
UDK: 82:7.045
Izvorni znanstveni članak
Primljen 17. V. 2016.

JELA SABLJIĆ VUJICA
Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru
jelena_sabljic@net.hr

O MAČKAMA I LJUDIMA: TRI SEMIOTIČKA GLEDANJA FILMA *LE CHAT*

*I učenjak strogi i strasnik pun vatre
Zavole, u dane svoje zrele dobi,
Snažne, mazne mačke, što vječno u sobi,
Šuteć kao i oni, zimomorno snatre.*

Sažetak

Mačka je biće poezije. „Moćna i blaga, sa zjenicama nalik zvijezdama“ (Baudelaire), ona se najradije izležava i sanjari u sjeni soneta aleksandrinca. Mačka je biće metafore, „hotimična dvosmislenost“ (Jakobson, Levi-Strauss). Upravo zato u prozi kao dominantno metonimijskome mediju za nju nema mjesta, osim u službi demonske perifrize (Poeov *Crni mačak*) ili sentimentalne u filmu (*Doručak kod Tiffanyja*). U ovom radu bit će riječ o jednome sasvim običnome mačku Greffieru (*an unremarkable cat*, kako ga opisuje Roger Ebert), no, ipak, ključnome protagonistu francuskoga filma *Le Chat* (1971.), snimljenoga prema „non Maigret“ romanu Georges Simenona. Rad će se baviti semiotičkom analizom jedinstvene autorske strategije prevladavanja ikoničkih ograničenja filmskoga jezika: sve dok je ritualna označiteljska praksa skućena u patološkoj intimi dvoje ljubavnika (Simone Signoret i Jean Gabin) za nju nema referentnoga utočišta, no impostacijom bića metafore kao dinamičkoga znaka metonimijska praksa se oslobađa stege praznoga ponavljanja i postaje smislotvorna. Na taj način jedan sasvim običan mačak postaje i simbol i stvarnost, i sredstvo i pokretač značenjske emancipacije, samo biće ljudske tragedije.

Ključne riječi: *le chat*, neiznimna mačka, mačka, mačak

Uvod

Mačke su bića poezije. Snažne i mazne, one zimomorno snatre u sjeni aleksandrinca. Pritom se u tome krhkom konsenzusu ništa ne događa slučajno. Čim je pustite da uđe, mačka će vas kontaktirati, izvest će oko vaših nogu graciozno predivo, sačinjeno od dodira i valovitih plesnih kretnji – njezina prva stopa je nenaglašena. No, ovaj trenutak prepuštanja ne traje dugo. Već u sljedećem, vi ste je izgubili, nema je više, hitri- nom koja zadivljuje ona je sva u mišićima i zraku, dok se gosti mlijekom iz tanjura ili ribom iz konzerve – njezina druga stopa je naglašena. I, eto iskre jampskog metra. Ako sve to činite redovito, zapanjit će vas i razmetljiva ljupkost manira i precizna monotonija navika. Eto vam i astronomske gracije sroka.

No, što je s trećim članom poetskoga trijumvirata? Nerval se u *La Boheme galante* pita „gdje je stih, u metru, u sroku – ili u ideji“ (Nerval, 2007: 261)? Što je dakle s idejom mačke? Odgovor je jednostavan koliko i složen: ako su mačke bića poezije, onda su i bića metafore, što će reći da nužno i uvijek proizvode značenjski višak. Ako je, prema Valeryju, neiscrpivost značenja prvo i jedino načelo *poiesisa*, onda je metafora prvo i jedino tijelo *poiesisa*, jer se kroz nju značenja prelamaju, i istovremeno se u njoj zadržavaju. Za razliku od simbola koji je uvijek idealno odvojen od pretpostavljenoga sadržaja, metafora se upliće u sadržaj, stvara ga, preobražava ga, sama postaje sadržaj – zvuk se pretače u smisao, značenje se pretače u srok.

Montaigne će stoga reći da pjesme imaju više smisla nego što kažu. Valery će u svojem *Predavanju iz poetike* još zagonetnije zaključiti kako „Književnost jest ... i ne može biti nešto drugo nego širenje i primjena stanovitih svojstava jezika“ (Valery, 1980: 356). Poezija je *stvarna*, i zato značenjski neiscrpna, ali i *stvarstvena*, i zato činjenično nepristupačna. Mallarmé će u tekstu *Što se tiče knjige* ustvrditi: „Budući da je neosobna utoliko što se od nje čovjek odvaja kao autor, knjiga ne iziskuje da joj pride čitatelj. Među stvarima koje ljudima služe, ona kao takva biva posve sama: kao činjenica, kao biće“ (Mallarmé, 1945: 372). Kao mačka i poezija ima devet života. Njezina virtualna sablast, još i više.

U kontekstu razumijevanja, stvar se čini još složenijom. Filozofi jezika, počevši od Fregea, uče nas da razlikujemo smisao i referenciju izraza¹ (*Sinn und Bedeutung*). E. D. Hirsch u *Načelima tumačenja* (Hirsch, 1983) govori o značenju (*meaning*) i važnosti (*significance*). U francusko-me teorijskom univerzumu vladaju značenje (*sens*) i smisao (*signification*), to jest, neposredno tijelo teksta i posredovano iskustvo konteksta koji se stalno privlače i odbijaju, onemogućujući stabilnost tumačenja i vrjednovanja. Umjetnički tekst u svojoj tjelesnosti, zaključit će raspravu Barthes u omiljenoj pitijskoj pozi, nije ništa drugo do raskošni moare sporednih glasovnih izvora koji, proizvodeći šum, namjerno ometaju jednoznačnu komunikaciju (Barthes, 1970).

Nema boljega dokaza za navedene tvrdnje od polemike oko Baudelaireovih *Mačaka*. U učenjački strogoj analizi, Jakobson i Levi-Strauss (1978: 284) primjećuju: a) na početku soneta pjesnik opisuje mačke kao *puissants et doux* (moćne i blage u doslovnome prijevodu), a na kraju uspoređuje njihove zjenice sa zvijezdama; b) Sainte-Beuveov stih iz 1829. godine završava sa „zvijezda moćna i blaga“, a Brizeuxov stih iz 1832. žene opisuje kao „bića moćna i blaga“; c) ako u krhkom konsenzusu poezije ništa nije slučajno, onda se smije zaključiti da je „za Baudelairea slika mačke u tijesnoj vezi za slikom žene“².

Michel Riffaterre uzvraća: kakva god bila uloga mačke u pjesnikovim osobnim poetskim slikama, ona nije tako važna da bi ga navela da nagonski napiše *mačka* ondje gdje hoće reći žena, kad to čini, pjesnik osjeća obvezu da čitatelju pribavi objašnjenje (Riffaterre, 1971: 359).

Drugim riječima, ako ništa u tekstu **a** (frazu) izričito ne upućuje na druge tekstove **b** (ekfrazu), niti na kontekst **c** (perifrazu), onda se tumačenje koje tvrdi da je **a** i **b** jednako **c** može odbaciti kao nasilno. No, ako je umjetnički tekst svjesno ometanje jednoznačne komunikacije, onda je **a** uvijek i jedino upućena neupućenost, ono je ekfrazu i perifrazu i njihova negativnost – jedino nenasilno tumačenje jest ono koje uporno tvrdi da **a** i **b** nije jednako **c**. To je ujedno i *modus vivendi* suvremene književne teorije. Ona će razotkriti arhetipske obrasce, formalne i logičke modele,

1 (O tome vidi u Frege, 2015: 119 – 141).

2 O tijesnoj vezi žena i zvijezda, mačke i Velikoga psa, učenjaci ništa ne govore.

dubinske strukture, obzore razumijevanja i okove predrazumijevanja, samo će vrjednovanje odbaciti kao smiješnoga i bezopasnoga kućnog duha s humanističke tavanice. Ona hoće reći sve, ali samo pod uvjetom da ne kaže ništa. Tumačenje naganja vrjednovanje, kao što mačka naganja svoj rep.

U najboljem slučaju, ako već ne možemo *shvatiti* ideju mačke, možemo *prihvatiti* kôd mačke. Sad je već lakše. Mačka je metafora poezije, znak nikad jednak samome sebi, i stoga uvijek između: između metra i sroka, između žena i zvijezda. Kôd mačke posjeduje grafičke, zvukovne i asocijativne konotacije koje se mogu, ali i ne moraju, izvana unositi u pjesmu, no jedino izvjesno određenje koje taj kôd ima jest položaj koji zauzima u pojedinoj pjesmi – tek s toga mjesta mogu se širiti koncentrični ili mačkoliki krugovi značenja.

Zato se čini da u metonimijskome ustroju proze za nju nema mjesta.³ U prozi su kodovi jasnije ograničeni, sputaniji logikom. Psi i konji su bića proze. Pas priziva odanost, konj izdržljivost i snagu. Oni su nam bliži jer se lakše mogu diseminirati. Nose funkciju prijatelja ili pratioca. Dobra, stara Rocinante. Dobri, stari Žučo. Subjekt je ono što je označeno željom ili težnjom. Objekt je ono prema čemu subjekt teži. Pas je ono što se subjektu petlja oko nogu, veselo mašući repom. Konj je ono na čemu subjekt jaše, dok je inficiran željom ili težnjom. Između njih je priča.

Nemamo dakle posla sa stvarnom, nekodiranom životinjom. Rocinante je prije svega *ime* složeno od različitih značenja kojima se Cervantes poigrava.⁴ Don Quijoteu su trebala četiri dana da ga smisli. Sve da imamo nepobitne dokaze i priznanja da je ta veličanstvena kobila spomen na neraskidivu sponu čovjeka i životinje osvjedočen u bitci kod

3 Zbog poetike *perennis*, minuciozno razrađenoga odnosa makroplana i mikroplana, formalističke žanrovske konstrukcije, besprimjerno visokoga kvocijenta stvaralačke samosvijesti (usp. Poe, 1986: 253; Eco, 2005: 59 – 62), i još mnogo toga o čemu će biti riječi na drugome mjestu, možemo zaključiti da je Poeov *Crni mačak* gotički sonet, napisan u *blank verseu*.

4 *Rocin* na španjolskome označava oronula konja, kljuse, ragu, tegleću marvu, ali i gruba, nepismena čovjeka, *ante* označava ono što je ispred ili što je prethodilo nekome ili nečemu, pa dvije riječi zajedno, *rocinante*, označavaju čudesnu preobrazbu iz stare rage u čistokrvnoga pastuha.

Lepanta, Rocinante se ipak mora stvoriti *u* tekstu, i to ne ponovo stvoriti kao referentni model ili tip, već stvoriti po pravilima teksta – kako bi perifraza postala fraza, mora prvo postati ekfaza. Thomas Pavel će reći: „Književni se tekstovi ... ne mogu shvaćati kao da govore o stanjima stvari koja se nalaze izvan njih samih, jer svime za što nam se čini da se referencijalno odnosi na njih zapravo ravnaju stroge konvencije, koje postižu da ta stanja djeluju kao učinci potpuno arbitrarne igre privida“ (Pavel, 1986: 114).

Na taj način nam i prozna bića ostaju neuhvatljiva. Ona odaju *nešto*, imaju *neku* funkciju, ali su bitno zagonetna, naravno ne vlastitom krivnjom, već krivnjom književnoga teksta, naime: „Funkcija pripovjednog teksta nije da predstavlja nego da stvori predstavu koja nam ostaje zagonetna, ali koja nije mimetička“ (Barthes, 1992: 77).

Preostaje nam ukazati na još jedno zagonetno biće umjetnosti, a o njemu će biti riječ u ovome radu: kako naime stoje stvari s filmskom mačkom, i pritom ne mislimo na onaj, žaljenja vrijedni, sentimentalni rekvizit iz *Doručka kod Tiffanyja*? Znamo da glumci *nose* uloge, dakle u filmu jedino likovi imaju pravo biti stvarni, no nikad ne možemo pouzdano znati *nosi* li mačka svoj filmski lik ili se ravnodušno šeće pozornicom, unoseći *stvarnosni* nemir u bjelokosni umjetnički dvorac. Je li mačka Flaubertov barometar⁵, ili se film zbog ovoga nekontroliranog unosa stvarnosnoga ne može zvati umjetničkim?

Izvjescno je samo da se u film uvukla jedna mačka.⁶ Roger Ebert, nestor američke filmske kritike, nazvat će je *an unremarkable cat*, običnom ili neiznimnom mačkom. Ne posjeduje nikakve demonske moći, nije čak ni crna. Nema ni devet života, kako će se pokazati. Nema pedigree. Naprotiv, Julien, umirovljeni slovoslagač, uzet će je s ulice. Ipak,

5 U članku *Stvarnosni* učinak (Barthes, 1984: 87) Barthes uočava kako u Flaubertovu opisu salona gospođe Aubin u pripovijesti *Un coeur simple* (*Prostodušno srce*) barometar nema nikakvo značenje, osim doslovnoga. Stoga je on denotat zbiljskoga, odnosno goli odnos onoga što jest (ili je bilo) koje se tako pojavljuje kao otpor značenju. Kako ne *nosi* značenje, ne konotira, barometar je, prema Barthesu, izdajnički konkretan i svojom nehomičnošću proizvodi stvarnosni učinak.

6 Film *Le Chat* Pierrea Granier-Deferra bio je u službenoj konkurenciji Berlinalea 1971. godine. Simone Signoret dobila je Srebrnoga lava za najbolju žensku ulogu, Jean Gabin dobio je Srebrnoga lava za najbolju mušku ulogu. Mačka nije bila ni nominirana.

ona je u naslovu filma Pierrea Granier-Deferrea. Ona je i u naslovu romana prema kojem je film snimljen. Ona je i ključna riječ napisana na komadu papirića, bačenoga u krilo Clemence, bivše hodačice po žici. Mačka, dakle, zasigurno označava *nešto*. Nosi *neku* funkciju. Stoji među *nečim*. Izazov je trostruk: pronaći kôd filma, pronaći kôd mačke i, naposljetku, ustanoviti kako pronađeni kodovi funkcioniraju u konkretnome uprizorenju.

1. Prvo gledanje: pogled unaprijed

1. Film je jezik (*langue*) i može ga se, poput jezika, raščlaniti na osnovne jedinice. Onu razinu koja ima tek razlikovnu funkciju i još nema značenja, dakle fonemsku, čine, prema Pasoliniju (1976: 171 – 172), predmeti i osobe u jednome kadru. Razlikovnu jedinicu filma Pasolini zove kinem. Kadar vozila u kretanju, upaljeno rotirajuće svjetlo. U kadru su još ulice, zgrade, predmeti, osobe koje promiču dok se vozilo kreće. Vozilo se zaustavlja pred dvokatnicom. Kadar se zamrzava. Eco replicira Pasoliniju: predmeti pokazani kadrom već su povezani sa značenjima (1968: 256). I, zaista: kadar vozila koje se kreće označava usmjerenost, upaljeno rotirajuće svjetlo označava hitnost. Ne samo da se, kako tvrdi Pasolini, nešto tek događa, već se nešto već dogodilo. Nadalje, kadrom promiču oronula pročelja kuća koja su u jasnoj oprjeci s modernim okruženjem horizonta (ravne okomite linije, staklo), zatim, ograđeni prazni prostori, plakat na kojem piše *Stambeno-poslovni centar u izgradnji*. I, konačno, kako se vozilo kreće, tako se prizor napuštenosti i brisanja postupno intenzivira dok se vozilo napokon ne zaustavi pred dvokatnicom čija je prostorna punoća kontrastirana prazninom oko nje. Ne samo da se nešto već dogodilo, nego će se nešto i dogoditi. Pasolinijevi kinemi napučeni su značenjima. Eco ih radije zove figurama.
2. Kao jedinicu nositelja značenja filma, dakle razinu grafema ili riječi, Pasolini vidi pojedinu snimku, *inquadratura* (Pasolini, 1976: 174). Kadar se odmrzava, dvije starije osobe, sjedokosi muškarac i žena koja hramlje, naizmjenice i bez riječi ulaze u dućan. U kadru je zatim samo

žena na ulici, osvrće se, traži nekoga, nalazi ga ispred sebe i ubrzava korak. Ona i on, žena koja hramlje i sjedokosi muškarac, žure prema već viđenoj dvokatnici. Muškarac prvi ulazi na dvorišna vrata, zalupivši ih ženi pred nosom. Pasolinijeva *inquadratura*, dakle riječ, već je rečenica. Prema Bettetiniju (1973: 186) pojedini filmski predmeti (vrećice namirnica) i osobe (sjedokosi muškarac i žena koja hramlje) odgovaraju riječima jezika, dok je filmska slika rečenica. Prema Ecu (1968: 258) isječci slike predstavljaju riječi – ženina noga, muškarčeva sjeda kosa i tako dalje.

3. Eco uočava i treću jedinicu filma, onu koju naziva kinemorfima, a misli se na sve geste, radnje i događaje vezane uz gibanje (Eco, 1968: 257 – 262). Uzmemo li u obzir da „fenomen filma počiva na činjenici da se dvije nepokretne slike tijela koje u pokretu slijede jedna drugu spajaju u privid kretanja ako se potrebnom brzinom prikažu u sekvenci“ (Eisenstein, 1964: 77), onda možemo samo pretpostaviti da Eco misli na geste, radnje i događaje vezane uz privid gibanja. Ambulantna kola se kreću, ona i on se utrkuju, ali ovi pokreti ne prethode filmu kao činjenica koja preegzistira, oni se zapravo aktualiziraju u filmskome činu – da bi bili stvarni, prvo moraju biti iluzorni. Iluzija je stoga prva i osnovna činjenica filma.
4. Prema Metz (1968: 75) film nije jezik (*langue*) već jezična sposobnost (*langage*) jer ga odlikuje jednosmjerna komunikacija i služi se tek vrlo malim brojem specifičnih znakova. Glumac se ne obraća gledatelju, štoviše, gledatelj filma je tek voajer, izolirani pojedinac koji ne želi biti viđen, niti sudjelovati u prikazanim nagonima (Metz, 1977: 95 – 96). Između svijeta filma i svijeta gledatelja stoji neprozirna opna: filmski glumac ne može *osjetiti* bilo publike, i u skladu s tim mijenjati intenzitet predstave. Zato je u potpunosti posvećen u stvaranju iluzije filma koja ovim postupkom isključivanja postaje bliska ritualu ili procesiji. I, zaista, ona i on se ritualno ponavljaju, jedu, piju. Utrkuju se do kuće, sad ona stiže prva do vrata, zalupivši ih njemu pred nosom.
5. Ritualna označiteljska praksa filma istovremeno predstavlja i prikazuje zbilju. Lotman (1977: 84) opisuje film kao sustav ikoničkih i simboličkih znakova čija se struktura sastoji od binarnih znakovnih

elemenata obilježena i neobilježena oblika – u filmovima zbilja postaje znak, znakovi postaju zbilja. U filmskome *mise-en-scene* uvijek će se naći elementi koji se u njemu nalaze neobilježeni⁷, nametnuti predstavljačkim pritiskom zbilje. Ali, to ne znači da filmska slika, kako tvrdi Oscar Traversa (1984: 17), u konačnici niječe sebe jer stvara iluziju da ona, kao imaginarni označitelj, predstavlja zbilju umjesto da je prikazuje, već znači da filmska slika, zasićena obilješnim i neobilješnim znakovljem, istovremeno i stvara i sudjeluje u zbilji – filmski postupak isključivanja, baš kao u svakome ritualu, ne može nikada biti u potpunosti izvršen, nad njim uvijek kruži bauk zbilje, dotiče ga. Na pozornicu stupa mačka, ona će trajno poremetiti ritualni odnos muškarca i žene.

6. Čin negiranja koji spominje Traversa nipošto nije čin poništavanja. Negacija je uvijek vrijednost višega reda u odnosu na ono što poništava: svaki element sekvencije se ne opaža *nakon* prethodnoga, već *povrh* prethodnoga (Eisenstein, 1964: 77). Neobilježeni elementi prisutni u filmskoj slici nisu jednaki sebi samima, oni su naime *uhvaćeni* radom kamere i stoga su vrijednost višega reda. Kao što zbilja utječe i oblikuje filmsku iluziju, tako i iluzija preoblikuje zbilju i tako svjedočimo jedinstvenomu procesu semioze: zbilja proizvodi znak, znakovi proizvode zbilju. Morris znak definira ovako: „Ako je bilo što, neko A, pripremni podražaj, koji u nazočnosti objekata podražaja što obično začinju nizove reakcija iz određene obitelji ponašanja, u kakvu organizmu izazove neko raspoloženje, neku dispoziciju da bi uz određene uvjete reagirao i nizom reakcija iz te obitelji ponašanja, onda je to A znak“ (Morris, 1971: 84). Pali se kamera, snima nas, i mi više nismo isti, postajemo usiljeni, naše ponašanje je posredovano njezinom neposrednom nazočnošću. Pali se kamera. Simone Signoret i Jean Gabin postaju Clemence i Julien, oni komuniciraju papirićima, spavaju i jedu odvojeno, priređuju sitne pakosti jedno drugome. Kamera se gasi. Najednom postajemo svjesni prisustva nečije nevidljive ruke. Ona će na scenu donijeti mačku.

⁷ Za ralik od književnoga teksta u kojem postoje isključivo obilježeni elementi, Flaubertov barometar je, ako ništa drugo, barometar gospođe Aubin.

2. Drugo gledanje: pogled unatrag

1. Film, dakle, postoji i prije filma. Glumci izgovaraju naučeni tekst, scenografi pripremaju scenu, redatelj više: rez. Ne samo da predstavlja i prikazuje zbilju, film je i stvara. Film je zbilja, slika i priča. Kao priča on ostavlja tragove koji se mogu iščitavati.
2. Subjekt 1 donosi mačku. Subjekt 2 se želi riješiti mačke. Narativno vrijeme se dijeli, nastaje prije izvrnut i poslije postavljen sadržaj. Prije mačke odnos između likova označen je mogućnošću – sadašnjost uključuje budućnost. Poslije mačke njihov je odnos određen nemogućnošću – prošlost isključuje budućnost. Na taj način narativno vrijeme neprestano teče naprijed-nazad i naposljetku se obavlja oko svoje osi. S1 i S2 sjede u sobi. S2 indeksno naznačuje moguće kretanje budućega vremena. S1 uzima papirić (prijenosnik) na kojem pisanim znakom (signalom) isprva prihvaća naznačenu mogućnost. Zatim vidi praznu košaru za mačku, gužva papirić, uzima drugi i na njemu pisanim znakom otklanja naznačenu mogućnost. Mačka je odsutni (u zbilji) i prisutni znak (na papiriću) koji obavlja narativno vrijeme, mogućnost i nemogućnost, budućnost i prošlost.
3. Edward T. Hall u *The Silent Language* (1959) i *The Hidden Dimension* (1966) ustoličuje proksemiku kao semiotičku disciplinu koja proučava komunikacijsku funkciju prostora u međuljudskim situacijama. Likovi komuniciraju *u* prostoru i *pomoću* prostora. Mikroprostor: S1 i S2 dijele kuhinju, ali svatko ima svoj kuhinjski element, naznačen katancem; S1 i S2 dijele spavaonicu, ali su im kreveti razdvojeni; mačka ima košaru. Mezoprostor: S1 i S2 dijele stan presječen okomitom linijom, S1 posjeduje podrum, S2 strop – S1 je slovoslagač u tiskari, S2 je akrobatkinja. Makroprostor: stan i okolina povezani su vodoravnom linijom – ona je obilježena građevinskim strojevima i kuglom za rušenje koji sve izravnavaju. Odnos između mikroprostora i mezoprostora: S1 posjeduje vrata, S2 posjeduje prozor. S1 odlazi i dolazi. S2 prati njegove odlaske i dolaske. Odnos između mezoprostora i makroprostora: S2 kroz prozor promatra približavanje kamiona za odvoz smeća. U kanti za smeće je tijelo mačke.

4. Vrijeme i prostor naracije ne mogu se razdvojiti, naracija je kronotopična (Bahtin, 1989). U filmu se ovaj odnos odvija simultano, filmska naracija je *sinkronotopična*. S1 i S2 spavaju u istoj sobi: prije vremena mačke kreveti su spojeni i označuju maksimalnu bliskost, za vrijeme mačke rastojanje je minimalno i označuje minimalnu bliskost, poslije vremena mačke rastojanje je maksimalno i označuje maksimalnu otuđenost. S1 i S2 žive u istome stanu: S1 posjeduje podrum, na policama su naslagani stogovi novinskoga papira, oni označavaju njegovu prošlost, S2 posjeduje strop, tamo se otvara analeptička kapsula, u njoj vidimo mladu ženu koja hoda po žici. Stan je prostor koji proizvodi simultane vremenske odrednice, životni se prostor kao točka prezencije nalazi između podruma i stropa, u njemu je narativno vrijeme najzgušnutije. S1 i S2 prave ručak, svatko za sebe. S2 pušta vodu iz slavine, pere namirnice, otvara se analeptička kapsula: vidimo slap, šal, motocikl, intimu oslikanu blistavim bojama. S2 suši čarape, otvara se analeptička kapsula: vidimo ruku koja skida čarapu, intimu oslikanu blistavim bojama. Između stana i okolice povučena je vodoravna crta, to je prostor u kojem je narativno vrijeme najrazrjeđenije: ako konzekventno povučemo crtu do kraja ustanovit ćemo da će prazan prostor *uskoro* zahvatiti i njihov stan. S2 kroz prozor promatra približavanje kamiona za odvoz smeća. U kanti za smeće je tijelo mačke. S2 se miče od prozora: *previđeni* prostor, *predviđeno* vrijeme.
5. Vrijeme i prostor filmske naracije nisu samo nerazdvojni, oni su unutar sebe i između sebe kontrapunktirani: u kadru (potencijalna montaža) i između kadrova (stvarna montaža) postoji sukob (Eisenstein, 1964: 66). Prema Eisensteinu (1964: 67) postoji sukob grafičkih pravaca, razmjera, volumena, masa, dubina, zatim sukob krupnih planova i totala, tamnih i svijetlih kadrova, i naposljetku sukob između predmeta i njegovih dimenzija, između izvjesnoga zbivanja i njegova trajanja. Navedeni odnosi mogu supostojati u jednome kadru ili se mogu kombinirati u procesu montaže. S1 i S2 jedu u kuhinji, dubinski raspoređeni u prostoru, jedno iza drugoga, jedno nasuprot drugome. S1 i S2 sjede u sobi, površinski raspoređeni u prostoru, jedno do

drugoga, jedno prema drugome. S₁ i S₂ stoje na stubištu, mijenjaju položaj i intenzitet nastupa, intenzitet predstave ostaje isti. S₂ se uspinje po stubištu, mačka joj se plete oko nogu i ona pada. *Otvora se vremenska kapsula*: vidimo hodačicu po žici, gubitak ravnoteže i pad. S₂ razgovara s mačkom koja sjedi na vrhu stubišta. Mačka je nepristupačna, pripada drugomu svijetu. Rez. S₂ uzima pištolj, naganja mačku, puca. Promašuje. Rez. Mačka bježi u podrum. To je prostor S₁. Rez. S₂ silazi za njom. U njegov prostor. Sukobi pravaca, razmjera, masa, dubina, krupnih planova i totala, svjetla i tame supostoje u jednome kadru i kombiniraju se u procesu montaže. Mačka više nema kuda. Pucanj. Rez.

6. Mačka je mrtva. S₁ je krajnje sentimentalno uzima u naručje, kao mrtvo dijete i krajnje nesentimentalno baca u kantu za smeće. S₂ ostaje prikovana za svoj svijet. No, je li uistinu tako? Kao znak, mačka je prisutna u svakome impulsu naracije, određujući dužinu i visinu tona. Kao lik, ona živi preko svoje smrti, uzimajući razna obličja, ovdje je prazna košara, ondje je trag olovke na papiru. Kao zbilja, ona živi poslije svoje smrti, ulijeće u kadar, Simone Signoret je uzima u naručje, redatelj viče: rez! Kao zbilja, ona živi i prije svoje smrti, gosti se mlijekom iz tanjurića ispred šarmantnoga bistroa u kojem sjede Jakobson i Levi-Strauss dok pišu učenjačku analizu Baudelaireovih *Mačaka*. Mačka je zbilja i kôd, ona predstavlja, prikazuje i stvara zbilju, sudjeluje u proizvodnji filmske iluzije i služi njezinu poništavanju. Mačka hoda po rubu filma, kao nedodirljiva hodačica po žici.

3. Treće gledanje: obuhvatni pogled

1. Film je točka u kojoj se spajaju mimeza i dijegeza.
2. Pripovjedač opisuje događaje i doživljaje (usp. Genette, 1992: 96 – 115) i tako posreduje između likova i čitatelja. Kamera opisuje događaje i doživljaje i tako posreduje između likova i gledatelja. Film denotira tako što depiktira (Eisenstein, 1964: 63). Julien donosi mačku. Clemence se prisjeća akrobatske mladosti: slika mlade, lijepe, odvažne žene koju vidimo je slika iz njezina uma, a ne fotografija prošlih dana.

- Kao što pripovjedač može ući u um junaka, i iz njega na svjetlo dana iznijeti najskriveniji registar misli i osjećanja, tako i kamera može ući u um jedne hodačice po žici, i iz njega na svjetlo dana iznijeti sliku zrakopraznoga prostora nad kojim visi mačkoliko biće ravnoteže.
3. Pripovjedač može i ne mora biti lik, u prvome slučaju stoji u radnji, usporedimo ga sa slovoslagračem u tiskari, u drugome stoji iznad radnje, kao, recimo, hodačica po žici. Ali ni u jednome ni u drugome slučaju kamera nije autor. Autor je mrtav. Kao pripovjedač kamera ne može biti lik, čak ni u slučaju takozvanoga subjektivnog kadriranja (od *Lady in the Lake* Roberta Montgomeryja do *Enter the Void* Gaspara Noea). Kamera je medij koji nema značenje. Montaža, rasvjeta, zvuk mogu imati značenje, ne i kamera. Stoga je osuđena posredovati između značenja, a to znači: nazočiti bez prava postojanja. Clemence i Julien jedu u kuhinji, svatko za svojim stolom. Dovoljno blizu, dovoljno daleko. Tu je i kamera, šuti i zimomorno snatri. Kao mačka.
 4. Kao medij bez značenja, kamera podjednako pripada i mogućemu i stvarnomu svijetu. Barun Laurence Olivier može mijenjati *svoga* Hamleta iz predstave u predstavu, ovdje može biti patetičan, ondje suzdržan, ali uvijek i samo u mogućem svijetu trule države Danske. Simone Signoret i Jean Gabin, s druge strane, imaju priliku zaći iza kamere. Gledaju sebe i gledaju Clemence i Julienu. Imaju samo jednu priliku nastaniti mogući svijet i zato se moraju ponavljati sve dok konačno ne uđu. Umjesto da tek prođu kroz njega, kao u kazalištu, likovi u filmu se utiskuju u glumca. Jean Gabin ne može spavati. Simone Signoret sanja da hoda po žici. Mačka sanja da je netko naganja po kući, s pištoljem u ruci.
 5. Kao nazočnost koja ne postoji, kamera prikazuje. Film depiktira. Vidimo stariji bračni par, on ima sijedu kosu, ona hramlje. Vidimo njihovu kuhinju, dnevnu i spavaću sobu, njezin budoar, podrum, poneku fotografiju, stogove novinskoga papira, bocu, izrezbarenu drvenu kutiju, praznu košaru. Vidimo buldožer i kuglu za rušenje. Vidimo i mačku, spava u Julienovu krilu, leži u košari. Vidimo i praznu košaru.

Na ovoj razini, prema Peirceovoj trihotomiji, film je ikoničan. Drugim riječima, stvari su onakve kakve jesu.

6. Kamera opisuje i tako posreduje proizvodnju značenja. Film denotira. Stogovi novinskoga papira ukazuju na Julienovu profesionalnu prošlost. Clemence hramlje jer je pala sa žice. Ona puši i pije, kašlje, drži se za lijevu ruku, sve upućuje na slabost srca. Prizor koji se ponavlja je prizor rušenja okolnih kuća, on upućuje na prijetnju. I zaista: kamera se približava papiru koji Clemence drži u ruci – to je dokument o deložaciji u roku od 45 dana. Clemence ga ostavlja na kuhinjskome stolu kako bi ga Julien mogao vidjeti. Pokret kamere je svrhovit, prijetnja je stvarna, propast je blizu. Julien podiže papir, sliježe ramenima, dopisuje: TANT MIEUX. Tim bolje. Neka bude propast. Na ovoj je razini film indeksan ili metonimijski. Drugim riječima, onakve kakve jesu, stvari su povezane.
7. Kamera posreduje proizvodnju značenja i tako omogućuje daljnje označavanje. Film konotira. Clemence i Julien su stari bračni par. Ne razgovaraju, ne spavaju u istome krevetu, ne jedu za istim stolom, ne podnose jedno drugo: daleki su jedno drugome. Ali njihov antagonizam može imati značenje samo ako su istovremeno blizu jedno drugome. Njihova se šutnja ne može označiti ako nije tu, među njima. Izostanak komunikacije mora se komunicirati. Zato jedno drugome u naručje bacaju poruke napisane na papiriću. Njihova razdvojenost mora se dijeliti, da bi imala smisla. Ovaj dijalektički paradoks omogućuje stalnu proizvodnju značenja. Na ovoj razini film je simboličan. Drugim riječima, stvari nisu onakve kakvima se čine da jesu.
8. Između Clemence i Juliena stoga mora postojati odnos. Oni nisu tek suprotstavljeni S₁ i S₂. Između njih je naime narativna osovina. Greimas to zna, on kaže da isključena sredina suprotnosti nikada ne može biti u potpunosti isključena jer akt o isključivanju podrazumijeva kombinaciju koja potkopava samo isključenje (Greimas – Courtes, 1979: 20). Clemence i Julien su crno i bijelo, kao što je u Nervalovoj oporučnoj rečenici noć crna i bijela. Mačka koju Julien donosi u stan je sivkasta, dakle i crna i bijela.

9. Odnos crnoga Juliena i bijele Clemence je početna situacija. Ona je najmanje važna. Genette to zna, on kaže da je posljednja jedinica ona koja određuje sve događaje, ne obratno (Genette, 1983: 85). Julien donosi mačku i ništa više ne će biti isto, početna jedinica odlazi u nepovrat. Ravnoteža se narušava, mačka je Julienova, on je hrani, njemu spava u krilu. Clemence ostaje zakinuta, mora vratiti ravnotežu, zato se pokušava riješiti mačke, i nakon niza peripetija, ubija je pištoljem. No, ravnotežu je nemoguće vratiti, mačka ostaje živjeti kao sablast, u praznoj košari. Clemence i Julien sjede u sobi. Ona se počinje gušiti u kašlju. On uzima komad papira, piše. A da odeš liječniku? Zatim ugleda praznu košaru. Gužva papir i uzima drugi, baca ga Clemence u krilo. Na njemu piše: LE CHAT. Mačka. U narativnu osovinu se uvukla sablast.
10. S obzirom na to da je posredovan medijem bez značenja, film može podnijeti unos raznovrsnih proizvođača značenja. Film je točka u kojoj se sažimaju još nepovezani diskurzivni elementi (vizualni, grafički, zvukovni) i iz koje se šire i sužavaju, grade i razgrađuju, stvaraju i rastvaraju, ulančavaju i kidaju nove i nove diskurzivne veze: spirale semioze. Ako je narativnost najdublja struktura svakoga procesa semioze i načelo organizacije *svakoga* pripovjednog i nepripovjednog diskursa (Greimas – Courtes, 1979: 248), onda je film narativnost u tekućem agregatnom stanju.
 - 10a. Zvuk. Clemence razgovara s mačkom. Jada se. Modulacija njezina glasa je potresna. Izaziva senzaciju sućuti. Ne kod mačke već kod slušatelja. Mačka je ravnodušna. Ili nije?
 - 10b. Slika. Julien promatra mačke koje spretno skaču po skelama. Akrobati bez pogreške. Kadar se zamrzava. Njihova akrobatika se gledateljevu oku doima kao prošlost koja se ne da ispraviti.
 - 10c. Ples. U jednome jezivom trenutku, Julien pleše po stanu kao po žici. Ruga se. No, u njegovim kretnjama nema nimalo gracije.
 - 10d. Boja. Filmom dominiraju crna i siva, uz jednu iznimku. Clemence nosi crveni ogrtač, njezin krevet prekriven je crvenim pokrivačem. Clemence je crveno, Julien je crno.

- 10e. Montaža. Ono što se ne vidi i ne čuje, a prisutno je u svemu vidljivom i čujnom. Julien šuti. Clemence ga čuje.
11. Kao narativnost u još-ne-strukturiranome obliku, film može podnijeti da raznovrsni proizvođači značenja proizvode istovremeno. Film promiče kroz prste.
- 11a. Prema Keiru Elamu (1980: 46) izvedbeni tekst karakterizira semiotička gustoća, raznorodnost i prostorno-vremenski diskontinuitet. To ukratko znači da glumci sredstvima kojima raspolažu istovremeno izvode i proizvode tekst. Filmski glumci su izvođači i proizvođači teksta, ali i sam tekst. Njihova tjelesnost je tekstualna. Clemence i Julien ne razgovaraju, niti se dodiruju. Osim u onoj sceni u kojoj Julien u naručju drži Clemencino beživotno tijelo i govori: Reci nešto!
- 11b. Prema Anne Ubersfeld (1982: 68) u kazalištu smo suočeni ne s jednim, već s najmanje dva aktantska modela. U filmu su aktantski modeli nataloženi jedan na drugoga, kao voda. Clemence i Julien ne razgovaraju, ne jedu za istim stolom, ne spavaju u istome krevetu. Clemence i Julien komuniciraju papirićima, jedu u istoj kuhinji, spavaju u istoj sobi. Oni se ne podnose. Julien će se ubiti čim spozna da je Clemence mrtva.
- 11c. Prije nego što će umrijeti, Clemence na krevet stavlja drvenu kutiju. Iz nje vadi sve papiriće koje joj je njezin Julien napisao tijekom vremena. Slaže ih na postelju. To je povijest njihova odnosa, nataložena u jednome trenutku, u jednome kadru.
12. Krajnja situacija je zrcalna slika početne. Ljubavne sablasti u odrazu postaju sablasti ljubavi. Crna Clemence i bijeli Julien. Između njih je mačka. Ona nije ni crna ni bijela.

Literatura

- BAHTIN, MIHAIL (1989) *O romanu*, Nolit, Beograd.
- BARTHES, ROLAND (1992) „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, *Suvremena teorija pripovijedanja*, BITI, VLADIMIR (ur.) Globus, Zagreb, str. 47 – 78.

- BARTHES, ROLAND (1970) *S/Z*, Ed. du Seuil, Paris.
- BARTHES, ROLAND (1984) *Le Bruissement de la langue*, Ed. du Seuil, Paris.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1971) *Cvjetovi zla*, Matica Hrvatska, Zagreb.
- BETTETINI, GIANFRANCO (1973) *The Language and the Technique of the Film*, Mouton, The Hague.
- ECO, UMBERTO (2005) *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Algoritam, Zagreb.
- ECO, UMBERTO (1968) *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1964) *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd.
- ELAM, KEIR (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, London – New York.
- FREGE, GOTTLIB (2015) „Misao: logičko istraživanje“, MARJANOVIĆ, MISLAV – VESELINOVIĆ, ZORAN (prev.), *Čemu: časopis studenata filozofije*, Zagreb, god. XII., br. 23, str. 119 – 141.
- GENETTE, GERARD (1992) „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“, *Suvremena teorija pripovijedanja*, BITI, VLADIMIR (ur.), Globus, Zagreb, str. 96 – 115.
- GENETTE, GERARD (1983) *Narrative discourse: an essay in method*, Cornell University Press, Ithaca.
- GREIMAS, JULIEN AGIRDAS – COURTÉS, JOSEPH (1979) *Semiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.
- HALL, EDWARD T. (1959) *The Silent Language*, Fawcett, Greenwich.
- HALL, EDWARD T. (1966) *The Hidden Dimension*, Anchor Books, Garden City.
- JAKOBSON, ROMAN – LEVI-STRAUSS, Claude (1978) „Mačke Šarla Bodlera“, JAKOBSON, ROMAN, *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd, str. 265 – 286.

-
- LOTMAN, JURIJ (1977) *Probleme der Kinoästhetik: Einführung in die Semiotik des Films*, Syndikat, Frankfurt am Main.
 - MALLARME, STEPHANE (1945) *Ouvres completes*, Gallimard, Paris.
 - METZ, CHRISTIAN (1968) *Essais sur la signification au cinema I.*, Klincksieck, Paris.
 - METZ, CHRISTIAN (1977) *Le signifiant imaginaire*, Union generale d'editions, Paris.
 - MORRIS, CHARLES W. (1971) *Signs, Language and Behaviour*, Braziller, New York.
 - NERVAL, GERARD DE (2007) *Putovanje na istok. Silvija. Aurelija*, Alfa, Zagreb.
 - PASOLINI, PIER PAOLO (1976) *La langue ecrite de la realite*, Payot, Paris.
 - PAVEL, THOMAS (1986) *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge.
 - POE, EDGAR ALLAN (1986) *Grad u moru*, NZMH, Zagreb.
 - RIFFATERRE, MICHEL (1971) *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris.
 - TRAVERSA, OSCAR (1984) *El significante negado*, Hachette, Buenos Aires.
 - UBERSFELD, ANNE (1982) *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd.
 - VALERY, PAUL (1980) „O tumačenju poetike na Koleč de Fransu“, VALERY, PAUL, *Pesničko iskustvo*, Prosveta, Beograd, str. 354 – 358.

Original scientific paper
Received 17. V. 2016.

JELA SABLJIĆ VUJICA

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Mostar

jelena_sabljic@net.hr

OF CATS AND MEN: THREE SEMIOTICAL VIEWS OF THE MOVIE *LE CHAT*

Abstract

A cat is a being of poetry. “Strong and gentle, and particles of gold, like fine grains of sand, spangle dimly their mystic eyes.” (Baudelaire), she prefers to sleep and daydream in the shadow of the alexandrine sonnet. A cat is a being of metaphor, “an intentional ambiguity” (Jakobson, Levi Strauss). That is the reason why in a dominantly metonymical medium such as prose there is no space for a cat, except in the service of a demonical (Poe’s *The Black Cat*) or a sentimental (Blake Edwards *Breakfast at Tiffany’s*) paraphrase. This work will discuss about one entirely ordinary cat called Greffier (an unremarkable cat, as described by Roger Ebert), but, nevertheless, a key protagonist of the French movie *Le Chat* (1971) which is based on a “non Maigret” novel by George Simenon. This paper will deal with semiotic analysis of the unique authorial strategies of overcoming the iconic restraints in the cinematic language: as long as the ritual referential practice is confined in the pathological intimacy of the two lovers (Simone Signoret and Jean Gabin) there is no referential recourse for that practice, but with the impostation of a being of metaphor as a dynamical sign, the metonymical practice will be liberated from the discipline of hollow repetition, and will become meaningful. That way an unremarkable cat becomes a symbol and a reality, an actor and an actuator, a catalyst in the process of semantic emancipation, the very being of the human condition.

Key words: the cat, an unremarkable cat, she-cat, tomcat