

Марија М. Ђирић<sup>1</sup>

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Одсек за музичку уметност

Катедра за музику у медијима

## СЕМИОЛОГИЈА СЛИКЕ КАО МОГУЋИ ПУТОКАЗ ЗА ЧИТАЊЕ НЕВЕРБАЛНОГ ЗВУКА/МУЗИКЕ У АУДИОВИЗУЕЛНИМ СИСТЕМИМА

Циљ рада је указивање на могућност примене семиологије слике на просторе читања невербалног звука/музике у аудиовизуелним системима попут телевизије и филма. Разлог лежи у чињеници да теоријски приступ (филмском и телевизијском) звуку подразумева систематско позајмљивање музичког модела и да најутицајније студије дефинишу акустичка својства искључиво кроз јачину, висину, трајање и боју. Разматрање звука као музичког текста, које је у многим својим сегментима примењивано и данас, порекло има у тврдњама да сви (филмски и телевизијски) звуци поседују природу музичких тонова што није безначајно будући да се њиме може објаснити практично свака акустичка појава. А то је управо оно што не бисмо смели да чинимо. Рад музике и невербалног звука у аудиовизуелним структурама није одређен искључиво музикалним својствима те њихов квалитет не можемо сагледавати из перспективе такозване *чисте* музике која је стварана да би функционисала *per se*, неусловљена ванмузичким разлозима. Вредност (телевизијске и филмске) музике и (невербалног) звука лежи у саобраћању са сликом и нарацијом и зато је неопходно потражити нове модусе читања *аудијтивне слике*. Стога, основна хипотеза текста јесте да одгонетање или детерминисање (звучног) објекта можемо чинити на начин на који семиологија то обезбеђује сликовним текстовима. Компарација поставки теоретичара слике (ликовне, филмске, телевизијске) и теоретичара звука јесте пут налажења не само сродних својстава двају феномена (аудитивног и визуелног), већ и продуктивних путева анализе аудитивног поља, што као резултат има развијање метода и вокабулара прикладних комплексној материјалности звука.

**Кључне речи:** семиологија, слика, звук, музика, аудиовизуелни систем, аудитивна слика, звучни догађај

„Желимо ли се споразумјети о ријечи и слици, односно о умјетности ријечи и умјетности слике, наћи ћемо се у средишту најважнијих филозофских питања” (Гадамер 1997: 39), рекао је Ханс Георг Гадамер (Hans Georg Gadamer) у свом тексту *Умјетности слике и умјетности ријечи*, назначавајући да обе корен имају у „заједничком карактеру умјетности”.

<sup>1</sup> marijamciric@yahoo.com

што изискује покушај демонстрирања модуса на који и једна и друга учествују у стварности названој „младим појмом 'умјетност'”, односно указује на чин читања и проблем језичности (Gadamer 1997: 39). Он такође опажа да читање има много *призвука* – ишчитати, начитати, дочитати и прочитати – што попут бербе (игра речи, *lesen* - читати, *Lesen* - берба), испоручује оно „што трајно остаје” али истовремено подразумева „посао који ваља научити”, а који почињемо „срицањем слова” (Gadamer 1997: 54). Све то важи и за гледање, које се од свакодневног запажања разликује управо тиме што постаје „изразито умијеће, тј. читање” (Gadamer 1997: 54). С друге стране, Жан-Луј Шефер (Jean-Louis Schefer), критикује „чин срицања ликова као слова” (Šefer 1988a: 55) и примећује успостављање сликовне семиологије као последице читаве бујице на пољу лингвистичке анализе. Нова дисциплина постанак дугује примени лингвистичке методологије на социјалне и културалне – нелингвистичке објекте. На који начин дефинишемо сликовну семиологију?

Семиологија, за разлику од семиотике која је формална наука о знаку и лингвистичком и ванлингвистичком значењу, јесте наука чији је предмет настајање, преношење, функционисање и трансформисање знака и лингвистичког/ванлингвистичког значења о друштвеном животу, што је одређује као „семиотику културе” (Šuvaković 2005: 554). Пиктурална семиологија зато треба да обезбеди како опис слике, тако и однос слике и културалног контекста, „енигматску операцију читања видљивог и сагледавања разумљивог, тј. разумијевања смисла сликарства” (Šuvaković 2005: 554). У том смислу, можемо је дефинисати као научни метајезички метод описивања слике као значењске форме а сликарства као значењског оквира, при чему не приступамо разјашњавању питања шта је уметност (и шта је у сликарству уметничко), већ шта је слика, дело, односно осликана површина (Šuvaković 2005: 554-556).

Такво разумевање невербалних феномена, предмета сликовне семиологије, подразумева прилагођавање лингвистичких метода домену разматрања, домену слике/ликовног дела<sup>2</sup>, при чему је задатак семиолошке операције карактеризација структура и именовање структуралних објеката путем приближавања нелингвистичког система законима једноставно организованог говора или текста, „некој врсти почетног описа који је већ означавајући, да би се том приликом испојиле синтагматичне артикулације” (Šefer 1988a: 53).

Ово помињемо стога што би слични поступци могли бити драгоцени уколико бисмо их применили на домен функционисања невербалног звука унутар аудиовизуелних система (у даљем тексту користићемо термин *звук* у смислу *невербалног звука*). Рик Алтман (Rick Altman) ће почетком деведесетих година прошлог века приметити да је теоријски

2 За семиолошко истраживање је, такође, неопходно прихватити и начело пертинентности, које претпоставља доношење одлуке о томе да се окупљене чињенице описују само са једног становишта и да сходно томе, разнородне масе чињеница задрже само она својства која су од интереса за то становиште, а сва остала да буду изузета. Таква својства називају се пертинентним.

приступ (филмском) звуку систематско позајмљивање музичког модела и да најутицајније студије дефинишу акустичка својства звука као јачину, висину, трајање и боју (Altman 1992b: 15). Разматрање звука као музичког текста, које је у многим својим сегментима примењивано и данас, порекло има у тврдњама да сви (филмски) звуци поседују природу музичких тонова што није безначајно будући да се њиме може анализирати практично свака акустичка појава. А то је управо оно што не бисмо смели да чинимо. Рад музике и (невербалног) звука у аудиовизуелним структурама није одређен искључиво њиховим музикалним својствима. Речју, звук/музика бивствује у садејству са визуелним сликама и нарацијом. То је разлог што квалитет филмске или телевизијске музике не можемо сагледавати из перспективе такозване *чистије* музике која је стварана да би функционисала *per se*, неусловљена ванмузичким разлозима. Насупрот томе, вредност примењене (телевизијске и филмске) музике и звука лежи у саобраћању са сликом и нарацијом и зато је неопходно потражити нове модусе читања *аудитивне слике*. Термин *аудитивна слика* увели смо као реципрочан термину *визуелни глас*, који налазимо у *Естетички аистирактивног сликарства* Мишка Шуваковића (1998: 171-178), јер уколико сликовни објекти поседују *звучни квалитет, вокалност*, онда можемо да претпоставимо да и (невербални) звук/музика има моћ да произведе извесне *слике*.

Телевизијски и филмски звук/музика, дакле, оперише у категоријама које нису искључиво везане за горе поменуте четири карактеристике (висина, јачина, трајање, боја), јер би на тај начин, упозорава Алтман, мишљење *аудитивне слике* остало једнодимензионално (Altman 1992b: 16). У прилог његовом ставу иде и чињеница да је проширење музичког вокабулара у 20. столећу често доводило до *сликовног* организовања писаног музичког текста (на такав начин конципиране су, рецимо, музичка дела из домена алеаторике). Алтман тврди да чак и у случају да звуку придружимо три елемента неопходна за његово продуковање и (условно речено), тродимензионално опажање – вибрација, медијум и промене притиска – ситуирање звука остаје симплификовано (Altman 1992b: 17). Он ће предложити нови појмовни оквир аудитивног поља и назваће га *звучни догађај/Sound Event* (Altman 1992b: 19-23). Уочивши још неке одлике звука, он ће се окренути његовој наративној димензији (која може али не мора да поседује обележја језика), чиме битно мења дотадашње тумачење звука на начин музичког текста: „Сваки звук иницира неки догађај. Свако слушање конкретизује причу о догађају” (Altman 1992b: 23).

То значи да би разматрање звука морало да препозна хетерогеност *звучног догађаја*. Производња звука јесте једна страна аудитивног догађаја/приче, али она подразумева и њено социјално и приповедно значење, синтагматичне артикулације. Као и код читања слике, важно је имати на уму да наративна синтагма, иако делује као „изговор звука”, није и одређујући сегмент економије представљања и „не допушта да се из ње предвиди или да се њоме дефинише систем” (Šefer 1988a: 54). У

том случају, одгонетање или детерминисање (звучног) објекта можемо чинити на начин сродан ономе који семиологија обезбеђује сликовним текстовима. Ради се о методологији која је уз помоћ лингвистичког модела организована у дескриптивну тактику коришћења елемената кодова који могу да јој послуже за артикулацију, што је и основно питање сликовне семиологије, „приблизити се означавајућим целинама које немају језик, њима које немају чак ни једноставни ниво карактеризације, свој технички метајезик” (Sefer 1988a: 52).

Све то су, очевидно, имали на уму теоретичари попут Кристијана Меца (Christian Metz), Пјера Паола Пазолинија (Pier Paolo Pasolini), заслужног за увођење теорије о *двослрској артикулацији* у телевизијском/филмском систему, или Умберта Ека (Umberto Eco), који критикује Пазолинијеве, односно поставке Леви-Строса (Claude Levi-Strauss) о артикулацији пласирајући *шрослрско артикулацију* (Еко 1969: 677-691)<sup>3</sup>. Шта су одлике поставке ових аутора?

По Мецу, *кинематографска беседа* има пет основних поредака, путем којих преноси значењске конфигурације, а то су: слика, музика, фонетски звук (говор), шум и графички цртеж писаних мутација. За њега је филм само мали део кинематографије, док кинематографски језик назива језиком у ширем смислу речи (Мес 1875: 19-34, 52-55, 103). Кинематографија, знамо, представља широк скуп чињеница при чему неке посредују пре филма (новац, техника...), неке после филма (утицај филма на друштво), и неке у току филма и поред и ван њега (ритуал, филмске пројекције). То би значило да филм стоји у истом односу са кинематографијом као књига са књижевношћу<sup>4</sup>. Филм је, по Мецу, текстуално ткиво (Мес 1975: 96-100): можемо га стога разумети као скуп синтагми (сликовних, говорних, музичких, акустичких...)<sup>5</sup>. Филмска слика је, тврди Кристијан Мец, нека врста аналогна стварности, односно, „док је фотографија првенствено аналогон, псеудостварност, филм је првенствено говор. Фотографија постаје језик у ширем смислу речи на својим маргинама, док је низ фотографија, дакле филм, језик у ширем смислу у свом језгру и то од почетка, па до краја” (Мес 1978: 72). Наведена тврдња би управо могла да значи да звук/музика, као део филма (или сегмент *кинематографске беседе*), такође поседује наведене особине те да не мора нужно да добија тумачења посредством музичких кодова.

3 Поставке наведених аутора односе се изворно на филм. Оне, међутим, истовремено важе и за домен телевизије као сродног аудиовизуелног система непосредно проистеклог из поезике и технологије филма.

4 Умберто Еко који на исти начин одваја филмски од кинематографског кода (Еко 1973: 162-163)

5 *Синтагма* у филмском језику значи „симултани или сукцесивни распоред означавајућих у филмском приказу, који се чита као временски низ посредством 'сакадичког' кретања гледаочевих очију од означавајућег до означавајућег у кадру или монтажи. Није строго физички линеарна (...) Она се, дакле, разликује од реченице у говорном језику по томе што је сложена од истовременог мноштва означавајућих и што се та означавајућа јављају у различитој *материји* (слика и звук)” (Stojanović 1986: 165).

Пјер Паоло Пазолини је присталица семиолошке теорије филма. По њему, значајан број (теоријских) разговора о филму ствара „опскурну онтологију” објашњавајући филм самим филмом, те да само интервенција семиологије и лингвистике може да омогући научно истраживање филма; штавише, филмску акцију назваће „живом синтагмом” (Pazolini 1969a: 322). Тврдио је како ће „семиологија језика људске акције (...) поста-ти најконкретнија од свих филозофија”, јер је људска акција у реалности први и главни човеков језик изражавања, стигавши истовремено до закључка да филм поседује језик, „инструмент комуникације *двосируко арђикулисан*, који се стално манифестује у аудиовизуелној репродукцији стварности” (Pazolini 1969b: 651, 655). *Двосирука арђикулација* какву заступа овај аутор преузета је из лингвистике и примењена на визуелни аспект филма. Пазолини износи хипотезу по којој су најмање јединице филмског језика реални објекти који компонују *кадар*. Такве објекте, форме или реалне радње, по аналогији са *фонемима*, назива *кинемима*, јединицама *секундарне арђикулације*. Јединице *секундарне арђикулације* даље образују *кадрове*, који би били аналогни *монемима*. *Кадрови* (*монеме*), чине значењске јединице које даље творе *синџагме* и *семе*, што су јединице *примарне арђикулације*. *Кадрови* су, дакле, састављени од *кинема*, односно реалних објеката/радњи који су за Пазолинија најмање јединице (сликовног) филмског језика или језика акције и да консеквентно, филм поседује сопствену граматику, правопис (Pazolini 1969b: 652-660). Овде наилазимо на проблем у Пазолинијевој поставци.

Умберто Еко констатује да је природна сличност слике са реалношћу коју она представља теоретизована у појму иконичког знака, али да та сличност мора бити схваћена условно јер предмет са слике никада не може бити истоветан са својим референтом (Еко 1969: 680). Он напомиње да је најелементарнији циљ семиологије да природне појаве сведе на феномене културе а не да феномене културе поново своди на природне појаве, што ради Пазолини када говори о језику акције. Стварни предмети који чине *кадар*, не могу бити минималне јединице филма јер се ради о иконичким знацима а ми, када препознајемо предмет на основу кодова, означавајућем приписујемо значење (Еко 1969: 686-687). Називајући реалне објекте јединицама *секундарне арђикулације* у филму, Пазолини открива да му нису сасвим јасни односи између знака, означитеља и означеног и референта. Ови реални објекти или како их Пазолини назива, *кинеми*, већ су значењске јединице. Будући да имају значењску вредност, не могу се упоређивати са *фонемима* који имају само дистинктивну вредност. Стога је *кадар* радије *синџагма* или *сема* него *монема*, чиме Еко стиже до поставке о филму као коду са *шири арђикулације* (Еко 1973: 143-148; 162-178). У том смислу битно је разумевање екстралингвистичког комуникационог кода који се „не мора (...) обавезно образовати по угледу на језик (отуда промашај многих филмских 'лингвистика')” (Еко 1973: 162). Ово нам може бити од непосредне користи у примени сликовне семиологије на домен акустичног поља (аудиовизу-

елних система), које би могло да буде организовано управо путем *трос-трукте артикулације* у филму. Конкретно, у случају филмске/телевизијске музике, појединачни тонови функционишу као дистинктивне а не значењске вредности, њихов сабирак у сазвучја или мелодијске мотиве образује најједноставнија звучна/музичка значења, док сложенија структурисања (музичка реченица, период итд.), воде ка формирању аудитивних *кадрова/синџаџми* – увек разматраних у контексту међусобних утицаја невербалног аудитивног поља са сликом и нарацијом, како предлаже и Умберто Еко (Еко 1969: 689).

Баш као и слика, звук не износи пред нас само писмо/изражавање звуком; он производи „над-детерминанту писања (тело, али без пола коме је придодато око и кожа) и заједничко порекло: трајност онога што је ишчезло, (...) белег који би могао да буде посматран као траг уопште, (...) чији су семички саставни делови у потпуности важили и у другим системима” (Šefer 1988b: 69). *Белег* мишљен као *аудитивна слика* јесте звук, односно, звучни запис како га читају савремени теоретичари звука (уп. Lastra 1992: 65-87). Јер, звучни запис не мора бити копија свог референта. Ово у домену слике, као симптоматично, опажа Жан-Луј Шефер. У трактатима о индијском сликарству постоји инсистирање на нестајању референта јер „сликарство не репродукује реалне предмете, оно настаје из облика који су сами сликарство” (Šefer 1988b: 67). У прилог таквом мишљењу, такође и музикалности слике (и обратно, сликовности музике), говори и Карин Маур (Karin Maur), када заступа *звук слика* (Maur 1999). Проучавајући сликарство двадесетог века, она констатује постојање *хармоније* и *дисонанце* (в. Maur 1999: 38-43), као и инфузију пиктуралног света *музикалношћу* и *динамиком* (Maur 1999: 60-68). Речју, још почетком прошлог столећа, у кубистичком сликарству постоје тенденције померања сликовног израза ка звуку; такви простори почињу да се крећу ка апстрактном, „вибрирају, чини се да плове, клизе, флукутирају, колебају се” (Maur 1999: 62), због чега њихове спацијалне структуре можемо да упоредимо са мултиплим линијама музичке партитуре, нарочито са барокном *полифонијом* чија архитектоника указује на „независне гласове” које Маурова опажа у домену сликарства (Maur 1999: 67).

Сродне тврдње срећемо код теоретичара филмске музике. Рој Прендергаст (Roy Prendergast) наводи да би ”допринос музике филму требало да буде креирање *суира-реалности*, стања у коме су елементи литерарног натурализма перцептуално измењени. На тај начин публика би могла да има *увид* у различите аспекте понашања и мотивације што није могуће под егидом натурализма” (Prendergast 1992). На такав став надовезује се појам *двострукте слике*, што за звук/музику у аудиовизуелним системима предлаже Рејмонд Кнап (Reymond Knapp), будући да је њено темељно својство ”повишен осећај реалности постигнут кроз дрску артифицијелност” (Кнар 2006: 13). Чак и они који тврде да се ради о изразито диспаратним подручјима слике и звука, попут Мишела Шиона (Michel Chion), ипак ће предложити *аудиовизуелни уговор*, јер два феномена,

иако удаљени, међусобно размењују својства (Šion 2005: 11-15), односно, једно другом *догају вредности* (*la valeur ajoutée*), јер звук/музика има не само експресивну вредност већ и информативну (Šion 2005: 8), о чему непосредно сведочи назив његове најцитираније студије, *Аудиовизија* (Šion 2005).

Звук/музика и слика, закључујемо, деле извесне карактеристике. Стога, ако изузмемо дијалог из телевизијског/филмског *soundtrack*-а (који није само музика, како је то често - погрешно - интерпретирано), остају нам музика и шумови/звучни ефекти а то су недовољно разјашњени домени подручја *аудиитивне слике* у оквиру аудиовизуелних система. На овом месту, опет, можемо да позовемо у помоћ поставку по којој слике нису говор већ дискурси, то јест, текстуална успостављања значења неповезана са речима (подразумева се разликовање језика који је апстрактни збир правила, од говора који се односи на практичну примену језичких регула), значења у форми фрагментарне наративности, будући да излажу само једну секвенцу приповедног догађаја (Šuvaković 1998: 178), На исти начин Алтман оправдава померање мишљења звука као музичког текста ка форми *звучног догађаја* (Altman 1992a: 1-15), такође у фрагментарној форми (јер знамо да звук/музика не бивствује у аудиовизуелним системима на начин интегралног музичког дела, што је случај са *чистиом* музиком, већ оперише дат/а у адекватним сегментима). Баш попут апстрактне слике, *Sound Event* би могао бити „граница на којој се обележава прекорачивање епистемолошког текста: знања о слици [ми ћемо рећи – о звуку] као система приказивања у формални систем естетског произвођења” (Šuvaković 1998: 178), што би могао да буде користан могући путоказ ка развијању метода и вокабулара прикладних комплексној материјалности звука.

## Литература

- Altman 1992a: R. Altman, Cinema as Event, *in*: R. Altman (ed.), *Sound Theory - Sound Practise*, New York / London: American Film Institute / Routledge, 1-15.
- Altman 1992b: R. Altman, Material Heterogeneity of Recorded Sound: The Sound Narrative, The Story of a Sound Event, *in*: R. Altman (ed.), *Sound Theory - Sound Practise*, New York / London: American Film Institute / Routledge, 15 - 35.
- Eko 1969: U. Eko, O artikulacijama u filmskom kodeksu, Beograd: *Filmske sveske*, 10, Beograd: Institut za film, 677-691.
- Eko 1973: U. Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit.
- Gadamer 1997: H. G. Gadamer, Umjetnost slike i umjetnost riječi, *u*: M. Pelc (red.), *Slika i riječ*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 37-61.
- Кнап 2006: R. Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Lastra 1992: J. Lastra, Reading, Writing and Representing Sound, *in*: R. Altman (ed.), *Sound Theory - Sound Practise*, New York / London: American Film Institute / Routledge, 65 - 87.

- Mec 1975: K. Mez, *Jezik i kinematografski medij*, Beograd: Institut za film, Biblioteka Umetnost ekrana.
- Mec 1978: K. Mez, *Ogledi o značenju filma II*, Beograd: Institut za film, Biblioteka Umetnost ekrana.
- Maur 1999: K. Maur, *The Sound of Painting, Music in Modern Art*, Munich / London / New York: Prestel Verlag.
- Pazolini 1969a: P. P. Pazolini, Rasprava o sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti, Beograd: *Filmske sveske*, 5, Beograd: Institut za film, 312-324.
- Pazolini 1969b: P. P. Pazolini, Jezik pisan akcijom, Beograd: *Filmske sveske*, 10, Beograd: Institut za film, 649-677.
- Prendergast 1992: R. A. Prendergast, The Aesthetics of Film Music, *A Neglected Art: A Critical Study of Music in Film*, <[http://hs.hastings.k12.mn.us/sites/6e3486ea-9f8c-4b52-bae2-7be334b7418e/uploads/The\\_Aesthetics\\_of\\_Film\\_Article.pdf](http://hs.hastings.k12.mn.us/sites/6e3486ea-9f8c-4b52-bae2-7be334b7418e/uploads/The_Aesthetics_of_Film_Article.pdf)>. 15.9.2012.
- Stojanović 1986: D. Stojanović, *Film: teorijski ogledi*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Šefer 1988a: J. L. Schefer, Slikovna semiologija, Beograd: *Gledišta*, 3-4, godina XXIX, Beograd: Univerzitet u Beogradu, 52-58.
- Šefer 1988b: J. L. Schefer, Slika: smisao koji joj se daje, Beograd: *Gledišta*, 3-4, godina XXIX, Beograd: Univerzitet u Beogradu, 63-78.
- Šion 2005: M. Chion, *L'audio-vision: Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin Cinéma.
- Šuvaković 1998: M. Šuvaković, *Estetika apstraktnog slikarstva*, Beograd: Narodna knjiga / ALFA.
- Šuvaković 2005: M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb / Ghent: Horetzky / Vlees & Beton.



Marija M. Ćirić

**IMAGE SEMIOLOGY AS A POSSIBLE SIGNPOST FOR READING  
NON-VERBAL SOUND/MUSIC IN AUDIOVISUAL SYSTEMS**

Summary

This paper aims to point out the possibility of applying image semiology onto reading non-verbal sound/music areas in audiovisual systems such as television and film. The theoretical approach to (film/television) sound implies systematic borrowing of the musical model. Consideration of sound as musical text, which is being applied in many of its segments even today, originates from claims that all (film/television) sounds possess the nature of musical tones, which is not insignificant since almost all acoustic occurrences could be analysed in this way. But this is exactly the thing we must not do. The work of music and (non-verbal) sound in audiovisual structures is not determined exclusively by musical characteristics and therefore their quality cannot be considered from the perspective of the so-called pure music which was created to function per se, unconditioned by reasons beyond music. The value of applied (film and television) music and non-verbal sound lies in co-addressing together with image and narration and therefore it is necessary to look for new modes to read auditive images. In this case, the basic hypothesis of the paper is that we can determine a (sound) object in the way that semiology provides for image texts. Comparing theses of image theorists (art, film, television) and sound theorists is a way of finding not only related characteristics of the two phenomena (the acoustic and the visual), but also productive ways to analyse the acoustic field, which results in development of methods and vocabulary suitable for complex sound materiality.

**Key words:** semiology, image, sound, music, audiovisual system, auditive image, sound event

*Примљен у јуну 2013.  
Прихваћен 24.02.2014.*