, str. 195), a što bismo gotovo bez ikakve modifikacije mogli konkretno primijeniti i u kontekstu dva sižea ovog video-spota.

³² “Posebano značenje [ogledalima – op. a.] daju im stara verovanja da odraz i njegov uzor stoje u magijskoj vezi. Ogledala u tom smislu mogu da zadrže dušu i životnu snagu osobe koja se ogleda. U narodnim običajima se zbog toga prilikom smrti neke osobe zastiru ogledala, da se duša pokojnika ne bi vezala za posmrtnu sobu i da joj se omogući prelazak na onaj svet. [...] U narodu se oči nazivaju ‘ogledalo duše’, svetlo ogledalo simboliše bračnu sreću [...] Prema E. Epliju, [...] staro tumačenje ogledala kao najave smrti objašnjava se time što je nešto izvan nas, zato što smo u ogledalu i sami izvan sebe. [...] Pogled na sebe ne mogu svi da izdrže. [...] Drugi mogu da se vrate sebi tek pošto se pogledaju u ogledalo i uvere se u svoju istinsku egzistenciju. Ambivalentnost ogledala u tom smislu u bitnoj meri zavisi od ličnog stava i zrelosti osobe koja posmatra svoj odraz” (Biderman, Hans, *Rečnik simbola*, str. 260–261).

dalju prekriven bijelim, tj. žargonskim izrazom za drogu, te simbolom praznine, hladnoće, smrti.³³ Iluzija života – odraz u ogledalu, “zaognuti su” drogom i smrću.

Ovaj kadar prate riječi naratora, tj. stih pjesme: “Ko mi tebe uze? Ko mi tebe posla?”, koji se, ovisno o sižeju koji izaberemo, može čitati i kao zaljubljeni glas naratora koji pripovijeda o svojoj budućoj ženi kada mi, gledatelji, ugledamo njen odraz pored vjenčanice, ali i kao zapitanost, slabost u vidu grižnje savjesti koja je vidljiva u očima glavne junakinje – heroinske ovisnice – o tome što mora učiniti tog dana, odnosno svakog dana, svakog jutra.³⁴ Oblačenje vjenčanice (koje će uslijediti u elipsi) od strane glavne junakinje simboličko je nošenje vlastitog križa, bez obzira je li ili (još) nije uzela drogu.³⁵ Za ovaj prvi kadar³⁶ važno je napomenuti da je ovo sučeljavanje dva teksta – uvjetnog (odraz u ogledalu) i prirodnog (čitav kadar, čitava “slika”) – samo finalna razrada (prve semiotičke situacije – glavna junakinja treba obući vjenčanicu) kratkih uvodnih kadrova (osim početnog kadra³⁷), koji su također prožeti istim sučeljavanjima – odrazi u staklu vitrine (čak, duple refleksije s uglačanim porculanom u vitrini), stakla sata, ogledala, kadar s umjetničkom slikom na zidu (portret muškarca), što nam omogućava da stvorimo različite semantičke efekte.³⁸

Prije daljnje analize kadrova, potrebno je nakratko otkriti značenje naslova ove pjesme. “Lutka” je jedan od izraza kojim tepamo, izražavamo nakolonost ili dajemo kompliment osobi koju volimo, koja nam je draga, koja je lijepa (izraz: “lijepa kao lutka”), ali je i

³³ “U simbolici bela boja [...] ima i negativne aspekte, u prvom redu zbog ‘bledila smrti’. [...] Duhovi se u mnogim kulturama pojavljuju kao bele figure (‘bela žena’), u izvesnom smislu kao reciprocitet *senke*. [...] bela je boja: starosti, jeseni, zapada, nesreće, ali i nevinosti i čistote” (*isto*, str. 34).

³⁴ Kadrovi koji prethode ovom izdvojenom kadru opisuju buđenje glavne junakinje koja je spavala našminkana i obučena, na trosjedu, zagrljena sa svojim psom, s kojim ima prvu jutarnju komunikaciju. Druga komunikacija je sa samom sobom, u ogledalu. Ako bismo, kako ćemo to kasnije vidjeti, psa promatrali kao simbol savjesti ili razuma glavne junakinje, i jedan i drugi vid “komunikacije” (pas i ogledalo) jest komunikacija glavne junakinje sa samom sobom.

³⁵ Razjašnjavaње simbola uvijek je uvjetno. “Ne možemo očekivati da ćemo razjasniti simbole, niti mitove, ukoliko nismo svesni simboličkog karaktera jezika kojim se služimo. Nijedan simbol, nijedan mit ne mogu se stvarno objasniti, jer je i sama ljudska misao simbolična” (Alo, Rene, “O pravilima i metodama analize simbola”, str. 1016–1017).

³⁶ Prvi koji mi analiziramo, a ne prvi kadar ovog video-spota uopće.

³⁷ To je kadar “stvarnog” života (razlistala grana drveta i svijetlo, sunčano nebo), a ne odraz.

³⁸ “Sukobljavanje elemenata različitih sistema (oni moraju biti i suprotni i uporedivi, to jest jedinstveni na nekom apstraktnijem nivou) predstavlja uobičajeno sredstvo obrazovanja umjetničkih značenja. Na njemu se izgrađuju semantički efekti tipa metafore, stilistički i drugi umetnički smislovi” (Lotman, Juri, *Semiotika filma*, str. 49).

žargonski, “ulični” izraz za pola grama heroína (kao uobičajena skraćena za izraz “polutka”³⁹). Opet, doslovno značenje riječi “lutka” odnosi se na dječju igračku, neživi predmet, igračku napravljenu da izgleda kao djevojka, žena ili dijete (beba). Doslovno značenje ovog izraza iskorišteno je da bi se dao kratki konotativni sadržaj video-spota: (lijepa) lutka odnosno glavna junakinja je igračka “(po)lutke” heroína. Ovo, naravno, otvara pitanje tko je narator ovog filma. Ukoliko bismo ostali na nivou analize pjesme (bez video-spota), imali bismo najviše razloga tvrditi da je to neki zaljubljeni mladić. Sintaktički promatrano, to i jest glas pjevača grupe S.A.R.S., odnosno glas mladića koji pjeva ljubavnu pjesmu (pripovijeda ljubavnu priču). I u video-spotu, vidjeli smo, postoji dosta elemenata koji bi, barem pragmatički⁴⁰ (a na koji način smo i naveli određene elemente drugog sižeja), potvrdili ovakvu tezu. No, ukoliko bismo semantički analizirali ovo pitanje, u skladu s filmskom konvencijom i jezikom filma, filmskom gramatikom, naratologijom i sl., vidjeli bismo da se, kako je glavna junakinja video-spota djevojka, može tvrditi da je i ona “ta” koja priča, tj. pjeva. Kako tijekom gledanja filmova i video-spotova kao gledatelji usvajamo ove konvencije, skloni smo poći od toga da je narator u filmu (ili pjevač u video-spotu) ljudsko biće (čujemo njegov glas, obraća nam se, on je subjekt filma, tj. video-spota⁴¹), iako to, naravno, ne mora biti slučaj, jer je film i “uvjetna” umjetnost. Antropomorfnost je jedna od najznačajnijih odlika književnosti, slikarstva, filma, umjetnosti uopće. Davanje ljudskih osobina predmetima, odnosno, ovdje ljudskih emocija, govora, i života “lutki” / drogi, prilično je inovativno⁴², ali se može uspostaviti veza s različitim filmskim ostvarenjima u kojima droga “oživljava”, odnosno ostvodi djelovanje (predmeti govore, pomjeraju se i slično) te bi joj mogla pripasti i uloga naratora. Ne možemo, svakako, sa sigurnošću odrediti koje je “tumačenje” točno⁴³, tj. radi li se o tome da ovisnik (ovisnica) ne može pustiti ovisnost ili ovisnost ne može pustiti ovis-

³⁹ Već smo spominjali živu raspravu oko značenja ovog video-spota, koja se razvila na Youtube kanalu i na raznim interenetskim stranicama, a gdje se, u sukobu “dvije struje” tumačenja ovog video-spota (o čemu i pišemo ovaj rad) i mogu, između ostalog, pronaći žargonska i “ulična” tumačenja pojedinih riječi, uključujući i riječ “lutka”.

⁴⁰ Pragmatika kao “nauka o odnosu znaka i interpretatora. [...] [Kada] interpretator sud i znakovna kombinacija je sud (koji odgovara rečenici u sintaktici i iskazu ili stavu u semiotici). [...] [S tim da] pragmatika pretpostavlja i sintaktiku i semantiku, kao što ova posljednja [...] pretpostavlja prethodnu, jer adekvatno raspravljanje o odnosu znakova prema njihovim interpretatorima zahtijeva znanje o međusobnom odnosu znakova i o njihovom odnosu prema onim stvarima na koje upućuju svoje interpretatore” (Moris, Čarls, *Osnove teorije o znacima*, str. 44 i 47).

⁴¹ Pratimo junakinju koja se pojavljuje u gotovo svim kadrovima filma, tj. video-spota.

⁴² Ne, naravno, i sasvim originalno, ako promatramo svjetsku glazbenu scenu.

⁴³ Subjektivno mogu biti i mladić i djevojka i droga.

nika (ovisnicu), što je dodatni pragmatički nivo sintaktički vizualno-tekstualne kombinacije: Lutka – muški glas – djevojka u vjenčanici – iluzija; odnosno, je li u pitanju jedna te ista stvar u kojoj nije važno tko koga ustvari ne želi “pustiti”⁴⁴, jer su ujedinjeni u “krvi” koja je pala (crveni buket bačen na asfalt), u smrti koja nema alternativu (bijelo) i koja je jedino izvjesna na kraju ovog “plesu”. Da bismo ovo shvatili, neophodno je promotriti oba elementa strukture ovog video-spota (oba kao jedno), tj. i funkciju koju lik (u ovom slučaju, prije svih, glavna junakinja) vrši (kroz različite forme, naravno), ali i sam lik, kao nositelja funkcija, kao promjenjiv, odnosno kao veze s konkretnom stvarnošću. “Siže je organski povezan sa slikom sveta, koja daje merilo za to šta će biti događaj⁴⁵, a šta njegova varijanta, koja nam ne saopštava ništa novo.”⁴⁶

KADAR 2



Prvi siže: glavna junakinja, obučena u vjenčanicu, vozi bicikl po ulici. U košari, ispred sebe, vozi svoga psa. Kako okreće pedale vidimo da ispod vjenčanice ima plave najlonke, kao nešto plavo što bi svaka mlada trebala imati na vjenčanju. Nekoliko kadrova prije i nekoliko kadrova poslije, u istom planu, vidimo isto to, kako glavna junakinja kroz grad vozi bicikl.

Drugi siže: glavna junakinja, narkomanka (obučena u bijelo, nosi svoju “ovisnost” / predodređena za smrt), s “plavim” nogama, kao pozitivnim “plavim” testom na heroin i morfij, ide ka svom dileru, iako je tu prisutna i njena vlastita savjest (mozak, razum), koju, kao psa, nosi u košari (ispred sebe).

Ovaj kadar, točnije više kadrova ove montažne sekvence, prate stihovi pjesme: “Ko provocira naše suze svaki put kad bi došla? / Meni mozak brani da se tebi predam, / tvoja pojava me hrani, al se ipak ne dam / i samo te gledam, osećaj je izvanredan”, što se može u kontekstu prvog sižea čitati kao opčinjenost

⁴⁴ Dodatna simbolika je što riječ lutka (igračka) pretpostavlja da je ona “u rukama drugoga”, “tuđa igračka”.

⁴⁵ “... ono što na nivou teksta kulture predstavlja sobom jedan događaj, u nekom realnom tekstu može da [se] razvije u siže” (Lotman, Jurij, *Struktura umetničkog teksta*, str. 305).

⁴⁶ Isto.

zaljubljenog, ali i nesigurnog muškarca, svojom budućom ili željenom suprugom, dok bi u kontekstu drugog sižea to bila borba između savjesti i slabosti, žudnje ili ovisnosti koja će ponovo dovesti do suza i razočaranja, te kao borba stvarnosti i iluzije, djelovanja droge, odnosno gledanja koje je izvanredno. U svakom slučaju, i jedno i drugo “čitanje”, nosi dozu neizvjesnosti, odnosno, sižejne vrijednosti.⁴⁷

KADAR 3



Prvi siže: glavna junakinja, obučena u vjenčanicu, dolazi kod postolara, u radnju u dvorištu zgrade.

Drugi siže: narkomanka dolazi kod svog dilera, u njegovu “radnju”, kućerak, poluskriven, pomaknut iz glavne ulice, poznat samo onima koji su tu dolazili i prije.

Stih koji zvučno “pokriva” ovaj kadar (“i toj drogi biću predan”), u prvom se kontekstu, i povezan sa stihovima koji mu prethode, može čitati kao “prava ljubav” ili “ljubav je droga”, a kao inverzija konotativnog i denotativnog, u drugom kontekstu, to je direktno označavanje mjesta na kojem ovisnica kupuje narkotike. Još jedan element ovog “kvadrata” jest i način na koji je on komponiran (kao i čitav video-spot u većem dijelu), kao srednji plan, s tim da je, za razliku od srednjih planova prije i poslije, junakinja bila ta koja je u prvom planu i naglašena rakursom i položajem kamere. Ovdje, u prvom planu i u sredini kadra je “firma”, odnosno naziv “Obučar”, pri čemu on nije bliže obilježen (imenom i prezimenom, adresom ili nekim dodatnim podatkom), već jedino općim, generičkim izrazom, što ukazuje i na to da i nije bitno *tko je*, nego *što je*, odnosno da u drugom sižeu nije bitno *tko je*, nego *tko ima*. Ovo stilsko iskakanje u komponiranju i montaži⁴⁸ još je jasnije naglašeno blagim gor-

⁴⁷ “Ukoliko je manja vjerovatnoća da će se dati događaj zbiti (to jest, ukoliko saopštenje o njemu nosi veću informaciju), utoliko on dobija više mesto na skali sižejnosti” (Lotman, Jurij, *Struktura umetničkog teksta*, str. 307).

⁴⁸ Ovaj kadar, u kontrastu (kompozicijskom i značenjskom) s onim prije i poslije njega, najjasniji je primjer za Lotmanovu semiotiku montaže kadrova i njihove kompozicije. “Objekti se nalaze u međusobnoj korelaciji, obrazujući izvestan značenjski odnos čija se semantika ne svodi na mehanički zbir značenja pojedinih objekata. [To je ustvari kompozicija kadra kao montaža, op. a.] [...]

njim rakursom u odnosu na glavnu junakinju, koja je “isječena” u kadru, čime kadar govori da je ovdje bitniji “on” (postolar / diler), nego “ona”.

KADAR 4



Prvi siže: glavna junakinja, obučena u vjenčanicu, s kupljenim bijelim cipelama i psom koji ide ispred nje, traži pogledom svoj bicikl u prolazu, i shvaća da ga je netko ukrao.

Drugi siže: narkomanka odlazi od svog dilera, kupila je drogu i dala je za nju ono što je imala, odnosno još jednu svoju stvar – bicikl.

Ove kadrove, odnosno sekvencu odlaska od “postolara” i shvaćanje da bicikla više nema (kao i prethodnu u prostoriji “postolara”), narativno pokrivaju stihovi: “Lutko, ja sam rešen da večno s tobom plesem”, kao prvo pojavljivanje refrena u trenutku kada po prvom sižeu mlada nabavlja cipele u kojima će otplesati svoj prvi ples mladenaca, a po drugom sižeu narkomanka koja je upravo kupila drogu (i drži je u rukama) ne bi li nastavila svoj “ples” (život ovisnika).

Najčešće ćemo imati posla sa različitim objektima upoređenim po modusu, što upravo njega čini nosiocem značenja. Tako na nekim platnima osvetljenje postaje elemenat sa većim značenjem od slike predmeta. Izdvajajući moduse koji povezuju figure i stvari unutar ‘kvadrata’ ili ih suprotstavljaju, mi možemo dobiti karakteristiku elemenata teksta koji su najviše opterećeni značenjem. Međutim, na tom nivou mi ćemo još imati posla sa istim mahanizmom kao i u slikarstvu ili grafici. Čisto filmski efekat nastaje tek od onog trenutka kada se jedan ‘kvadrat’ upoređuje sa drugim, to jest na ekranu nastaje priča. Priča se može pojaviti kao rezultat upoređivanja niza ‘kvadrata’ koji fotografišu različite objekte i iz niza u kome jedan objekat menja moduse. Ako uzmemo u obzir da oštro smenjivanje plana dovodi do toga da se na ekranu ne nađe predmet, već njegov deo (a to se, u stvari, shvata kao smena objekata), tada možemo reći da će prvi slučaj predstavljati na ekranu smenu kadrova, a drugi kretanje slike unutar kadra. Montažni efekat nastaje u oba slučaja. Obrazovanje novih značenja, bilo na osnovu montaže dve različite slike na ekranu, bilo usled smenjivanja raznih stanja jedne slike, ne predstavlja statično saopštavanje, već dinamičan narativni (pripovedački) tekst koji, kada se ostvaruje sredstvima slike, vidljivih ikoničkih znakova, predstavlja suštnu filma” (Lotman, Juri, *Semiotika filma*, str. 56–57). U konkretnom slučaju, s djevojke kao glavne junakinje prelazimo na “firmu” kao element koji je najviše opterećen značenjem, pri čemu vrlo direktan stih (“najproblematičniji” stih za ovu pjesmu, ukoliko je shvatimo kao ljubavnu) ovim montažnim postupkom dobiva dodatno značenje, što izaziva jače kontrastno sučeljavanje s prethodnim tonskim elementima filma.

KADAR 5



Prvi siže: glavna junakinja, obučena u vjenčanicu, sjedi na klupi u parku, ne obazire se na to što je u javnosti, preobuva se, obuvajući bijele cipele sa štiklom.

Drugi siže: narkomanka je, s kupljenom drogom, otišla u park⁴⁹, nije joj važno što je dan i što je u javnosti, konzumira drogu, droga ju je “podigla” (odnos, tj. kontrast ravnih patika koje je izula i cipela s visokom štiklom koje je obula).

Ono što je nesporno za ovaj kadar jest značenjski naglasak na mizanscenu, odnosno sam čin obuvanja, a što se ovdje ne postiže planom (npr. krupnim planom), već montažom u kradru, ovdje kroz glumački pokret.⁵⁰ Također, ukoliko promatramo sintaksu ove sekvence, odnosno kadrove neposredno prije ove scene-kadra (scena u parku je u jednom kadru) i scene poslije, vidjet ćemo da glavna junakinja u rukama nosi psa, u sceni u parku, kada se preobuva, psa nema – po prvom sižeu, pas negdje trči po parku; po drugom sižeu, u trenutku neposredne konzumacije droge, tj. čina drogiranja ovisnik “isključuje” razum, “mozak”⁵¹, savjest.⁵²

KADAR 6

Prvi siže: nakon kraće potrage po tržnici, glavna junakinja uzima u ruke kupljeni buket od crvenog cvijeća (kao simbola strasti)⁵³ uvijenog u crvenu mrežu.

⁴⁹ Kao jedno od mjesta gdje narkomani najčešće konzumiraju drogu.

⁵⁰ Značajno za ovaj čin obuvanja odnosno konzumiranja droge je i to što je on prostorno “sitan” u srednjem planu kadra koji je ispunjen prirodom, zelenilom, svijetlim nebom, ali bez obzira na to jasno shvaćamo funkciju ovog kadra u strukturi čitavog filma.

⁵¹ Kako se to spominje u stihovima pjesme: “meni mozak brani da se tebi predam”.

⁵² “Pas – simbol vernosti [...] i plemenitosti. Čuvar međe ovog i onog sveta. Čuvar prolaza donjeg sveta, a u pratnji mrtvih je psihopomp. [...] U hrišćanskoj [tradiciji] simbol [je] vernosti, bdenja i supružničke vernosti. Kao čuvar stada je dobar pastih, biskup ili sveštenik” (*Mali rečnik tradicionalnih simbola*, str. 104–105).

⁵³ Simbolika crvene boje je kompleksna, “za tamne nijanse crvene boje [kao što je ovdje slučaj – op. a.] se misli da su ženske, lunarne, noćne i da imaju centripetalnu moć, moć privlačenja. [...]



Drugi siže: nakon izvjesnog vremena od uzimanja droge, ovisniku krv počinje “ključati”⁵⁴, ovisnik se osjeća “sve bolje”, “krv” je preplavila čitav ekran i obuzima čitavo tijelo (ovisnik čvrsto drži crveno cveće).

Naravno, crveno kao boja strasti, po prvom sižeu strasti kojom bi trebao biti ispunjen budući život u braku, može se u tom kontekstu čitati i u drugom sižeu, s tim da je ovdje to ovisnička strast koja već traje. Da se radi o “strasti”, potvrđuje se verbalno, stihom koji pokriva ovaj kadar, a koji glasi: [ti si] “boja moje požude”.

KADAR 7



Prvi siže: pogled kroz staklo na kupolu crkve u koju se uputila glavna junakinja, mjesto gdje će se vjenčati.

Drugi siže: odnos života i iluzije – prvi pogled na crkvu nije stvaran, to je ustvari odraz crkve u nekom staklu, prozoru nekog vozila, tj. iluzija.

Prikazan je odraz kupole na čijem je vrhu križ, koji u prvom sižeu predstavlja konvencionalni element crkve kao mjesta vjenčanja, a u drugom križ koji ovisnik nosi, tj. iluziju spasa od stvarnosti. Ovaj kadar je vrlo bogat sjenama, prirodnošću odraza koji daje efekt duple ekspozicije, elementima života (pro-

tamnocrvena je središnja boja vatre, zemlje i čoveka, u sebi sadrži i pogrebno značenje [...] tamnocrvena [krv] znači život kada je skriveno, a smrt kada se prelijeva i rasipa...” (Panić, Vladislav, *Rečnik psihologije umetničkog stvaralaštva*, str. 463).

⁵⁴ Crvenilo u očima često je simptom konzumiranja narkotika.

listala grana koja “upada” u kadar⁵⁵), elementima koji simboliziraju istovremeno i smrt i život, odnosno “životni put” (ta dvojnost prikazana je s dva odraza križa, koji su jedan iza drugog) te s jedne strane bjeline koja dolazi od bijelih oblaka i svijetlog, plavog neba (“raja”), a s druge od bjeline “preekspozirane” slike-odraza⁵⁶ (“pakla”). Ovisno o tome prihvaćamo li prvi ili drugi siže, stih koji tonski pokriva ovaj kadar (“da večno s tobom plešem”) znači ili “raj” ili “pakao”.

KADROVI 8A, 8B, 8C, 8D, 8E, 8F, 8G – SCENA PLESA ISPRED CRKVE

KADAR 8A



Prvi siže: mlada s cvijećem u rukama ide u susret mladoženji, koji ide prema njoj. Njihov prvi susret u filmu, početak kulminacijskog dijela filma – scene plesa mladenaca koju prati i stih “da večno s tobom plešem”. Srednji plan, vidimo čitave figure junaka, vidimo kako se smanjuje distanca između njih dok prilaze jedno drugom.

Drugi siže: ovisnica dolazi do “svog čovjeka”, našla ga je, on postoji, ide k njemu.

KADAR 8B

Početak plesa. Krupan plan, detalj – mladoženja je pružio ruku, mlada je svoju šaku spustila na njegovu, on je čvrsto steže za početak plesa, odnosno njihovog zajedničkog bračnog života. Ruke su u prvom planu, izoštrene u potpunosti. Nema dubinske montaže, odnosno, drugi plan kadra je potpuno mutan i nevažan, važni su njih dvoje.

U drugom bi sižeu ova “mutnost” označavala “zamućenost” pravog, stvarnog svijeta, svega ostalog

⁵⁵ Spominjali smo već da video-spot počinje kadrom u kojem je prolizala grana iza koje se vidi nebo. To je “stvaran” svijet, i on je na početku video-spota predstavljao suprotnost “odrazima”, odnosno kadrovima iluzije (junakinja u ogledalu). U odnosu na ovaj kadar, koji sada analiziramo (kadar 7), radi se o direktnom referiranju na početak video-spota i, preko istog subjekta (olistale grane), ukazivanje na razliku između stvarnosti i iluzije (onoga što vidimo [što smo] i onoga što je odraz [što ne postoji]).

⁵⁶ Kao još jedan semiotički filmski element.



osim ovisnosti, a sam stisak ruke je potpuno ovisničko prepuštanje djelovanju droge, jer ples koji će uslijediti (kadar 8c) jest vrhunac ovisničke iluzije.

KADAR 8C



Krupni plan, mlada je naslonila svoju glavu na mladoženju koji, s blagim osmijehom na licu, pokazuje da je potpuno bezbrižan, baš kao i djevojka s kojom pleše i koja mu se predala, a uzvanici se raduju. Kadrovi 8b i 8c tonski su upotpunjeni refrenom pesme (“Lutko, ja sam rešen da večno s tobom plešem”), odnosno dijelom pjesme koji bismo mogli nazvati vrhuncem pjesme (refren se ponavlja, glazba je glasna, čujemo sve instrumente veoma glasno), što i karakterizira “emocionalno bojenje” scene i glazbeno podcrtavanje emocija junaka u kadru, kao konvencionalan način primjene glazbe (pjesama) na filmu.

U drugom sižeju vidimo potpunu “sigurnost”, napuštanje realnog sveta i “uživanje” u trenucima maksimalnog djelovanja droge.

KADAR 8D

Mlada je zbunjena, uplašena, nešto nije u redu, vidimo joj lice u krupnom planu. Mladoženju vidimo samo s leđa, odnosno vidimo zadnji dio glave. Glazbena pratnja kadra i dalje je refren, ali glazba je utihnula i čuje se još samo jedan instrument (violina), sve tiše i tiše.

U drugom sižeju, u ovom bismo kadru vidjeli kako prolazi djelovanje narkotika (osjećaj koji je “ugodan” i koji brzo prođe, zbog čega se ovisnik vraća u “nor-



malu”, u stvarnost). Po očima narkomanke vidimo da shvaća kako djelovanje ponovo prolazi. Vjetar koji u kadru nosi njenu kosu i djelomično joj zaklanja lice samo pojačava ovaj osjećaj prolaznosti djelovanja. I u ovom kadru drugi plan je potpuno mutan.

KADAR 8E



Prvi siže: krupni plan – mladić koji se smiješi, ali, ovo je drugi mladić (i drugi glumac), glavna junakinja vidi da je pogriješila, ili vjenčanje, ili mjesto ili datum. Mladić se sa sažaljenjem smiješi, izgleda kao da joj očima govori da joj ne zamjera grešku.

Drugi siže: djelovanje je prošlo, iluzija je prošla, “njen čovjek” ne postoji, ničega nema u stvarnosti na što bi se oslonila. Kadar je zvučno pokriven završnim stihom posljednjeg refrena, u pratnji violine, koja svira svoju posljednju notu.

KADAR 8F



Prvi siže: krupni plan, detalj – buket bačen na asfalt između nogu mlade i pogrešnog mladoženje. Od udara na asfalt pojedini cvjetovi i latice otkinule su se od buketa.

Drugi siže: Djelovanje narkotika je prošlo, krv je ponovo “prosuta uzalud”, “kapi krvi” su se rasule, ugodno djelovanje “strasti” je prošlo, bačeno je na pod, sve je uzalud. Ipak, vidimo da su noge glavne junakinje “i dalje” plave, ta ovisnost je dio nje i ovaj trenutni susret s realnošću samo je uvod u novu ili istu iluziju. U ovom kadru i muzika i pjevanje završavaju (čak pjevač na kraju i ne izgovara riječi, već samo glasove).

KADAR 8G



Isti kadar kao i 8f, ali par *frameova* kasnije. Po prvom siže, mlada je od sramote pobjegla u daljinu, vidimo dijelove njenih stopala u drugom planu uz koja trči pas, kao i stopala mladoženje koji i dalje stoji pored cvijeća.

Po drugom siže, ovisnica bježi od stvarnosti i promatrajući čitav film, možemo pretpostaviti da će se vratiti u stan i ponovno zaspati, da bi se ponovno probudila pred ogledalom prekrivenim “vjenčanicom”. Intenzivna plava boja jaka je iako pokriva zanemariv dio kadra, što dodatno naglašava nepovratnost puta glavne junakinje.⁵⁷ Ovaj kadar je potpuno bez glazbe, koja je “prošla”. Važan semiotički element čitave ove scene jest i taj da na kraju vidimo i psa koji je, s izuzetkom kadra u parku, prisutan u svim ostalim scenama. Prvi siže bi ovo izostavljanje do tada važnog elementa priče mogao objasniti logičnim ponašanjem životinje koja će se skloniti (odtrčati) kada ljudi počnu plesati i kretati se, ali i filmski promatrano, zbog velikog broja krupnih kadrova, ovo bi se odsustvo moglo tumačiti i posljedicom montaže.

Po drugom siže jasno je da u trenucima vrhunca i prepuštanja djelovanju droge nema razuma, savjesti, “mozga”, i da će tek suočavanje sa stvarnošću i novo

⁵⁷ Govoreći o simbolici boja nismo spomenuli da je “u hrišćanstvu crveno [...] boja Svetog duha” (Panić, Vladislav, *Rečnik psihologije umetničkog stvaralaštva*, str. 463), pa bi u kontekstu kršćanskog obreda (sklapanje braka, crkva) bačeni crveni buket predstavljao odricanje od Svetog duha.

odnosno staro razočaranje, ponovo vratiti razum i savjest, kao na početku filma – kada se probudi, savjest će biti tu, pored nje.⁵⁸

U sceni plesa koju smo ukratko analizirali, izdvojili bismo još jedan značajan detalj. Naime, prvog mladića, mladoženju, s kojim glavna junakinja počinje plesati, glumi pjevač grupe S.A.R.S. Žarko Kovačević Žare, dok drugog mladića (kadar 8e) ne znamo, odnosno ne zna ga šira publika (gledatelji filma, obožavatelji grupe). Zašto je ovo bitno? Nekoliko je razloga. Prvi je striktno pridržavanje strukture čistog igranog filma, za razliku od video-spotova koji imaju dijelove u kojima vidimo određenu grupu kako svira, tj. dokumentarne dijelove. U tom smislu autori video-spota *Lutka* samo na jednom mjestu stavljaju “poznate” aktere, poznate van konteksta video-spota, odnosno, van konteksta “uloge”⁵⁹. Tu su (u ulogama prisutnih na svadbi ispred crkve) i drugi članovi ovog rock sastava. Iako oni igraju uloge, odnosno, nisu “dokumentarni” dio video-spota, ovo je znak za sebe, koji se stoga mora posebno čitati. Ukoliko bismo tumačili prvi siže, vidjeli bismo da je Žarko Kovačević ustvari u ulozi onoga koga mlada očekuje za svog mladoženju, odnosno po drugom siže, da je on “njen čovjek”⁶⁰. Iz drugog sižea bi proizašlo da je ovo Kovačevićevo postovječivanje s čovjekom iluzije – proizvodom djelovanja droge, odnosno poistovjećivanje sa smrću i njegov osobni stav o tome gdje “pripada”, jer i pored toga što je on u video-spotu “uloga”, njegovo pojavljivanje u krupnom planu “razbija” na trenutak igranu prirodu video-spota. Ovo, naravno, ne mora značiti da se Kovačević nalazi samo “na strani” iluzije, “bijelog” i smrti⁶¹, ali ostavlja nejasnoću koja dopušta i ovakvo tumačenje.⁶²

⁵⁸ Drugi siže otvara nam mogućnost da čitavu scenu plesa čitamo i kao susret sa smrću (odnosno, zlom) na vrhuncu djelovanja droge, kada joj se ovisnica dobrovoljno predaje u ruke i s kojom “pleše” te njen privremeni bijeg odnosno udaljšavanje od smrti kada djelovanje droge prestane, ali kako tu ostaje njena krv, a ona je i dalje “plava”, jasno je da bijega od ovog “vječnog plesanja” nema, s obzirom da njen bijeg ustvari i nije pravi bijeg od smrti, jer je ispred nje nakon prestanka djelovanja bio drugi čovjek – stvarni čovjek (od kojega je pobjegla), a ne smrt.

⁵⁹ Glavna glumica video-spota Irena Krstić poznata je širem krugu recipijentata iz ranijih video-spotova grupe S.A.R.S., ali također kao “lik”, kao “uloga”.

⁶⁰ Odnosno, kako smo to naglasili, “njen čovjek” može biti upravo smrt.

⁶¹ Na interentu su se pojavili neprovjereni podaci o tome da je pjesma *Lutka* nastala kao posveta prijatelju članova grupe S.A.R.S. koji je preminuo uslijed korištenja heroina te bi se pojavljivanje Kovačevića u ulozi čovjeka koji je “nestao s heroinom” moglo tumačiti i njegovim poistovjećivanjem sa svojim prijateljem.

⁶² Jedan od razloga za ovakvu tvrdnju je i taj da preostali članovi grupe koji se pojavljuju u ovoj sceni “ne nestaju”, odnosno, tu su i za vrijeme i poslije djelovanja droge, odnosno i za vrijeme mladenkine zabune i nakon što zabunu sama primijeti. Drugi od razloga je i taj što bi, da je Kovačević igrao ulogu mladića (mladoženje iz kadra 8e), koji ostaje nakon zabune, tj. nakon djelovanja

Za kraj spomenimo i element vjenčanice i vjenčanja, koji je izuzetno značajan i koji je, osim što svojom bojom, rekli smo to, asocira na smrt⁶³ te kolo-kvijalno označava drogu (heroin i kokain), svojom simbolikom vezan i za “doživotno davanje” sebe, za “vezu” koja traje čitav život, tj. brak (u kršćanskom značenju ove institucije) ili narkomaniju, koja je kao bolest ovisnosti neizlječiva, odnosno koja se liječi čitav život. U kontekstu filmske umjetnosti, vjenčаница je često element i filmova strave te bi se u ovom ključu vjenčаница u video-spotu *Lutka* tumačila i kao dio identiteta osobe (glavne junakinje) koja nema čovjeka (nestao je) kojemu se “dala” (“obećala”), tj. u još oštrijem tumačenju, kao dio osobe koja je ostala bez sebe, iako je pokušala sebi *sve* dati, a *sve* ne postoji, već postoji samo iluzija o tome. Sintagma “crna udovica”, koja se često koristila u filmskoj umjetnosti, stoga je primjenjiva i na ovaj video-spot, posebno zbog izrazito crnog tena i crne kose glavne glumice “udane” za smrt, a što je još pojačano njenom bijelom vjenčanicom. Posebno pitanje je svakako veza motiva vjenčanja kao “prijelaznog rituala” (obreda), u smislu dijakronog tumačenja, kojim se (obredom), između ostalog, vrši “socijalno obuzdavanje i regulisanje ličnih emocija”⁶⁴, što dodatno problematizira i sam *čin vjenčanja* u ovom video-spotu, a što možemo promatrati i kroz različito ponašanje “rodbine” u konkretnom primjeru.

Analizom koju smo proveli pokazali smo na koji se način⁶⁵ jedan supkulturni fenomen – društveno nepoželjan i relativno čvrsto kodiran po načinu “prikazivanja”, djelomično kao dio “vanjskog svijeta”, koji se izražava žargonskim “jezikom” (u kombinaciji, naravno, s ustaljenim i prihvaćenim jezičnim strukturama) – može podvrgnuti ponovnoj semiotizaciji, koristeći se elementima filmskog medija, odnosno semiotikom filma, i na taj način se probiti, kako “bi postao faktor kulture”⁶⁶, drugačiji nego do tada. Kon-

droge, to odgovaralo “dokumentarnom” dijelu ovog video-spota, jer je Kovačević “stvaran” i tu je s ostalim članovima svoje grupe (što je potpuno očekivano), čime bi njegovo pojavljivanje u video-spotu bilo redateljski konvencionalno riješeno.

⁶³ Ali ne samo na smrt, jer je “simbolika belog [...] raznovrsna, a često i protivrečna. Najčešće simboliše čistotu, ali i prazninu, tupost, tišinu, hladnoću, sterilnost, pedanteriju itd. Ljude belo često, kao ‘vampirski’ boja, uznemirava, a za neke je čak i nepodnošljiva. [...] belo je ćutanje, puno potencijalnih mogućnosti. [...] simbol je žalosti i tuge. [...] belo cepa prostor baš kao što je šizofena ličnost pocepana, što je direktan prikaz stanja. [...] [Bijelo simbolizira i] strah od praznog prostora...” (Panić, Vladislav, *Rečnik psihologije umetničkog stvaralaštva*, str. 36).

⁶⁴ Kada govori o prijelaznim obredima u gore navedenoj funkciji, Meletinski i sklapanje braka i smrt smatra jednima od najvažnijih prijelaznih obreda, koji “po pravilu, obuhvataju simboličko izopštavanje ličnosti iz socijalne sturkture za neko vreme, izvesne provere, kontakt sa demonskim silma, van socijuma, ritualno očišćenje i povratak u ‘socijum’, u njegov drugi ‘deo’, u drugom statusu i sl.” (Miletinski, Eleazar, *Poetika mita*, str. 229–230).

⁶⁵ Ovo je, naravno, samo jedan od mnogobrojnih mogućih načina.

⁶⁶ Lotman, Jurij, *Semosfera*, str. 198.

vencionalnom, ali kreativnom, umjetničkom, primjenom filmskog jezika, jedna je rock kompozicija kroz popularnu televizijsku (interenet) formu – formu video-spota dosegla dimenzije koje nadilaze običnu “popularnost”, a s druge strane, zadržala je i pojačala obje strane, suprotnosti, tj. kontradiktornosti koje je imala i kao “obična” pop pjesma⁶⁷, i to izvođača koji, iako slušan, ranije i nije imao mnogo umjetnički vrijednih ostvarenja, odnosno pjesama koje su bile metaforički kompleksne na način na koji se, vidjeli smo, *Lutka* semantičko-semiotički može “čitati”. Ovu činjenicu, iako ona stirktno i ne spada u semantički problem ovog video-spota ali pokazuje potencijalne mogućnosti umjetničkog izražavanja, nismo naveli u našoj analizi. Razumije se, svaka se pjesma odnosno video-spot (slika, glazba i riječi) može tumačiti metaforički, i može imati velik broj značenja, jer je svaki tekst, posebno u smislu *Smrti autora*, “tkivo citata izvedenih iz neizmjernog broja središta kulture”⁶⁸, čime je i odvojen od autora i dan čitaocu, koji je “prostor na kojem su svi citati koje čine pisanje zapisani, a da pri tome nijedan nije izgubljen”⁶⁹, što čitaoca postavlja u ulogu onoga koji intertekstualno pronalazi veze i kombinacije između “citata” određenih tekstova (u tom bismo kontekstu mogli spomenuti u javnosti istaknutu sličnost glazbe kompozicije *Lutka* s jednom klasičnom kompozicijom⁷⁰). No, u ovom slučaju ne mislimo na taj nivo “simbolizacije”, već na to da su ostale pjesme ovog izvođača “direktne”, da im je podtekst vidljiv već u tekstu, gotovo se “preklapajući” s njime. Ovakve dnevno-političke pjesme, kako se one u pop-žargonu zovu, odlika su grupe S.A.R.S., zbog čega je umjetnička snaga, kompleksnost i subverzivnost video-spota *Lutka* još značajnija i zagonetnija. Naravno, bavljenje pitanjem narkomanije, kao politički “opasnim” pitanjem, ukoliko nije kodirano na određen način, a koje se može, vidjeli smo to, promatrati kao idejni sadržaj ovog narativa, iziskivalo je primjenu elemenata semiotike filma na konvencionalan, ali izuzetno kreativan način, što je u kombinaciji “forme i sadržaja” doseglo granice umjetničkog djela. Tako je, naprimjer, tragički lik (lik djevojke iz video-spota) stvoren u ovom djelu u sebi sublimirao različite elemente, koji “antagonistički sa jednog stanovišta postaju jedinstveni sa drugog, neočekivanog, čije pronalaženje i predstavlja suštinu umetničkog otkrića”⁷¹,

⁶⁷ “Narodska” popularnost ove pjesme ogleda se u njenim gotovo neizostavnim izvođenjima na raznim zabavama, svadbama, rođendanima, te svrstavanje iste na “top liste” najljepših pop-rock balada i slično.

⁶⁸ Na ovom mjestu mislimo na esej Rolana Barta *Smrt autora*, napisan 1967. godine. URL: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWVpbnxhcnRlcm5hdGl2bm1wb2dsZWRpfGd4OjMzNdc3NjQyNTE0ZjUyZGQ>.

⁶⁹ Isto.

⁷⁰ Kompozicija Johana Pachelbela *Kanon u D duru* iz XVII. stoljeća. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8Af372EQ Lck>.

⁷¹ Lotman, Jurij, *Semiotika filma*, str. 51.

istovremeno na oba nivoa koristeći visoko “osjetljive” motive: vjenčanje i opijatsku ovisnost. Naravno, analiza koju smo proveli u cilju pronalaženja “pravog” smisla, odnosno stvarne ideje ovog djela, pomoću određenih kadrova ove kratke filmske forme, naglasili smo to, svoju vrijednost ima samo u “lancu” svih kvadrata filmske trake, odnosno svih kadrova koji čine strukturu ovog video-spota. “Ideja nije data ni u kakvim, čak i srećno izabranim citatima, nego se manifestuje u celoj umetničkoj strukturi”⁷², zbog čega “dualizam forme i sadržaja treba da bude zamenjen pojmom ideje [idejnog sadržaja – op. a.] koja se realizuje u adekvatnoj strukturi i ne postoji izvan te strukture.”⁷³

Prilagodila hrvatskome jeziku
Dijana ĆURKOVIĆ

Prilog 1

LUTKA

Ko mi tebe uze? Ko mi tebe posla?
Ko provocira naše suze svaki put kad bi došla?
Meni mozak brani da se tebi predam,
tvoja pojava me hrani, al se ipak ne dam.
I samo te gledam, osećaj je izvanredan
i toj drogi biću predan, makar ost’o čedan.

Lutko, ja sam rešen da večno s tobom plešem.
Lutko, ja sam rešen da večno s tobom plešem.

Pogled tvoj me srami, al mi strašno godi,
miris tvoj me mami, dodir tvoj me vodi.
Ti si cilj mog lutanja i predmet pobude,
razlog mog drhtanja, boja moje požude.
I dok tonem u san, u mraku čujem tvoj glas
na jastuku stiskam tvoj dlan, orkestar svira za nas.

Lutko, ja sam rešen da večno s tobom plešem.
Lutko, ja sam rešen da večno s tobom plešem.
Lutko, ja sam rešen da večno s tobom plešem.
Lutko, ja sam rešen da večno s tobom plešem.

LITERATURA

- Alo, Rene, “O pravilima i metodama analize simbola”, u: *Delo*, god. XX, br. 8-9, kolovoz-rujan, 1974.
- Bart, Rolan [Barthes, Roland], *Smrt Autora*, u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1967, str. 176-180.
- Biderman, Hans, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd, 2004.
- Horvat, Srećko, *Protiv političke korektnosti. Od Kramera do Laibacha, i natrag*, XX vek, Beograd, 2007.
- Lotman, Jurij, *Semiotika filma*, Institut za film, Beograd, 1976.
- Lotman, Jurij, *Semiosfera*, Svetovi, Novi Sad, 2004.
- Lotman, Jurij, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976.
- Lampić, Mario (prir.), *Mali rečnik tradicionalnih simbola*, pr. Libretto, Beograd, 1999.
- Meletinski, Eleazar Moisejevič, *Poetika mita*, Nolit, Beograd, 1983.
- Moris, Čarls, *Osnove teorije o znacima*, BIGZ, Beograd, 1975.
- Panić, Vladislav, *Rečnik psihologije umetničkog stvaralaštva*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1998.
- Sosir, Ferdinand de, *Opšta llingvistika*, Nolit, Beograd, 1969.
- Škiljan, Dubravko, *Dinamika jezičnih struktura*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1975.

SUMMARY

THE DOLL: A SEMIOTIC OF POLITICAL (IN)CORRECTNESS

The article concerns the semiotics of film providing the example of the video spot *The Doll*, a short feature film, by the music band S.A.R.S. from Belgrade. Referring to the debate sparked on the occasion of the appearance of the video, we have examined both sets of contents; namely, is it a “love song” or a cover-up story of drug addiction. We have mostly examined the plot of *The Doll* from two different angles, as well as other elements such as cutting, music and others. The analysis is based on the specific number of “squares”, i.e. frames that were analyzed both individually and in relation to the preceding and succeeding frames, as well as to the overall structure of the film. We were specially concerned with the question of metaphors and symbols of specific film elements. We have mostly relied on Yuri Lotman’s theory.

Key words: *The Doll*, the semiotics of film, frame, drugs, hero

⁷² Lotman, Jurij, *Struktura umetničkog teksta*, str. 43.

⁷³ *Isto*, str. 44.