

SEMIOTIČKA ANALIZA FOTOGRAFIJE NA OMOTU ALBUMA “DARKNESS OF THE EDGE OF TOWN”, BRUS SPRINGSTINA

Apstrakt: Semiotička analiza vizuelnih poruka koje su koncipirane kroz fotografije na omotima gramofonskih ploča treba da omogući uvid u retorički konstrukt koga čine fotografija, tekst i muzičko – literarni sadržaji na muzičkom albumu. Ovaj retorički konstrukt je svojstven omotima muzičkih albuma i čini njihovu specifičnost u odnosu na druge medije vizuelnog izražavanja i grafičkog dizajna, što ga čini interesantnim sa stanovišta semantičke komponente dizajna. U radu se analiziraju konotativne procedure i njihova primena na fotografiji na omotu albuma. Analizirane su i paradigma i sintagma poruke, kako bi se stekao uvid u način na koji autori kodiraju poruku i na koji je primaoci dekodiraju.

Ključne reči: fotografija, omoti gramofonskih ploča, semiotička analiza, retorika fotografije, konotativne procedure, paradigmatika i sintagmatika analiza

Omot gramofonske ploče je predmet kroz čiju socijalnu biografiju je moguće pratiti životne faze kroz koje prolazi predmet za svakodnevnu upotrebu, od nastanka, pojavljivanja na tržištu, metamorfoze iz fabrički proizvedenog predmeta u personalizovan predmet sa statusom kolekcionarskog i predmeta sa kulturnim statusom, medijatora za stvaranje novih muzičkih potkultura i praksi slušanja muzike, odbacivanja, do ponovnog prihvatanja kroz drugačiji sociološki, kulturološki i ekonomski status (Osborne 2012, Goodwin 1992, Alleyne 2014, Bartmansk, Woodward 2013, Inglis 2001). Proučavajući omote gramofonskih ploča i komunikaciju posredstvom vizuelnih prikaza, grafika, fotografija i crteža, moguće je proučavati i različite aspekte društva i popularne kulture u kojoj se ova komunikacija konstruiše i odvija. Ovu „rečitost“ je muzičarka

Peti Smit sažela kroz reči: „*Ako želite da znate kako je svet izgledao, samo pogledajte neke stare omote ploča*“ (citirano u Jones i Sorger 2006, 70). Do sada objavljena istraživanja i analize omota gramofonskih ploča bave se funkcijom omota kroz istoriju gramofonske ploče, stilovima, dizajnerskim praksama ali vrlo retko semiotičkom analizom retorike fotografija na omotima gramofonskih ploča. Svoju klasifikaciju omota gramofonskih ploča prema vizuelnim sadržajima i njihovim autorima, dali su Momčilo Rajin i Slobodan Ilić (Rajin, Ilić 1977). U istom tekstu je dat pregled niza specifičnosti dizajnerske prakse omota muzičkih albuma u odnosu na koncipiranje drugih vizuelnih poruka grafičkog dizajna (Rajin, Ilić 1977). Momčilo Rajin je pisao i o vezi „elitne“ umetnosti i popularne kulture kroz dizajn omota gramofonskih ploča ističući uticaj pop-arta na rok grafiku i omote gramofonskih ploča (Rajin 1977). Praveći pregled različitih umetničkih praksi pri oblikovanju omota, Momčilo Rajin se posebno bavio i prikazom eksperimentalnih postupaka i eksperimentalne fotografije na omotima gramofonskih ploča sedamdesetih godina, baš u vreme nastajanja tih omota dajući vredno svedočanstvo iz pogleda aktuelnog vremenskog konteksta (Rajin 1977, 1978a, 1978b, 1978c).

Džouns i Sorger daju pregled istorije dizajna omota gramofonskih ploča i kroz njega otkrivaju vezu između vizuelnog aspekta i muzičkih žanrova. Oni tvrde da je u vizuelnoj poruci vidljiv muzički uticaj i da su stilske promene u dizajnu omota rezultat muzičkog uticaja. Uz to ističu da su dizajneri omota pod jakim uticajem umetničkih i društvenih pokreta, medija i tehnologija. Takođe primećuju da se kroz istoriju mogu pratiti periodi inovacije koji su isprekidani periodima asimilacije i ponavljanja koncepata (Jones, Sorger). U ovom istorijskom pregledu oni se osvrću i na različite pristupe u dizajnu omota velikih i nezavisnih izdavačkih kuća. Kroz ovaj odnos oni otkrivaju da su najkreativnija i originalna rešenja ona koja se nalaze na omotima albuma još uvek neafirmisanih muzičara i muzičkih grupa, odnosno albumi koje objavljuju nezavisne izdavačke kuće. Citirajući Von Olivera iz izdavačke kuće 4AD koji kaže da velike izdavačke kuće „žele da prodaju muzičare kao javne ličnosti“, iznose tezu da su zbog toga najčešći oni omoti na kojima je fotografija nasmejanog lica muzičara ili članova grupe (Jones, Sorger 2006, 84). U detaljnoj istoriji gramofonske ploče, Osborn je posvetio celo poglavlje omotu gramofonske ploče dajući pregled njenog nastanka od etikete do kartonskog kavadratnog omota, različitih funkcija i stilova grafika na omotima u okviru muzičkih žanrova, pregled stilova omota po dekadama od četrdesetih godina do devedesetih i ustupanja dominantnog položaja na tržištu snimljene muzike kompakt disku. On se osvrće ne samo na vizuelni aspekt omota, već ističe i njegova taktilna svojstva zbog kojih gramofonska ploča i njen omot predstavljaju jedinstven objekat, predmet koji je skoro nedeljiv i koji kroz svoje postojanje gradi jedinstvenu socijalnu biografiju vidljivu u tragovima korišćenja (Osborne 2012, 180).

Povezanost muzike sa vizuelnim prikazom nagoveštena je još i pre pojave gramofonske ploče. Kroz istoriju omota nota Suisman daje detaljan pregled nastanka omota nota, naslovnih strana štampanih izdanja popularnih melodija

namenjenih sviranju na kućnom klaviru (Suisman 2009). Ovaj istorijski pregled ukazuje da je muzika bila povezana sa vizuelnim prikazom od kada je povezana i sa opipljivim predmetom odnosno štampanim medijumom a kasnije gramofonskom pločom.

Analiziranjem omota albuma određenih muzičara, muzičkih grupa ili autora – dizajnera, moguće je posmatrati specifičnosti u konstruisanju komunikacije kroz omote gramofonskih ploča. To čini Inglis, analizirajući omote albuma grupe Bitls. Njegova analiza ilustruje način na koji je grupa povezala svoj vizuelni izraz sa muzičkim izrazom ali i uticaj koji su na taj način dobijene slike imale u popularnoj kulturi. On zaključuje da su, bez obzira na veliki uspeh i originalnost, ovi omoti u osnovi konzervativni i da reflektuju komercijalno vođenu praksu pri njihovom koncipiranju (Inglis 2001, 95). Alejn analizira portfolio jedne od najpoznatijih i najviše nagrađivanih dizajnerskih grupa koje su se isključivo bavile dizajnom omota gramofonskih ploča – Hipgnosis i postavlja tezu da je kulturološka i istorijska specifičnost omota muzičkog albuma posledica dvostruke funkcije – funkcije predstavljanja muzike i oglašavajuće funkcije. On se osvrće i na period popularnosti pank muzike, kada je omot imao dve kontradiktorne uloge – „manifesta anti-komercijalnosti“ i ulogu „blagog ubeđivanja kupaca“ (Alleyne 2014, 262)

Kroz analizu omota singl ploča pank potkulture između 1976. i 1984. godine u Velikoj Britaniji, Bestli (Bestley) identifikuje vizuelne kodove, kao i njihovu povezanost sa različitim pank podžanrovima i njihovom publikom. Različite dizajnerske strategije povezuje po stilovima, geografskom poreklu i hronologiji kako bi definisao specifične dizajnerske strategije i njihovu evoluciju u različitim delovima Velike Britanije (Beastley 2007)

Kroz omote gramofonskih ploča, moguće je posmatrati i određene društvene i kulturološke odnose koji se manifestuju kroz ovaj oblik vizuelne komunikacije. Tako Dogerti Kovalski (Dougherty Kowalsky) ispituje rasne odnose kroz analizu omota albuma američkog džez od 1950 do 1970. i otkriva omiljene teme i predstave afroameričke kulture među džez muzičarima i afroameričkim autorima omota kao i viđenje afroameričke kulture kroz grafike i fotografije na omotima džez albuma koje kreiraju dizajneri drugih etničkih grupa (Dougherty Kowalsky 2006).

Postojanje veze između likovnih elemenata na omotima gramofonskih ploča i društvenih okolnosti u periodu njihove koncepcije, ispitivao je Skrapelos (Scrapelos) primenjujući metodu kvantitativne vizuelne semiotike. Koristeći kompjuterski program za analizu slike, obradio je 24066 omota albuma objavljenih od 1960. godine u Grčkoj, kvantifikujući kompjuterski merljive formalne elemente kao što su valer, ton, intenzitet boje i entropija grafičkih elemenata (koju interpretira kao kompleksnost grafičke kompozicije). Skrapelos smatra da je, kroz kompjutersko kvantifikovanje pomenutih formalnih elemenata i njihovo klasifikovanje kroz vremenski okvir, moguće identifikovati korelacije dizajna omota i društvenih i kulturoloških varijabli. (Scrapelos 2017).

Fotografija kao poruka

Proučavanje i sakupljanje vizuelne građe – vizuelnih prikaza i artefakta je jedan od načina proučavanja vizuelnog aspekta društva. Vizuelno predstavlja jedan od simboličkih sistema kroz koje ljudi komuniciraju, stvaraju kulture i organizuju svet, poput verbalne komunikacije. Komunikaciju kroz fotografije i konstruisanje propagandne poruke za propagiranje političkih ideologija ili podsticanje konzumerizma analizira Milanka Todić. Takva vizuelna komunikacija predstavlja trag odnosa pojedinca i popularne kulture, politike ili društva (Todić 2005, 52). Analizom načina i ciljeva pri konstruisanju ovakvih poruka kao i analizom recepcije, može se analizirati i uloga masovne vizuelne komunikacije u formiranju javnog mnjenja ili mišljenja i emotivnog odgovora pojedinca (Todić 2012, 7). Slobodan Numović takođe koristi fotografsku građu, ulične fotografije koje su nastale nezavisno od naučnih istraživanja, kako bi ih analizirao iz ugla vizuelne antropologije. Kroz intervju sa borskim fotografom Vladimirom Radivojevićem, Naumović ispituje način konstruisanja fotografske poruke, proceduru fotografisanja, mesta, subjekte i razloge za kreiranje vizuelne komunikacije. Koristeći fotografije iz baze Narodne biblioteke u Boru, Slobodan Numović ispituje industrijsko nasleđe borskog rudarskog područja i na taj način pokazuje na koji način je moguće koristiti vizuelnu građu za razumevanje načina na koji ljudi proživljavaju društvene procese poput socijalističke industrijalizacije i modernizacije, odnosno na koji način se suočavaju sa životom u doba ekonomske krize i deindustrijalizacije (Naumović 2015, 107). Proučavanje komunikacije u društvenom kontekstu i kontekstu produkcije kroz vizuelne prikaze, praktikovali su Vort (Worth 1975), Čalfen (Chalfen 1987), Rubi (Ruby 1981). Rubi predlaže proučavanje vizuelne komunikacije kroz metodologiju koja proističe iz etnografske teorijske osnove. Ovakav pristup proučavanju fotografija uzima u obzir i proizvod i proces, i posmatranje i učešće u kulturi sa ciljem da se etnografski zabeleži odnos vizuelne komunikacije i kulture (Ruby 1981, 7).

Brojnija istraživanja iz oblasti verbalne komunikacije, kao što su lingvistička i semiotička istraživanja, pokazuju da su načini komuniciranja integrisani sistemi. Na osnovu toga se može pretpostaviti da postoji veza među vizuelnim simbolima kao što postoji među jezičkim (Ruby 1981, 4). Analogija vizuelnih i lingvističkih komunikacionih sistema produkovala je brojne analitičke metode pri analizi vizuelnih prikaza od kojih se najviše primenjuje semiotička analiza. Semiotika je proširila oblast proučavanja sa verbalne komunikacije na sve ono što se naziva znakovima, odnosno na sve ono što referira ka nečem drugom (Eco 1976, 7). Oslanjajući se na lingvistiku kao razvijenu disciplinu, semiotika vizuelnih prikaza koristi termine kao što je „čitanje slike“, sintaksa, paradigma, zamenjujući elemente verbalne komunikacije elementima vizuelne komunikacije. Tako i Sosirovi termini kao što je *langue* – jezik i *parole* – govor mogu da se primene na semiotičku analizu filma gde bi određeni film bio *parole* a ceo sistem filmskog jezika – *langue* (Chandler 2007, 8).

Semiotika – u potrazi za značenjem

Semiotika koja je primenljiva na simboličke sisteme van jezičkog je strukturalistička i poststrukturalistička semiotika koja izvire iz Sosirove semiotike a koju su dalje razvijali Jakobson, Bart i Kristeva (Chandler 2007, 24). Posebno su značajna Bartove semiotičke studije fotografije u kojima se bavi retorikom ali i strukturalnom analizom fotografske poruke (Barthes 1977).

Primenjivanje lingvistike na proučavanje društvenih procesa kroz proučavanje komunikacije kao društvenog čina, zagovara Hajms (Hymes) kroz model etnografije komunikacije (Hymes 1977, 3) Taj analitički model se može primeniti na sve komunikacione sisteme, medije i kodove u svim kontekstima (Hymes 1977, 3) Interdisciplinarna lingvističko antropološka istraživanja koja su sprovodili lingvisti uglavnom su se bavila upotrebom jezika u sociološkom kontekstu.

Semiotička analiza kao polazište za tumačenje kodova poruka i konotativnih procedura koristi etnografsku metodu „podroban opis“ (*thick description*) pomoću koje je moguće objasniti određene elemente vizuelnog izražavanja i fotografskih praksa u sociološkom i kulturološkom kontekstu (Geertz 2005, 30). Na taj način prikupljena građa sadrži i izjave aktera koji su uključeni u konstruisanje i recepciju vizuelnih poruka kao što su autori fotografija i muzike, zainteresovana publika i muzički novinari.

Semiotička analiza fotografije na omotu gramofonske ploče kojom se bavim u ovom radu, bazira se na Bartovoj poststrukturalističkoj semiotici koja posmatra vizuelne znakove kao višeslojne konstrukte (Barthes 1964). Prema njemu, zadovoljavajuća semiotička analiza fotografije otkriva tri poruke: lingvističku poruku, denotiranu ikoničku poruku i konotiranu ikoničku poruku. Na taj način se dobija strukturalni opis u kom redosled poruka može da bude promenjen inverzijom kulturološke (konotirane) poruke i bukvalne (denotirane) poruke gde se ova druga javlja kao podrška prvoj.

Lingvistička poruka na omotima gramofonskih ploča je najčešće naziv albuma pa se konotirana poruka u njenom prisustvu primarno „vidi“ u odnosu denotirane vizuelne poruke i onoga što je napisano. Lingvistička poruka se ređe nalazi u nazivu autora muzike. Pored toga, postoji i treća situacija koja postaje sama po sebi poruka – odsustvo lingvističke poruke, odnosno odsustvo naziva albuma i imena autora (videti omot grupe *Pink Floyd*, album *Atom Heart Mother* iz 1970.). Lingvistička poruka je jedan od načina da se smanji „*teror nesigurnosti*“ kod tumačenja vizuelnih prikaza koji su uvek polisemični (višeznačni) (Barthes 1977, 39). Bart prepoznaje dve funkcije lingvističke poruke u odnosu na denotiranu i konotiranu fotografsku poruku: *sidrenje* (anchorage) i *relej* (relay). Funkcija sidrenja se ogleda u isticanju denotirane fotografske poruke kroz lingvističku poruku: omot Mike Oldfielda – *Tubular Bells* (1973) je fotografija tubularnog zvona koje je korišćeno pri snimanju albuma što direktno daje odgovor na pitanje „U šta gledamo?“. Na ovaj način, lingvistička poruka vodi identifikaciji onoga što treba videti. Lingvistička poruka može da,

pored rukovođenja opažanjem, rukovodi i razumevanjem. Ona može da bude sidrište za simboličku poruku: naziv albuma *Closing Time*, koji je lingvistička poruka omota albuma Tom Vejtsa iz 1973. godine, ne iznosi ono što je u denotativnom planu fotografije – umoran čovek, naslonjen na klavir na kome je pepeljara puna opušaka, flaša piva i sl. Time ona ne vodi identifikaciji očiglednog i denotiranog već konotativne poruke. Lingvistička poruka ovde fokusira razumevanje tako što smanjuje opseg značenja i orijentiše ga ka željenom pravcu.

Funkcija releja, koju Bart više vezuje za film nego za statične vizuelne prikaze je vrlo česta na omotima gramofonskih ploča. Ovde tekst ima komplementarnu funkciju jer dopunjava značenje vizuelnih znakova. Funkcija releja je zahtevnija sa aspekta tumačenja poruke jer zahteva dublje poznavanje jezičkog sistema. U slučaju gramofonskih ploča komunikacija se oslanja na izvestan kulturološki ili potkulturni kapital publike koji je neophodan za razumevanje poruke. Time se komunikacija ograničava i usmerava ka određenim kulturološkim i socijalnim grupama. Relejna funkcija lingvističke poruke na omotima gramofonskih ploča omogućava zadovoljstvo publike u tumačenju i osećaj da je poruka upućena baš njima jer je ne mogu razumeti oni koji nisu deo potkulture i ne poznaju specifične znakove kojima se unutar nje komunicira. Lingvistička poruka ne mora da bude eksplicitno izražena kroz tekst na omotu albuma već može da se nalazi u tekstu pesme na albumu.

Denotirana poruka fotografija na omotima gramofonskih ploča konstruiše konotiranu poruku veoma bogatog sadržaja. Kodiranje denotativne poruke u fotografiji na omotima gramofonskih ploča se može pratiti kroz periode i fotografske tehnike koje su bile aktuelne. Početkom sedamdesetih je to dupla ekspozicija i fotomontaža koje upućuju na istraživanje percepcije, kod pank omota to je efekat jeftine fotokopije, intenzivno retuširane fotografije glem roka i sl.

Fotografski prikaz je, u konotativnom nivou, struktura znakova koji su nastali iz različitih leksikona. Leksikoni, kod fotografije na gramofonskim pločama, mogu da budu: kulturološki (potkultura, književnost, likovne umetnosti, muzika, pozorište, film, moda...), sociološki (poznavanje načina života i komunikacije određene sociološke grupe), politički, istorijski, biografski (poznavanje života, rada i uticaja muzičara čiji je album), estetski (prepoznavanje vizuelnih stilova perioda u kome nastaje fotografija).

Konotativna poruka fotografije nastaje kroz upotrebu konotativnih procedura Ove procedure ispituje semiotička analiza fotografije sa ciljem ispitivanja načina na koji se poruka konstruiše. Bart definiše šest fotografskih konotativnih procedura: efekat trika, poza, objekti, fotogenia, esteticizam i sintaksa (Barthes 1977, 24) Prve tri procedure (efekat trika, poza i objekti) nastaju iz denotativnog plana kroz modifikaciju prikaza realnosti na fotografiji (Barthes 1977, 18). Termin fotogenia je razvio Edgar Morin opisujući je kao „*kvalitet koji se ne može pronaći u životu, već u slici života*“ (Morin 2005, 34). Fotogenia je procedura kroz koju fotografija „obogaćuje“ prikaz stvarnosti ili ga menja bez transformacije (Morin 2005, 45). Pri konotiranju poruke, ne mora da bude primenjena svaka od definisanih konotativnih procedura.

Brus Springstin – imidž, ikoničnost i popularnost

Fotografija na omotu albuma „Darkness of the Edge of Town“ Brus Springstina iz 1978. godine spada u najbrojniju kategoriju fotografija na omotima – onu na kojoj se pojavljuje sam muzičar. Ovakve fotografije direktno referiraju ka tvorcu muzike na albumu, nudeći publici najbliži mogući osećaj vizuelnog prisustva muzičara koji bi trebalo da upotpuni njegovo auditivno prisustvo pri slušanju muzike. Pored toga, izdavačke kuće su preferirale ovakav pristup rešenju omota ploče jer je pospešivao prodaju. Fotografija muzičara na omotu gramofonske ploče je bila najjednostavniji način kreiranja ikone koja bi učestvovala u građenju i finansijskoj eksploataciji imidža muzičke zvezde. Šezdesetih i sedamdesetih godina a i kasnije, većina debitantskih albuma muzičara i muzičkih grupa imalo je omote sa fotografijama muzičara. Kod dosta njih je i naziv albuma istovetan imenu muzičara ili grupe. Ova praksa deluje kao neka vrsta „ulazne karte“ u arenu muzičkog biznisa kroz koju će se grupa ili muzičar predstaviti publici.

U slučaju omota albuma *Darkness of the Edge of Town*, radi se o četvrtom albumu Brus Springstina – muzičara koji je već imao široku publiku. Njegovi prethodni omoti nisu uvek imali i njegovu fotografiju na omotu, iako češće jesu.

U vreme izdavanja ovog albuma, Springstin je već izgradio vrlo jasan imidž, lako razumljiv širokoj publici i već prepoznat i kod drugih popularnih muzičara, koji je ipak imao svoje distinktivne elemente. Brus Springstin je od 1975. godine preuzeo kontrolu nad svojom javnom personom i učvrstio već konstruisan imidž „autentičnosti“ (Bird 1994, 43). To je imidž zbog kog je publika verovala da se Springstin javno prikazuje kakav je i u svom privatnom životu – konstrukt koji se prikazuje kao da je prirodna datost ili rezultat neplaniranih okolnosti.

Fotografiju je snimio Frenk Stefanko (Frank Stefanko) u svojoj kući u Nju Džersiju. To je bio prvi put da je ovaj fotograf fotografisao Springstina. Nakon toga je isti fotograf radio i na omotu za album *River* iz 1980. godine i fotografisao Springstina decenijama. Stefanko je 2003. godine objavio monografiju sa fotografijama Brus springstina – „*Days of Hope and Dreams: An Intimate Portrait of Bruce Springsteen*“.

Brus Springstin je odrastao u Nju Džerziju, u kraju Freehold gde su mahom živeli fizički radnici, u porodici italijanskog i holandskog porekla. Muzikom je počeo da se bavi 1969. godine a početkom sedamdesetih je okupio svoju muzičku grupu – E Street Band. Njihov prvi album, *Greetings from Asbury Park N.J.* je objavljen 1973. ali nije postigao veći uspeh među publikom. Tek 1975, nakon afirmativnog članka u časopisu *Rolling Stone*, izdavačka kuća Kolumbija rekords odlučuje da snažnije promoviše njegov novi album *Born to Run* koji je i publika oduševljeno prihvatila i koji ga je etablirao kao muzičara koji govori u ime omladine radničke klase (Bird 1994, 40). Ovu novostečenu poziciju, Springstin će razvijati i negovati kroz svoju karijeru do devedesetih godina. Dva albuma, zahvaljujući kojima je postao jedan od najpopularnijih

rok muzičara sedamdesetih i osamdesetih godina su *Darkness on the Edge of Town* iz 1978. godine i *The River* iz 1980. godine. Oba albuma se bave iznivenim snovima, očajavanjem i teskobom mladih i potplaćenih fizičkih radnika ili kako opisuje Birdova „tamnom stranom američkog sna“ (Bird 1994, 40). Temantska povezanost ova dva albuma vidljiva je i iz fotografija na njihovim omotima. Obe fotografije su snimljene tokom iste fotografske sesije u istom ambijentu i sa istim konceptom. Nakon ovih albuma, o Springstinusu pisani brojni pohvalni tekstovi u muzičkim časopisima i njegova popularnost među publikom je rasla ali njegov privatni život je retko bio tema novinarskih tekstova. Springstin je pažljivo gradio svoju javnu personu koja je isključivala imidž rok zvezde koju prate skandali, burne ljubavne veze i konzumiranje droga. Njegov album *Nebraska* iz 1983. godine koji govori o sudbinama različitih ljudi iz američke unutrašnjosti a sniman je u Springstinovoj kući, na akustičnim instrumentima i nije bio toliko popularan među publikom koliko među kritičarima. Ipak, bio je visoko kotiran na muzičkim top listama. Do sredine osamdesetih, Springstinovi narativi nisu otvoreno politički, akcenat je više na emotivnom doživljaju socijalne nepravde pa preko nje i aktuelne politike. Eksplozivnu popularnost koju su anticipirali muzički kritičari Springstin je dobio 1984. godine kada objavljuje album koji će od njega stvoriti američku nacionalnu rok ikonu – *Born in the USA*. Iako je kroz tekstove pesama na albumu Springstin kritikovao politiku SAD, naročito rat u Vijetnamu, album je mnogo puta pogrešno interpretiran od strane američkih političkih partija, tako da su i desno i levo orijentisane političke partije tvrdile da je Springstin „njihov glas“ (Mackey-Kallis, McDermott 1992, 1) Omot ove ploče je delimično doprineo pogrešnom interpretiranju poruka pesama sa ovog albuma jer je uključivao veliku američku zastavu ispred koje stoji Springstin u džinsu i beloj majici (Mackey-Kallis, McDermott 1992, 4) Tematski, narativi pesama sa ovog albuma se nadovezuju na pesme sa albuma *Nebraska* jer takode opisuju težak život, očajanje, izolovanost. Međutim ono što je potpuno drugačije je muzički stil koji je na ovom albumu više naginjao ka prepoznatljivom rok zvuku osamdesetih – snažnih ritmova, veselijih i harmoničnih melodija u pop stilu. Upravo taj stil, kako tvrde Mekej-Kejlis i Mekdermot je naveo publiku da ga sluša zanemarujući Springstinovu intendiranu poruku o ratnim traumama i da refren „Born in the USA“ doživi kao njegov izraz patriotizma (Mackey-Kallis, McDermott 1992, 5). Kasnije je Springstin ovu pesmu izvodio na akustičnoj gitari, u sporijem tempu, verovatno da bi istakao tekstualnu poruku.

Springstinov sledeći album, *Tunnel of Love*, objavljen 1987. godine i tematski se bavi izgubljenim i pronađenim ljubavima. Uključivanje drugih diskursa u muzičkom i poetskom izražavanju, pratili su i novi elementi u stilizovanju Springstinove javne presone koji su vidljivi i na fotografiji na omotu ovog albuma gde je prikazan naslonjen na skupi automobil u crnom odelu, drugačijeg imidža od onog koji je predstavljao buntovnog mladog fizičkog radnika sa prethodnih omota albuma. Kritičari su i ovaj album ocenjivali pozitivno i poredili sa albumom *Nebraska* a i među publikom je bio veoma uspešan, dok proliferacija imidža nije umanjila veru u njegovu autentičnost.

Kroz devedesete i dvehiljadite godine, Springstin se u pesmama bavi introspektivnim temama, i međuljudskim odnosima a glavni motivi su romantična ljubav, prijateljstvo i zajednica. Nastavlja da se bavi i usmeravanjem pažnje publike ka problemima homoseksualaca i ugroženih etničkih grupa u Americi. 1994. godine je dobio Gremi nagradu za singl „Streets of Philadelphia“ koji je glavna muzička tema filma *Philadelphia* iz 1993. koji se bavi homofobijom i homoseksualnošću. Njegovo učešće u političkom životu je sada već otvoreno i aktivno. Springstin 2004. učestvuje u predsedničkoj kampanji Džon Kerija a 2016. u kampanji Hilari Klinton što su mu mnogi obožavaoci zamerili. Iako publika danas interpretira njegov imidž kao imidž tradicionalnog, heteroseksualnog, muževnog, porodičnog čoveka, Springstin je često javno provocirao ovakva uverenja baveći se „društvenom pravdom“ i temama koje uključuju vojne intervencije, međuetničke odnose, homoseksualne brakove (Wolff 2017, 3) Brus Springstina do danas prati imidž snažnog, heteroseksualnog, muškarca iako je on u više navrata govorio da se nikada nije osećao kao da je to zaista on (Bird 1994, 54) Bez obzira na njegovu popularnost koja i danas traje i brojne nove muzičke albume koji su postigli visoku prodaju, period njegovog stvaralaštva od 1975. do 1985. je najznačajniji u formiranju njegove scenske persone i ikoničnog stila (Bird 1994, Wolf 2018, Mackey-Kallis, McDermott 1992, Frith 2007).

Većina radova koji se bave analizom Springstinovog imidža, ikoničnosti i popularnosti kao i novinski članci o njemu, pa i sam Springstin, pominju termin „autentičnost“ (Frith 2007, Springsteen 2016, Bird 1994, Wolf 2018, Mackey-Kallis, McDermott 1992). Pod autentičnošću o kojoj je ovde reč, misli se na iskrenu ekspresiju, koja nije planirana i konstruisana, odnosno na imidž koji je spontan. Međutim, kako Frit primećuje, nije glavno pitanje da li se Springstin predstavlja kao „pravi“ ili „autentični“ Springstin, već je važna činjenica da on predstavlja „autentičnost“ i da je zbog toga postao rok ikona – znak za „osnovne rokenrol vrednosti“ (Frith 2007, 250).

Opis omota „Darkness of the Edge of Town“

Fotografija na omotu prikazuje portret Brus Springstina koji stoji u sobi ispred prozora na kome su spuštene roletne. Gleda pravo u kameru, odnosno u posmatrača, dok su mu obe ruke u džepovima raskopčane, crne, kožne jakne ispod kojih se vidi jednostavna bela majica. Kosa mu je neuredna, raščupana, kao da je tek ustao iz kreveta. Brus Springstin je blago oslonjen na okvir prozora a na zidu se vide jeftine tapete koje se često povezuju sa enterijerom niže srednje klase šezdesetih ili sedamdesetih godina, sa cvetnim dezenom. Deluje kao da je fotografija snimljena noću ili rano izjutra, zbog veštačkog osvetljenja u sobi. Pogled Brus Springstina deluje rezignirano i pomalo tupo, kao kod čoveka koji je izgubio veru u bolju budućnost i prihvatio svoju „tešku životnu priču“ o kojoj govore pesme na albumu.



Kolorit na fotografiji podseća na požutele fotografije iz porodičnih albuma, izrađene na jeftinom fotografskom papiru, sa dosta žutih tonova i slabijeg kontrasta.

Naziv autora i albuma su ispisani oblikom slova poznatom kao trag pisaće mašine. Ovakva slova odaju utisak birokratskog formulara ili formalnog, depersonalizovanog odnosa državnog sistema prema individui, dokumentarnog beleženja činjenica ili prve kopije koju pisac podnosi izdavaču na recenziju.

Koncepcija omota

U knjizi „Born to Run“ Springstin se osvrće na rad na omotu za album „Darkness of the Edge of Town“:

„Nakon godinu dana beskonačnog rada u studiju, mnogih besanih noći u sobi veličine kutije za cipele u Hotelu Navaro u gradu u mraku (poznat nestanak struje u Njujorku 1977. me je zatekao na Tajm Skveru, koji je bio najveć svet-ska fliper mašina u trenutku u kom su se svetla eksplozivno vratila), moja prva ploča u poslednje tri godine je bila završena...Sve što nam je bilo potrebno, bio je omot za album. Poznavao sam Pati Smit kroz naš zajednički rad na pesmi 'Because the Night'. Kada sam je posetio tokom njenog nastupa u Botom Lajnu, dala mi je ime fotografa iz Južnog Džersija i rekla: 'Treba da daš priliku ovom momku da te fotografiše.' Jednog zimskog popodneva vozio sam na jug u Hadonfeld u Nju Džersiju i upoznao sam Frenk Stefanka. Frenk je fotografisao Pati na početku njene karijere. Preko dana je radio u lokalnoj fabrici za pakovanje mesa a u slobodno vreme se bavio fotografijom. Frenk je bio grub ali

opušten momak. Sećam se da je pozajmio kameru za taj dan, pozvao komšiju tinejdžera da dođe da pridrži jedno svetlo dok je on fotografisao. Stajao sam ispred nekih cvetnih tapeta u spavaćoj sobi Frenka i njegove žene, gledao pravo u kameru, dao mu najbolji izraz lica 'problematičnog mladića' koju sam mogao a on je učinio sve ostalo. Jedna od tih fotografija je završila na omotu albuma Darkness on the Edge of Town. Frenkove fotografije su bile snažne. Njegov talenat je ležao u njegovoj sposobnosti da sa tebe ukloni svu slavu, tvoju izveštačenost i dođe do tvoje sirovosti. Njegove fotografije su imale čistotu i uličnu poetiku u sebi. One su bile ljupke i istinite, ali nisu bile plitke. Frenk je video tvoju stvarnu prirodu i prirodno je naslutio konflikte koji su postojali u meni. Njegove fotografije su uhvatile ljude o kojima sam pisao u pesmama i pokazivale mi moju stranu koja je još uvek bila nešto zajedničko sa njima. Imali smo i druge opcije za omot ali ni jedna nije imala glad Frenkovih fotografija." (Springsteen 2016, 262)

Ovaj album je bio poseban za Brus Springstina jer je bio prvi album koji je Springstinova grupa u kompletnom sastavu snimila uživo u studiu. Istovremeno je to album koji je nastao čak tri godine nakon prethodnog koji je bio odlično prihvaćen od strane publike. Pesme na albumu su, za razliku od prethodnih, vrlo lične i introspektivne. Govore ne samo o mraku (darkness) već i o stvarima na koje je moguće naići u mraku. Bave se i američkom radničkom klasom i njihovom odnosu prema budućnosti i životu:

„I'll be on that hill with everything I got
I'll be there on time and I'll pay the cost
Of wanting things that can only be found
In the darkness on the edge of town“

„Some guys they just give up living
And start dying little by little, piece by piece
Some guys come home from work and wash up
And go racing in the streets“¹

Tekstovi pesama se bave radničkom klasom ali istovremeno iskazuju Springstinovu povezanost sa tom klasom – njegovu pripadnost i duboko poznavanje „duše“ njenih pripadnika. Zbog toga je omot bio posebno važan u slučaju ovog albuma – on je trebalo da se nedvosmisleno obraća američkoj radničkoj klasi i ekonomski nižem srednjem sloju, trebalo je da njima bude blizak i prepoznatljiv. Brus Springstin je kod ovog albuma prvi put preuzeo potpunu odgovornost za izgled omota, učestvujući u svakoj fazi njegovog nastajanja, pa čak i tokom štampanja. Iznenadjujuć je bio i njegov izbor, tada praktično nepoznatog fotografa, Frenk Stefanka ali i energija i upornost oko postizanja određenih vizuelnih efekata i detalja. U intervjuu za časopis Pičfork, Stefanko govori o samom procesu snimanja fotografije pri kom je posebna pažnja bila posvećena samom fotografskom stilu. Pokušavali su da evociraju stil porodičnih fotografija američke srednje radničke klase – momaka koji traže pravdu. Fotografija je trebalo

1 Tekst pesme "Racing in the Street" Brus Springstina sa albuma "Darkness on the Edge of Town", Columbia Records. 1977.

da prevazilazi vreme i prostor. Da deluje kao da je mogla da bude snimljena sedamdesetih, pedesetih ili čak četrdesetih, bilo gde u Americi. Ipak, želja im je bila da podsećaju na Kodakolor amaterske fotografije. Crno bele fotografije su davale profesionalniji izgled, ali je izabrana fotografija u boji koja deluje kao da je izvučena iz nečijeg privatnog albuma ²

Nakon pregledanja mnoštva fotografija koje su snimljene tog popodneva, Springstin je izabrao onu koja se našla na omotu. U svojoj biografiji on kaže: „*Kada sam video sliku rekao sam ‘To je momak iz pesama’. Želeo sam deo sebe koji je još uvek taj momak iz pesama, na omotu. O tom momku se govori na ovoj ploči*“ (Springsteen 2016, 374)

Stefankova fotografija nije bila jednostavna za reprodukciju i štampanje. Umetnički direktor Kolumbija rekordsa – Džon Berg je preuzeo na sebe ovaj deo posla ali se ispostavilo da Springstin nie bio zadovoljan rezultatima zbog boje koja nije odgovarala ideji. Springstin se obratio za pomoć Diku Vajngejtu koji je bio iz iste izdavačke kuće, zadužen za marketing, ali i veliki ljubitelj Brus Springstinovog rada. Postojao je i vremenski pritisak da album izađe pre početka turneje, kako bi publika mogla da bude upoznata sa pesmama. Početak turneje je već bio pomeran nekoliko puta. Vajngejt je dogovorio sastanak sa L.A. Color Service štamparijom koja je pripremila fotografiju za štampanje nakon nekoliko Springstinovih korektura. Springstin je nastavio nadgledanje štampanja omota i tokom izrade otisaka što je činilo presedan u istoriji Kolumbija rekords izdavačke kuće. Springstin je u štampariji učestvovao u podešavanju boja nekoliko sati dok one nisu bile upravo onakve kakvim ih je on zamišljao. Vajngejt se seća da je Springstin tada želeo da bude potpuno odgovoran za svoju karijeru i da ima kontrolu nad svakim detaljem u vezi ovog albuma (Marsh 2003, 147).

Koncepcija omota i postupak kroz koji je nastao ukazuju na povezanost teme kojom se bave pesme i vizuelne poruke omota. I ranije je Springstin isticao svoju povezanost sa radničkom klasom i Nju Džersijem (na albumu „*Greetings from Asbury Park N.J.*“ iz 1973.) a kroz rad na ovom omotu je ta povezanost vidljiva. Odluka da Stefanko fotografiše Springstina za omot ovog albuma, delimično je vođena i time što je i Stefanko, kao i Peti Smit i Springstin iz Nju Džersija (Springsteen 2016, 262).

Čovek koji je izgubio mesto u (američkom) društvu – glavni motiv fotografije

Brus Springstin se i na ranijim albumima bavio životom radničke klase, sociološkim odnosima, etikom, religijom i simbolima Amerike. Motiv fizičkog radnika, vrednog, snažnog, trpeljivog ali i osećajnog, mislećeg i buntovnog, u prvoj fazi Springstinovog rada nije politički već intiman prikaz okruženja iz kog on sam potiče (Jefferson, Bohem 2006)

2 Dombal, Ryan. 2010. *Take Cover: Darkness on the Edge of Town*. <https://pitchfork.com/news/40570-take-cover-darkness-on-the-edge-of-town/> (21.5.2017)

Taj intimni prikaz dobija političko lice kroz povezivanje statusa radnika sa izneverenim očekivanjima od američkog društva već na albumu „Darkness of the Edge of Town“ iz 1978. godine, kroz pesmu Factory:

Through the mansions of fear
Through the mansions of pain
I see my daddy walking through them factory gates in the rain
Factory takes his hearing
Factory gives him life
The working, the working, just the working life

Dok je ovde intimna predstava tek kroz egzistencijalni strah i narušeno zdravlje povezana sa periodom deindustrijalizacije Amerike, kojom je ozbiljno ugrožena egzistencija američkih radnika iz fabrika, izneverena obećanja države je mnogo direktnije istaknuto kroz ostale pesme na albumu (Adam Raised a Cain, Badlands, Promised Land) (Cohen 2018, 18)

Springstin je delimično bio inspirisan Stajnbekovim „Plodovima gneva“ kao i istoimenim filmom Džona Forda iz 1940. u kojima se preoznaju i motivi traganja za obećanom zemljom i američkim snom kao i egzistencijalnim teškoćama američkih radničkih porodica (Garman 1996, 69).

U pesmama na ovom a i na kasnijim albumima, pominje se i motiv američkog sna i obećane zemlje i to opet iz vizure radnika koji se bori da nastavi da veruje u ta dva motiva kao simbole društva u kome će i oni biti prihvaćeni i prepoznati kao njegov vredan deo. Ipak, Springstin ne objašnjava i ne interpretira termine obećane zemlje i američkog sna, već govori o veri u njih, o neodustajanju, nemirenju sa nepravdom i buntu koji tinja kao emotivni pokretač pre nego osmišljen plan delovanja.

Stereotipni elementi na fotografiji na omotu albuma Darkness of the Edge of Town, koji ukazuju na običnost i pripadanje društvenom sloju siromašnije radničke klase su brojni. Počevši od odeće koja je toliko uobičajena da bi mogla da bude neformalna uniforma radnika u slobodno vreme. Bela T-majica pripjena uz telo, popularna je kao odeća srednje klase još od filma „Buntovnik bez razloga“ iz 1955. Crna kožna jakna, bez detalja, sugeriše izvesni bunt koji postoji u mladom čoveku koji se još uvek nije pokorio socijalnim nepravdama kojima je svakodnevno izložen. Neočešljana kosa i neuredna frizura upotpunjuju stereotip o vizuelnom imidžu buntovnika ili umetnika koji je preko dana fizički radnik. Poza koju je Springstin zauzeo na fotografiji, kao i njegov izraz lica i pogled, deo su stereotipne poruke kojom Springstin poručuje da se na albumu radi o jednom od „njih“. Njegove obe ruke su u džepovima, kao kod „tipova“ koji se susreću na ulici i nemaju šta „pametno da rade“. Pogled, usmeren ka posmatraču istovremeno je tužan, depresivan ali i ljutit. On se uklapa u prikaz stereotipa „heroja“ kog opisuje Robert Brusteina kao mladića srednje visine, mišićavog, neočešljane kose koja mu delimično pada preko čela, sa rukom na boku (DeLong Marilyn et al. 2010, 2)

Deo enterijera koji je vidljiv, takođe sadrži stereotipne elemente. Iz intervju a i biografije Brus Springstina, poznato je da se radi o stanu fotografa Stefanka koji

je i sam bio radnik u mesari a u slobodno vreme fotograf. Njegov stan je verovatno bio veoma pogodno mesto, u smislu detalja koji su odavali njegovo slabije imovinsko. Posebno jasan element su tapete sa floralnim motivom, očigledno stare bar dvadesetak godina (po stilu i stanju vidljivom na omotu ukazuju na pedesete i šezdesete godine) koje verovatno ne bi bile izbor mladog muškarca koji započinje samostalan život u sopstvenom prostoru, već su zatečene i dotrajale. Roletne, i to jeftiniji tip poznat kao „venecijaner“ takođe odaju isti utisak. Na kraju, stereotipni element je i kolorit fotografije kojom ona dobija izgled takozvane „snežšat“ ili vernakularne fotografije snimljene amaterskim fotoaparatom.

Definisanje klasne ili društvene kategorije koja bi se mogla nazvati radničkom klasom je problematično, tako da bi pažnju trebalo usmeriti na likove koji su opisani u pesmama i njihove karakteristike. To su karakteristike društvenog sloja koje Springstin vidi kao „radničku klasu“. Glavni lik u pesmama sa ovog albuma, koji je vizuelno predstavljen na omotu kroz fotografiju Brus Springstina, je predstavnik osoba koje su izgubile svoje mesto u društvu i zbog toga ostale izvan pogleda drugih. On gubi posao, novac, ženu i želju za životom. On se nalazi „u mraku, na kraju grada“ – što znači da je nevidljiv drugima ali ipak blizu, ukoliko bi nek želeo da mu priđe.

Tekstovi pesama na albumu se bave ljudima koji se bore za opstanak. Tema je sama borba koja ne rezultira ni porazom ni pobedom. To su ljudi koji nemaju kontrolu nad svojim životima, koji su žrtve okolnosti koje nisu sami kreirali, ali nastavljaju da se bore. Oni su odbačeni ne samo od društva, već i od strane porodice i prijatelja. Time postaju otuđeni, očajni ali i nalik herojima koji i u takvim okolnostima nastavljaju da se bore. To je Springstinova koncepcija pripadnika radničke klase. On ih predstavlja idealizovanim i romantizovanim. Rouson (Rawson) primećuje da se Springstin pozicionira kao jedan od njih, kao autentični član njihove zajednice kako bi uspostavio komunikaciju sa njima (Rawson 2018, 136). Fotografija, kao i njegov vizuelni imidž na sceni, predstavljaju doslednost u formiranju Springstinaove persone – pripadnika radničke klase. Koncerti koji deluju kao da se radi o fizičkom poslu, njegovo svedočenje o teškom radu na probama i snimanjima pesama koje je zabeleženo u intervjuima, odeća koja predstavlja stereotip odevanja pripadnika radničke klase u slobodno vreme, fotografija na ovom omotu, tekstovi pesama, predstavljaju deo konstrukcije te persone.

Brus Springstin je kroz celu karijeru posmatran kao „heroj“ američke radničke klase. Ovi heroji daju jedno od lica Američkog Sna koje se ogleda u obećanju da je svakome, uz naporan rad i istrajnost, moguće da se izdigne na društvenoj lestvici (Seymour 2012, 61).

Konotativne procedure

Fotografija na ovom omotu ima snažan denotativni plan. Pri prvom posmatranju, ona deluje toliko obično i prepoznatljivo da je spontano otkrivanje konotativnog plana u većoj meri odloženo i maskirano ovom jednostavnošću

denotativne poruke. Fotografija tek pažljivijim promatranjem i traganjem za konotativnim elementima, otkriva svoj konotativni plan. Prema informacijama iz intervju sa Stefankom, Springstinom i Vajngejtom, vidi se da konotacija nije posledica slučaja. Svesno su upotrebljene konotativne procedure kao što su poza, objekti, fotogenia i delimično, sintaksa³.

Poza

Pogled, izraz lica, ruke u džepovima kožne jakne, opuštена ramena čine pozu na fotografiji na omotu albuma „Darkness of the Edge of Town“. Poza jasno označava kasnu mladost, resigniranost, uzaludnost i prepuštenost okolnostima života (koje ne deluju povoljno). Označivanje je ojačano stereotipnom pozom sa rukama u džepovima raskopčane kožne jakne. To je poza koja asocira na besposlene ljude, sumnjivog ponašanja, koji možda nešto kriju, koji mogu da budu opasni. Čitanje ovakvih znakova zahteva iskustvo svakodnevnog života i popularne kulture (filmova) koji većina ljudi ima, tako da konotacija ne zahteva specifično znanje. Ipak, autori poruke se obraćaju sličnim ljudima koji u poruci treba da pronađu i empatiju i razumevanje. Zbog toga na fotografiji nije bilo koji mladi čovek neuredne frizure u kožnoj jakni sa rukama u džepovima, već je to, prepoznatljiv, već uspešan čovek – Brus Springstin, kao jedan od njih, ili kao čovek koji je nekad bio jedan od njih. Ova veza poze i ikoničnosti Brus Springstina kao priznatog autora je ključna za formiranje konotativne poruke. Njena snaga leži i u tome što je vrlo bliska denotaciji. Poza na fotografiji deluje prirodno, kao da se Springstin nije svesno trudio da je interpretira, već je ona deo njegove svakodnevne. Način snimanja takođe ukazuje na izvesnu spontanost koja je zabeležena na fotografiji na omotu. Iako je snimanje vršeno u više seansi u razmacima od po nedelju dana, izabrana je fotografija sa prvog, probnog snimanja (Springsteen 2016).

Objekti

Značenje poruke na fotografiji u velikoj meri se gradi kroz objekte koji su na njoj prikazani i koji asociraju na određene koncepte i ideje. U slučaju fotografije na ovom omotu, objekti su stereotipni sa svrhom da stvore ikonični znak koji predstavlja jedan društveni sloj – radničke klase, odbačene od strane društva i izneverene praznim obećanjima „američkog sna“ o društvu koje pruža jednake šanse svima. Ovi objekti su: jeftine, spuštene roletne, stare tapete sa floralnim motivom, verovatno iz pedesetih godina i odeća koja se sastoji od bele majice i tamne kožne jakne.

Objekti ukazuju na jasne koncepte, odnosno predstavljaju znake u kojima su označitelji i označeno povezani direktnim vezama. Potrebno je iskustvo iz svakodnevnog života da bi se ovakvi znaci razumeli. Zbog toga oni predstavljaju

3 Barthes prepoznaje šest konotativnih procedura u kreiranju fotografske poruke: efekat trika, poza, objekat, fotogenia, esteticizam i sintaksa (Barthes 1997, 21)

ju delove pouzdanog leksikona koji ne ostavlja mnogo prostora za mogućnost različitih značenja. Kao takvi, oni se lako povezuju u sintakse čije je značenje jednostavnije za tumačenje. Konotacija izvire iz objekata koji deluju kao da su spontano „uhvaćeni“ u fotografski kadar: mlad čovek – neuredne kose (zbunjenost, rezigniranost, bezvoljnost), u običnoj beloj majici (radnička klasa, glavni lik iz filma „Buntovnik bez razloga“), kratkoj i raskopčanoj kožnoj jakni (život na ulici, ivica zakona), naslonjen je na zid sa starim tapetama (odsustvo ukusa, siromaštvo), u pozadini je prozor sa jeftinim roletnama (odvojenost od spoljašnjeg sveta, izolovanost od društva, odbačenost). Objekti označavaju mladog čoveka, odbačenog od društva, rezigniranog, sa vrlo malo želje za životom. Taj mladi čovek je Brus Springstin, autor muzike i tekstova na ploči čiji je ova fotografija omot – što predstavlja ključ ili kôd u kome je neophodno čitati poruku.

Fotogenija

Fotogenija podrazumeva da je fotografski prikaz sam po sebi konotativna poruka koja proizilazi iz osvetljenja, dužine ekspozicije i načina razvijanja fotografije (Barthes 1997, 24). Fotogenija je konotativna procedura koja je deo samog fotografskog medija. Morin pronalazi aspekt fotografije koji proizilazi iz samog medija: *„Ljudi su iznad svega bili zatečeni posmatranjem na nov način, uobičajenih stvari koje ih nisu intrigirale – njihove kuće, sopstvena lica, porodični, svakodnevni život“* (Morin 2005, 14) Svakodnevni predmeti i osobe, kroz fotografiju mogu da dobiju na poetičnosti koja ostavlja utisak na posmatrača. Kao da prevazilaze svoju običnost i dobijaju na značaju samo zbog toga što su fotografisane. *„Fotografija iz automata za fotografisanje, koja je ‘najmehaničkija’ od svih tehnika fotografisanja, može da prenese emociju, kao da je na određen način original (objekat) inkarniran u prikazu.“* (Morin 2005, 17). Fotogenija ili genij fotografije potiče iz svojstva fotografije da evocira nečije prisustvo. Fotografija to čini jer, za razliku od originalnog objekta, referira ka nečemu što nije prisutno. To svojstvo fotografije Morin definiše kao „kvalitet dublova“.

Fotografski prikaz Brus Springstina kao predstavnika radničke klase koga je društvo odbacilo, ustvari je projektovana slika, dubl, ili alter-ego. Ova projekcija je najsnažnija poruka ove fotografije koja istovremeno predstavlja njen afektivni sloj. Posmatrač ovu poruku doživljava kao sentiment ili „ono nešto“⁴.

U intervjuu za časopis Pitchfork, Stefanko kaže da im je želja bila da postignu efekat snepšat ili amaterske fotografije. Koji se velikim delom oslanjao na kolorit Kodachrome filma i papira karakterističnih za amatersku i porodičnu fotografiju (slabije zasićene boje, ćučasti tonovi, slabija oštrina). Efekat kolorita je kod ove fotografije glavno konotativno sredstvo u okviru konotativne procedure fotogenie. Insistiranje Brus Springstina na tačnom reprodukovanju boja tokom pripreme za štampu i u toku samog procesa štampanja, zbog koga je bilo odloženo objavljivanje albuma i početak turneje, postaje još jedna indi-

4 Morin koristi frazu „je ne sais quoi“ u ovom kontekstu u knjizi *The Cinema, or The Imaginary Man*, (2005, 17)

kacija važnosti kolorita u konstruisanju fotografske poruke. To je kolorit koji se vezuje za određenu vrstu fotografije – žućkasti tonovi, izbledele, slabije zasićene boje, slabiji kontrasti prepoznatljivi su elementi amaterske fotografije i fotografija koje se „čuvaju“ u fijokama, koje čak nisu našle mesto ni u porodičnim albumima. Jednostavno osvetljenje (iz jednog izvora), deluje kao da je fotografija snimljena uz kućnu rasvetu, sa svetlom koje se tu „zateklo“.

Fotogenija ove fotografije proizilazi iz fotografskih procedura, kao što je korišćenje amaterskog kolor filma i jednostavne rasvete. Sa druge strane, fotogenija je ovde i rezultat inkarniranja dubla u kome se prepoznaje publika Brus Springstina. Ovaj dubl je i Springstinov alter-ego pa time predstavlja vezu Springstina i publike, koja je sentimentalno obojena.

Sintaksa

Sintaksa se u okviru ove fotografije konstruiše kroz odnose objekata u okviru jednog kadra, tako da je pomenuta u delu koji se bavi objektima na fotografiji. Sintaksa kao konotativna procedura je uočljiva kod više fotografija koje su njom povezane u određenom redosledu, kao što je slučaj sa stripom, filmom ili sa fotografijama na omotu albuma *Wish You Were Here* grupe Pink Floyd iz 1975. godine gde postoji povezanost četiri fotografije u sintaksu. Kod jedne fotografije, kao što je ovde slučaj, ona nije klasična konotativna procedura, već biva konstruisana od strane posmatrača, povezivanjem objekata na fotografiji u smislenu poruku. Kao što je već pomenuto u delu ove analize koji se bavi objektom kao konotativnom procedurom, predmeti koji se pojavljuju na fotografiji evociraju određene ideje i to čine na vrlo direktan način. Time leksikon koji je neophodan za konstruisanje sintakse (i njeno tumačenje) postaje precizan i ne ostavlja mnogo prostora za kreiranje višestrukih značenja. Time se obezbeđuje jasnoća poruke koju ovaj fotografski prikaz prenosi.

Tekst i fotografija

Tekst, koji na omotima gramofonskih ploča najčešće ukazuje na naziv albuma i autora tog albuma, može da bude u različitim odnosima sa fotografijom. Fotografija može da ilustruje tekst, tekst može da kontekstualizuje fotografiju (i obrnuto), fotografija može da širi značenje teksta kada se fotografija i tekst nadopunjuju, odnosno stoje u komplementarnom odnosu. U slučaju fotografije koja se nalazi na omotu albuma „Darkness of the Edge of Town“, fotografija i tekst se dopunjuju ali i fotografija kontekstualizuje naziv albuma. „*Mrak sa ivice grada*“ kroz fotografiju postaje metafora za ivicu društva ili granicu sistema iza koje ne postoji egzistencijalna sigurnost. Fotografija je u ovom odnosu dominantna. I bez postojanja natpisa posmatrač bi mogao da pročitao poruku. Ipak, tekstualna poruka daje sigurnost u ovom čitanju, koje je već bilo prilično direktno, čime poruka ne gubi na značaju, već dobija snagu direktnog govora.

Oblik slova kojima je ispisan naziv albuma i autora je takođe deo konotativne procedure. Slova imaju oblik slova koja su se koristila na pisaćim mašinama. Ovaj oblik slova se pojavljuje i na omotima albuma pank potkulture, takođe povezanim sa društvenim slojem na margini i radničkom klasom. To je font koji je u vezi sa birokratskim dokumentima – ličnim kartama, formularima, obaveštenjima iz perioda pre kompjutera, dakle neka vrsta birokratskog pisma. U kontekstu ovog omota, birokratsko pismo deluje kao ironija jer se pojavljuje u kontekstu albuma koji se bavi ljudima koji su odbačeni od strane tog istog sistema. Sa druge strane, pisača mašina i njen otisak su povezani i sa imidžom pisaca i pesnika koji su je koristili kao sredstvo za pisanje predloga za izdavačke kuće. U tom smislu je moguće videti vezu između oblika slova i Springstinovog imidža pisca i poete radničke klase. Pred posmatračem je inkarnacija alter ega Brus Springstina – radnika i otpadnika od društva koji je istovremeno i pesnik – poetični glas određenog društvenog sloja.

Retorika fotografije na omotu ploče Darkness of the Edge of Town

Specifičnost čitanja kodova sa ove fotografije je u tome što je konotativni plan vrlo blizak denotativnom planu. Kodovi su opšte poznati i prepoznatljiviji široj publici, tako da deluju kao da se radi o denotativnoj poruci bez kôda. Drugim rečima, oni su mnogo puta ponovljeni, tako da su ponavljanjem postali deo opšte kulture ili onaj njen deo koji se više ne vidi kao konstrukt, već kao element koji se podrazumeva.

Na denotativnom nivou – nivou koji se prvi vidi, fotografija je svedena na percipirane objekte koje prikazuje: mlad čovek, neuredna kosa, bela majica, kožna jakna, floralne tapete, prozor sa spuštеноm roletnom. Kognitivnom konotacijom, otkriva se prvi konotativni plan. U slučaju ove fotografije on je toliko blizak denotativnom planu zbog stereotipnosti elemenata da ih je moguće percipirati istovremeno. Izraz lica odaje da se radi o zbunjenom, rezigniranom, očajnom mladom čoveku, njegova kosa koja je neuredna označava nebrigu za fizički izgled, njegova odeća je stereotip odeće siromašnog radnika, kao i deo enterijera koji je vidljiv na fotografiji. Ovaj konotativni plan je toliko direktan i snažan da ne ostavlja prostor za kompleksnije konotacije kakva je ideološka ili etička konotacija. Postoji izvesna sličnost u konstruisanju konotacije sa poznatom reklamom za italijansku pastu koju Bart koristi kao primer za svoju semiotičku analizu (Barthes 1997, 33). Kao kod reklamne fotografije, poruka je namerna i jednostavna. Znaci koje fotografija sadrži su formirani na način koji olakšava njihovo čitanje ili kako Bart kaže: „prikaz je iskren ili, barem empatičan“ (Barthes 1977, 3). Sličnost se sastoji i u upotrebi stereotipa. U slučaju reklame za testeninu, to su znaci koje većina francuza čita kao *duh Italije*. U slučaju fotografije na omotu albuma Brus Springstina, to su znaci koji ukazuju na način na koji se percipira otuđeni *pripadnik radničke klase*, socijalne kategorije koja nije uniformna niti odgovarajuće definisana (kao što ni *duh Italije* nije adekvatno definisan pojam), od strane široke američke i evropske publike.

Fotografija na omotu gramofonske ploče je povezana i sa nazivom albuma, autorom i tekstovima pesama koji utiču na konotativnu poruku fotografije. Zbog toga se pri analizi retorike fotografskog prikaza na omotu gramofonske ploče mogu istaći tri vrste poruke: lingvistička, denotativna i konotativna

Lingvistička poruka

Fotografija na omotu albuma se u ovom slučaju pojavljuje sa nazivom albuma i autora muzike i tekstova na albumu. Prva lingvistička poruka čije se tumačenje odvija pre slušanja muzike i tekstova pesama, data je sa fotografskim prikazom – ispisana je preko jednog dela fotografije, tako da postaje i njen vizuelni element. Jasno je da, iako kompoziciono deo fotografskog prikaza, tekst pripada drugom izvoru – nije jedan od fotografisanih objekata. Fotografija nije izdvojena okvirom, oko nje ne postoji „ram“ koji bi ostavio mesto za odvojeni tekst. Tekst i fotografija proizvode jedinstven vizuelni prikaz i predmet – omot gramofonske ploče. „Darkness of the Edge of Town“ je i naziv poslednje pesme na albumu. U tekstu te pesme se otkriva ili verifikuje značenje metafore iz naziva albuma:

„Some folks are born into a good life
Other folks get it anyway anyhow
I lost my money and I lost my wife
Them things don't seem to matter much to me now
Tonight I'll be on that hill 'cause I can't stop
I'll be on that hill with everything I got
Lives on the line where dreams are found and lost
I'll be there on time and I'll pay the cost
For wanting things that can only be found
In the darkness on the edge of town“

Mrak iz naziva albuma ima dvostruko značenje. Mrak je metafora za odbačenost od strane društva, porodice i prijatelja, nevidljivost za spoljašnji svet i otuđenost od njega. Mrak je u ovom slučaju i metafora za unutrašnji mrak koji proizilazi iz želje za stvarima koje je moguće naći tamo gde društvena pravila ne važe ali etička još uvek postoje (*na ivici grada*).

Lingvistička poruka iz naziva albuma predstavlja i *sidrište*⁵ za konotativnu poruku fotografije na omotu. Kao i svi vizuelni prikazi, fotografija na ovom omotu je polisemična – višeznačna. Funkcija lingvističke poruke je i u ovom slučaju da fiksira tumačenje znakova ka ispravnom, odnosno da fiksira čitanje fotografske konotacije na određenoj poruci. Ona usmerava pogled posmatrača

5 Uloga teksta kao sidrišta i releja fotografske poruke se sastoji u ograničavanju ili usmeravanju tumačenja poruke, inače polisemične fotografije, ka određenom kontekstu (Barthes 1977, 40)

ka znacima i značenjima koja kreiraju konotaciju o mladom čoveku, odbačenom od društva i sistema, koji obitava u senci.

Lingvistička poruka je na ovom omotu i komplementarna fotografiji, tako da ima i funkciju *releja*. U ovom odnosu se jedinstvo fotografske i lingvističke poruke ostvaruje na nivou priče ili anegdote. Kroz ovaj odnos, prikaz Brus Springstina na fotografiji predstavlja vizuelni prikaz glavnog junaka – naratora iz pesama na albumu. Događaji opisani u pesmama, dobijaju vizuelnu predstavu oličenu u fotografijama na omotu. Jedan od primera je tekst pesme „*Racing in the Street*“:

„Some guys they just give up living
And start dying little by little piece by piece
Some guys come home from work and wash up
Then go racin’ in the street.“

U ovom tekstu junak prikazan na omotu albuma“ je od onih koji, za razliku od drugih „koji pomalo umiru, deo po deo“, kada dođe sa posla kući „opere se i ode da se trka na ulici“. Trkanje na ulici predstavlja jednu od aktivnosti koju junak radi za sebe, u svoje slobodno vreme. U toj aktivnosti važe njegova pravila i ona je znak da on sledi svoje želje a alternativa tome je odustajanje i sporo odumiranje.

Svoj etički stav u pogledu tretiranja radničke klase Springstin iskazuje u tekstu prve pesme na albumu – *Badlands*:

„We’ll keep pushin’ till it’s understood
And these badlands start treating us good“

Springstinovi prethodni albumi, naročito *Born to Run* iz 1975. već su ga predstavili publici kao „glas“ radničke klase a njegovi stihovi investiraju fotografiju sa omota i etičkom konotacijom koju ona, bez poznavanja tekstova pesama i predašnjeg Springstinovog rada ne otkriva.

Ostale pesme na albumu se takođe bave tematikom radničke klase, otuđenosti, uništenih snova, komplikovanih ljubavnih i porodičnih odnosa. Ipak, preovlađuju teme vezane za radničku klasu – od deset pesama, osam se bavi ovom tematikom.

Simbolička ili konotativna poruka

Retorika fotografije na omotu ovog albuma povezana je sa znakovnim sistemom opšte popularne kulture i informisanosti. Kako na interpretaciju poruke utiču poznavanje interpretatora i povezanost sa opštom popularnom kulturom i društvenim odnosima iz koje potiču znaci i simboli na fotografiji, može se reći da svoje puno značenje i poruku ova fotografija nudi širokoj publici koja poseduje opšte poznavanje društvenih prilika u SAD sa kraja sedamdesetih go-

dina. Ovo poznavanje može da potiče iz životnog, ličnog iskustva ili može da bude posredno stečeno, kroz američke filmove i literaturu ili prethodno poznavanje rada Brus Springstina. To su znanja koja Čendler prepoznaje kao „poznavanje sveta“ (socijalno znanje), poznavanje medijuma i žanra i poznavanje odnosa između prethodna dva. (Chandler 2002, 150). Poznavanje medijuma i žanra je u ovom slučaju opciono, jer je poruku ove fotografije moguće delimično razumeti i bez njega. Poznavanje žanra je ipak neophodno kako bi se shvatio kontekst pojavljivanja fotografije u okviru muzičkog albuma i donekle odgovetno muzički i poetski sadržaj koji je moguće očekivati na ploči koju ovakav omot vizuelno predstavlja. Poznavanje lika i dotadašnjeg rada Brus Springstina je potrebno kako bi se shvatio drugi deo poruke koji govori o pripadniku radničke klase koji nije odustao, koji se borio i postigao „nešto“. Kao što je već rečeno, simbolička poruka ove fotografije je bliska njenoj denotativnoj poruci zbog stereotipa kojim obiluje. Pri tome ona ne zahteva šire kulturno obrazovanje koliko zahteva empatički odnos posmatrača. Značenje poruke koja se na ovaj način otkriva je očigledno jer umanjuje polisemičnost fotografije (Barthes 1977, 55). Značenje je nametnuto brojnim stereotipima i naglašeno fotografskim procedurama koje sugerišu svakodnevnu, vernakularnu fotografiju. Poza koju Springstin zauzima i njegov izraz lica i pogled su ključni empatički element koji takođe pojačava očiglednu poruku. Prikazana odeća, poza, enterijer, osvetljenje, pa i fotografske procedure (rasveta, film, poza, reprodukcija boja) su označitelji koji upućuju ka istom značenju. Ova fotografija na taj način postaje ikona radničke klase. Na njoj nema intrigantnih elemenata, sve je dato u istom trenutku, dostupno i lako razumljivo.

Retoričke trope upotrebljene na fotografiji na omotu albuma *Darkness of the Edge of Town* su metafora i sinegdoha. Metafore su iz već pomenutog doma na stereotipnih znakova. Bela majica, kožna jakna, poza – metafora su i za buntovništvo i za radničku klasu i njihov stil odevanja u slobodno vreme. Pojavljivanje Brus Springstina na fotografiji na omotu ploče, u ulozi jednog od likova iz tekstova pesama (a ne rok zvezde) je metafora za njegovo poreklo odnosno njegovo pripadanje radničkoj klasi, ali onom delu radničke klase koji ne odustaje lične borbe. On time postaje metafora i za onaj deo radničke klase koji nije odustao, već je nastavio da sledi svoj san i svojom upornošću i radom uspeo da pobedi društvenu nepravdu i izdigne se iznad svog socijalnog ranga. Neodustajanje od borbe za sopstvene snove i buntovništvo, ogledaju se i u kožnoj jakni, odevnom predmetu koji je metafora za individualizam i nonkonformizam još od filma *The Wild One* iz 1953. i Marlona Branda koji ju je u tom filmu nosio (DeLong et al. 2010, 3) Treba ukazati i na specifičnost oblika jakne na fotografiji koji odudara od jakne koja se vezuje za potkulturu motociklista i pripadnika pank potkulture i uopšte mladalačkih potkultura koje su se formirale oko muzičkih pravaca. Za razliku od te kožne jakne sa brojnim detaljima kao što su patent zatvarači, dugmad i nitne, ova jakna nema takve detalje. Kao da na taj način Springstin želi da se ogradi i od veze sa rok potkulturama ali ne sasvim. Kroz ovu metaforu, on je se povezuje sa mladalačkim buntovništvom svoje generacije

ali istovremeno se od nje i ograđuje. On ima svoju varijantu kožne jakne i on je zbog toga posebna vrsta buntovnika – radnik koji se nije sasvim pokorio. On nije borac protiv sistema i panker – anarhista, on je borac za „obećanu zemlju“ i „američki san“. Kroz crnu kožnu jaknu, odnosno kroz kontekst i način na koji je Springstin koristi vidi se proces *ekskorporacije* znaka (Fiske 1989, 15). Springstin, od prepoznatljivih artefakta popularne kulture, načinom njihove primene i rekontekstualizacijom gradi sopstveni stilizovanu „autentičnost“. Pri slaganju artefakta kao što je bela majica, crna kožna jakna i neuredna frizura, Springstin koristi i *brikolaž* koji se ogleda u korišćenju odeće koja sugerise različite stilove – odevanje radnika i odevanje buntovnika, tako da ukupan stil deluje kao da je nenameran (prirodan) a zapravo se radi o nameri kao i kod drugih potkulturnih stilova o kojima govori Hebdidž (Hebdige 1979, 101).

Delovi enterijera takođe predstavljaju metaforičke elemente. Stare tapete sa floralnim motivima odaju utisak da se radi o jeftinom iznajmljenom stanu. Ovakve tapete nisu „vlasništvo“ mladića sa fotografije, one nisu njegov izbor. One su bile tu pre nego što je on dospeo u taj prostor. Neko drugi ih je izabrao u skladu sa svojim ukusom, verovatno pedesetih godina. Međutim, one ništa ne govore o osobi koja ih je izabrala. Na ovoj fotografiji, one su predmet koji ukazuje na životne okolnosti mladića sa slike. Spuštene roletne metafora su za zamračenje (mrak) i izolovanost od spoljašnjeg sveta.

Sinegdoha je retorička tropa koja se često susreće u fotografijama na omotu gramofonskih ploča jer su one često samo detalj ambijenta ili portret umetnika, dakle isečak prikaza sveta. Ova fotografija je istovremeno detalj i produkt sveta u kom je snimljena. Ona treba da deluje kao da je isečak iz realnog života ili kao da je pronađena u fioci u nekom radničkom stanu. Kadar je istovremeno i isečak iz života momka iz radničke klase a istovremeno je i proizvod istog tog života. Kroz ovu sinegdohu i fotograf je implicitno prisutan. Kako model ne pozira, već deluje umorno i rezignirano i nalazi se u privatnom enterijeru a fotografija ima izgled amaterske fotografije, može se pretpostaviti da je fotograf prijatelj ili poznanik mladića sa slike i da je fotografiju snimio pre nego što su krenuli na „trke po ulici“ nakon teškog dana na poslu.

Paradigmatska i sintagmatska analiza fotografije na omotu albuma *Darkness of the Edge of Town*

Paradigmatska analiza

Portreti muzičara, koji su autori i izvođači muzike, na omotima gramofonskih ploča, sedamdesetih godina su i dalje prisutni i predstavljaju čest diskurs. Ovaj omot delimično pripada tom diskursu. On je samo delimično portret muzičara i to samo u delu prepoznatljivosti lika. Međutim, muzičar i autor albuma ovde nije prikazan kao rok zvezda a ni kao muzičar. On je prikazan kao pripad-

nik radničke klase i kao lik iz pesama ili narator. Fotografija prikazuje alter-ego muzičara, kroz koji on namerava da održi vezu sa publikom kao jedan od njih. Na ovim fotografijama oni su prikazani kao predstavnici svoje generacije, određene ekonomske klase kojoj pripada njihova publika (a ne nužno i oni sami), ideologije, likovi iz pesama i slično. To su fotografije koje su indeksične, jer ukazuju na autora muzike i ikonične, jer ukazuju na alter ego ili „svakodnevni“ život muzičara. One stvaraju iluziju da je pred posmatračem stvarna osoba a ne njen javni aspekt. U tom smislu postoji sličnost između fotografije Brus Springstina na ovom omotu i fotografije grupe Ramones na omotu njihovog istoimenog albuma iz 1976. godine. Obe fotografije su prikazi autora muzike na albumu i obe fotografije predstavljaju likove o kojima govore tekstovi pesama. Ni jedna od ovih fotografija ne ukazuje da se radi o rok zvezdama već o rezigniranim mladim ljudima otuđenim od sistema. Međutim, nije izabran bilo ko kao model za fotografiju, već su u pitanju sami autori albuma. Ovaj diskurs se jedino pojavljuje na omotima gramofonskih ploča na ovakav način jer deluje unutar paradigme omota gramofonskih ploča koja kroz istoriju praktikuje isticanje fotografije i lika autora muzike. Lik autora je donekle očekivan jer je to bila praksa koju su favorizovale izdavačke kuće zbog lakše promocije albuma i veće zarade. Muzičari na ovim fotografijama su češće bili prikazani sa instrumentima a fotografije su bile snimljene u fotografskom studiu kako bi se postigao izgled koji nije lako doći van profesionalnih uslova koje omogućava mašinerija muzičke industrije. Fotografija na takvim omotima pretenduje da prikaže muzičara kao proizvod muzičke industrije, kao nedodirljivog idola. Fotografije koje prikazuju muzičara ali van „pravila“ muzičke industrije, poput fotografije Brus Springstina i Ramonsa, deluje subverzivno. Ona, poput očekivanih fotografija na omotu albuma, prikazuje muzičare, ali ih prikazuje na neočekivan način. Oni nisu idoli, već likovi bliski publici.

Sintagmatska analiza

Elementi sintagme na fotografiji Brus Springstina stoje u prostornom odnosu u okviru kompozicije kadra. Sintagmatska struktura je izgrađena od objekata na fotografiji, njihove kompozicije i teksta koji prelazi preko fotografije. O objektima je već bilo reči u delu analize koji se bavi objektima i konceptima na koje oni upućuju. Kompozicija koja ove objekte povezuje u kadar takođe je gradivni deo fotografske poruke. Radi se o centralnoj kompoziciji u kojoj se fokus ili objekat od primarnog interesa za fotografiju, postavlja u sredinu kompozicije – na njenu vertikalnu i/ili horizontalnu osu. Centralna kompozicija je tipičan način komponovanja u amaterskoj fotografiji. Ono što je od važnosti za fotografiju, na amaterskoj fotografiji je postavljeno u sredinu. Ipak, fokus fotografije blago pomeren u desno (što i dalje ne narušava centralnost kompozicije jer fokus ostaje izuzetno blizu ose simetrije), stvara se izvesna nestabilnost kompozicije. Iako bi se moglo reći da ovo pomeranje od centra odaje pozna-

vanje upotrebe likovne kompozicije od strane fotografa, to se ipak ne dešava i fotografiji a dalje zadržava spontanost amaterske fotografije.

Frontalni portret u kom fotografisana osoba gleda direktno u fotoaparat, predstavlja drugi element koji se često susreće u amaterskoj i službenoj fotografiji. Frontalna, *en face* fotografija, koja deluje spontano, bez neke posebne direkcije za modela od strane fotografa (osim možda da bude spontan), sugeriše želju da se fotografijom „uhvati“ prirodnost, realnost, stvarnost i iskrenost osobe. Takav način snimanja fotografije podseća na fotografisanje za zvanična dokumenta (lične karte, pasoše i sl.) gde postoji motiv da se zabeleži stvarni, prepoznatljivi izgled osobe, bez emotivne ekspresije.

Pozadina fotografije sugeriše ambijent koji predstavlja još jedan označitelj siromaštva radničke klase. Ona nije neutralna, kao kod profesionalne, studijske fotografije, što doprinosi utisku amaterske fotografije. Kao da je nasumično izabrana, ipak odaje deo priče iz svakodnevnog života. Spuštene roletne, kao granica između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta i metafora za izolovanost i otuđenost, stare tapete i rasveta su jedini motivi ambijenta prisutni na fotografiji. Ovi elementi, iako malobrojni, dovoljni su za prenošenje atmosfere koju fotografija pretenduje da evocira. Springstin je mogao da bude fotografisan i na ulici – poput Ramonsa, ispred zida od cigala, međutim poruka bi time bila izmenjena i upućivala na kakvu-takvu povezanost sa svetom ulice. Ipak, izabran je enterijer kao sredstvo da se i kroz prikaz dela privatnog prostora i njegove hermetičnosti, predstavi otuđenost i izopštenost lika sa fotografije i iz pesama. On ne pripada nikakvoj potkulturi, grupi, bandi... ovaj lik je sasvim sam, odbačen, otuđen i zatvoren.

Upotreba rasvete iz jednog izvora kao i žuti tonovi boja, takođe su deo diskursa amaterske fotografije. Međutim, jedina nedoslednost, koja je nužna jer bez nje fotografije ne bi ni bilo, jeste samo postojanje ove fotografije. Ona predstavlja prekid diskursa o amaterskoj fotografiji jer iz nje proizilazi pitanje razloga njenog nastanka. Amaterska fotografija najčešće upućuje na neki poseban događaj, priliku ili momenat koji bi trebalo sačuvati u sećanju. Likovi su na ovim fotografijama raspoloženi ili se bar trude da tako izgledaju, što nije slučaj sa ovom fotografijom na kojoj nema naznaka svrhe fotografisanja koja bi bila prepoznatljiva u sferi amaterske ili porodične fotografije. Pitanje motiva fotografisanja ruši utisak amaterizma i svodi ga na namernu, unapred osmišljenu proceduru, jer je pravi motiv prikazivanje Springstina kroz njegov alter ego i lik blizak njegovoj publici.

Završna razmatranja

Semiotička analiza sprovedena na fotografiji na omotu albuma *Darkness of the Edge of Town* Brus Springstina, otkriva specifičnu upotrebu konotativnih procedura, svojstvenu samo fotografijama koje se nalaze na omotima gra-

mofonskih ploča. Kroz retoriku fotografije na omotu albuma, vidi se i trajna povezanost gramofonske ploče i njenog omota. Za razliku od „omota“ drugih proizvoda koje nazivamo ambalažom, omot muzičkog albuma je sistemom konotacija povezan i sa tekstovima pesama ali i sa svim dostupnim i poznatim narativima povezanim sa autorima ploče ili njihovim pređašnjim izdanjima. Na taj način semiotička analiza pokazuje i da su omoti albuma, odnosno muzički albumi drugačiji od ostalih industrijski proizvedenih predmeta za svakodnevnu upotrebu. Ploče i njihovi omoti imaju status kulturološkog predmeta, paradigmatički povezanog sa ostalim predmetima iz iste kategorije, što ih čini građom na osnovu koje je moguće vršiti različita istraživanja o načinu na koji se konstruiše komunikacija kroz vizuelne prikaze u različitim potkulturama ili u različitim vremenskim okvirima. Semiotička analiza fotografija na omotima gramofonskih ploča je specifična u odnosu na semiotičke analize fotografija reprodukovanih na drugim medijumima, jer se radi o predmetu koji je složen i u kome se prepliću konotativni planovi fotografije i naziva albuma, tekstova pesama, poznavanja imidža autora i eventualno potkulture kojoj pripada i leksikona koji koristi. Zbog toga je potrebno uzeti u obzir građu koja otkriva sve konotativne planove kroz „podroban opis“ svih znakova, leksikona potkulturne komunikacije koja uključuje i značenje određenih objekata i vizuelnih simbola, odnosno detaljan opis konteksta u kome se svi manifestovani znakovi prikazuju (Geertz 1973). Omot gramofonske ploče gradi mrežu značenja koja reflektuje kulturološke i sociološke odnose u kojima je nastala. Pored toga, ona se upliće u tu istu kulturološku mrežu vizuelne komunikacije i sama postajući njen strukturalni deo. Gramofonska ploča i omot, kao njen integralni deo, su artefakti kroz koje je moguće analizirati manifestacije različitih elemenata kulture i društva. Kao artefakt – predmet semiotičke analize, fotografija na omotu gramofonske ploče je bogata simbolima, konotacijama, porukama (spontananim i konstruisanim) koje grade gustu mrežu u kojoj se reflektuje svet u kome i iz koga je nastala, tako da analiza uključuje i dizajnerske prakse i korišćenje štamparskih tehnika i fotografskih tehnologija, učešće vizuelne komunikacije u građenju imidža i ikoničnosti autora muzike, odnos prema publici koji se ogleda u tipologiji poruka koje se konstruišu i u načinu na koji se konstruišu, odnos prema muzičkoj industriji i autorstvu nad artefaktom – gramofonskom pločom. Semiotička analiza je i put u dubinu strukture kompleksnog artefakta kakav je gramofonska ploča. Kroz nju se otkriva da se strukturalni elementi guste mreže konotacija ne nalaze samo fizički ugrađene u sam predmet kao njegovi formalni elementi, već se nalaze i izvan njega – povezani referencama sa prethodnim omotima istog autora, omotima drugih autora, filmovima, knježevnim delima, ideologijama, istorijskim događajima, modom, likovnom umetnošću, potkulturama i popularnom kulturom.

Literatura:

- Alleyne, Mike. After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgerson, and Rock Album Cover. *Rock Music Studies* 1:3, 251–267, Routledge.
- Barthes, Roland. 1964. *Elements of Semiology*. London: Jonathan Cape.
- Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text*. Fontana Press, Harper Collins.
- Barthes, Roland. 2011. *Svetla komora – Beleška o fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Bestley, Russell. 2007. *Hitsville UK: Punk rock and graphic design in the faraway towns, 1976–84*. PhD thesis, University of the Arts London.
- Bird, Elizabeth. 1994. „Is that me, Baby?“ Image, Authenticity, and the Career of Bruce Springsteen. *American Studies* 35 (2): 39–57
- Chalfen, Richard. 1987. *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green. Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Chandler, Daniel. 2002. *Semiotics: The Basic*. New York: Routledge
- DeLong, Marilyn, Kelly Gage, Juyeon Park, Monica Sklar. 2010. From Renegade to Regular Joe: The Black Leather Jacket's Values for Bikers. *International Journal of Motorcycle Studies*. 6 (2)
- Dombal, Ryan. 2010. Take Cover: Darkness on the Edge of Town. <https://pitchfork.com/news/40570-take-cover-darkness-on-the-edge-of-town/> (21.5.2017)
- Dougherty Kowalsky, Carissa. 2006. The Coloring of Jazz: Race and Record Cover Design in American Jazz, 1950 to 1970. *Design Issues*. 23 (1): 47–60. MIT Press
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge
- Frith, Simon. 2007. The Real Thing – Bruce Springsteen. In *The Rock History Reader*. ed. Theo Cateforis. 247–253. New York: Routledge.
- Garman, Brian. 1996. The ghost of history Bruce Springsteen, Woody Guthrie, and the hurt song. *Popular Music and Society*, 20 (2) 69–120.
- Geertz, Clifford. 1977. *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.
- Goodwin, Andrew. 1992. *Dancing in the Distraction Factory – Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hymes, Dell. 1977. *Foundations in Sociolinguistics – An Ethnographic Approach*. Tavistock Publication Limited.
- Inglis Ian. 2001. 'Nothing You Can See That Isn't Shown': the album covers of the Beatles. *Popular Music* 20 (1): 83–97.
- Jefferson R. Cowie, Lauren Boehm. 2006. Dead Man's Town: „Born in the U.S.A.,“ Social History, and Working-Class Identity. *American Quarterly*. 58 (2): 353–378.
- Cohen D, Johnathan. 2018. Lost in the Flood: Bruce Springsteen's political consciousness and the Vietnam War, 1968 – 2014. In *Bruce Springsteen and Popular Music: Rhetoric, Social Consciousness, and Contemporary Culture*. ed. William I. Wolf 17–31. Routledge.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture – The Meaning of Style*. London: Routledge
- Jones, Steve, Martin Sorger. 2006. Covering Music: A brief History and Analysis of Album Cover Design. *Journal of Popular Music Studies*. 11–12 (1): 68–102

- Mackey-Kallis, Susan. Ian McDermott. 1992. Bruce Springsteen, Ronald Reagan and the American Dream. *Popular Music and Society*. 16 (4): 1–9
- Marsh, Dave. 2003. *Bruce Springsteen – Two Hearts, The Story*. NY, London: Routledge.
- Morin, Edgar. 2005. *The Cinema, or Imaginary Man*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Naumović, Slobodan, Vladimir Radivojević. 2015. *Borski almanah – ulična fotografija kao zajednička antropologija*. Bor: Narodna biblioteka Bor. Biblioteka Razbor. 3.
- Osborne, Richard. 2012. *Vinyl – A History of the Analogue Record*. Ashgate Publishing
- Rajin, Momčilo, Slobodan Ilić 1977. Izložba rock omota. *Džuboks magazin* 38: 74–75. NIP Dečje novine
- Rajin Momčilo. 1977. Pop art i Rock omoti ili povezivanje „elitne“ i „masovne“ umetnosti. *Džuboks magazin* 41. NIP Dečje novine
- Rajin Momčilo. 1978.a. Omoti Rodžera Deana. *Džuboks magazin*. 47, 48, 49. NIP Dečje novine
- Rajin Momčilo. 1978.b. Eksperimentalni postupci na omotima ploča. *Džuboks magazin*. 50. NIP Dečje novine
- Rajin Momčilo. 1978.c. Eksperimentalna fotografija na omotima ploča. *Džuboks magazin* 52. NIP Dečje novine
- Rawson, Eric. 2018. When Words Fail: Nonlexical utterances and rhetoric of voicelessness in the songs of Bruce Springsteen, 1975–1984. In *Bruce Springsteen and Popular Music. Rhetoric, Social Consciousness and Contemporary Culture*. ed. William Wolf. 133–147. London: Routledge.
- Ruby, Jay. 1981. Seeing Through Pictures: The Anthropology of Photography. *Critical Arts*. 1(4): 3–16. doi:10.1080/02560048108537607
- Saymour M. Elizabeth. 2012. „Where Dreams are Found and Lost“: Springsteen, Nostalgia, and Identity. In *Bruce Springsteen, Cultural Studies, and the Runaway American Dream*. eds. Kenneth Womack, Jerry Zolten, Mark Bernhard. 61–76. Ashgate
- Scrapelos, Yannis. 2017. Towards a Quantitative Visual Semiotics? In *New Semiotics Between Tradition and Innovation*. ed. Kristian Bankov. 413–423. NBU Publishing House & IASS Publications https://www.academia.edu/31087062/TOWARDS_A_QUANTITATIVE_VISUAL_SEMIOTICS (15.04. 2020.)
- Springsteen, Bruce. 2016. *Born To Run*. New York: Simon and Shuster
- Suisman, David. 2009. *Selling Sounds – The Commercial Revolution in American Music*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press
- Todić, Milanka. 2005. *Fotografija i propaganda 1945 – 1958*. Banja Luka: JU Književna zadruga
- Todić, Milanka. 2012. *Vek reklame*. Beograd https://www.academia.edu/2531365/Vek_reklame_Beograd_2012 (29.03.2020.)
- Worth, Sol. John Adair. 1975. *Trough Navajo Eyes – An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

Katarina Nikolić

Semiotic analysis of photography on cover artwork of Bruce Springsteen's album „Darkness on the Edge of Town“

Semiotic analysis of photographic visual messages on music records cover artwork, gives insight into the rhetoric construct made of photography, written text and music with lyrics as constituting parts of music album. This rhetorical construct, which is typical for cover artwork, makes it significantly different from other media of graphic design, thus interesting from angle of semantic component of graphic design. In this paper, connotative procedures and their application on cover artwork are being analyzed. Paradigmatic and syntagmatic aspects of message are analyzed in order to find out how photographic message is being coded by its authors and how is it decoded by recipient.

This particular photo is selected because of its strong denotative component. Photography depicts musician – Bruce Springsteen. But it presents him as one of characters from his songs – typical hard workingmen from the edge of the society. Through use of connotative procedures such as pose, objects and photogenia and distinctive photographic style of vernacular photography, Stefanko (photographer) and Springsteen have made an object, a photo, which pretends to be authentic personal object. Through that object, Springsteen is creating also his stage persona or alter ego of poor, hardworking men from the edge of society.

Keywords: photography, music album cover artwork, semiotic analysis, rhetoric of photography, connotation procedures, paradigmatic and syntagmatic analysis