



UVOD U TEORIJU FILMSKE PRIČE

NIKICA GILIĆ



SADRŽAJ

Hrvoje Turković	
Kompetentno i kritičko uvođenje u filmsku naraciju	4
Predgovor	6
1. UVOD	
1.1. Kognitivističke postavke	8
2. TEORIJA PRIPOVIJEDANJA I NARATOLOGIJA	
2.1. Iz povijesti izučavanja priče	
2.1.1. Utemeljitelji teorije pripovijedanja	
2.1.2. Ruski formalizam	
2.1.3. Književna teorija, filmologija i lingvistika	17
3. TEMELJNI POJMOVI TEORIJE PRIPOVIJEDANJA	
3.1. Priča i pripovijedanje	
3.2. Filmski prostor	
3.3. Filmsko vrijeme	
3.3.1. Trajanje	
3.3.2. Poredak (redoslijed) i učestalost	
3.4. Točka gledišta i fokalizacija	
3.5. Narativne instancije	
3.6. Pripovjedač	32
4. TEORIJA FILMSKE PRIČE	
4.1. Glazbenost i zornost filma	
4.2. Izgovorena i zapisana priča	
4.3. Komentar i pripovjedačev "glas"	97
5. TEORETIČARI PRIPOVIJEDANJA I TRADICIJA	
5.1. Teorijski temelji	
5.1.1. Mimetičke teorije	
5.1.2. Dijegeitičke teorije	113
6. ZAKLJUČAK	126

7. BIBLIOGRAFIJA	135
8. FILMOGRAFIJA	145
Sažetak	153
Summary	154
O autoru	156
Impresum	157

KOMPETENTNO I KRITIČKO UVOĐENJE U FILMSKU NARACIJU

Iako je igrani film u središtu javne pažnje, iako je priča najčešće tematiziran aspekt igranog filma u novinskim kritikama filmova i u gledateljskim komentarima odgledanih filmova, iako se naraciji u filmu posvećuju predavanja i na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu i na filmskih kolegijima na filozofskim fakultetima u Zagrebu, Zadru, Osijeku i Rijeci, te na učiteljskim akademijama posvuda po Hrvatskoj i u školskoj nastavi filma, činjenica je da imamo tek jednu izvornu, domaću, teorijsku knjigu koja se središnje pozabavila *filmskom naracijom*. Ako osim nje i postoji nešto što se bavi pričom u filmu, to su uglavnom scenaristički savjetodavni priručnici, koji, sasvim očekivano, nemaju posebnih teorijskih aspiracija i daleko su od relevantnije suvremene proučavalačke tradicije. O filmskoj se naraciji u nas uglavnom pisalo ili po rasutim člancima objavljivanim po časopisima ili enciklopedijama, ili tek u ponekom odjeljku šire tematski koncipirane knjige.

Knjiga *Uvod u teoriju filmske priče* Nikice Gilića, izvorno objavljena u tiskanom obliku 2007. godine, prva je koja se na hrvatskom jeziku središnje posvetila teoriji naracije, koja u primjeni na film, ali s referencom i na književnost, razrađuje one aspekte što ih je suvremena naratologija dovela u središte pažnje, produbljujući našu sposobnost razumijevanja prirode i unutarnjih mehanizama filmske naracije. Iako se ova knjiga sustavno bavi izlaganjem nekih najuglednijih i najutjecajnijih suvremenih teorija naracije i naratoloških pravaca, ona je istodobno, glavnim svojim dijelom, sustavan pregled onih pojmova, onih pojmovnih distinkcija koje omogućavaju podrobno razumijevanje i uspješnu teorijsku analizu različitih vidova i oblika naracije.

Gilić to radi visokom kompetencijom, upućenošću i kritičnošću. U izlaganju povijesnih narativnih teorija Gilić demonstrira njihov prinos tako da pokazuje njihovu primjenjivost u tumačenju pojedinih filmova i tipova filmova, povremeno kritički preispitujući dane distinkcije i dodatno ih izvorno razbistrujući. Ovakav "oprimjeravajući" pristup nije koristan samo pedagoški (uvježbava čitatelja u primjeni povučenih teorijskih distinkcija), nego i dublje razumijevalački: Gilić nam time omogućuje da uočimo empirijske razloge za javljanje dane teorijske distinkcije i odredbe, omogućuje nam razumijevanje njezine funkcionalnosti, te i tako daje priliku da se prinosi različitih teorija uključe u živi interpretativni pristup filmu.

Knjiga je pisana terminološki precizno, bistrim i preglednim stilom koji odaje motiviranog i

poletnog tumača, primjeri su uvjerljivi, a građa je pregledno strukturirana, tako da može podjednako uspješno služiti i kao djelotvoran sveučilišni udžbenik, ali i kao intrigantno intelektualno štivo široj kulturnoj zajednici, jer svojim kritičnim razmatranjem pojmova, upozoravanjem na otvorene probleme djeluje poticajno, otvarajući teren za teorijska nadovezivanja i na ispitivačke primjene.

Hrvoje Turković

PREDGOVOR

U novije je vrijeme filmska umjetnost sve zastupljenija u hrvatskoj i inozemnoj sveučilišnoj nastavi i u humanističkim znanostima – uz uobičajena “žarišta” (odsjeci za komparativnu književnost filozofskih fakulteta, umjetničke i pedagoške akademije i odsjeci itd.), nastava filma i medijske kulture sve se češće smatra važnom i u studiju filologije općenito (kroatistika, anglistika, talijanistika...), kao i u studiju sociologije i antropologije, jer bez poznavanja filma nema govora o dubljem razumijevanju suvremene kulture. Hrvatsko bi izdavaštvo nedvojbeno trebalo pratiti takav porast zanimanja za film, a kako je narativni film jedna od najcjenjenijih, najutjecajnijih, pa i najpopularnijih filmskih formi, pokazala se velika potreba upravo za filmološkim udžbenikom koji bi sistematizirao znanje o filmskoj priči.

Kako prići tako utjecajnom i popularnom, a ipak prilično nesustavno proučavanom problemu u međunarodnoj filmologiji? S obzirom na to da u Hrvatskoj još nije napisana ni prevedena nijedna knjiga te tematike, najkorisnijim mi se činilo usustaviti znanje u novije vrijeme najutjecajnijih filmoloških škola, s usputnim osvrtom na šire kulturološki usmjerene metode kakve su sedamdesetih i ranih osamdesetih godina prošlog stoljeća bile na vrhuncu utjecaja, ali i danas imaju brojne iskrene i poticajne zagovornike. Premda sveučilišni udžbenik *Uvod u teoriju filmske priče* nije, dakle, pisan bez autorskog stava, nadam se da će studentima, kojima je ponajprije namijenjen, pomoći i u produbljivanju znanja i u stvaranju vlastitoga kritičkog odnosa, što je jedan od glavnih ideala sveučilišne nastave. Kako današnji učenici sve ranije i sve potpunije usvajaju jezik vizualne komunikacije, nadam se da će od ove knjige imati koristi i učenici gimnazija, kao i umjetničkih i drugih srednjih škola.

Dakako, u ovakvim je izdavačkim projektima neprocjenjiva pomoć prijatelja i kolega, a ponajviše onih koji su voljni kritički pročitati sav rukopis. Uz recenzente, profesore Antu Peterlića, Hrvoja Turkovića i Borisa Senkera, te urednicu knjige Miroslavu Vučić, to su u raznim fazama rada pristali učiniti i dragi prijatelji Jelena Šesnić, David Šporer, Tatjana Jukić i Bruno Kragić, pa im svima najtoplije zahvaljujem na trudu i na korisnim savjetima i primjedbama. Najveću zahvalnost, međutim, ipak dugujem profesoru Peterliću, koji mi je najprije pokazao kako izgleda maksimum profesionalne i prijateljske pomoći, a potom je stalno iznova uspijevaao nadmašiti visoka očekivanja stvorena takvim odnosom. Povodom drugog, neznatno prerađenog izdanja na Besplatnim elektroničkim knjigama, zahvaljujem se i uredniku Krešimiru Pintariću.

Teme obrađene u ovom sveučilišnom udžbeniku već sam iskušavao i u nastavi, pa bih na kraju htio zahvaliti i studentima komparativne književnosti na strpljenju, pametnim komentarima, dobrim odgovorima i još boljim pitanjima.

Nikica Gilić

1. UVOD

Proučavatelji priča (ne samo književnih) obično upućuju na antičke korijene svoje djelatnosti, najčešće navodeći Aristotelovo djelo *O pjesničkom umijeću* (Aristotel, 1983), poznato i kao *Poetika*. Između antike i dvadesetoga stoljeća, čini se, ne postoji kontinuitet teorijskih uvida ključnih za suvremeno proučavanje priča. Usredotočivši se na formu i temeljne strukturne komponente (ili *dubinske strukture*) narativnih tekstova, u novije su vrijeme, dakle, tek teoretičari književnosti poznati kao ruski formalisti (a uz njih još i Vladimir Propp) ostvarili uvide na koje će se kasnija teorija književnosti i filma često vraćati, a za proučavanje priče u dvadesetom (i dvadeset i prvom) stoljeću od velikog je značaja i tzv. strukturalna lingvistika utemeljena na radu Ferdinanda de Saussurea.

Strukturalno-lingvistički i ruskoformalistički temelji teorije književnosti isprva su utjecali na teoretičare Zapadne Europe, a kasnije i SAD-a, posredovanjem izbjeglica s Istoka kao što je Roman Jakobson koji je, osim u krugu ruskoga formalizma, djelovao i u kontekstu praškoga strukturalizma[1]. U drugoj polovici 20. stoljeća iznimnu su važnost u teoriji književnosti i drugim humanističkim, ali i u društvenim znanostima, imali strukturalisti i semiotičari,[2] primjerice Claude Lévi-Strauss, A. J. Greimas, Gérard Genette, Jurij Lotman i Umberto Eco. Dakako, ova je teorijska tendencija imala zanimljive odbljeske u raznim zemljama, primjerice u Izraelu (npr. Shlomith Rimmon-Kenan) i SAD (npr. Seymour Chatman), no ne treba, zaboraviti ni američku tradiciju teorije pripovijedanja nesvodivu na ove utjecaje (npr. Henry James, Percy Lubbock, Wayne Booth).

Narativni fenomeni, dakako, nisu ograničeni na književnost – ruski formalisti, praški strukturalisti i sovjetski semiotičari znatnu su pozornost pridavali filmu i drugim medijima, što je uključivalo i interes za narativni film. Nadalje, utjecajni teoretičar filma i likovnih umjetnosti Rudolf Arnheim također je i teoretičar radija (Vončina, 1993: 32, 42-3, 108, 117-8, 127), a sa svojim je studentima još 1941. provodio opsežno istraživanje radijskih sapunica (Vončina, 1993: 137). Dakako Roland Barthes – iznimno utjecajan i kao strukturalist/semiotičar/naratolog – jedan je od utemeljitelja tendencije koju obično nazivamo poststrukturalizmom, a već je u svojoj ranijoj (semiotičkoj) fazi zavrijedio naziv jednoga od rodonačelnika suvremenih kulturalnih (ili kulturoloških) teorija. U tom se smislu iz strukturalističke faze njegova rada u poststrukturalističku vrlo logično i lako prenosi interes za film, modu, reklame, hranu i druge društvene pojave.

U priručnicima o "poststrukturalističkoj" i "suvremenoj" znanosti o književnosti i književnoj teoriji, odnosno o "književnoj teoriji nakon strukturalizma", [3] posebno mjesto zauzimaju i Jacques Derrida (utemeljitelj dekonstrukcije), Jacques Lacan (utemeljitelj novije psihoanalize), Michel Foucault (povjesničar znanja i analitičar kulture), Louis Althusser (marksistički sociolog), Frantz Fanon i Edward Said (rodonačelnici postkolonijalne kritike), Luce Irigaray, Julija Kristeva, Shoshana Felman (ključne feminističke kritičarke), a oni i predstavnici njihovih škola često utječu jedni na druge, vraćajući se k tome na djelo Karla Marxa i drugih starijih mislilaca (filozofa, sociologa, "teoretičara", i tako dalje).

Filmologija kao zasebna disciplina (koja uključuje i teoriju i povijest filma) mlađa je grana humanističkih znanosti od znanosti o književnosti, a ugledni su autori ranih filmoloških radova često poznatiji kao filmski, kazališni i književni stvaraoci, primjerice Vachel Lindsey, Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Lev Kulješov, Vsevolod Pudovkin, Sergej Ejzenštejn, odnosno kao filozofi, psiholozi i povjesničari/teoretičari likovnih umjetnosti, primjerice, Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Erwin Panofsky. Neki od njih (Lindsey, Ejzenštejn i drugi) danas su ostali najpoznatiji kao stručnjaci za film.

U prvim je nekoliko desetljeća glavna filmološka preokupacija bila priroda (tj. bit) medija – s jedne strane kroz temu svojstava zbog kojih film ne može reproducirati zbilju (npr. u radu R. Arnheima), a s druge strane kroz temu "registracijskih" mogućnosti filmskoga medija (npr. André Bazin i Siegfried Kracauer). [4] Dakako, oba su ova pravca pokušavala definirati i pripadajuće kriterije estetskoga vrednovanja, izvlačeći kriterije umjetničkog vrednovanja iz općih ideja o prirodi filma.

Kratak prikaz zbivanja u ovom vrlo dinamičnom razdoblju teorije filma (vidi, npr. i u Andrew, 1980, Tudor, 1979, Stam, 2000, 2019) [5] ne može, dakako, obuhvatiti cjelokupnu filmologiju, no vjerojatno može poslužiti kao temelj jedne relevantne perspektive. U prvim se desetljećima filmologije najveća pozornost posvećivala pojedinoj filmskoj snimci i kraćem montažnom slijedu, odnosno manjem dijelu filmskoga djela, iz čega su se potom često izvlačili dalekosežni zaključci o prirodi filma. Dakle, znatno se veća pozornost posvećivala tome kako film izgleda i kako djeluje na gledatelja nego organizaciji cjeline (od uvodne do odjavne špice, od početka do kraja projekcije, od početka do kraja filmske priče i tome slično).

Ove zajedničke crte teoretičara različitih usmjerenja zacijelo imaju neke veze s osjećajem novosti filma i filmologije, i s osjećanjem potrebe za afirmacijom filmske umjetnosti. Naime, da bi šira kulturna sredina prihvatila filmsku umjetnost kao ravnopravnu ostalim (elitnim)

umjetnostima, vjerojatno je prvo trebala uvidjeti specifičnost filma, osvjedočiti se da nije riječ, s jedne strane o odbljesku kazališta, književnosti ili slikarstva, a s druge strane o zabavi "svjetine". Priča je stoga u ranoj teoriji filma često promatrana kao nešto što se preuzima iz trivijalnih žanrova kazališta i književnosti, nešto što filmu privlači vulgarne mase. Velik, možda i najveći dio razmatranja rane filmske retorike (metoda i tehnika kojima film djeluje na svoga gledatelja), filmske stilistike (formalnih sastavnica tog djelovanja), odnosno filmske poetike (kako sustava pravila vrednovanja filma tako i preskriptivnog modusa filmskoga stvaranja), definiran je, dalo bi se pretpostaviti, navedenim odrednicama.

No, u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća češće nastaju studije usmjerene prema cjelini filmske umjetnine, ali i prema totalitetu medija (za razliku od spomenute biti, esencije medija), obuhvaćajući dakle i ono što je filmu zajedničko s drugim medijima (i izvanfilmskom stvarnošću) kao legitiman dio filmske izražajnosti. Filmski semiotičar Christian Metz (1966, 1975) istražuje bogatstvo filmskih kodova; broji i analizira što sve u filmu jest i što sve film jest, odnosno kako film djeluje svojom cjelokupnošću, a srodnog je usmjerenja i filmološki rad sovjetskoga semiotičara Jurija Lotmana (1976). Ovako iznesena, njihova ambicija može nekome zazvučati pretjeranom, no ne treba zaboraviti da je ambicija studiozne sveobuhvatnosti tipična za semiotiku. Ipak, izrazito je ambiciozan i (barem deklarativno) podjednako studiozan i rad Jeana Mitryja (1966-1972), koji se vraća psihološkim i percepcijskim pitanjima ključnima za dobar dio rane filmologije, a filmolozi stasali tijekom 1960-tih i 1970-tih, npr. Jerzy Płażewski (1972), V. F. Perkins (1974), Ante Peterlić (1976, 2000) trude se razraditi i narativnu problematiku, opisati na koji način narativne strukture stupaju u odnos s drugim sastavnicama filmskoga medija.

Početkom druge polovice dvadesetog stoljeća razvijaju se metodologije koje će utjecati čak i na feminističku i psihoanalitičku filmsku kritiku. Francuski filmski kritičari (kasnije vodeći redatelji novoga vala) Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol i drugi stvorili su tzv. autorsku kritiku (pod utjecajem Bazina te djelomično strukturalističke inspiracije), koja opus autora[6] sagledava kao cjelinu, a posredstvom kritičara Andrewa Sarris anglofonim se područjem proširila kao autorska teorija. Utjecajna je i tzv. žanrovska kritika iz koje se razvio zanimljiv i utjecajan filmološki pravac/škola (npr. Thomas Schatz, Rick Altman). Dominacija marksističkog (npr. Colin MacCabe), feminističkog (npr. Laura Mulvey) i psihoanalitičkog diskurza (npr. Slavoj Žižek) u proučavanju filma u zadnjoj trećini dvadesetog stoljeća bila je više institucijsko-ideološki zagovarana nego stvarna, a u filmologiji zadnjih desetljeća jača svijest o pluralnosti teorijskih polazišta i njihovih često neuskladivih dosega i postavki. U tom se razdoblju kao najutjecajnija struja često spominjala

tzv. "post-teorija", odnosno filmološki kognitivizam (David Bordwell, Edward Branigan, Noël Carroll, Carl Plantinga, Torben Grodal, Ed Tan), uvelike utemeljen na psihologijskim zapažanjima o percepciji, pamćenju, zaključivanju i rasuđivanju kakvima se filmologija i u prošlosti često inspirirala. Ovaj je kognitivizam povezan i s *formalizmom*[7] (npr. Kristin Thompson) te s nekim tendencijama američke analitičke filozofije (npr. već spomenuti Carroll), a ilustracije radi vrijedi napomenuti kako čak i nedvojbeni akademski zvijezda Slavoj Žižek na prijelazu stoljeća (Žižek, 2001) zbori o krizi kulturalnih studija i dominaciji kognitivizma (formalizma). Nasuprot osjećaja potiskivanja formalizma u proučavanju književnosti, Žižeku se učinilo da je u proučavanju filma baš formalizam procvjetao.

Kako ćemo vidjeti tijekom daljnjega izlaganja, tzv. kognitivistička[8] filmologija, s njenim naglaskom na empirijskoj provjerljivosti teza i na istraživanjima *srednjih razina*, može se dovesti u zanimljivu vezu s filmskom naratologijom (pokušajima primjene naratologije na filmski medij), a također pruža i privlačan izlaz iz slijepe ulice u koju zapada analitičar koji se, usvojivši prilično razumnu tezu o propusnosti i relativnoj validnosti granica među društvenim skupinama i diskurzivnim tipovima, ponaša kao da te granice ne postoje, kao da nema smisla (ili barem potrebe) razlikovati fikcionalni narativni film od, primjerice, raspravljačkog političkog pamfleta.

1.1. KOGNITIVISTIČKE POSTAVKE

U ovom ćemo uvodu, dakle, posebnu pozornost posvetiti i temeljnim teorijskim pretpostavkama takozvane kognitivističke filmološke škole, a u daljnjem ćemo radu naglašavati glavne teze o narativnom filmu njenog najutjecajnijeg predstavnika Davida Bordwella, uspoređujući ih pritom s tezama vjerojatno najutjecajnijeg filmskog naratologa Seymoura Chatmana.

Dakako, pritom ne želimo poreći važnost i potrebitost kulturalne analize i kritike, ali svakako želimo implicirati da je neka vrst formalističkog obrazovanja jedan od nužnih preduvjeta[9] relevantnih analiza kulturalnih implikacija nekoga medija. Formalizam i proučavanje povijesnoga konteksta ni na koji se način ne isključuju, o čemu svjedoči i ključna knjiga Bordwella, Janet Staiger i Kristin Thompson (Bordwell, Staiger, Thompson, 1999) o klasičnom Hollywoodu i drugi radovi navedenih autorica i autora.

Za razliku od psihoanalize koja, ukratko, proučava mehanizme podsvjesnog i nesvjesnog, neurotske simptome, bizarne snove, pogreške u govoru i tome slično, kognitivna psihologija

proučava ono što Bordwell naziva normalnim i uspješnim djelovanjem (Bordwell, 1999: 7), kao primjere nabrajajući prepoznavanje lica, pretraživanje popisa riječi, shvaćanje i zaključivanje o uzrocima i posljedicama, o zakonitosti pamćenja i, dakako, razumijevanje priče (povezivanje događaja, koncipiranje likova kao raspoznatljivih cjelina predvidljivih ponašanja, itd.). Riječima hrvatskoga filmologa Hrvoja Turkovića: (...) *čini se da nema sumnje kako se film obraća našim doživljajnim (psihičkim) sposobnostima i da je izazivanje doživljaja temeljna svrha filma* (Turković, 1999b: 49) pa se kognitivistička filmologija bavi tim evidentno "normalnim i uspješnim" djelovanjem.

Bordwell tako drži kako se pripovijedanje može razumjeti kao organiziranje indikatora (*cues*) za konstruiranje priče. Ta koncepcija uključuje primatelja, no ne uključuje pošiljatelja ni poruku, premda uključuje mogućnost imitiranja komunikacijske situacije. Gledatelja Bordwell naziva *hipotetičnim entitetom koji izvršava radnje važne za konstrukciju priče iz filmskog prikazivanja* (Bordwell, 1986: 30)[10], a sa stvarnim ljudskim gledateljem dijeli određena *psihološka ograničenja*, odnosno svojstva percepcije te mora imati određena znanja koja će pomoći prepoznavanje indikatora iz teksta (te, dakako, reakciju na njih). U ovoj se fazi svoga rada Bordwell ogradio od proučavanja emotivnog aspekta percepcije filma, pretpostavivši čak da bi psihoanaliza priskrbila primjerenije metode za bavljenje emocijama, no kasnije se razgranalo i kognitivističko proučavanje upravo tog fenomena (*Film i emocije*, 2002). Podjednako je važno za Bordwellovu koncepciju doživljaja filmske priče odustajanje od termina "čitanja" filma, jer je *gledanje* filma *sinoptičko* (vezano uz vrijeme projekcije), te *doslovno* – filmska priča se percipira (preciznije, konstruira) bez prevođenja slika u verbalni jezik.

Objašnjavajući korijene svoga kognitivizma, Bordwell se poziva na konstruktivističku psihologijsku školu u kojoj dominira mišljenje kako organizam "*konstruira*" *percepcijske sudove na temelju nesvjesnog zaključivanja (inferences)* (Bordwell, 1986: 31), a percepcija se odvija i "odozdo (prema gore)"[11], dakle na temelju senzornog unosa (primjerice prepoznavanje boja), i "odozgo (prema dolje)"[12], dakle na temelju prethodnih znanja (primjerice prepoznavanje poznatih lica koje tražimo u gomili).

Konstruktivizam ovoga tipa, ističe nadalje Bordwell, ne dopušta lako razlikovanje percepcije i kognicije (dakle, osjetnih podražaja i njihove mentalne obrade), no za oba ta procesa važne su sheme (*schemata*), organizirani snopovi znanja kojima je vođeno postavljanje hipoteza. Te sheme, kao prvo, mogu biti prototipovi (*prototypes*), primjerice mentalna slika ptice pomoću koje lakše prepoznajemo kosa kao pticu nego pelikana, a koja k tome uzrokuje zbunjenost

kada vidimo čudnovatog kljunaša – ta se životinja prema nekim svojstvima izgledom približava prototipu ptice (kljun!), a prema nekima je s njom potpuno neusklađiva. Sheme, nadalje, mogu biti templat (templates) prema kojima sumjerujemo pojedinačne percipirane primjerke, primjerice narativne sheme (s predviđenim ulogama protivnika i pomagača) aktivirane čim prepoznamo junaka i konkretnu narativnu situaciju (odnosno, čim neki lik-osobu prepoznamo kao junaka, a situaciju u kojoj se nalazi kao narativnu situaciju). Napokon, sheme mogu biti i izvedbeni obrasci (procedural patterns), kao što je primjerice vještina vožnje bicikla ili vještina rasklapanja i sastavljanja montažnoga stola ili puške.

Bordwell pokušava ocrtati i konstruktivističku teoriju estetske aktivnosti (str. 32-3) prema kojoj je gledanje filma dinamičan psihološki proces povezan s velikim brojem čimbenika. Kao prvo, važna su pretpostavka gledanja filma (kao i, uostalom, slušanja epa ili čitanja novele) čovjekove percepcijske sposobnosti (perceptual capacities) – sposobnosti i ograničenja senzornih organa (u slučaju filma oka i uha) te uma. Potom su važni prethodno znanje i iskustvo (prior knowledge and experience), i to svakodnevno, umjetničko i filmsko, a važni su i materijal i struktura samoga filma (the material and structure of the film itself) –stilski sistemi te, primjerice narativna struktura, ritmičnost izmjene planova ili pokreta kamere odnosno pokreta u kadru, i tako dalje.

Filmski je gledatelj, dakle, izrazito aktivan, on misli gledajući film (premda, dakako, njegovu mentalnu aktivnost nipošto ne bi trebalo shvatiti kao prevođenje slika u verbalne strukture[13]). No, percepcija pokreta i to što tumači slike i zvukove kao da dolaze iz trodimenzionalnoga svijeta nije dovoljno za shvaćanje filmske priče. Potreban je za tu svrhu i središnji kognitivni cilj konstrukcije razabirljive priče (isto, str. 33), tog važnog fenomena za praktički sve dobne skupine[13] u širokom rasponu poznatih nam kultura (pri čemu kulturalne specifičnosti recepcije priče, kaže Bordwell, tek treba valjano istražiti).

Proučavatelji razumijevanja priče vrlo se često, tvrdi Bordwell, slažu oko postojanja “kanonskog”, najlakše te najbrže razumljivog obrasca pripovijedanja (vidi str. 35), kojeg možemo ovako parafrazirati (tek malko prilagođavajući Bordwellove formulacije): uvođenje likova i njihova ambijenta (setting)[15] te naznačavanje stanja i odnosa – potom radnje ili događaja koji unose promjenu – pa posljedice te radnje ili događaja – te, napokon, razrješenje događajnoga slijeda i svršetak priče. Zanimljivo je k tome napomenuti kako je, čini se, rano isticanje junakova cilja vrlo korisno za olakšavanje i ubrzavanje konstruiranja uzročno-posljedičnih i vremenskih odnosa. Stoga Bordwell predlaže sljedeći obrazac “kanonske” priče: likovi i njihovo okruženje – cilj – pokušaji – ishod – razrješenje (isto), a

postojanje junaka usmjerena ka konkretnom cilju obično se smatra važnim obilježjem klasičnog pripovijedanja.

Inače, kulturalnim relativistima na znanje, Bordwell ističe kako govori o *suvremenom zapadnom recipijentu* priče, o njegovim očekivanjima, primjerice, uvodne ekspozicije likova, a govor o "kanonskom", najčešćem tipu priče, nikako ne isključuje i druge obrasce. Uostalom, tim se (u skladu s Bordwellovom argumentacijskom logikom i terminologijom rečeno) *alternativama* dominantnom obrascu ovaj teoretičar i povjesničar filma prilično iscrpno bavi u drugome dijelu knjige *Narration in the Fiction Film*. Kognitivistička se teorija u zadnjoj petini prošloga stoljeća, dakle, vrlo ozbiljno počela baviti teorijom pripovijedanja, a prema nekim bi se mišljenjima naratologija (kao strukturalistička teorija pripovijedanja) u neku ruku mogla, a prema nekim mišljenjima čak i trebala, shvatiti kao ogranak kognitivizma, odnosno kognitivnih znanosti (Margolin, 1999, Herman, 2001).[16]

Dakako, ovo naznačavanje najistaknutijih teorijskih strujanja (i moda), s posebnim osvrtom na kognitivističku filmologiju, nema ambiciju iscrpljivanja teme, a pogrešno bi ga bilo shvatiti i kao obrazlaganje smjena paradigmi, pri kojima stare teorije bivaju bačene u ropotarnicu povijesti, a nove ostaju na snazi dok im sljedeća generacija teoretičara ne potpiše smrtnu presudu.[17] Primjerice, feministička i marksistička filmska kritika katkada se pozivaju na Proppa, a neki od najvažnijih dosega naratologije (npr. oni Geralda Princea i izraelskih naratologa) nastali su u razdoblju kada je poststrukturalizam zavladao humanističko-znanstvenom scenom.

Ruski je formalizam, nadalje, iznimno zanimljiv kognitivističkoj filmologiji, a premda je sam Metz napravio metodološki pomak od semiotike prema psihoanalizi, filmologija je nastavila razrađivati mogućnosti semiotičke analize filmskih djela, npr. u radu Francesca Casettija, Rogera Odina, Michela Colina (vidi u Buckland, 2000: 1-3 i dalje) te Jana M. Petersa (1987). Napokon, vrijedi napomenuti kako se već iz ovakvog naznačavanja najutjecajnijih i najpoznatijih filmoloških škola, uspoređenih, k tome, s književnima, može vidjeti kako je povijest filmologije ipak uvelike različita od povijesti znanosti o književnosti.

Na tome se u ovakvom razmatranju nema smisla previše zadržavati, no vjerojatno nećemo puno pogriješiti ako ustvrdimo kako zbog različitih značajki predmeta proučavanja, ali i zbog institucionalne logike, proučavanje filma ima neke autonomne značajke, vidljive (između ostalog) u važnosti bazenovske realističke teorije, širokoj primjeni postavki autorske kritike, potom u utjecaju kognitivne psihologije i tako dalje. Stoga i mi u ovome radu pokušavamo prikazati neke od temeljnih tendencija suvremene filmologije, i to one koje nam

se čine iznimno primjenjivima na analizu narativnoga filma. Nadalje, u tako ocrtanoj slici suvremene znanosti o filmu, za razliku od tendencija dominantnih u sociologiji kulture, postkolonijalnoj kritici ili, primjerice, feminizmu, analize ideoloških kodova ili ekonomskih odnosa imaju sekundarnu važnost.

BILJEŠKE

- [1] U tzv. praškoj školi najpoznatije je ime Jan Mukařovský.
- [2] Unatoč prvotnom političkom pritisku protiv “formalističkih” tendencija, i u tadašnjem se Sovjetskom savezu na sličnim temeljima izgradila utjecajna Tartuska škola.
- [3] Vidi, primjerice, Biti, 1997. i 2000., Selden i Widdowson, 1993., Culler, 2001., Gibson, 1996.
- [4] O ranim i klasičnim teorijama filma usp. Lučić, 2024.
- [5] Stamova povijest filmskih teorija pozornost posvećuje i, primjerice, ruskom formalizmu i Frankfurtskoj školi.
- [6] Autorom se u ovoj koncepciji uglavnom (no ne i isključivo) smatra redatelj.
- [7] Ta je odrednica draga i marksističkim kritičarima koji njome vole kognitivistima imputirati politički konzervativizam i podvrgavanje interesima globalnoga kapitala.
- [8] Za razliku od kognitivne lingvistike, ovoj filmološkoj školi kognitivizam je tek jedno od ključnih polazišta, pa nam se zbog distinktivnosti opravdanim čini u nas uvriježeni termin *kognitivistička* (a ne kognitivna) filmologija. A moglo bi se, dakako, zagovarati i tezu da to i nije pravi kognitivizam, već se samo tako naziva.
- [9] Među ostalim su preduvjetima svakako i dobro poznavanje sociologije i drugih društvenih znanosti.
- [10] *I adopt the term “viewer” or “spectator” to name a hypothetical entity executing the operations relevant to constructing a story out of the film’s representation.*

[11] *from the bottom up*

[12] *from the top down*

[13] Pođemo li od prvenstveno verbalnih konstrukcija u recepciji filmske priče lošim bismo mogli ocijeniti brojna djela filmskih velikana (Ford, Clouzot, Carné, Duvivier, Kurosawa, Hawks, Štiglic, Bauer, Pogačić...) čije su izlagačke (narativne) strukture često "neprevodive" na jezik egzistencijalizma, marksizma i drugih diskurzivnih praksi što u trenutku tumačenja imaju institucionalno-formativnu moć. O tome zapravo piše već i V. F. Perkins (1974: 118 i dalje).

[14] Donju dobnu granicu, čini se, definira istraživačev uspjeh u komunikaciji s djetetom.

[15] *Setting* označava mjesto i vrijeme radnje, s njihovim pripadajućim osobinama.

[16] O pokušajima povezivanja semiotike i kognitivizma vidi i kod Bucklanda (2000).

[17] Na konvencionalnost takvih povijesti teorija, kakve uglavnom "pišu pobjednici", Bordwell (1999: 23-4) upozorava u knjizi *Making Meaning*, prevedenoj i na hrvatski jezik (Bordwell, 2022).

2. TEORIJA PRIPOVIJEDANJA I NARATOLOGIJA

U pričama raznih vrsta i žanrova, izloženim pomoću raznih medija (film, jezik, strip...), neki proučavatelji pronalaze strukture nesvodive na medij u kojemu se ostvaruju, osobine neobjašnjive specifičnim značajkama medija. Tim se osobinama, između ostalih, bavi, primjerice, Amerikanac Seymour Chatman (radeći na tragu francuske i izraelske naratologije). Filmska priča, međutim, može biti shvaćena te proučavana i na drugi način, s obzirom na specifičnosti filmskoga medija – odnosno procesa djelovanja oblika filmskoga zapisa[1] na recipijenta filmske priče. Time se prvenstveno bave, primjerice, David Bordwell i Kristin Thompson (radeći na tragu ruskih književnoznanstvenih formalista). Napokon, priča izložena filmom često biva promatrana na treći način, kao riznica simptoma širih društvenih pojava i procesa, odnosno kao poprište djelovanja (i sukobljavanja) ideologija, ekonomskih odnosa, nesvjesnog, kolektivnog nesvjesnog i tome slično.

Pri svemu tome je filmska priča tek jedan od oglednih uzoraka onoga što, posudivši Bordwellov termin (1996: 71-104), možemo nazvati novijim tipom "simptomatske interpretacije"[2] priče, odnosno simptomatskom kritikom. Slovenski psihoanalitičar Slavoj Žižek svakako je paradigmatički predstavnik ove treće struje.

Već desetljećima se, kao što smo već napomenuli, proučavanje pripovjednih tekstova razvija interdisciplinarno, često pod utjecajem tipova znanja (teorijskih pravaca, tipova analize...) obično okupljenih pod egidama poststrukturalizma, "teorije"[3], psihoanalize, feminizma, marksizma i tako dalje. Te postrukturalističke teorije, često sveobuhvatne u društvenoobjašnjavačkoj intenciji, katkada se nazivaju "velikim (*grand*; vidi u Bordwell, 1996b)[4] teorijama", a često ih se kritizira zbog zaobilaženja problema proizašlih iz uvjerljive (i empirijski provjerljive) teze da gledateljske vještine, najjednostavnije rečeno, nisu urođene. Medijski pismen gledatelj, osoba sposobna aktualizirati specifično filmski kodirane (narativne) potencijale filmske priče, u znatnoj se mjeri formira pomoću izloženosti filmskim pričama,[5] dok je simptomatski analitičar obično sposoban provoditi svoje analize bez vidljivih tragova medijskog obrazovanja, pa stoga iz različitih vrsta filmova često iščitava iste simptome. Nadalje, u recepciji istoga filma kod gledatelja slične medijske naobrazbe uočljive su preferencije i podudaranja koja ne svjedoče o apsolutnom konsenzusu, ali upućuju na otprilike istu razinu konsenzusa postignutu u jezičnim, ideološkim i drugim društvenim zajednicama.

Pojednostavljeno: kritizirajući ideju homogenosti (pa i demokratičnosti) gledateljske/interpretativne zajednice, zagovornici "velikih teorija" znaju zapasti u krajnju skepsu prema mogućnosti razumijevanja općenito, premda bi takva skepsa (nedvojbeno primjenjiva na svaki tip izlaganja) morala dovesti u pitanje i kritičke teorije u koje je ugrađena, i to u podjednako mjeri koliko i teorije koje su predmet njihove skepse. Najjednostavnije rečeno, ako zbog skepse odustanemo od vjere u komunikaciju, nema razloga da vjerujemo u skepsu.

Teorija pripovijedanja, dakle, ima raznih, no specifičan je tip teorije pripovijedanja poznat kao naratologija, (*strukturalistički inspirirana*) *teorija priče*, njene *prirode, forme i djelovanja* (*bez obzira na reprezentacijski medij*), uključujući i ono što je svim pričama zajedničko i ono po čemu se međusobno razlikuju (Prince, 1987: 65).[6] Najpoznatiji su predstavnici ove škole Roland Barthes, A. J. Greimas, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Gerald Prince, Shlomith Rimmon-Kenan i drugi,[7] no s obzirom na naš filmološki cilj (i metodu) potrebnim se čini ocrtavanje teorijskog konteksta novije teorije filmskoga pripovijedanja te upućivanje na specifičnosti naratologije i teorije pripovijedanja koje se bave filmom. Ako negdje vidite tekstove iz „kritičke naratologije“, vjerojatno je riječ o teoriji pripovijedanja koja je inspirirana poststrukturalizmom, što nije naša tema.

2.1. IZ POVIJESTI IZUČAVANJA PRIČE

Sveučilišni priručnici iz teorije pripovijedanja, pisani s različitim stupnjem pristupačnosti, često se bave stripom, filmom te, dakako, novijim medijima (vidi primjerice u Copley, 2001: 146-167, 202 i dalje; Abbott, 2002: 26-34). Ta je tendencija osobito očita ako spomenute dvije knjige usporedimo sa starijim (a k tome i kvalitetnijim) priručnicima iz naratologije, kao što je onaj Shlomith Rimmon-Kenan (1983), koji su se izrijeком usredotočavali na verbalne i to, preciznije rečeno, književne priče. S druge je pak strane u teorijama filma i filmskim priručnicima narativnome filmu najčešće posvećena veća pozornost nego drugim tipovima filmskoga izlaganja, što bi se moglo obrazložiti i važnošću narativnog filma – i za tzv. visoku i za, recimo, nisku, popularnu i masovnu kulturu. To, dakako, ne govori ništa o umjetničkoj vrijednosti različitih tipova filmskoga izlaganja, ali govori o njihovom širem društvenom utjecaju.

Više teoretičara pripovijedanja i filmologa osvrtało se na privlačnost narativnog filma i filmskog fabuliranja (vidi, npr. Turković, 1990), no na važnost i raširenost proučavanja

naracije u filmu i filmskih priča zacijelo je znatno utjecala i institucijska[8] vezanost mnogih filmologa uz proučavanje književnosti. Riječ je o vezanosti filmologa uz fakultete, časopise i institute prvenstveno vezane uz tradiciju proučavanja književnosti, a u metaknjiževnom je okružju, čini se, lakše bilo pronaći metodologije i modele pogodne za proučavanje filmskih priča nego one pogodne za proučavanje nenarativnih (raspravljačkih, poetskih, lirskih...) filmskih struktura. S druge je strane, međutim, i teorija filma utjecala na teoriju književnosti, no time se ovdje nećemo detaljnije baviti (premda ćemo poneki takav utjecaj na primjerenom mjestu spomenuti).

2.1.1. Utemeljitelji teorije pripovijedanja

Jedan od najznačajnijih autora u cijeloj povijesti teorije pripovijedanja, kao što smo već napomenuli, svakako je Aristotel. Taj je veliki filozof začetnik analiziranja problema oko kojih su se formulirale razne teorijske tradicije i škole, uključujući svakako i naratologiju te teoriju pripovijedanja općenito, pa nije čudno to što brojne knjige iz područja teorije pripovijedanja u samome uvodu ili na početku glavnoga izlaganja imaju barem kratak osvrt na njegovo čuveno djelo *O pjesničkom umijeću*. Primjera ima dosta, a ilustracije radi možemo uputiti na sljedeće poznate knjige, evidentno pisane iz različitih teorijskih perspektiva: Chatman, 1980: 15,[9] Genette, 1990: 15; Bordwell, 1986: xii, 3-4; Brooks, 1992: 3-5; Miller, 1998: 3-45, Peleš, 1999: 11-16, itd.[10] I Milivoj Solar u poglavlju o naratologiji ističe kako ona *donekle nastavlja tradiciju proučavanja narativnih književnih djela koja se može pratiti od Aristotela do novijih teorija proze* (Solar, 2001: 289).

No, unatoč Aristotelovoj važnosti i velikim potencijalima njegova djela, prema kriteriju važnosti za suvremeno proučavanje narativnosti najveći je broj njegovih nastavljača i nasljednika ostavio neznatan trag. Između Aristotela s jedne i strukturalne lingvistike, ruskoga formalizma i Proppove teorije (*morfologije*) bajki (Propp, 1982) s druge strane, suvremena teorija pripovijedanja vidi poveliki jaz. Gérard Genette, primjerice, ističe kako je proučavanje priče započelo Proppovim *proučavanjem priče bez obzira na način na koji je priča ispričana* (Genette, 1990: 16) a Robert Scholes tvrdio je kako je, unatoč naslijeđu koje započinje s Aristotelom, zapravo tek s Proppovim radom započelo *strukturalno proučavanje pripovjednoga teksta (structural study of fiction; Scholes, 1976: 59)*.^[11]

Vladimir Propp je, naime, nezadovoljan dotadašnjim proučavanjima bajke (Propp, 1982: 9-25), zaključio kako nema smisla govoriti o njevoj povijesti prije stvaranja nekoga sustava,

opisa sistema. Za razliku od dotadašnjih nesustavnih pokušaja klasificiranja prema temama i prema vrstama likova, Propp je pokušao uspostaviti analitički model zasnovan na raščlambi temeljnih elemenata priče u bajkama. U dubini strukture likova i njihovih akcija pronašao je funkcije, a u kombinatorici mreže funkcija, odnosno u funkcionalnim odnosima, pronašao je žanrovske zakonitosti bajke, modele na osnovu kojih se bajke konstruiraju. Naizgled ograničen na opis jedne neknjiževne vrste, Propp je zapravo najavio strukturalističku metodu usustavljivanja znanja (i o) filmu, pa, primjerice, u sustavu zvijezda kao klasičnoj filmološkoj temi možemo pronaći sličnosti sa sustavom bajki kakav u svojoj utjecajnoj studiji definira Propp.

Nadalje, Brian Richardson (2000: 172) s pravom ističe kako je propovska analiza pomalo neočekivano iskrsnula iz povijesti književne teorije kao važan utjecaj u naratološkom radu Davida Hermana[12], a ugledni naratolog Gerald Prince poziva se izrijeком na Proppove analize bajki (Prince, 1980: 50), te u velikoj mjeri zasniva svoj model analize *narativne gramatike* (Prince, 1975) na Proppovoj metodi. O utjecaju velikog ruskog znanstvenika na teoriju filma govori pak Bordwell (1996: 198), dok utjecajni filmološki priručnik *The Cinema Book* (dakako, pomalo pretjerujući) ističe Proppovo nasljeđe kao najvažniji dio formalističke tradicije[13] (Cook, Bernink, 2000: 341). Robert Stam k tome ističe kako "formalizam", uz liniju koja od ruskih formalista vodi do semiotike, čini i Proppovo analiziranje narativne strukture bajke koje je utjecalo na Petera Wollena i Randala Johnsona (Stam, 2000: 54). Stamovo se viđenje stvari ovdje čini veoma opravdanim i praktično primjenjivim.

Nadalje, Will Wright metodom zasnovanom na Proppovom proučavanju bajke analizira žanr vesterna, prateći kako se temeljne funkcije i sustav opreka, formulirani u ranijoj fazi, mijenjaju u kasnijim vesternima (Stam, 2000: 126; Cook, Bernink, 2000: 151-2, 329-330). Proppova je koncepcija funkcija početkom osamdesetih poslužila i jednoj od ključnih feminističkih filmskih kritičarki Lauri Mulvey *kao inspiracija* (Mulvey, 1994b: 129) u eseju kojim je korigirala svoj utjecajni tekst o vizualnome užitku u narativnome filmu,[14] a Proppov se utjecaj proširio i na proučavanje novijih medija. Primjerice, među gnjevnim polemikama Barryja Salta možemo pronaći i onu s nekim izrazito propovski formuliranim (a prema Saltovu mišljenju nedosljednim) analizama televizijskih oblika. Salt pritom s nevjericom spominje topao prijem takvih (propovskih) studija Rogera Silverstona u sociološkim krugovima (Salt, 1992: 19).

2.1.2. Ruski formalizam

Ruski formalizam, s kojim se često povezuje Proppov rad – vrlo je složena skupina utjecajnih i zapravo relativno raznolikih teorijskih ideja, odnosno sustava ideja. Glavni predstavnici ove škole (Viktor Šklovski, Jurij Tinjanov, Boris Ejhenbaum, Boris Tomaševski, Roman Jakobson) težili su *da znanost o književnosti izdvoje kao samostalnu iz spleta socioloških, psiholoških, lingvističkih, filozofskih i povijesnih učenja, u kojem se ona razvijala na zasadama pozitivističke orijentacije. U tom smislu oni naglašavaju potrebu da se znanost o književnosti (bavi samo onim) što književnost čini književnošću (...). Kako je pak književni oblik ono što književno djelo čini književnim djelom, način književnog oblikovanja postaje pravi i jedini predmet znanosti o književnosti* (Solar, 2001: 262).

U ovom je kontekstu nastala i jedna od najistaknutijih sinteza u povijesti znanosti o književnosti, ona Borisa Tomaševskog, prema kojoj se često citira i čuvena distinkcija fabule i sižea: *fabula je cjelokupnost motiva u njihovoj logičkoj uzročno-vremenskoj povezanosti, a siže – cjelokupnost tih istih motiva u onome redoslijedu i povezanosti kako su izneseni u djelu* (Tomaševski, 1998: 14-5). Prema nekim je kritikama, međutim, besmisleno na ovaj način razlikovati fabulu i siže zbog nemogućnosti reprodukcije stvarnog slijeda događaja u književnome djelu (Culler, 1980: 29); ako ne možemo reproducirati stvarni slijed događaja (za razliku od slijeda u narativnome tekstu), ne možemo iz sižea izdvojiti fabulu. No ova se utjecajna formalistička distinkcija doima vrlo korisnom ako fabulu ne shvatimo kao slijed događaja što postoji prije nastanka teksta. I fabula je zapravo proizvod teksta (odnosno njegove recepcije – čitanjem, gledanjem...), jer tek percipiranjem događaja u njihovom sižejnom rasporedu možemo zaključivati o fabularnom rasporedu. Fabula je u tom smislu plod kognitivnih operacija koje slijede nakon recepcije sižea, pa je ne treba shvatiti kao izravan uvid u nešto što postoji prije pripovijedanja.[15]

Ako su, dakle, događaji u nekom filmu posloženi tako da na samome početku vidimo kraj (primjerice junakovu smrt ili trenutke pred umiranje) a tek potom početak i sredinu događajnoga slijeda (*Gradanin Kane, Bulevar sumraka, H-8...*), u svijetu filma još uvijek mogu važiti (a obično i važe) uzročnopsljudični kontinuitet i (fizikalni) ustroj vremena sličan izvannarativnom ustroju vremena, pa u tim parametrima konstruiramo i fabulu. Kao što kaže Milivoj Solar, fabula je *niz događaja povezanih i raspoređenih onako kako bi se oni mogli dogoditi u zbilji* (Solar, 2001: 53). Riječ je, znači, o događajima koji bi se mogli dogoditi u zbilji, no nisu se mogli dogoditi prije pripovijedanja, jer ih pripovijedanje konstituira, stvara.

Veoma je utjecajna i formalistička tipologija sižejne organizacije romana (Tomaševski, 1998: 104-6)[16], sasvim primjenjiva i na filmske priče. Prvi je tip stupnjevita ili lančana sižejna organizacija, u kojoj se događaji linearno nižu jedan za drugim, u nizu, kao u pikarskom romanu. Tipičan bi filmski primjer slične organizacije bili mnogi filmovi Federica Fellinija, američki filmovi ceste te, primjerice, Hitchcockovi *Psiho* i *Konop*, kao i Cameronovi *Tuđinci*. Drugi tip, prstenasta organizacija romana, nastaje rastezanjem, razmicanjem jedne novele većim brojem drugih novela, odnosno epizoda (Tomaševski, 1998: 105), a ako taj princip pokušamo primijeniti na sve tipove priča, možemo govoriti o uokviravanju većeg broja događaja i događajnih slijedova nekim događajnim okvirom, odnosno o umetanju (često vrlo velikog broja) događaja i događajnih nizova u jedan niz koji tada postaje okvirnim.

Povezivanje novela u cikluse uokvirene situacijom u kojoj veći broj likova prepričava razna zbivanja (*Dekameron*), tipičan je primjer ovakve sižejne organizacije književnoga djela, a i u brojne romane, kao što su *Don Quijote* ili *Braća Karamazovi*, umeću se manji događajni nizovi[17]. Prstenastu organizaciju filmske priče vidimo, primjerice, u Wellesovu *Gradjaninu Kaneu*, u kojem priča o "pupoljku" (te novinarska istraga o značenju zadnje Kaneove riječi) služi kao okvir filmskom žurnalu o junakovu životu i pričama ljudi koji su ga poznavali. U priču o dodjeli glumačke nagrade naslovnoj junakinji u Mankiewiczzevu filmu *Sve o Evi* doslovno je umetnuta priča o Evinom ulaženju u svijet glumišta, a slično su organizirani i *Klub boraca* Davida Finchera, *Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea* Johna Forda i *H-8...* Nikole Tanhofera, u kojima veći dio filmskoga izlaganja prikazuje događaje koji su prošlost i u odnosu na početak i u odnosu na kraj filma.

Treći je tip sižejne organizacije u teoriji ruskih formalista tzv. paralelna organizacija, koja se može shvatiti i kao račvanje priče u relativno zasebne događajne nizove (u najmanje dva rukavca, koji se prije kraja najčešće spoje), kao u *Ratu i miru*, *Ani Karenjinoj*, odnosno u filmu Fritza Langa *M*, u kojem kriminalci i policija vode paralelne istrage o identitetu okrutnoga serijskoga ubojice djece. Tipičan je primjer paralelne organizacije i film Woodyja Allena *Hannah i njezine sestre* u kojem su Mickeyjeve (glumi ga Allen) zdravstvene i egzistencijalne poteškoće isprva paralelni slijed događaja u odnosu na ljubavne i sestrinske odnose u središtu filma, no ti se slijedovi spajaju u jedan slijed kada se Mickey zbliži s jednom od sestara, a na sličan je način organizirana i priča u filmu *Što je muškarac bez brkova* Hrvoja Hribara – temeljni događajni slijed odnosa mlade udovice i neodlučnog župnika isprepliće se sa više sporednih slijedova, primjerice onim u kojem se razvija ljubav seoskoga pjesnika i ekologa s Hrvaticom iz dijaspore.

No, u Nolanovom trileru *Memento* paralelna su sljedeća dva slijeda: onaj glavni, u kojem su scene istrage izložene u redosljedu obrnutom kretanju na fabularnom vremenskom pravcu,[18] te drugi (normalne vremenske usmjerenosti), u kojem junak razgovara telefonom s neznancem. Paralelni događajni nizovi očito dakle ne moraju imati različite likove, njihov vremenski međuođnos može biti i neodređen (ne moraju biti istovremeni), premda se na kraju *Mementa* i ova dva slijeda (od kojih je prvi u boji a drugi je monokromatski) spajaju.

Dakako, nijedna tipologija nije podjednako primjenjiva na sve slućajeve, a svi se sižejni tipovi vrlo lako mogu kombinirati.[19] Primjerice, u filmu *H-8...* dvoglasni žurnalistićki[20] komentar (s prikazom događaja analognim crnoj kronici) okvir je većega broja malih prića o vozaćima i putnicima, a te su umetnute priće organizirane paralelno – izmjenjuju se događajni slijed vezan uz vozaća kamiona (njegovog sina i prijatelje iz mračne prošlosti), i događajni slijed vezan uz autobus. Slijed vezan uz autobus razgranat je nadalje na manje događajne nizove.

Ruski formalisti ostavili su dubokog traga u proućavanju prića, a mnoga se njihova zapažanja evidentno i danas mogu primijeniti. Uz do sada navedene teze, vrijedi spomenuti i vrlo znaćajnu te utjecajnu formalistićku koncepciju motivacije, koja se spominje i u suvremenoj kognitivistićkoj teoriji filma. Rijeć je o *sustavu postupaka koji opravdavaju uvođenje pojedinih motiva i njihovih kompleksa* (Tomaševski, 1998: 24). Motiv je pritom shvaćen kao tema nerastavljivog dijela djela, tema nećega što moćemo shvatiti kao najmanju jedinicu forme (1998: 13), a motivacija se moće klasificirati na sljedeći naćin (1998: 24-35):[21]

Kompozicijska motivacija jest (strukturna) funkcionalnost pojedinih motiva, za što je dobar primjer i poznato naćelo ćavla, odnosno pućke na zidu u kazalićnoj scenografiji. Ako u prvome ćinu na zidu vidimo ćavao, do kraja predstave se netko na njega mora objesiti, ako u prvome ćinu vidimo orućje na zidu, do kraja predstave netko mora iz njega zapucati. Filmski bi primjer takve motivacije bile punjene životinje u salonu Batesova motela u Hitchcockovu *Psihu*; one su jako upadljive i djeluju zlokobno, pa pred kraj filma motivacijski potkrjepljuju uvođenje motiva preparirane Normanove mame. Drugi je primjer zlokobni djećak koji se igra loptom i uhodi junaka, kako bi ga poslije (kompozicijski motivirano) mogao optućiti za umorstvo svjedoka Limeove nesreće u Reedovu *Trećem ćovjeku*. Junak nije ni za što kriv, ali je kompozicijski motivirana i optućba i junakov strah od Bećana koji će u optućbu povjerovati.

Ovo su primjeri uvođenja motiva kako bi se opravdao neki događaj, no, kompozicijska se motivacija može prvenstveno odnositi i na karakterizaciju likova, primjerice prema psihološkoj analogiji, kao u slučaju idilične prirode na početku prizora iz djetinjstva u Fordovu filmu *Kako je zelena bila moja dolina*, potom u slučaju boje i općega izgleda prostora kao pokazatelja raspoloženja junakinje u Antonionijevoj *Crvenoj pustinji*. Kompozicijska se motivacija koristi za psihološku motivaciju likova i prema kontrastu, primjerice u poznatom motivu prekrasne "ravnodušne" prirode u *Tankoj crvenoj liniji* i *Pustari* Terrencea Malicka, a na sličan način funkcioniraju i prizori sa snijegom na početku Tavernierova filma *Sudac i ubojica*. No, u Cameronovim *Tuđincima*, nakon što gledatelja iznenadi sudjelovanje androida Bishopa u misiji istrage u udaljenoj svemirskoj koloniji, potom ga iznenadi pouzdanost u najopasnijim situacijama. Naime, baš kao i junakinja, na osnovu iskustva iz "prethodnog" filma serijala (Scottov *Tuđinac*), u kojem je bezdušni android htio žrtvovati ljude za račun neumoljive Kompanije, gledatelj ne vjeruje umjetnim ljudima.

"Kompozicija" dakle nije nužno zatvorena u jednome filmu, a tamo gdje se otvara izvan granica pojedinoga filma (u trilogijama, filmskim serijalima, ciklusima filmova s ekranizacijama stripova...) često se nalazi i granica kompozicijske i drugih tipova motivacije.

Realistička je motivacija podudaranje filmskih motiva s fizičkim, društvenim i psihičkim zakonitostima svakodnevnice. Na prvi pogled stvar je samorazumljiva; ako film teži prikazati socijalne strukture suvremene francuske provincije ili hrvatskog sela, junaci filma ne bi smjeli imati moć letenja ili telekineze. Caprin *Divan život* je film u kojem pravi anđeo pokazuje junaku kako bi izgledala alternativna realnost u kojoj se junak nije rodio, no taj element fantastike ne ukida važnost realističke motivacije. Junak, primjerice, ne smije otprve povjerovati da razgovara s anđelom, baš kao što se u *Klubu boraca* Pripovjedač itekako iznenadi kada shvati kako njegov prijatelj Tyler ne postoji.[22]

Tomaševski, međutim, realističkima naziva i motivacijske postupke zasnovane na uvriježenim normama, postupcima tipičnim za neki žanr ili epohu pa makar ti zakoni odstupali od izvanfilmske zbilje. Primjerice u Miliusovu filmu *Conan* vladaju zakoni čarolije, ljudi se pretvaraju u čudovišta (i obratno), a gledatelj nema razloga sumnjati u primjerenost takvih scena svijetu Miliusova filma.

Podjednako se važnima čine i dramaturške konvencije, primjerice prepoznavanje - konvencija koju Tomaševski nalazi u antičkoj drami, a bila je ključna i za druge (antičke) rodove i vrste, dok je u novije vrijeme najživlja te najupadljivija u televizijskim dramskim

serijalima, tzv. sapunicama (u latinoameričkim podjednako koliko i u onima iz SAD-a ili iz Turske ili Hrvatske). Dakle, ono što je "realistički" neuvjerljivo, u svijetu televizijske sapunice vrlo je uvjerljivo, pa baš kao i konvencije fantastičnog, i prepoznavanje ne spada u realističku motivaciju.

Umjetnička motivacija možda je najslabije obrazložena kod Tomaševskog, no zbog toga nije manje važna. Riječ je o primjerenosti pojedinih motiva za uvođenje u umjetničko djelo, izboru teme i postupaka koji će biti umjetnički opravdani, umjetnički uvjerljivi. No, ako se stvar ovako formulira, umjetnička motivacija objašnjena je tautološki – umjetničkim svojstvima. Ti umjetnički razlozi uvjerljivosti, međutim, najčešće se mogu razložiti na norme i konvencije umjetničke komunikacije,[23] kao što se može vidjeti u navedenom slučaju konvencije žanra fantastike ili konvencije prepoznavanja.

Preciznije rečeno, uvjerljivost izbora nekog postupka ili teme često se najbolje može obrazložiti normama i konvencijama koje je Tomaševski (čini nam se, pogrešno) priključio realističkoj motivaciji – od žanrovskih ikonografija do tipičnih narativnih obrata (kao što je ponovna pojava naizgled mrtvog čudovišta u filmovima strave). Tomaševski, dakle, prepoznaje i konvencijsku, a ne samo mimetičku uvjerljivost, a to što ih ne razdvaja dovoljno jasno, vjerojatno je dijelom proizvod i tradicije smjena poetičkih dominanti koje te razlike nisu uvijek prepoznavale. Prirodnost i realnost, naime, česti su zahtjevi novih poetika u borbi protiv okoštalih i artifičnih starih poetika, pa Tomaševskijevim primjerima Boileaua, francuskih enciklopedista, romantičara, realista, naturalista, simbolista i akmeista možemo pridodati i primjere Virginije Woolf, socrealista te danskog filmskog pokreta *Dogma 95* (Pavičić, 1998).

Sasvim je (žanrovski) uvjerljivo, primjerice, to što je junak u akcijskom filmu neizmjereno precizniji pucač od svojih neprijatelja. Kako Helen, supruga tajnoga agenta u Cameronovim *Istinitim lažima* (glumi je Jamie Lee Curtis), prema istim konvencijama žanra ne bi smjela biti precizna streljačica kao njen muž, strojnica joj ispadne iz ruku i sama pobije teroriste kotrljajući se niz stube. Takav je (nemimetični) prikaz događaja na prvi pogled potpuno neuvjerljiv. No, očito je uvjerljiviji no što bi to bila scena u kojoj bi ona pobila sve teroriste preciznim pucanjem, a k tome je u skladu i s izlagačko-recepcijskom logikom parodije, na koju se forma (i, dakako, recepcija) *Istinitih laži* također oslanjaju. Kroz smijeh zbog te puške koja ubija teroriste, gledatelj prihvaća daljnja zbivanja opravdanima.

Na sličan način, dakako, razne filmske i izvanfilmske konvencije parodiraju Chaplinovi ili Tatijevi filmovi, odnosno komedije s Lesliejem Nielsenom (npr. *Goli pištolj*) ili, primjerice,

televizijske animirane serije *Simpsonovi*, *Futurama*, *Američki otac* ili *South Park*, a i videoigre su itekako sklone potpuno istom ili barem sličnom tipu parodije.

Uvrštavanje konvencionalne uvjerljivosti u realističnu motivaciju, čini nam se, dakle, glavnom manom formalističke koncepcije motivacije. No, kao dobar primjer umjetničke motivacije Tomaševski navodi i postupak očuđenja, motivaciju uvođenja nekog postupka zahtjevom za *novošću i individualnošću u osvjetljavanju građe* (Tomaševski, 1998: 32), također objašnjivu konvencijama u umjetničkom izlaganju. Naime, kada bi svi pisci u nekome žanru prikazivali društvene događaje kao da im pripovjedač prvi put prisustvuje, koristeći likove stranaca i marginalaca (istočnjaci, provincijalci, sirotinja...), tada ničega očuđujućeg ne bi moglo biti u takvom prikazu. Kao tipičan filmski primjer očuđenja možemo navesti spoznaju da događaje u Wilderovu *Bulevaru sumraka* pripovijeda mrtvac, no podjednako je znakovit i Golikov film *Tko pjeva zlo ne misli* (uostalom, i novela *Dnevnik maloga Perice* prema kojoj je snimljen). U tom se filmu malograđanski purgerski rituali očuđujuće "osvjetljuju" – komentiraju iz gledišta dječaka Perice koji mnogo toga ne razumije – od bračnih problema do prostitucije u vlastitom dvorištu. Peričini komentari otkrivaju smiješnu stranu zbivanja normalnih odraslima, naviklima na licemjerje, obiteljske ručkove i izlete, ljubavno posredništvo, prostituciju, preljube, materijalizam i bijeg iz toploga doma u još toplije birtijske razgovore o Abesiniji.

Napokon, kada je riječ o formalističkoj školi, vrijedi podsjetiti kako su već njeni sudionici iskazivali zamjetan interes za razne medije umjetničkoga stvaranja (i njihovu formu), pa u opusu teoretičara ruskoga formalizma možemo pronaći i zanimljive filmološke pokušaje. Kao što to formulira Herbert Eagle, film je ovoj skupini živih i vrlo plodnih umova bio posebno zanimljiv kao živo i dinamično novo područje umjetničkog stvaranja, na kojem su sami mogli izravno doprinijeti formiranju pravila i normi (Eagle, 1981: 2-3). Tako je Tinjanov uspoređivao kadrove sa stihovima (Tinjanov, 1981: 83 i dalje), i pitao se o odnosu pripovjednoga niza i filmskoga stila, a Ejhenbaum je govorio o filmskoj stilistici, semantičkim aspektima montaže, itd. (Ejhenbaum, 1981). U prvih par desetljeća ruske (sovjetske) komunističke revolucije teorija, književnost, film, kazalište (i tako dalje) iznimno su se brzo mijenjali i dolazili u vrlo zanimljive kontakte, a jedno od najvećih imena iz tog komešanja svakako je Ejzenštejn, redatelj i "formalistički"[24] teoretičar filma najpoznatiji po radovima o montaži, te o (nenarativnim) strukturama kojima je obogaćivao i svoje narativne filmove. Ti su filmovi pak bili vrlo utjecajni diljem Europe, a i šire, pridonijevši bitno utjecaju što su ga filmski medij i filmsko izlaganje imali na književnost,[25] a pridonijeli su, dakako, i postupnom prihvaćanju filma kao umjetnosti ravnopravne ostalima.

2.1.3. Književna teorija, filmologija i lingvistika

Razvijenu angloameričku tradiciju proučavanja pripovjednih tekstova (Henry James, Percy Lubbock, Frank Kermode, itd.) pogrešno je svoditi na tradiciju koja od strukturalne lingvistike vodi prema naratologiji, pa u ovakvom razmatranju ti važni teoretičari, nažalost, nužno ostaju po strani. Čak i značajan doprinos Waynea Bootha na ovom nam je mjestu zanimljiv prije svega zbog žive novije recepcije, osobito vidljive u široj prihvaćenosti koncepcije implicitnog autora. Zanimljiva je svakako i teorija pripovijedanja njemačkoga govornog područja, osobito utjecajna Stanzelova teorija (primjerice Stanzel, 1992), no i nju ćemo apstrahirati samo kroz njene utjecaje na (strukturalističku) naratologiju kakva se oformila u Francuskoj, odnosno na američke naratološke odbleske i utjecaje.

Teoretičar književnosti i povjesničar književnih teorija Jonathan Culler ističe kako je teorija pripovijedanja *jedan od središnjih dosega onoga što se nazivalo "strukturalizam"* (1983: 8), a Robert Scholes čak objašnjava posebne afinitete što ih možemo utvrditi između pripovjedne književnosti i strukturalizma. Ukratko možemo reći kako postoje razne vrste priča u raznim medijima, a svejedno osjećamo neku zajedničku dubinsku strukturu koja ih u svim varijacijama povezuje (Scholes, 1976: 59). Ovaj naratološki teorijski kompleks, međutim, povezan je i s teorijom filma. Primjerice, jedan od najznačajnijih filmologa uopće, semiotičar Christopher Metz zastupljen je u utjecajnom osmom broju časopisa *Communications*[26] iz 1966. svojim tekstom o filmskoj velikoj sintagmatici (Metz, 1966), a naratolog Gérard Genette pri samome početku svoje najpoznatije studije citira Metza (Genette, 1983: 33), odnosno njegovu napomenu o dvojnosti vremenskoga slijeda u pripovijedanju – odnosu vremena pripovijedanja (vremena označitelja) i vremena pripovijedanih zbivanja (vremena označenog).

Genette, inače, povremeno citira i filmske primjere, premda, koliko nam je poznato, filmu kao mediju pripovijedanja nije posvećivao osobitu pozornost. No, ovaj utjecajni (književni) teoretičar ipak spominje i važnost *jukstapozicije američkog romana i filmske tehnike* u knjizi *L'Age du roman américain* (Doba američkog romana) autorice Claude-Edmonde Magny za razvoj naratologije (Genette, 1990: 65-6), a termin dijegeze za označavanje priče preuzima, ne zaboravimo tu činjenicu, iz filmske teorije (Genette, 1983: 27), odnosno od filmoloških razmatranja Etiennea Souriaua. Slične ideje Bordwell, u knjizi *Writers on writing*, [27] pronalazi i kod književnice Elizabeth Bowen, koja ističe kako roman posjeduje oko kamere, a romanopisac ne sliči slikaru već tvorcu filma (Bordwell, 1986: 8).[28]

Prema mišljenju Rogera Fowlera, koje Bordwell navodi prema knjizi *Linguistics and the Novel*, [29] pripovjedač Hemingwayeve znamenite novele *Ubojice (The Killers)* kao da zauzima položaj fiksirane kamere (isto), no vrijedi napomenuti kako se veza između proučavanja filma i proučavanja književnosti stvara i preko lingvistike. Metz i Lotman su, uostalom, izravno upisivali svoje filmološke radove u kontekst semiotike, a uz već spomenutog Saussurea i njegovo razlikovanje sinkronije i dijakronije, jezika i govora te označitelja i označenog, iznimno je važan i rad Émilea Benvenistea. On razlikuje iskaz (*énoncé*; eng. prijevod *enounced* ili *utterance*) od iskazivanja (*énonciation*; eng. prijevod *enunciation*). [30] Prvi se termin odnosi na koherentni tekstualni slijed, percipiran cjelinom, dok se iskazivanje odnosi na opći proces tvorbe iskaza, uključujući sam čin iskazivanja (govornika, slušatelja, referenciju prema zajedničkome svijetu), situaciju/kontekst te, dakako, lingvističke forme – jezična sredstva iskazivanja (prema Bordwell, 1986: 21).

No, Bordwellu se čini kako je u primjeni ovih kategorija stavljen neprimjereno snažan naglasak na odnos govornika i iskaza, odnosno na njegove tragove u iskazu (isto). Benveniste iskaz s jakim tragovima govornika naziva *discours*, a onaj bez tragova govornika *histoire* (pa treba paziti na razliku prema drugim uporabama tih termina), ističući kako je riječ o tekstu bez pripovjedača u kojem se događaji, bez posrednika uobličuju pred čitateljima. Riječ *histoire*, kako to ističu i Bordwell i, primjerice, Biti (2000: 164-5), u francuskome jeziku označava i priču i povijest, pa i Benveniste koristi primjere pripovjedne proze i povjesnice za ilustraciju termina *histoire*. [31]

Među teoretičarima filma koji su koristili upravo benvenisteovske jezične metafore Bordwell spominje Christiana Metza, Marka Nasha [32], Raymonda Belloura i druge (Bordwell, 1986: 22-3). U proučavanju filma, međutim, traga su ostavile i transformativna gramatika Noama Chomskog, kao i kognitivna lingvistika, pa bi se zanimljiva povijest filmskih teorija, kao i povijest odnosa filmskih i književnih teorija, mogla pisati i iz perspektive odnosa prema naslijeđu lingvistike, uz usporedbe s njenim školama i njihovim mutacijama.

BILJEŠKE

[1] O definiciji tih gradivnih jedinica filma vidi u Peterlić, 2000: 47-50. Oblici filmskoga zapisa su kadar, plan, okvir, montaža, itd.

[2] Bordwell ne koristi termin "interpretacija" u značenju tipičnom za njemački kulturno-

znanstveni krug (Solar, 2001: 286-271), ali i *tumačenje, analiza, čitanje* (itd.) opterećeni su konotacijama, zbog kojih je u prijevodu Bordwellova termina vjerojatno najbolje koristiti riječ "interpretacija", najsličniju izvorniku.

[3] O shvaćanju "teorije" kao žanra pregledno govori Culler (2001: 9-26).

[4] Turković koristi više prijevoda (npr. *pompozne*), no riječ *velike* pokriva većinu Bordwellovih konotacija (pa i one ironične).

[5] Ne treba podcijeniti važnost televizije i novijih medija za formiranje filmske (i audio-vizualne) pismenosti/kompetencije.

[6] Solar (2001: 289) kao specifičnost naratologije ističe usmjerenost na pripovijedanje *bez obzira na to u kojem obliku i na koje načine se pojavljuje*.

[7] Velik, a katkada i najveći dio opusa mnogih važnih naratologa (Barthes, Todorov) nema puno veze s ovom školom.

[8] O institucijskim i konvencijskim odrednicama teoretiziranja i interpretiranja vidi kod Bordwella (1996: xv, 17 i dalje); o terminima *institucija, konvencija* i *interpretacija* vidi kod Bitija (2000: 211-5, 218-222, 275-6).

[9] I poneke su recenzije Chatmanove knjige naglašavale aristotelovski aspekt (usp. Scholes, 1980).

[10] Nekonvencionalna srpska knjiga *Sajber Aristotel* (Bjelica, 2000) teze iz *Poetike* ilustrira filmskim primjerima.

[11] Ove su napomene, doduše, nepravedne prema ruskim formalistima koji su utjecali na svoga suvremenika Proppa.

[12] Richardson u bibliografiji navodi Hermanov rad *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology*, u PMLA 112 (1997: 1046-59).

[13] Autori iz anglo-američkog kruga često uključuju Proppa u ruski formalizam, mi koji smo bliže izvoru tome smo manje skloni.

[14] O radu Laure Mulvey možemo se informirati i u hrvatskom izdanju *Paslike* iz 2025.

[15] U govoru o fabuli obično se važnost redosljeda događaja naglašava više od ostalih

elemenata priče, što je dijelom prouzročeno i činjenicom da fabulu (osim kada se u redosljedu preklapa sa sižeom) iz jezične građe ne iščitavamo jednako izravno kao siže.

[16] Sižejnu tipologiju romana ovdje očito izdvajamo iz njena prirodnoga okružja teorije o nastanku romana povezivanjem novela. To vjerojatno nije velika greška, a ako i jest – za nju su krivi mnogi naratolozi i teoretičari pripovijedanja.

[17] Tomaševski ih također naziva novelama, koristeći taj termin i u značenju posebne književne vrste i u značenju dijela narativne organizacije romana.

[18] Unutar pojedinih scena vremenski se tijek doima normalnim.

[19] Odnosno, česti su filmovi sa značajkama više od jednog tipa sižejne organizacije.

[20] Zapravo, žurnalski, primjeren tzv. filmskim žurnalima (filmskim novostima) iz te epohe.

[21] Od Tomaševskijeva izlaganja ćemo odstupati tamo gdje nam se učini da je pogrešno.

[22] Na špici *Kluba boraca* glavni je junak potpisan kao Pripovjedač – drugog imena u filmu nema.

[23] Prema sugestiji recenzenta prvog izdanja *Uvoda u teoriju filmske priče* Hrvoja Turkovića, ova motivacija može se shvatiti i kao stilska motivacija (težnja za stilsko-izbornom dosljednošću).

[24] Vidi, primjerice, Andrew, 1980: 35-57.

[25] O utjecaju filma na književnost govore brojni pisci i teoretičari, a Chatman ga ilustrira ulomkom iz Nabokovljeve *Lolite* (Chatman, 1980: 69-70).

[26] Zajedno s Barthesom, Greimasom, Bremondom, Ecom, Julesom Grittijem, Violette Morin, Todorovom i Genetteom.

[27] ur. Walter Allen (1949), New York: Dutton, str. 186.

[28] Pri (re)konstruiranju teorijskih tradicija Bordwell ne ističe u dovoljnoj mjeri različitu važnost rada punokrvnih teoretičara i književnika/esejista bez većega teorijskog opusa. No, ideja o vezi filma i književnosti u prvoj bi se polovici dvadesetog stoljeća vjerojatno mogla pronaći i kod velikog broja književnika i teoretičara koje Bordwell ne spominje, pa je riječ zapravo o uzorku tekstova kojima se tendencija može ilustrirati.

[29] (1977) New York: Methuen, str. 186.

[30] Vidi kod Bordwella (1986: 21) i Bitija (1997: 157-8 i dalje).

[31] Zbog dvostrukog značenja francuske riječi *histoire* u hrvatskom se jeziku javljaju termini *povijesno pripovijedanje* (Biti, 1997: 47) *priča* i *povijesna priča*, a naslov knjige *Strano tijelo pri/povijesti* (Biti, 2000b) domišljato upućuje na ovu dvostrukost. Zbog takvog je bogatstva prilično štetno kada se svi ti (pa i drugi) pojmovi u suvremenoj kritici i teoriji zamijene pojmom "narativ".

[32] On u autorskim tragovima u subjektivnim i opisnim/objektivnim kadrovima prepoznaje domenu (benvenistovskog) *discoursa*.

3. TEMELJNI POJMOVI TEORIJE PRIPOVIJEDANJA

3.1. PRIČA I PRIPOVIJEDANJE

I prije i izvan strukturalističkog okvira naratologije kao teorije pripovijedanja javlja se termin priča, pa ga je potrebno definirati, jer o toj definiciji ovisi i smjer u kojem se daljnje razmatranje može razvijati. Bitijev *Pojmovnik* (1997: 312), slijedeći Genettea, ističe kako u terminologiji *francuskih strukturalista/naratologa* termin priča *označuje osnovni, vremenski i uzročno-posljedično povezan slijed događaja što ga književni diskurz preinačuje u trima aspektima: trajanja, redoslijeda i učestalosti*. Slijedeći Claudea Bremonda, *Pojmovnik*, nadalje upućuje na to da je priča fenomen dubinske razine teksta, apstrakcija kojom su zanemareni *ne samo jezik i stil teksta, već i njegov specifični medij (likovni, filmski, gestovni itd.)* (isto). Shlomith Rimmon-Kenan (1983: 2 i dalje), inače, naglašava kako se narativna književnost razlikuje od narativnog filma, plesa ili pantomime po tome što verbalni medij prenosi (verbalnu) priču (*narrative*), no svim tim medijima zajednička je značajka ta da se u njima ostvaruje komunikacijski proces u kojem se *priča kao poruka prenosi od pošiljatelja (addresser) do primatelja (addressee)* (isto).^[1]

Naratolog Gerald Prince jasno razlikuje priču (*story*) od, recimo, pripovijesti (*narrative*) – priča je sadržajni plan pripovijesti, za razliku od narativnog plana koji se naziva diskurzom, a također može biti istoznačna i s fabulom (Prince, 1987: 91) ruskih formalista (o tom terminu više kasnije). Potom Prince navodi još neka sekundarnija značenja priče, među kojima i ono prema kojem se priča od pripovijesti razlikuje po izrazitoj kauzalnosti (*kralj je umro pa je kraljica umrla od tuge*) – pripovijedati se može i o kauzalno nepovezanim događajima koji su se dogodili u vremenskom slijedu (*kralj je umro a potom je umrla kraljica*); (isto).

Doduše, u njegovom se naratološkom pojmovniku pripovijest ipak prvenstveno definira kao *recounting (as product and process, object and act, structure and structuration) of one or more real or fictitious events communicated by one, two, or several (more or less overt) narrators to one, two, or several (more or less overt) narratees*. Dakle, Princeov *narrative* je pripovijedanje (kao proizvod i kao proces, kao predmet i kao čin, struktura i strukturiranje) jednoga, dva ili više stvarnih ili izmišljenih događaja prenesenih od strane jednoga, dva ili više (manje ili više očitih) pripovjedača jednome, dvojici ili većem broju (više ili manje očitih) adresata. To ne uključuje kauzalno nepovezane tekstove, niti dramska prikazivanja

događaja, ali među medijima prenošenja pripovijesti Prince navodi i pokretne slike (isto, str. 58).

Što se filmologa tiče, Ante Peterlić, primjerice, shvaća *priču* kao *smisleni uzročno-posljedični niz događaja s nekom vremenskom perspektivom* (Peterlić, 2000: 223), a ta je definicija kompatibilna s književno-teorijskim definicijama. Milivoj Solar tako *priču* tumači kao strukturu nizanja motiva bitno povezanu s vremenom i događanjem, *na neki način zatvorenu između početka i kraja, a koja zbog toga prirodno ima i neku sredinu* (Solar, 2001: 54). Pripovijedanje k tome *označava nizanje motiva prema načelu "onog što je dalje bilo"*, tj. *neki događaj, odnosno niz događaja, na takav način što obuhvaća njihov slijed u vremenu: ono "ide" od početka do kraja nekog zbivanja*. (isto, str.192).

Nizanje, odnosno linearnost priče u obje iznesene te u brojnim drugim definicijama važan je postulat teorije pripovijedanja, počevši još od Aristotela,[2] baš kao i često spominjana važnost početka i kraja (Aristotel, 1983: 21-2; vidi i Dukatove bilješke).

Solarova napomena kako *priča može biti ispričana različitim sredstvima (tzv. filmska priča nije ispričana samo riječima, recimo) i na različite načine, ali da je uvijek netko mora ispričati* (Solar, 2001: 54) vrlo je znakovita za naše razmatranje, te je tipična za mnoga, premda ni približno sva naratološka razmatranja, a pretpostavka je i proučavanja filmske priče (vidi, primjerice, u *Filmska enciklopedija*, 1990: 209-210, 367-8 i drugdje). Kada J. Hillis Miller knjigu nazvanu *Understanding Narrative* (1998: 3-45) započinje razmatrajući Aristotelove teze i odnos prema Sofoklovu *Kralju Edipu*, nikome ne treba razjašnjavati uzimanje dramskoga teksta, koji (čemu Miller u ovoj knjizi ne poklanja pretjeranu pozornost) svakako nije bio prvenstveno namijenjen čitanju[3], kao polazište za razmatranje *razumijevanja* priče.

Narativna književnost, dakle, samo je jedno od mogućih medijskih ostvarenja čovjekovih narativnih potencijala i težnji, a pokušaji stvaranja narativnih izlagačkih modela javljaju se vrlo rano u povijesti filma, o čemu govore, primjerice Thompson i Bordwell (1994: 13-9) i Cook (1990: 11-32). Dakako, i u teoriji filma takva je sklonost prema pripovijedanju morala biti uočena, pa je ušla u razne filmološke sinteze (primjerice Martin, 1966: 113-6; Płażewski, 1972: 29-37; Peterlić, 2000: 155-7, 223-231). No, termin "priča" nije tako lako razumljiv kakvim ga teoretičari katkada, a pisci popularnih priručnika o književnosti i pričama relativno često uzimaju.

Prije svega, jedno je od pitanja oko kojih se teoretičari ne slažu i pitanje minimalnog broja

događaja potrebnog za tvorbu priče. Bez dubljeg ulaženja u ovu problematiku, možemo reći kako odgovor svakako ovisi i o tome kako definiramo događaj, najčešće shvaćan kao *promjena stanja očitovana u diskurzu preko iskaza procesa u modusu činjenja ili zbivanja*[4] (Prince, 1987: 28). Dakle, događaj je podjednako promjena nastala djelovanjem lika i promjena nastala, primjerice, zbog prirodnoga procesa ("smračilo se", "potres je srušio kuću", itd.). Nadalje, Chatmanovim riječima, "*Događaji su ili logički esencijalni (jezgre) ili nisu (sateliti). Osim toga, oni su ili "činjenja", odnosno "radnje", u kojima egzistent vrši radnju, ili "zbivanja" u kojima egzistent trpi zbivanje. Egzistent je dakle, lik ili dio ambijenta (setting), ovisno o tome vrši li radnju važnu za razvoj priče* (Chatman, 1980: 32).

No, čini se da bi ipak bila potrebna barem dva događaja za nastanak priče – iznošenjem samo jednoga događaja (*pala je kiša* ili, primjerice, *Ivan je kupio kruh*) tek se otvara mogućnost priče, a iz svakog ovakvog događaja može se razviti veliki broj mogućih priča. Ako je pala kiša, autobusi su sporije vozili pa je netko opet zakasnio na sastanak, zbog čega je ostao bez posla. Ako je Ivan kupio kruh, sreo je u pekari prijatelja iz vojske koji ga je pozvao na piće, no dok su oni pili sok, Ivanovu suprugu Klaru su oteli vanzemaljci i odveli je u susjednu galaksiju. Uvrstimo li i izvješće o samo jednom događaju u kategoriju priče, proširit ćemo termin priče i pripovijedanja preko granice do kojih ti termini išta korisno mogu značiti. Dakako, koliko su brojni nenarativni elementi, odnosno elementi nenarativnih izlagačkih struktura u dominantno narativnim djelima[5] (vidi primjerice u Chatman, 1990: 6-74, Peterlić, 2000: 204-214), toliko su brojni i primjeri narativnosti u dominantno nenarativnim izlagačkim strukturama, ne samo u umjetnosti nego i u svakodnevnom životu.

Očito su, dakle, brojni pristupi definiranju priče, no kako se veći dio najpoznatijih naratologa ili poziva na rad Gérarda Genettea, ili svoje kategorije definira u kontrastu s njegovima, sistematizaciju teorijskog materijala ne bi loše bilo započeti njegovim naslijeđem. Genette razlikuje tri značenja pojma *priče* (izvorno *récit*; eng. prijevod *narrative*). U prvom svom značenju, *najočitijem i središnjem u općoj uporabi* (1983: 25), priča označava "diskurz"[6] (kod Genetta je to *récit*), izlaganje nekih događaja – bilo kao pisani tekst ili verbalni pripovjedni iskaz (mi bismo ovdje, neženetovski, dodali i druga medijska ostvarenja narativnih struktura).

U drugom je značenju, uobičajenijem među teoretičarima, kako kaže Genette (isto), "*priča*" (*histoire*) redoslijed događaja, bez obzira na to jesu li se ti događaji doista i zbili. Taj je redoslijed događaja (u vremenu), dakako, predmet diskurza, odnosno izlaganja na koje se odnosi prvo navedeno značenje pojma priča, te se često proučava nezavisno od tog

medijskog ostvarenja.

Teško je, dakako, ne primijetiti kako se ovo značenje termina u znatnoj mjeri preklapa sa značenjem termina fabula u ruskih formalista; i sam Genette upućuje na srodnost svoje opreke priča/diskurz s oprekom fabula/siže (vidi i u Genette, 1990: 13). Konačno, u trećem značenju, *priča* označava sam čin *pripovijedanja* (*narration*) kojim nastaje pripovjedni iskaz iz prvog navedenog značenja. Genette ističe kako je (unatoč tome što je već Platona zanimalo to područje istraživanja) priča u trećem smislu iznenađujuće malo proučavana, a svoje proučavanje locira u domenu prvoga značenja (1983: 26-7).

Oprekom fabule i sižea ruski su formalisti obuhvatili i redosljed događaja, što je prevladalo u kasnijim recepcijama tog pojmovnog para, pa diskurz u odnosu na priču[7] ipak nije sasvim isto što i siže u odnosu na fabulu, osobito ako uzmemo u obzir novije uporabe ruskoformalističkih termina. Genette, međutim, razlikuje, kao prvo, *histoire* – priču (engl. *story*), slijed svih ispričanih događaja, potom, kao drugo, *récit* – govorni ili pisani diskurz (engl. *narrative*; naš je hrvatski prijevod najbližnji Chatmanovoj varijanti istoga termina – *discourse*); tim su diskurzom događaji izloženi. Napokon, treći je ključan termin *narration* – stvarni ili fikcionalni “čin pripovijedanja”, pripovjedni čin (engl. *narrating*) kojim taj diskurz nastaje (1983: 20 i dalje, 1990: 13 i dalje). No, osim kao medijsko ostvarenje priče, katkada se termin diskurz zna koristiti i pod utjecajem već spomenute (i, dodali bismo, prilično problematične) Benvenisteove dihotomije prema kojoj je *histoire* – (pri)povijest – neosobno pripovijedanje,[8] a *discours* – diskurz – pripovijedanje sa znakovima osobnosti (vidi primjerice u Biti, 2000: 83, Genette, 1990: 98-9, Chatman, 1990: 233 – bilj. 3, Prince, 1987: 21).

Međutim, kako i u skladu sa Genetteovom koncepcijom interes za ono što Chatman imenuje diskurzom obuhvaća stalno proučavanje odnosa između diskurza i slijeda događaja što ga diskurz izlaže, te diskurza i čina kojim je diskurz proizveden (isto), ne čudi što se i ostali teorijski modeli najčešće odnose na barem dva od spomenuta tri značenja termina priča. Citirana Peterličeva definicija priče ponajviše se, čini nam se, odnosi na drugo Genetteovo značenje pojma, dok problematiku vezanu uz prvo značenje Peterlić (2000) obrađuje objašnjavajući specifičnosti filmske priče, te specifičnih filmskih sinteza u organizaciji cjeline.

Obrazlažući djelovanja pojedinih oblika filmskoga zapisa na gledatelja Peterlić pak objašnjava probleme vezane uz treće značenje termina priča. Uvodeći strukturu kojom su događaji uokvireni Solar zapravo spaja prvo i drugo značenje, dok koncepcijom

pripovijedanja, čini se, kroči područjem između prvog i trećeg značenja termina priča. Nama se, međutim, važnim čini naglasiti važnost izlaganja priče – ona se ne sastoji od samih događaja u vremenskome slijedu, već od *izloženih* događaja, te je stoga govor o naglašavanju distribucije motiva vjerojatno funkcionalniji od govora o distribuciji događaja u konstrukciji priče.

3.2. FILMSKI PROSTOR

U naratologiji se na više mjesta može pronaći zapažanje kako je (verbalno) pripovijedanje moguće i bez upućivanja na prostorne odrednice zbivanja (npr. Prince, 1987: 88), jer je dovoljno istaknuti, primjerice, aktanta ili lik i neku radnju, ili čak samu radnju. No, u filmu se prostori uglavnom vide, čak i tada kada nisu od velike važnosti za priču. U tom je smislu važno ustvrditi i bitnu razliku u tehnici opisivanja (vidi primjerice u Chatman, 1990: 22-38; Poppe, 1994: 379-380; Peterlić, 2000: 197-205): sasvim su mogući (čak se često koriste) oblici filmskoga zapisa[9] koji mogu biti ekvivalentni opisivanju, primjerice vožnje i panorame koje postupno otkrivaju izgled nekoga čovjeka[10] ili predmeta.

No, film uvijek i stalno ima izrazitu osobinu koju bismo mogli nazvati pokaznom snagom, u istom onom smislu u kojem i gledatelji kazališne predstave vide izvođače i scenografiju, no uz dodatne upadljive elemente medijske posredovanosti (u klasičnoj filmologiji obično obuhvaćene terminom *čimbenici razlike*). Stoga film ne može izbjeći precizno određivanje, jasno individualiziranje u prikazu likova i predmeta, pa u filmsku sobu ne ulazi “neki” ili “apstraktni” čovjek već konkretno i precizno određen čovjek (vidi o tome i u Chatman, 1980: 30), primjerice mršavi bijelac srednje visine, zalizane crne kose, obučen u sivo odijelo. Emile Poppe, ne bez razloga, čak tvrdi kako Chatman zbog književnih temelja svoje teorije donekle uzima ovo filmsko svojstvo specifičnosti kao manu u odnosu na verbalnu mogućnost opisivanja, a ne ističe u kolikoj je mjeri ta zornost istodobna prednost filma u odnosu na književnost (Poppe, 1994: 379-380).

I doista, nema tog verbalnog stilista koji bi bio u stanju postići učinak potpuno adekvatan spektaklu totala Pariza ili slici plesa u kafiću iz *Amerikanca u Parizu*, slici dječaka koji poseže za projekcijom ženskoga lica na fantazmagoričnom početku Bergmanove *Persone* ili, uostalom, Chatmanovu primjeru na koji smo već uputili, spektakularno grotesknoj slici Orsona Wellesa koji izlazi iz automobila u *Dodiru zla*! Filmsko djelo kao audiovizualna cjelina koja suptilno i precizno regulira gledateljsku pozornost i izaziva emocionalne reakcije

(podjednako efektno u klasičnom fabularnom kao i u modernističkom stilu), pritom uglavnom ostavlja i snažan dojam autonomije filmskoga svijeta, privlačan na način o kojem književnici mogu samo sanjati.

Dakako, film ima i mogućnost neprikazivanja likova i događaja – bilo da je ključni lik u dubokoj sjeni, ili je cijeli prizor u mraku ili je pak točka promatranja tako izabrana da ne omogućuje nikakav pregled nad zbivanjima. No, čak i tada film ima svoju pokaznu snagu, retoričke učinke nedostupne književnosti: gledatelj očekuje razabirljivost sadržaja slike, pa se djelovanje izostanka opisa u književnosti ne može mjeriti sa snagom djelovanja nedovoljno informativne scene (primjerice u Hitchcockovu *Psihu* ili Bressonovu *Novcu*).

Međutim, sve ono što se može reći o funkcijama opisa ili nagovještaja prostora za radnju i karakterizaciju likova, primjerice, kod Chatmana (ili Princea – 1987: 19, 88, itd.) u načelu se može primijeniti i na ulogu filmskoga prostora za razvoj radnje i karakterizaciju likova – deformirani prostori i sjenke u njemačkom ekspresionističkom filmu, ili u Wellesovu *Dodiru zla* (širokokutni objektiv, kompozicija kadra...), motiviraju ponašanje likova i svjedoče o njihovim osobinama, baš kao što se mentalno stanje ili raspoloženje junaka vrlo često očituje u njihovu fizičkom izgledu – nepočešljanosti, neurednosti ili neobrianosti. S druge strane u stiliziranom prostoru Babajina *Careva novog ruha* i likovi se doimaju poput izrazito simbolički koncipiranih tekstualnih figura (za razliku od, primjerice, likova kao psihološki produbljenih narativnih konstrukcija).[11]

Kao što je govorio primjerice još Pudovkin, jedna od najvažnijih razlika između kazališta i filma leži u tome što se u kazalištu glumci (dakako, zajedno s gledateljima) nalaze u istome prostoru, koji se podvrgava zakonima fizike. Stoga glumac, ako želi prijeći s jedne strane pozornice na drugu, mora doslovce (i fizički) prijeći taj prostor. Filmski pak redatelj stvara filmske predstave prostora iz komada filmske vrpce[12] (Pudovkin, 1970: 83-4), pa montažom nastaje specifičan filmski prostor baš kao što montažom nastaje i specifično filmsko vrijeme. Taj prostor, dakako, može biti sastavljen od snimki nastalih u različitim zbiljskim prostorima, koji se (gledanjem) povezuju u jedan, cjelovit filmski prostor. U teoriji se često spominje primjer iz sovjetske montažne škole u kojem Pudovkinov mentor Lev Kulješov snimku washingtonske Bijele kuće umeće kao subjektivni kadar[13] likova snimljenih (i prikazanih) kraj Gogoljeva spomenika i Boljšoj teatra, pa se ti lokaliteti spajaju u jedan filmski prostor (Pudovkin, 1970: 87-9).

Pudovkin, nadalje, ističe filmsku mogućnost analitičkog prikazivanja i najsitnijih te najrubnijih dijelova nekoga prizora pa je jasno zašto se u njegovoj filmskoj teoriji govori o

idealnom promatraču (1970: 91). Ukratko, prema Pudovkinovu se mišljenju gledateljsko "gledanje" filma očito bitno razlikuje od gledanja u zbilji pa se filmski gledatelj, logično, ne može svesti na zbiljsko gledanje zbiljskog čovjeka od krvi i mesa. Moraju se, dakle, naglasiti medijske specifičnosti filmskoga gledanja – kako one imanentne prirodi medija (npr. okvir), tako i one relativno konvencionalno određene (npr. takozvano montažno razlaganje, odnosno montažna rascjepkanost prizora, uporaba pretapanja za oznaku protoka vremena). Takvo mišljenje, možemo slobodno reći, prevladava kao jedna od temeljnih teza, a možda čak i preduvjet suvremene filmologije.

Dakako, na ekstremnim primjerima kao što je *Plan 9 iz svemira* Eda Wooda najjasnije se može pokazati kako filmska mogućnost konstruiranja prostora ne predstavlja tek područje beskrajne slobode, nego i (kako je to slučaj u svakom umjetničkom ali ne samo u umjetničkom mediju) splet složenih mogućnosti reguliranih brojnim normama, konvencijama i preferencijama. Naime, pri gledanju *Plana 9 iz svemira*, za razliku od scena na brodu ili odeskim stepenicama u Ejzenštejnovoj *Oklopnjači Potemkin*, odnosno pod tušem u Hitchcockovu *Psihu*, ne dolazi do konstrukcije novoga filmskog prostora o kakvoj govori Pudovkin.

Gledajući *Plan 9 iz svemira*, gledatelj bez poteškoća može uočiti kako su pojedini kadrovi u sceni snimljeni ne samo na različitim mjestima, nego i u potpuno različito doba dana, a te izmjene neskladnih prostornovremenskih signala doživljava kao grubu grešku, kršenje pravila filmskoga izlaganja. Dakle, za razliku od nesklada u *Tratinčicama* Věre Chytilove, nesklad u Woodovu filmu nema uočljivu strukturnu funkciju.

Ovdje se, dakako, može postaviti i u određenom smislu već pomalo izlizano, no još uvijek prilično relevantno pitanje "ispravnog" gledanja filma. Naime, unatoč dosljednoj kritičnosti prema tradicionalnoj ("strukturnalističkoj") krutoći analize protokola označavanja, malo bi koji radikalni zagovornik pluralnosti značenja/gledanja opravdao gledanje "ozbiljne" drame ili dokumentarca o etničkom čišćenju (ili o zlostavljanju žena, socijalnoj bijedi...) kao komedije. Dakle, unatoč načelnom ukidanju mnogih kriterija ispravnosti, takva bi gledanja (tumačenja) proglasio neispravnima.

Kriterij takva ograničenja interpretativne slobode jest, dakako, etički,[14] a Noël Carroll izvješćuje o interpretativnim nedaćama zagovornika relativnosti značenja okupljenih u uglednoj američkoj udruzi SCS.[15] Njihov teorijski okvir razmišljanja nije, naime, dopuštao prihvaćanje mogućnosti istinitosti neke snimke te mogućnosti referencije filmskog prostora i događaja na zbiljski prostor i događaje. No, iz političkih je razloga u tom kružoku ipak

prihvaćena video snimka kao dokaz u čuvenom "slučaju Rodneyja Kinga", slučaju crnoga Amerikanca kojega su policajci premlatili ne znajući pritom da ih snima video-kamera (Carroll, 1996: 55-6).

Vođeni etičkim programom, ti su relativisti zaključili da (kada im takvo što odgovara iz kontekstualnih, odnosno tzv. *strateških* razloga) audiovizualni zapis ipak može imati referenciju i biti istinit, a sličan je položaj vjerojatno i istinitih izvješća o odgledanom filmu. Ako čak i takav evidentno medijski konstruiran fenomen kao što je video-zapis (ili filmska slika) može imati referenciju, za očekivati je da referenciju može imati i verbalni iskaz smišljen da bi imao referenciju (npr. iskaz "za razliku od Bressonova *Džepara* i Tanhoferova *H-8...*, u filmu *Plan 9 iz svemira* govori se engleski jezik", ili iskaz "montažni sklopovi u *Planu 9 iz svemira* često ne slijede pravila za tvorbu tzv. nevidljivog reza).

No, u slučaju etički i politički relativno bezazlenih filmova, kao što je *Plan 9 iz svemira*, u (filmskoj) analitičkoj zajednici dozvoljena[16] je, čini se, veća sloboda u primjenjivanju različitih gledateljskih normi. Stoga filmovi Eda Wooda kulturni status vjerojatno u velikoj mjeri zahvaljuju tome što ih se često gleda kao komedije, parodije ili satire na račun dominantnih konvencija Hollywooda, a ne samo kao bijedno neuspješne pokušaje usvajanja dominantnih normi filmskoga stvaranja u datom povijesnom trenutku, u precizno određenoj sredini (s njenim žanrovskim sustavima, sustavom zvijezda i tome slično). Ipak, i hvaljenje i kuđenje Woodovih filmova često se najbolje može objasniti time što njegove izlagačke cjeline ne ostvaruju koherentan, cjelovit prostor (a ni likove, vremenski slijed...), baš kao što je u kasnijim desetljećima poseban status stekla neizrecivo loša *Soba* Tommyja Wiseaua.

Suvremeno ("subverzivno"?) legitimiranje loših filmova moglo bi se, dakako, dovesti u vezu s nekim teorijskim smjernicama te (ideološkim) preferencijama iz druge polovice dvadesetog stoljeća, te s postmodernističkim ukusom. U tome što Woodov film ne poštuje (ne poznaje?) pravila stila kojima se uglavnom ravnaju filmovi u žanrovima na kojima parazitira mogli bismo vidjeti tematiziranje nemogućnosti usidranja, centriranja i stabilnosti značenja, u upadljivim greškama mogli bismo vidjeti očite provale podsvjesnog i nelagodnog u kulturi.

Ako se malo potrudimo, u vudovskom bismo narušavanju žanrovskih kodova i stilskih normi (uključujući i rod likova) mogli čak vidjeti tematiziranje drugosti, kritiku kapitalističkog patrijarhalnog društva, razaranje kontrole muškoga pogleda, kao i potencijalno razobličavanje logocentričnosti filmske publicistike.

Ukratko: pri gledanju *Plana 9 iz svemira* ne dolazi do tvorbe cjelovitog, specifično filmskog

prostora (ni vremena), već se pojedine snimke slažu u puki akronološki ili djelomično kronološki, prostorno neskladan i uzročno-posljedično slabo povezan slijed (u kojem su logičke zakonitosti filmskoga svijeta grubo narušene).[17] U ovakvim je slučajevima opravdano upozoriti i na Pelešovo upućivanje na korisnost teorije mogućih svjetova za analizu priča (Peleš, 1999: 153-180), s kategorijom komposibilnosti kao važnim kriterijem uspostave (autonomnog) umjetničkog mogućeg svijeta, ali i kao mogućim kriterijem tipologije mogućih svjetova. Osim toga, kategorija komposibilnosti mogla bi pomoći jasnijem rodovskom određivanju "problematičnih" filmova kao što je Lynchova *Izgubljena cesta*, koja se, unatoč upadljivim elementima narativne strukture, snažno približava eksperimentalnom filmu (prema definiciji toga roda u Peterlić, 2000: 232-241).

U povijesti filma vrlo su cijenjena ostvarenja koja nisu dominantno organizirana kao slijed događaja, primjerice već spomenute *Tratinčice*, u kojima junakinje (često doslovno) skaču iz prostora u prostor, ne obazirući se na zakone fizike, ili Godardov klasik *Do posljednjeg daha* u kojem se junak izravno obraća kameri, a prikaz događaja je isprekidan takozvanom skokovitom montažom. Ovdje je riječ o načinima organizacije prostora i vremena različitim (s različitim ulogom filmske forme, stila) od načina kojim je organiziran (odnosno načina kojima neuspješno teži biti organiziran) *Plan 9 iz svemira*, pa se opravdanim čini reći kako je film Eda Wooda loš prema parametrima klasične naracije jer smo ga, kao gledatelji, pozvani sumjeravati upravo s tim parametrima – s normama klasične naracije. To što je *Plan 9 iz svemira* k tome i prilično smiješan, čini nam se ne umanjuje lošu kvalitetu toga filma, jer, za razliku od žanrovskih poigravanja u filmovima Woodyja Allena (primjerice glazbena komedija *Svi kažu volim te* u kojoj glumci uglavnom loše pjevaju), kod Eda Wooda nema signala strukture u nezgrapnostima, gledatelj ih doživljava kao niz grešaka.

Za narativne je filmove dakle tipično konstruiranje specifično filmskog prostora, no to konstruiranje vrlo često teži ostaviti dojam prostora nalik zbiljskom prostoru, s nenarušenim pravilima fizike, uključujući, dakako, vremenske odrednice teško odvojive od prostora. Ovdje je očito riječ o izlagačkim (prikazivačkim) stilovima što ih MacCabe (1986: 180-2 i dalje) naziva realističkim, a tim je terminom obuhvaćen i talijanski neorealizam i tzv. zlatno doba Hollywooda, kao i klasični fabularni stil u europskim kinematografijama (Becker, Duvivier, Bauer...).

Filmski je prostor, dakle, sličan zbiljskom što važi čak i za većinu filmova fantastike, kao što su Miliusov *Conan* i Caprin *Divan život*. No, koliko god takva shvaćanja filmskoga prostora imala znatnu normativnu snagu tijekom većega dijela povijesti filma, čak i u razdobljima

kada su izrazitiji bili i drugačiji modusi organizacije filmskoga prostora, ne možemo ih proglasiti isključivim i općevažecim pravilima.

Filmski prostor katkada zna naličiti, primjerice, kazališnom umjesto zbiljskom prostoru, i to ne samo u situacijama kada film služi registraciji kazališne predstave, i ne samo u ranom razdoblju nijemoga filma kada su događaji vrlo često prikazivani pomoću statične kamere, te plana dovoljno širokog za prikaz svih sudionika događaja te uz izrazito artifičijelnu scenografiju. Von Trierov *Dogville* se poigrava s kazališnim konvencijama na različitim razinama priče, ali najočitije u izrazito simboličnoj scenografiji, sa zidovima kuća nacrtanima na daskama pozornice. Nadalje, u Babajinoj modernističkoj bajci *Carevo novo ruho* prostor je tako upadljivo artifičijelno osvjetljen, snimljen (i laboratorijski obrađen) da likovi ne bacaju sjenke na blještavu bijelu podlogu po kojoj se kreću, a scenografija samo nagovještava pojedine prostore, sasvim nalik konvencijama kakve poznajemo iz mnogih razdoblja kazališne scenografije[18]. Slične primjere možemo pronaći i u Antonionijevu opusu, pa u *Crvenoj pustinji* i boja ambijenta izravno svjedoči o junakinjinim raspoloženjima i (nezadovoljenim) potrebama. Stoga je roba uličnog prodavača pred prostorom junakinjinog budućeg dućana obojana u sivo, a plaži prikazanoj u kasnijem dijelu filma bojom su pojačali već postojeću neobičnu pigmentaciju.

3.3. FILMSKO VRIJEME

Prilikom gledanja djela organiziranih prema načelima tipičnim za igrani, dokumentarni, a često i za eksperimentalni filmski rod (prema Peterlić, 2000: 232-243), skoro uvijek imamo snažan dojam postojanja prostorno-vremenskoga sklopa nalik prostorno-vremenskome sklopu što ga poznajemo iz izvanfilmskog iskustva. Dakle, dojam postojanja filmskoga prostora i filmskoga vremena (fenomena sličnih fenomenima prostora i vremena u uobičajenoj percepciji svijeta što nas okružuje) tipičan je za gledanje filma, pri čemu nas na ovome mjestu ne zanima u kojoj su mjeri kategorije prostora i vremena kognitivna podloga percepciji, a u kojoj se mjeri ipak na neki način utiskuju u našu svijesti iz okoline.

Filmski likovi i predmeti kreću se u prostorima, uronjeni su u vrijeme; čak i kod apstraktnog (eksperimentalnog i animiranog filma) često možemo govoriti o iskustvu prostora, a vrijeme je u takvim filmovima čak jedna od najčešćih glavnih tema. No, kod narativnog filma, u kojemu su prostor i vrijeme nezaobilazno okružje zbivanja (i sastavni dio zbivanja) problematika vremena možda je čak i složenija i važnija nego u drugim tipovima filmskoga

izlaganja. Jer, vrijedi ponoviti, vrijeme je neodvojiva sastavnica (preduvjet te nerazdruživi aspekt) odvijanja događaja, a izloženi organizirani slijed događaja čini priču.

Nije, dakle, stvar samo u tome što su prostor i vrijeme u našoj svijesti i recepciji filmskoga medija snažno povezani[19] (Peterlić, 1976: 8) – priča je svojom vremenitom prirodom, kažu filmolozi, vrlo primjerena mediju filma, a film je, svojim jedinstvenim spojem čimbenika sličnosti i čimbenika razlike, vrlo pogodan medij narativne transmisije.[20] Napokon, vrijedi podsjetiti kako se i raširenost, te snažno normativno djelovanje igranoga filma (na kulturu općenito te na recepciju filmskoga medija) mogu smatrati razlozima česte (premda ne uvijek osobito razrađene) obrade problematike filmskoga vremena u filmologiji.

No, kao što je kod filmskih fenomena često slučaj, i vrijeme je važno ne samo stoga što naliči zbiljskom (dakle izvanfilmskom) vremenu, već i po tome što se od zbiljskog vremena razlikuje, pa i o tome treba voditi računa. Pudovkin, primjerice, kaže kako je filmsko vrijeme, nastalo spajanjem komada filmske vrpce, uvjetovano *samo brzinom percepcije i kontrolirano brojem i trajanjem odvojenih elemenata izabranih za filmsko predstavljanje akcije* (Pudovkin, 1970: 87). Montaža, dakle, kao i u slučaju tvorbe filmskoga prostora, često služi kao temeljno oruđe tvorbe specifično filmskih temporalnih značajki, no filmovi kao što je Hitchcockov *Konop* jasno ukazuju kako film ima i sasvim drugačijih mogućnosti odnosa prema vremenu. U *Konopu* je, naime, pokretima kamere dostojno zamijenjena većina efekata što ih, primjerice, u *Psihu*, *Pticama* ili *Oklopnjači Potemkin* tako učinkovito postiže montažna rascjepkanost prizora.

3.3.1. Trajanje

Teorija filma među značajkama filmskoga vremena osobito često ističe njegovo strojem određeno, nepromjenjivo trajanje. Filmsko djelo traje onoliko koliko je predviđeno da traje, a to pak znači da film traje onoliko dugo koliko je potrebno standardiziranom projektoru da (pri standardiziranoj brzini) odvrti cijelu duljinu vrpce na koju je pohranjen filmski zapis (Peterlić, 2000: 190). Dakako, u slučaju digitalne pohrane filmskoga zapisa (DVD i drugi nosači zvuka i slike) češće je odustajanje od načela linearnosti, precizno određena trajanja, te neprekinutosti prikaza filma, no tim se odustajanjem ocrtava i granica filma prema novijim medijima (kako informacijskim, tako i umjetničkim).

Koliko je, dakle ova strojem uvjetovana vremenska fiksiranost bitna za filmsko vrijeme? Peterlić je označava terminom projekcijsko vrijeme (2000: 196), ističući je kao temeljnu,

nezaobilaznu sastavnicu (tj. polazište) za estetske rasprave o filmu (1976: 33-42), Bordwell upravo tom značajkom započinje svoje poglavlje o filmskoj naraciji i vremenu (1986: 74), a i Chatman, razlikujući *vrijeme diskurza* (*discourse-time*; Chatman, 1980: 62), vrijeme potrebno za konzumiranje diskurza, od vremena priče, pretpostavljenoga trajanja događaja, govori o istom problemu.

No, ako se audiovizualni zapis koristi za interaktivnu komunikaciju, ako je gledatelju omogućena sloboda u izboru redoslijeda dijelova filma, ili, recimo, u trajanju pojedinih scena, filmski medij je samo sastavni dio jedne drugačije komunikacijske strukture, moglo bi se reći, drugoga medija. U interaktivnoj komunikaciji (dakako, ne samo umjetničkoj) recipijent aktivno mijenja medijski zapis s kojim je suočen (primjerice, pomoću DVD-izbornika), pa više ili manje ravnopravno sudjeluje u nastanku – strukturiranju djela. Stoga ne možemo govoriti o fiksnom, unaprijed određenom trajanju takvog umjetničkog djela (zapravo, *djela*) u onom smislu u kojem govorimo o fiksnom trajanju filma. Ako film gledamo s prekidima, ponavljanjima scena i sličnim učincima interaktivnosti, ukratko, više ne gledamo film.

Naime, interaktivno djelo, čak i ako ima čvrsto definiran početak (a ne mora ga imati), nema čvrsto definiran kraj u onom smislu u kojem strojno trajanje projekcije određuje trajanje filma. Trajanje *djela* ovdje ovisi o recipijentovoj komunikaciji sa zapisom, strukturni elementi načelno su podložni svim zamislivim kombinacijama, a potpuno kreativne i načelno nepredvidljive intervencije publike nisu tek poželjne, nego su dio neponovljive strukture, dio (umjetničke) komunikacije u multimedijalnom protokolu izvedbe. Takvo djelo traje onoliko dugo koliko je netko zainteresiran za komunikaciju s njim, a ta ga komunikacija zapravo i tvori[21]. Iz tog razloga ponovnih izvedbi nema – postoje samo nove izvedbe, a svaka je rekonstrukcija ovakvog umjetničkog čina novi čin, u koji je upisana vrlo upadljiva i retorična nakana ponavljanja načelno neponovljive strukture.

Sam zapis s kojim se na ovdje naznačen način manipulira, dakako, često možemo nazvati filmom, no filmski je zapis u tom slučaju iskorišten za drugu vrstu umjetničke komunikacije. Audiovizualni zapisi Ivana Ladislava Galete mogu se gledati kao film, no Galeta ih katkada prikazuje uz vlastite komentare i tumačenja, kazališnom tehnikom intervenirajući u situaciju projekcije, pa se njegova komunikacija s publikom približava tzv. proširenim medijima i likovnim umjetnostima.[22]

No, kategorija trajanja za čovjeka (koji je recipijent filma) neodvojiva je od značajki njegove psihe, od kognitivnih struktura pomoću kojih se suočava sa filmskim medijem, a subjektivni

se doživljaj vremena najčešće ne može u potpunosti obrazložiti kategorijom projekcijskoga vremena. U narativnim strukturama, primjerice, brzina izmjene događaja ili specifični izbor oblika filmskoga zapisa (npr. tempo montaže ili dinamična kamera) mogu snažno djelovati na gledateljev doživljaj vremena. Peterlić (1976, 2000) veliku pozornost posvećuje upravo ovoj karakteristici kako u načelnije usmjerenim poglavljima tako i u razmatranju pojedinih oblika filmskog zapisa. Primjerice, ističe on, *dok se prava sadašnjost u filmu izražava pomoću "dulje linije" vremena, najkonkretnije, duljinom što znatno prelazi jedinicu temporalnog iskustva (0.75 s), vječnost se može izraziti i "doživjeti" i minimalnim produžavanjem prizora u kojemu se ništa ne mijenja kad mu se građa predočuje kao nešto što nema kvalitativno različit početak i svršetak* (Peterlić, 1976: 199).

Uostalom, Bordwell na samome početku poglavlja o filmskome vremenu iznosi vrlo uvjerljivu tezu kognitivistički orijentiranih psihologa prema kojoj brzina zaključivanja (na temelju informacija osjetilno podastrih umu) ovisi o brzini odlučivanja što je zahtijeva okolina, dakle ovisi o brzini kojom pristižu informacije – osjetilni podražaji (1986: 76). No, ovom složenom problematikom ne možemo se ovdje detaljno baviti, premda je za nastavak naših razmatranja vrlo zanimljiv psihološki (kognitivistički) usmjeren interes Peterličeve teorije filmskoga vremena. Izlaganje događaja važan je dio filmskih izražajnih mogućnosti i kada narativna organizacija nije od presudne važnosti pa se Peterličeva koncepcija dramskog vremena, kako on naziva *omjer trajanja filma i pretpostavljivog "ispričanog" trajanja prikazivane radnje u realnosti* (2000: 196), odnosi i na filmove koji nisu dominantno narativni, i to, dakako, u onoj mjeri u kojoj jesu narativni. Peterlić pod pojmom *realnosti*, dakako, podrazumijeva realnost filmskoga svijeta.

Situacije u kojima se projekcijsko vrijeme poklapa s (pretpostavljenim, filmskim izlaganjem sugeriranim) trajanjem vremena priče ne čine se velikim problemom za analitičara – u nekim filmovima se radnja u trajanju 90 minuta prikazuje u filmu koji traje 90 minuta, a u golemoj većini narativnih filmova barem pola svih scena (ovo je krajnje konzervativna procjena) traje u stvarnom vremenu projekcije točno onoliko dugo koliko prikazana zbivanja traju u svijetu filmske priče. Dakako, i ovdje vidimo razliku filma i književnosti – koliko god naratolozi govorili o sličnim vremenskim relacijama u književnim djelima, u zapisanoj književnosti ne može biti takvog podudaranja vremena diskurza i vremena priče, jer književni čitatelj ima slobodu distribucije pažnje kakva filmskom gledatelju ne pripada, pa isti čitatelj može jedno poglavlje čitati sat vremena, tri sata ili tri dana.

Retorička dojmljivost filmskog podudaranja vremena diskurza i vremena priče u tom je

smislu usporediva s istovrsnim podudaranjem u kazališnoj izvedbi, no kod filma je to podudaranje upadljivije, retoričnije, spektakularnije, i to zbog spomenute pokazne snage filmskoga medija, zbog dojmljivosti kojoj su uzroci i okvir i montaža, ali i sva svojstva zbog kojih se gledanje filma približava izvanfilmskom audiovizualnom iskustvu. Dakako, usmena je književnost (sa svojom važnom dimenzijom izvedbenosti) u ovom smislu svakako bliža filmu nego zapisanoj književnosti.

No, čak ni kada je u pitanju književna priča, mjerenje kategorija kao što su trajanje ili vremenski poredak u različitim djelima ima različitu važnost u značenjskoj strukturi. Mnogi se, naime, učinci pojedinih narativnih ulomaka (dakako, i narativnih cjelina) lakše mogu objasniti, recimo, stilom, ritmizacijom montaže (a u verbalnom pripovijedanju, dakako, ritmizacijom rečenice itd.) ili, uostalom, asocijativnim povezanostima nego naratološkim kategorijama kao što je trajanje. Vrijeme nam se u tom smislu čini vrlo zanimljivim fenomenom i u proučavanju strukture i recepcije književnoga djela.

U filmološkoj se literaturi kao primjer ekspanzije vremena diskurza u odnosu na vrijeme priče najčešće spominje čuvena scena pokolja na odeskim stepenicama iz Ejzenštejnove *Oklopnjače Potemkin*,^[23] a najupadljiviji je postupak vremenske ekspanzije vjerojatno tehnika usporenog pokreta. Spomenuta "ejzenštejnovska" montažna rascjepkanost prizora dovodi i do vremenskoga preklapanja, pri čemu isti događaj (primjerice, eksploziju) vidimo iz više kutova, a u akcijskim filmovima (npr. onima redatelja Jamesa Camerona i Johna Wooa) montažno razlamanje prizora (često popraćeno ne samo ekspanzijom vremena nego i vremenskim preklapanjem) veže se i uz tehniku usporena pokreta, pri čemu događaji dobivaju posebnu retoričku težinu, kakvu im scenarij, gluma i razni oblici filmskog zapisa ne mogu dati.

Dakako, preklapanje se javlja i u drugačijim stilskim kontekstima, primjerice u Resnaisovu filmu *Prošle godine u Marienbadu*, kada se junakinja u crnoj haljini baca na krevet, prije no što uđe suprug i zapita je za fotografiju snimljenu prošle godine rukom njena (upitnog?) ljubavnika. Rani je primjer vremenskoga preklapanja Méliès-ov *Put na Mjesec*, u kojemu prvo vidimo kako zemljin vjerni satelit dobija raketu u oko, a potom, iz točke promatranja bliže površini Mjeseca, vidimo isto aluniranje (slijetanje na lunarnu površinu). No, u Méliès-ovo se vrijeme još nije bila razvila konvencionalnost kontinuiranog (linearnog) montažnog izlaganja (u engl. jeziku najčešće označena terminima *continuity editing* i *continuity cutting*), pa ne treba njegov (formalno sličan) postupak funkcionalno izjednačavati s postupcima tipičnim za novovalovske generacije.

Nadalje, jedan od najvažnijih postupaka vremenskoga sažimanja u filmu, a istodobno i jedan od najvažnijih postupaka u filmskome pripovijedanju uopće, svakako je elipsa. Peterlić je definira kao montažni spoj u kojemu se *prikaže početak neke radnje*, pri čemu se u istome kadru *istakne i njezin cilj*, a u idućem se kadru *odmah prikaže ostvarenje toga zakazanog cilja* (2000: 157). Prilično su rijetki oni narativni filmovi (osobito cjelovečernji) u kojima pripovijedanje nije na taj način organizirano, u kojima se na taj način ne izostavljaju “suvišni” (nebitni ili narativno nefunkcionalni) dijelovi događaja ili događajnoga slijeda. Kada junak krene u spas svoje voljene, ili kada shvati da je njegov život u opasnosti, ne moramo nužno vidjeti kako grabi kvaku na vratima, te se spušta niz stotinjak stepenica – često je dovoljan kadar u kojem kreće prema vratima te, s njim montažno povezan, kadar u kojem izlazi na ulicu ili stiže blizu mjesta opasnog zbivanja.

Osim toga, sažetost i ubrzanost, to dinamizirajuće svojstvo kojim elipsa djeluje na gledatelje, od velike je važnosti za razumijevanje tzv. klasične naracije, klasičnog fabulativnog stila (koji se služi tzv. nevidljivim, odnosno neprimjetnim rezom[24]). Čak i ako zanemarimo “tehnički” opis toga klasičnog pripovjednog stila, ta sažetost i ubrzanost, svojstvo mnogih filmova, vjerojatno je najuočljivija na primjeru elipse. To je svojstvo, dakako, zaslužno i za znatan dio privlačnosti (i umjetničke vrijednosti) filmova redatelja kao što su Hawks, Ford, Kurosawa, Clouzot, Ozu, Carné, Bauer i drugi majstori orkestracije vremena i prostora, ritma, tempa, dinamike i priče (kojima je elipsa, dakako, tek jedno od brojnih oruđa).

Zadnjim napomenama očitno zadiremo u problematiku svojstava filma prema kojima je taj medij srodniji glazbi nego književnosti, pa bismo mogli razmisliti o pridavanju veće filmološke pozornosti pojmovima kao što su tempo, dinamika ili, zašto ne, *drive*. Prema prevoditeljskoj napomeni Dušana Latkovića uz Collierovu povijest jazza, *drive*[25] se definira kao ritmički intenzitet, te kao cjelokupna “snaga, žestina i energičnost” instrumentalne izvedbe, a neki autori koriste taj termin za pojavu u sviranju jazza kada *solist ili član ritam-sekcije vlastitim ritmičkim zamahom “vuče”, “gura” ili “goni” ostale članove grupe, odnosno njihovu muziku*. Slušatelj u takvim prilikama često ima (netočan!) dojam ubrzavanja tempa (Collier, 1989: 72)[26]. Gligo definira *drive* kao “važan ritamsko-metarski element koji, supostavljanjem beata i off-beata stvara posebnu vrstu napetosti u muziciranju” (Gligo, 1996: 48).

Bez obzira usvojili mi išta od ove glazbene terminologije ili ne, znakovito je to što, primjerice, elipsa i zavjesa (ili zastor; montažna spona; engleski je termin za nju *wipe*), premda se nalaze na različitim razinama organizacije filma, često imaju vrlo sličnu funkciju.

Naime, i elipsa i zavjesa dinamiziraju priču, daju joj polet, tjeraju je naprijed. I elipsa i zavjesa služe tvorbi osjećaju preskakanja nebitnih događaja u sve bržem hodu prema kulminaciji (i tome slično), te ubrzavaju tempo zbivanja. Zapravo, često samo izazivaju dojam ubrzavanja zbivanja, kako to čini drive u jazzu. U filmologiji se, dodajmo i to, ovaj fenomen srodan efektima glazbe često označava kao dinamizacija ili dramatizacija zbivanja.

Termin elipsa, međutim, može imati i značenje šire no što to dopušta Peterličeva definicija. Hrvoje Turković primjerice, elipsu definira kao *izostavljanje iz vidnog polja dijela onog zbivanja koje je u središtu pažnje* te pojašnjava, između ostalog, kako možemo razlikovati *određene* elipse (u kojima znamo što je ispušteno) od *neodređenih* elipsi, u kojima ne znamo *što je točno izostavljeno i u kojem trajanju* (*Filmska enciklopedija 1*, 1986: 369). Dakle, neodređena elipsa može obuhvaćati načelno neograničen broj događaja i vremenski raspon (ti su rasponi ograničeni samo pravilima koje postavlja i pravilima na koje upućuje svaki pojedini film) pa se takva elipsa ne može svesti na izostavljanje događaja unutar scene.

Susan Hayward, primjerice, elipsom (*ellipsis*) naziva *vremenski period izostavljen iz priče* (Hayward, 2002: 97), što dakle uključuje vrijeme između odlaska i povratka iz Engleske naslovnoga junaka u Bressonovu *Džeparu*, te bilo koji drugi neprikazani vremenski isječak u nekom filmu. Bordwell upozorava kako se u filmološkoj literaturi katkada elipsama nazivaju i neke rjeđe vrste vremenskoga sažimanja (1986: 81-3), navodeći primjer Tatijeva filma *Vrijeme igre* u kojem se cjelonoćno razaranje u restoranu prikazuje u projekcijskom vremenu (*screen time*) *od četrdeset i pet minuta*, pri čemu se ne može ukazati na trenutak u kojem je došlo do elipsi i sažimanja (1986: 82). Drugi navedeni primjer je Ozuov film *Jedini sin* u kojem se kadrom *kraćim od devedeset sekundi projekcijskoga vremena fabula pomiče od trenutka oko deset sati navečer do zore* (isto.).

Valjalo bi svakako istražiti u kojoj se mjeri slična vrsta sažimanja (dakako, neprimjetno) rabi u filmovima klasičnoga narativnog stila. Na filmovima redatelja kao što je Alain Resnais (*Hirošima, ljubavi moja*, *Prošle godine u Marienbadu*, *Moj ujak iz Amerike*) mogla bi se k tome napraviti vrlo složena tipologija odnosa vremena diskurza i vremena priče, te svih ostalih vremenskih odnosa, koji mogu imati vrlo zanimljivu uporabu u tvorbi filmske cjeline. Peterlić (2002), primjerice, analizira složene vremenske strukture u *Prošle godine u Marienbadu*, no u ovoj ćemo prigodi, još samo natuknuti kako nam se čini da i fascinantni događaji te stilske bravure u Hitchcockovu *Konopu* kriju slično vremensko sažimanje.[27]

Dakako, i ubrzani pokret djeluje kao sažimanje vremena (na isti način na koji usporeni pokret ekspandira vrijeme) – primjerice u mnogim komedijama, osobito onima koje se trude

aludirati na nijemi film. Kako bismo ilustrirali i geografsku raširenost ovoga postupka možemo spomenuti poznati indijski film V. Shantarama *Dva oka, dvanaest ruku*[28] u kojem, uz elipse (prema Peterličevoj definiciji) vidimo i tipičan primjer ubrzanog pokreta u kadrovima u kojima se, nakon što mu glavni junak Adinath (glumi ga sam Shantaram) preda oruđe za rad, svaki robijaš posebno prisjeća svojih zločina, pa prijanja na posao tolikom silinom da mu je i pokret ubrzan. Osim toga, u sceni u kojoj Adinath zatvoren u ćeliji iščekuje vijesti od policijske ophodnje koja je krenula za njegovim štićenicima, protjecanje čitava dana prikazano je u nekoliko sekundi pomicanjem sunčeva svjetla preko ćelije (pritom se sjenka produžuje), a sličnu scenu nalazimo i u Iglesijinom filmu *Susjedi* – kada junakinja pobjegne u stan iznad svoga i umorna se sruši na pod, promjena osvjetljenja i kolorističkoga spektra iskaz je protoka vremena (odspavala je do jutra).[29]

Svoju široku definiciju elipse Hayward vjerojatno nasljeđuje iz naratologije, gdje se i o Homerovu izostavljanju velikih dijelova Odisejeva života govori kao o elipsi (Genette, 1983: 61-2). Chatman značenje termina elipsa usredotočuje na vremenska izostavljanja (1980: 70-2), no utjecajni naratološki rječnik Geralda Princea (1987: 25, 69), upućujući, dakako, opet na Genettea (primjerice, Genette, 1983: 51-2), elipsom naziva i izostavljanje informacija ključnih za razumijevanje situacije – primjerice informacije da je pripovjedač počinitelj zločina o kojem se u priči radi, a takvu definiciju predlaže i Biti (2000: 105). Stoga je, kod korištenja termina elipse, potrebno precizirati govorimo li o (montažnom) izostavljanju dijela radnje ili o nekom drugom, ne nužno vremenskom, tipičnom narativnom izostavljanju.

Termin elipsa ćemo dakle, lakšeg sporazumijevanja radi, rabiti u značenju navedene Peterličeve filmološke definicije (koja se odnosi na najuočljivije i najtipičnije slučajeve). U ostalim pobrojanim slučajevima govorit ćemo o izostavljanjima. Vrijedi samo dodati kako, kada je o trajanju događaja riječ, i film ima mogućnost zaustavljanja događajnog slijeda nenarativnim razmatranjima, tipičniju za književno izlaganje. U literaturi se kao najpoznatiji primjer navodi zaustavljeni pokret (zaustavljeni kadar, stop-fotografija) iz Mankiewiczove drame *Sve o Evi*,[30] kada filmska snimka postaje fotografija, a glas komentara lamentira o junakinji.

3.3.2. Poredak (redoslijed) i učestalost

Poredak događaja izloženih u pripovjednome tekstu (siže) može dakako slijediti logiku uzročnopoljskičnih veza priče (fabule), no moguće su i sve druge kombinacije[31] – u

Građaninu Kaneu (još jedan često spominjan primjer), na početku sižea (odnosno projekcijskog vremena) naslovni junak umire, a razni svjedoci rekonstruiraju njegov život, povremeno prepričavajući isti događaj iz raznih perspektiva.

Ne treba, međutim, smetnuti s uma da se prikazani događaji iz prošlosti ne nalaze na istoj pripovjednoj razini kao junakova smrt i reporterova istraga – dio su tzv. intradijegetičkih pripovijedanja (pripovijedanja likova). U sklopu istrage, naime, koje filmsko djelo vizualizira svjedočanstva, priče Kaneovih životnih suputnika. Dakle, kao i u književnoj priči (npr. *Orkanski visovi* i *Srce tame*) razlikuju se fabula i siže, vremenski poredak u diskurzu poremećen je u odnosu na očekivanja linearnog (kauzalnog!) vremena. Chatman predlaže da se za takvu, ženetovski rečeno analepsu (odnosno retrospekciju) koristi termin *flashback*[32] (u široj se uporabi može pronaći i izraz *flešbek* – pokušaj prilagodbe hrvatskom glasovnom sustavu i pravopisu). Za prolepsu, tj. prikaz događaja budućih u odnosu na glavni događajni slijed, trebalo bi stoga koristiti termin *flashforward* samo kada je riječ o filmskim prolepsama (Genette, 1980: 64).

Nolanov je *Memento* odličan primjer slobode u rasporedu motiva, pa bi bio idealan primjer i za razlikovanje sižea i fabule kod Tomaševskog. No ovaj se film prema kriteriju vremenskog poretka, odnosno poretka izlaganja događaja, razlikuje od goleme većine narativnih tekstova. Junak zbog oštećenja dugotrajnoga pamćenja ne bi mogao pratiti nikakvu fabulu, no unatoč tome stalno traga za logičnim slijedom događaja te za dosljednom karakterizacijom i motivacijom likova oko sebe. Konkretno, on traga za ubojicom svoje žene, a glavna se pripovjedna linija filma stalno vraća unatrag – scene su poredane u pravcu suprotnom od vremenskoga pravca.[33] Siže, bližeći se svome kraju, približava se početku fabule. *Memento* je vrlo zanimljiv za naratološka razmatranja i stoga što, kao što smo već spomenuli, u dva paralelna izlagačka slijeda događaji imaju suprotan slijed; *obrnuti* slijed događaja (prikazan u boji) izmjenjuje se s monokromatskim slijedom prizora junakova telefonskog razgovora, u kojima su scene, čini se, poredane na uobičajeni način, s neometanim odvijanjem događaja od prošlosti prema budućnosti. No, tijekom najvećega dijela trajanja filma ti naizgled linearni, kronološki manje-više neupitni prizori imaju nejasan i neodređen vremensko-prostorni odnos prema glavnom događajnom slijedu.

Dakako, prikaz (ustrojavanje) vremena djelomično je vezano i uz žanrovske odrednice priče, primjerice, u filmovima kao što su Pasolinijev *Kralj Edip*, Boormanov *Excalibur* ili Miliusov *Conan* vremenski poredak, vremenski smjer i ostale karakteristike barem su donekle definirane vremenskim osjećajem usporedivim sa vremenskim odrednicama (verbalnog)

mitološkog pripovijedanja, dok se, primjerice, vrijeme u akcijskim filmovima, trilerima i hororima (npr. *Invazija tjelokradica*, *Ptice*, *Tuđinac*, *Tuđinci*) doima izraženije linearnim.

Određenje pojedinog žanra ne može se, dakle, svesti tek na ikonografiju, pa čak ni na tipične događaje ili tipične likove. Uz poznato razlikovanje biblijskog (linearnog) od homerskog (cirkularno-mitološkog) tipa vremena možemo, primjerice, govoriti i o ustroju vremena u dramama i romanima Samuela Becketta (npr. *U očekivanju Godota* i *Malone umire*), u kojima su i likovi i događaji nestabilne i labave konstrukcije, bez čvršće semantičke socijalne ili psihološke usidrenosti, pa nema dovoljno uputnica za konstrukciju čvrstog i relativno jasno određenog linearnog, ali ni cirkularnog vremenskog slijeda.

Kada je, dakle, riječ o vremenskom poretku, čini se da su filmske mogućnosti prilično slične mogućnostima književnosti, pa se mogu koristiti brojne kategorije najiskušanije na književnim primjerima. Glavna je, međutim, razlika u tome što (zbog spomenute strojne uvjetovanosti, fiksne linearnosti projekcije) nema govora o slobodi izbora poretka dijelova filma kakav, primjerice, nudi roman *Školice* Julia Cortázara. No, ako DVD-player ili internetski preglednik nude mogućnost manipuliranja filmskom građom, takvo gledanje narušava medijske pretpostavke filma, a *Školice* ipak nisu "samo" književno djelo nego i roman. Uostalom, čak i u najklasičnijim, najlinearnije izloženim romanima čitatelj ima slobodu vraćanja i ponovnog proučavanja omiljenih ili najkompliciranijih dijelova priče.

Filmolozi spominju još neke specifičnosti filmskoga vremena vezane uz poredak. Tako, za razliku od književnosti, film nema imanentno filmskih signala temporalnosti kakve su jezične (tzv. deiktičke) oznake (*prije*, *poslije*...), koje i u izvanumjetničkoj uporabi označavaju vremenske odnose a nema ni oznaka vremena koje bi bile u onoj mjeri standardizirane i precizirane kao što su to riječi *jučer*, *dan*, *sutra* (Bordwell, 1986: 77). No, već i iz Bordwellove razrade problema filmskoga vremena može se zaključiti kako film može prikazati manje više sve vremenske odnose što ih može prikazati i književnost. Prije svega, prikazuje ih cjelinom narativnog slijeda, ali film može i preuzeti sve verbalne i vizualne standardizirane znakove vremena. Film tako gledateljskoj recepciji može podastrijeti i čovjekov (te, primjerice, strojni, sintetizirani) glas, te zapis bilo kojeg jezika u bilo kojemu zvučno ili vizualno kodiranom pismu.

Ovisno o poetici i potrebama pojedinog filma, slova na ekranu mogu upućivati na neodređenu, često daleku prošlost ili budućnost (*nekada davno*, *u udaljenoj galaksiji*...) ili, često uz dodane brojke, točno određivati ne samo dan u tjednu i mjesto radnje, već i minutu u kojoj se prikazani događaji odvijaju, no određivanje minute i sekunde ne mora biti

popraćeno smještanjem u širi vremenski okvir (npr. *Phoenix, Arizona, 13h 35 min.*).[34]

Film bez problema prikazuje, primjerice, i stranice kalendara, brojčanike satova (i to ne samo u filmovima o vremenskim putovanjima), a sadržaj nekih kulturno-kalendarski manje kodificiranih verbalnih odrednica ("sljedeće jeseni"; "tijekom boravka u obiteljskoj kući") zadovoljavajućom se lakoćom može sugerirati (prvenstveno vizualnim) izražajnim sredstvima filma; u narativnom se filmu često mogu vidjeti prizori u kojima opada lišće sa stabala a laste lete, valjda, na jug. Brojne su i takozvane montažne sekvence u kojoj se, često pretapanjem, povezuju prizori iz dužeg vremenskog razdoblja. Glavna razlika u odnosu na književnost je tada, dakako, zornost (prostorno-vremenska) prikazanost, predodčenost događaja.

Napokon, u ovim vremenskim relacijama ne smijemo zaobići ni učestalost. Chatman u ovom području, najblaže rečeno, ne dodaje puno Genetteovim sistematizacijama (Genette, 1983: 113-160, Chatman, 1980: 78-9). Zapravo, usporedbom navedena dva izvora, možemo doći do zaključka da Genetteovo razmatranje učestalosti Chatman sažima tako da ga malo i zamućuje, što je osobito neobično ako imamo na umu Chatmanovu ambiciju da ženetovski tip naratologije učini transparentnim i primjenjivim i na filmsko izlaganje priče. A čak i Genette u ovom poglavlju spominje filmsko pripovijedanje.

Najčešći i najtipičniji odnos učestalosti je (tzv. singulativno) izlaganje u kojem je jedan događaj samo jednom izložen u diskurzu. Ako je više puta izložen veći broj istovrsnih događaja (primjerice, ako se više puta prepričava odlazak u krevet), ali svaki odlazak samo po jednom, riječ je još uvijek o prvom slučaju (Genette, 1983: 114-5). Poseban je slučaj, međutim kada se više puta izlaže događaj koji se dogodio samo jednom (za što nije potrebno upasti u vremensku petlju u znanstveno-fantastičnom putovanju).

Robbe-Grilletove proze najčešće se spominju kao primjer, no Genette naglašava i situaciju poznatu iz Kurosawina *Rašomona*, u kojoj se isti događaj prepričava iz različitih perspektiva (Genette, 1983: 115), premda je poenta *Rašomona* baš u tome što pomoću različitih (izlagačkih) perspektiva dobivamo bitno različite događaje, s različitom karakterizacijom likova, motivacijom događaja, i tako dalje. Stoga je, čini nam se, bolji primjer višestruko prepričavanje događaja iz filma *Svjedoci* Vinka Brešana u kojem promjena u fokalizaciji motivira drugačiju sliku izloženog događaja, a gledatelj ne bi trebao dvojiti oko toga koja je verzija bliže istini. Primjerice, kada majka (Mirjana Karanović), sin i njegovi prijatelji kroz prozor vide susjeda (Vanja Drach) koji razgovara s policijskim inspektorom (Dražen Kühn), u strahu pred zakonom zaključuju kako susjed pokazuje na njihovu kuću da ih prokaže kao

krivce za smrt susjeda Vasića, a gledatelj je filmskim izlaganjem pozvan dijeliti taj zaključak. No, kasnije tijekom filma isti događaj je izložen uz fokalizaciju kroz lik inspektora, pa doznajemo da susjed zapravo zamjera policajcima istragu u vrijeme kada u susjednoj kući (koju, stoga, pokazuje rukom) leži mrtvi branitelj. U pripovijedanju se (osobito književnom, ali i filmskom) isti događaj izlaže više puta češće nego što bi se na prvi pogled moglo pomisliti, a ovdje spadaju i vremenska preklapanja o kojima smo već govorili (*Put na Mjesec*).

Napokon, često je i tzv. iterativno izlaganje, u kojem se samo jednom izlaže događaj koji se zbio više puta. Preciznije rečeno, riječ je o mogućnosti da se u izlaganju jednokratno izloži odvijanje većega broja sličnih događaja (Genette, 1983: 116-7).[35] Najčešće je riječ o izlaganju podređenu glavnim, singulativno izloženim događajima; Flaubert je, mnogi vele, prvi emancipirao iterativnost, a na posebnu razinu razrađenosti razvio je ovo izlaganje Genetteov omiljeni predmet proučavanja Proust (isto). Genette čak tvrdi kako je zbog nerazumijevanja iterativnog izlaganja Sartre cijeli život vjerovao kako je gospođa Bovary samo dvaput (!) vodila ljubav – jednom s Rodolpheom i jednom s Léoneom (Genette, 1990: 38, bilj. 3).

Prilično je međutim očito da je Emma napisana kao vrlo senzualan i puten lik, baš kao što je očito da Marko Požgaj, junak Mimičina *Ponedjeljka ili utorka* redovito pije kavu i ide na posao, a dosta često sastanči i redovito plaća alimentaciju, pa se u silnom ponavljanju događaja izgubi pojam o vremenu. Takvo tumačenje potkrjepljuje i naslov filma (*Ponedjeljak ili utorka*), a uvodne scene, uz prikaz Markovih snova i uspomena, upućuju na konvencionalnu gledateljsku predodžbu o životu zaposlenih građana, s osobitom znakovitošću glazbe s radija (Plesni orkestar RTZ, Crveni koralji) i spikerske obznane točnoga vremena. Izlaganje se ne usredotočuje na pojedini događaj: jutarnje se radnje prikazuju nakratko, s prekidom prije kraja radnje (i kadrovi najavne špice uklopljeni su u prikaz jutarnjih radnji). Dodamo li tome i umetnute uputnice i aluzije na junakov duševni život, kao što su pojedini kadrovi u boji,[36] jasnim se čini da način i kontekst prikazivanja događaja kao što su jutarnje ispijanje kave i odlazak do tramvajske stanice upućuju na iterativnost.

I Bordwell razrađuje ovu problematiku (govoreći o odnosima između fabule i sižea), razlikujući (verbalno) prepričavanje (*recounting*) te prikaz (*enactment*) događaja i radnje u izlaganju. No, kada ističe slučaj "nulte učestalosti", u kojem događaj nije ni prepričan ni izveden, već je, primjerice, samo najavljen ili sugeriran (Bordwell, 1986: 79-80), zapravo ne

govori o učestalosti, već o onom tipu izostavljanja informacija što ga, kako smo već istaknuli, naratolozi često zovu elipsom.

3.4. TOČKA GLEDIŠTA I FOKALIZACIJA

Smještajući izvorište termina *point of view* (točka gledišta) u rad Henryja Jamesa, Sonja Bašić (1982: 212-3, 1983: 205-7) ističe kako James, Percy Lubbock i Wayne Booth, premda najzaslužniji za *obrađivanje problema pripovjedačkog gledišta u američkoj kritici (...) danas već pripadaju povijesti* (1982: 213). Stoga se njen rad usredotočuje na obrazlaganje vrlo utjecajne teorijske koncepcije Gérarda Genettea (isto, 218 i dalje), na koju se u velikoj mjeri oslanjaju i noviji američki teoretičari pripovijedanja, bilo da je usvajaju i razrađuju, bilo da s njom polemiziraju i dopunjavaju je.

Genette ističe kako ranija teorija pripovijedanja nije dovoljno jasno razlučivala pitanje “tko gleda” – *koji je to lik čije gledište usmjerava narativnu perspektivu* – od pitanja “tko govori” – *tko je pripovjedač* (Genette, 1992: 96). Dakako, kada je riječ o gledištu koje usmjerava narativnu perspektivu, može biti riječ o bilo kojoj restrikciji ili izboru informacija, a ne samo o onome što neki lik vidi. Stoga, da bi izbjegao pretjerano vizualne konotacije (a ta je nakana osobito zanimljiva kada naratološke termine pokušavamo primijeniti na film), Genette umjesto termina kao što su gledanje ili gledište koristi termin fokalizacija (1992: 98),^[37] s određenim modifikacijama prihvaćen i u filmskoj teoriji pripovijedanja (npr. Branigan, 2001: 100-7).

Čini nam se korisnim započeti razmatranje ovoga problema kratkim podsjećanjem na Genetteovu tipologiju pripovijedanja s obzirom na fokalizaciju,^[38] pri čemu ćemo napomenuti i neke probleme s tim konceptom, posebno probleme specifičnih značajki filmskoga pripovijedanja:

Prvi je tip pripovijedanja nefokalizirani pripovjedni tekst (*klasični pripovjedni tekst*; Genette, 1992: 99) – tekst sa takozvanim sveznajućim pripovjedačem, kakve je pisao Fielding.^[39] No, Prince, primjerice, s pravom kritizira uporabu termina “sveznajući” citirajući primjere iz Balzacovih i Hugoovih narativnih tekstova: u njima “sveznajući” pripovjedač izravno kaže kako mnoge stvari ipak ne zna – dakle, ne može biti sveznajući. Stoga Prince govori o “neograničenom pripovjednom gledištu”, zbog kojeg pripovjedač može govoriti o svemu što lik radi, osjeća, te što će mu se dogoditi, sa stalnim i načelno neograničenim mijenama u tipu znanja (1982: 50-1) i rasponu informativnosti što nam je pripovijedanje donosi.

U filmu je situacija nešto složenija kada je riječ o konstrukciji “sveznajućeg pripovjedača”, pa makar govorili i o “neograničenom pripovjednom gledištu”, jer je neverbalnom pripovijedanju manje dostupan sav onaj intelektualni i afektivni aspekt likova i događaja što ih književni pripovjedač bez poteškoća verbalizira (izlaže). No, filmski su likovi konstrukcije nastale djelovanjem vizualnih i zvučnih aspekata filmskoga medija – time kako izgledaju, što rade, što i kako govore, kako se prema njima odnose drugi likovi, itd., a u golemom broju filmova možemo vidjeti medijski krajnje specifične (te prije izuma filma često nezamislive) sugestije, pa čak i prikaze osjećaja, razmišljanja i raspoloženja.

Nadalje, konvencija literarnoga izlaganja svijesti, podsvijesti i snova ipak je samo konvencija (npr. struja svijesti), a film je kroz svoju povijest, od nijemoga nadrealizma do klasičnoga mjuzikla, od ekspresionizma do postmodernizma, uvjerljivo dokazao da su mu dostupni i sadržaji čovjekove duše (ne samo u narativnome filmu). Primjeri su, brojni – *Andaluzijski pas*, *Izgubljena cesta*, *Kabinet doktora Caligarija*, *Osam i pol*, *Persona*, *Ponedjeljak ili utorak*, *Taj mračni predmet žudnje*, *Tratinčice*...

U narativnom je filmu pripovjedačev izbor u tom smislu načelno neograničen – primjerice, razmišljanja i strahove pijanista Adama u *Amerikancu u Parizu* vidimo u očito “nerealnoj”, te snažno fokaliziranoj sceni koncerta u kojem on sam svira klavir i prateće instrumente, dirigira, te iz publike traži bis, a s podjednakom nam je živošću i zornošću (uz još veću stilizaciju) predstavljen i unutarnji život naslovnoga junaka u trenucima kada misli da ga je draga zauvijek ostavila (riječ je o čuvenoj sceni filmskoga baleta na Gershwinovu glazbu pred kraj filma). U *Amerikancu u Parizu* ima još ovako očitih primjera približavanja pripovijedanja perspektivi likova, no zapravo su u većem dijelu trajanja toga filma događaji prikazani na taj način da je stilizacijsko svjedočenje o raspoloženjima likova predstavljeno upečatljivim provalama glazbe, pjesme i plesa u svakodnevne događaje, premda u mnogim scenama i pomoću oblika filmskoga zapisa a ne samo glume doznajemo raspoloženja i misli likova.

Pripovijedanje se u ovom slučaju stalno udaljava i približava perspektivi pojedinih likova, sasvim na tragu početka filma u kojem se izmjenjuju glasovi komentara pripadni različitim likovima. Dakako, premda to nije jedini način razlikovanja tipova fokalizacije, ipak je od velike važnosti to što film može bilježiti i jezik, pa nas, primjerice, impersonalni pripovjedačev glas u trećem licu vrlo podrobno izvješćuje o raspoloženjima, mislima i osjećajima likova u *Nedjelji na selu* Bertranda Taverniera. Taj se film u naratologiji navodi kao jedan od paradigmatskih primjera filmskog “sveznajućeg” pripovijedanja (vidi o tome u

Chatman, 1999: 330-3).

Mogućnosti su očito brojne; u Tanhoferovu filmu *H-8...* tragične događaje vidimo isprva iz (izvanjske) perspektive filmskih žurnala i policijsko-novinskih izvješća, vrlo slične zanimljivom filmskom žurnalu s početka *Građanina Kanea*. Potom se pripovjedač doima sveznajućim dok u prikazu događaja izmjenjuje prostore, prateći likove u doživljajima i radnjama u kojima će se najjasnije ocrtati njihov karakter, raspoloženja i stavovi, objašnjavajući pritom prilično precizno njihove motivacije (dakako, podaci o tome često nisu verbalizirani). Filmska je sugestija takozvane sveznajuće pripovjedne perspektive i u ovome filmu ostvarena kombinacijom različitih oblika filmskoga zapisa, s vrlo razrađenim te lucidnim izborom planova, izmjeničnom montažom i komentarom.

Drugi je tip pripovijedanja obilježen unutrašnjom fokalizacijom (fokalizacijom kroz neki lik). Ona, kao prvo, može biti fiksna, za što Genette navodi kao primjere Jamesov roman *Ambasadori*, te vrlo očiti primjer *Damu u jezeru* Roberta Montgomeryja, koja je skoro cijela prikazana u subjektivnim kadrovima (u kojima je prikazano ono što vidi junak, no subjektivni kadrovi često prikazuju i viđenje sporednih likova, neprijatelja i slično).[40]

Mi bismo dodali kako je u većem dijelu *Kluba boraca* Davida Finchera fokalizacija fiksna, premda umjesto subjektivnih kadrova prevladavaju autorski kadrovi; naše su informacije o događajima pod velikim utjecajem junakove svijesti, pa vidimo njegova zamišljenog prijatelja Tylera u kadru zato što ga i on vidi. Tek nakon što junak (žarište fokalizacije) shvati kako Tyler u (filmskoj) zbilji ne postoji[41] gledatelj može biti potpuno siguran u ono što je prije eventualno mogao naslutiti: veći dio filma izložen je kao potpuno falsificirana, iskrivljena (*nepouzdana* ispriповijedana) filmska stvarnost.

To što je glavnina događaja predstavljena kao junakova priča, započeta dok mu vlastita izmišljotina Tyler drži pištolj u ustima, samo osnažuje fokalizaciju prisutnu i nakon te ispovijedi, jer nepostojećeg Tylera vidimo sve dok ga Pripovjedač/junak ne ubije. Nadalje, u glavnini filma u kojoj je Pripovjedač lik koji unutar filma pripovijeda, žarište fokalizacije je njegovo prošlo ja; Pripovjedač koji priča zna da Tyler zapravo ne postoji, ali nam to ne želi reći kako bismo se suživjeli sa sviješću njegova autobiografski označenog junaka.

Nadalje, moguća je i promjenjiva unutrašnja fokalizacija, a kao tipičan primjer Genette navodi Flaubertov roman *Gospođa Bovary*. U filmu *Nevjerna žena* Claudea Chabrola dok suprug sumnja u nevjeru on je žarište fokalizacije, no nakon što ubije ljubavnika, žarište se seli na njegovu suprugu koja počinje sumnjati da je on doznao za preljub i počinio zločin.

Pritom se fokalizacija postavlja kao važno dramaturško oruđe, značajan element strukture filma, jer su i muž i žena predstavljeni kao ravnopravni, aktivni likovi, dostojni fokalizacije, subjektivnih te polusubjektivnih kadrova. Njena je akcija (potaknuta, recimo, nezadovoljstvom buržoaskom egzistencijom) pronalaženje ljubavnika, na što muž reagira svojom akcijom, a ona tada ima izbor želi li muža zbog zločina kazniti ili nagraditi. Promjena fokalizacije dijelom (kompozicijski) motivira, a dijelom retorički pojačava novonastalu vezu među bračnim partnerima: ako zločin omogućava narativno oživljavanje davno zamrla građanskog braka, promjenjiva fokalizacija omogućava umjetničku uvjerljivost takvoga raspleta zbivanja.

Napokon, unutrašnja fokalizacija može biti i mnogostruka, s višestrukim evociranjem raznih događaja. Čak i naratolozi koji se izravno ne bave filmom spominju Kurosawin *Rašomon*, u kojem su pojedine priče sudionika zbivanja prepričane s potpunim prepuštanjem gledištu junaka odnosno junakinje koja u tom trenutku priča, a i u *Građaninu Kaneu* se čini da je naslovni junak sasvim različit iz priče u priču, kako se mijenjaju pripovjedači, što je samo dijelom vezano uz različita vremenska razdoblja na koja se dijelovi priče odnose. No, *Rašomon* i *Građanin Kane* nisu najbolji primjer, jer se fokalizacijsko žarište izravno vezuje uz lik koji pripovijeda. Stoga se zanimljivijim primjerom mnogostruke unutrašnje fokalizacije doima Malickova *Tanka crvena linija*, u kojoj se "poetske", "lirske" pripovjedne sekvence motiviraju osjećajima različitih likova, pri čemu je često teško točno atribuirati porijeklo (fokaliziranost) takve motivacije.

U hrvatskom klasiku *Tko pjeva zlo ne misli* uočljiva su barem dva fokalizacijska žarišta. Prvi je od njih mama, čiji se kičasti ukus odražava u cjelokupnom dizajnu i zvuku filma, a drugi je takav lik mali Perica, čija se dječja jednostavnost odražava u lakonskom i očuđujućem opisu smiješnih postupaka i rituala odraslih likova. Ipak, valja reći da se promjenjivost fokalizacijskog žarišta uglavnom veže uz višestruko izlaganje istoga događaja, no u Brešanovim *Svjedocima* događaje vidimo iz različitih perspektiva neovisno o tome tko pripovijeda. Tako isprva mislimo da susjed s pudlicom "cinka" policiji ubojice, a potom doznamo da ih zapravo brani bez da zna njihov identitet.

Treći tip na taj način sistematizirana pripovijedanja naziva se pripovijedanjem s vanjskom fokalizacijom, a kao primjeri obično se navode Hemingwayeve novele *Ubojice* (*The Killers*) i *Brda poput bijelih slonova* (*Hills Like White Elephants*), u kojima pripovijedanje uskraćuje ključne podatke o razmišljanjima i raspoloženju likova, onome što znaju i osjećaju. Čitatelj ne dobija čak niti dovoljno informacija na osnovu kojih bi zaključio kako točno izgledaju

likovi iz *Ubojica*,[41] a i ambijenti su izrazito škrto naznačeni – neki čak nisu uopće naznačeni. Dijalog je glavna pripovjedna tehnika, a opisi su rijetki i škrti, premda nedvojbeno doznajemo kakav je slijed događaja: ubojice dolaze u restoran u gradiću Summit postaviti zamku Oleu Andersonu, no on se ne pojavi, pa odlaze neobavljena posla.

Nick iz restorana odlazi upozoriti Olea, no ovaj ne želi bježati. Nick se vrati na posao i komentira kako želi otići iz gradića. Glavni razlog zašto ovu novelu možemo smatrati klasičnim primjerom vanjske fokalizacije nisu, dakle škrti opisi, već pripovjedačka distanca od unutarnjeg života likova, a manjak opisa retorički podcrtava hladnoću i distanciranost pripovijedanja o situacijama kakve bi trebale podrazumijevati iznimnu napetost i veliko emocionalno angažiranje barem likova, ako već ne i čitatelja.

U pripovijedanju *Brda poput bijelih slonova* možda je još upadljivija vanjska fokalizacija: na početku (opisom) doznajemo u kakvu se ambijentu junaci nalaze te kamo žele otići. No, junak i junakinja ne imenuju ono o čemu razgovaraju niti iskazuju svoje prave osjećaje, pa ni adresat nema izravnih informacija o tome. Dakako, tamo gdje nema izravnih informacija ohrabreno je naslućivanje, špekuliranje i pogađanje o čemu junaci šute (trudnoća? pobačaj?). I tu, dakle, leži glavna razlika između pripovijedanja s vanjskom i pripovijedanja s unutarnjom fokalizacijom: kod vanjske fokalizacije adresat pripovijedanja ne raspolaže niti s jednom informacijom koju ne bi imao lik koji bi sjedio pokraj junaka i slušao njihove razgovore.[42] Dakako, za razliku od tog hipotetičnog lika, adresat k tome može “ne vidjeti” junake, odnosno mogu mu biti uskraćene informacije o izgledu likova (a u spomenute su dvije novele opisi često iznimno škrti).

Vanjska fokalizacija, međutim, ne podrazumijeva nužno takovo ekstremno suzdržavanje od opisa, a ono malo opisa u *Ubojicama* i *Brdima poput bijelih slonova* ne umanjuje izrazitost vanjske fokalizacije. Kod vanjske se fokalizacije, naime i opisi zadržavaju na onome što je izvanjsko likovima.

Dobar dio polemike o terminu fokalizacije (npr. kritike Mieke Bal) odnose se na nerazmjer između unutrašnje i vanjske fokalizacije, odnosno Genetteovo nedovoljno razjašnjavanje veza tih dvaju narativnih fenomena, u kojima se miješaju problemi “gledanja” i problemi “znanja” – no, kao što se, nadamo se, može vidjeti iz našega izlaganja funkcionalnim nam se čini usvojiti takvo shvaćanje ženetovske teorije u kojem i unutarnja i vanjska fokalizacija uključuju i gledanje i znanje (uostalom, gledanje je samo jedan način dolaženja do informacija – u narativnim tekstovima i inače), pa čak i kada vidimo ono što lik vidi, ne moramo znati sve što on zna (i obratno)...

Film, dakako, za razliku od književnosti stalno nešto pokazuje, pa je teže naći filmski ekvivalent *Ubojica* i *Brda* (...). Možemo, međutim govoriti o brojnim filmskim pričama u kojima likove vidimo, no zapravo ne znamo ništa ili skoro ništa o njima – primjerice u talijanskim su vesternima (Sergio Leone i društvo) junaci često svedeni na funkcije (dobar, zao...), .

Dakako, već u tzv. klasičnom fabularnom stilu nijemoga filma vidimo snažno razvijene mehanizme fokaliziranja pripovijedanja (primjerice, ubrzana montaža i drugi retorični oblici filmskoga zapisa u trenucima posebnog uzbuđenja lika), a uvođenjem zvuka te su se mogućnosti još proširile – glazbom, govorom i šumovima, njihovom montažnom obradom, dovođenjem u specifično filmsku sintezu s vizualnim oblicima filmskoga zapisa i tako dalje. Ipak kao prilično uvjerljive filmske primjere vanjske fokalizacije mogli bismo istaknuti brojne scene iz komedija Bustera Keatona, te iz Bressonovih filmova (*Džepar*, *Novac*...), u kojima junaci djeluju hladno i nepronično, a zbivanja se najčešće doimaju kao da su prikazana iz perspektive kojoj je unutarnji život likova nedostupan.

Također, analitičari često spominju "hladnoću" filmova Stanleyja Kubricka; distancu koja često čini unutarnji život likova potpuno nedostupnim. To se postiže preciznim vizualnim kompozicijama (boja, planovi, scenografija), a svakako i suzbijanjem psihologizirajuće glume sasvim usporedivim s Bressonovim pristupom filmskoj glumi. *2001: Odiseja u svemiru* u tom smislu svoje ljudske junake ne predstavlja puno emocionalnijima ni toplijima od pomahnitalog računala, što vjerojatno i jest jedan od boljih interpretativnih ključeva toga filma: tajnoviti je monolit odveo u više evolucijske i duhovne sfere čovjeka koji se gledatelja ne doima naročito čovječnim.

Različiti tipovi filmskoga pripovijedanja na različite načine koriste oblike filmskoga zapisa pa, primjerice, filmovi Howarda Hawksa često izbjegavaju krupne planove kako bi izbjegli pretjerano naglašavanje emocionalnog stanja likova (kako bi se, dakle, odmakli od pripovijedanja s unutarnjom fokalizacijom), pa je nekakav srednji plan norma za mnoga njegova redateljska ostvarenja. Filmovi Michelangela Antonionija pak osobito vješto koriste dalje planove (total i polutotal) kako bi u samom izlaganju sugerirali mučninu, tjeskobu i usamljenost kao značajke likova, sasvim analogno primjerice, sintaktički isprekidanom književnom pripovijedanju u trećemu licu kojim se zapravo sugerira histerija, strah ili neka druga vrsta uzbuđenja kod lika o kojem se (u trećem licu!) pripovijeda.

Ovakva se tipologija pripovijedanja može prilično učinkovito primijeniti i na književne i na filmske priče, ali i na strip (prema nekim mišljenjima čak i na kazalište), i tako dalje. U svim

se medijima narativne transmisije može govoriti o nefokaliziranom pripovjednom tekstu, o pripovjednom tekstu s vanjskom fokalizacijom i pripovjednom tekstu s unutarnjom fokalizacijom (promjenjivom i fiksnom). Međutim, funkcionalnost te analitička učinkovitost ove tipologije bit će veća ne smetnemo li s uma sljedeće Genetteove napomene: *Nijedna formula fokalizacije ne odnosi se, dakle, uvijek na čitavo djelo, već prije na određeni pripovjedni segment, koji može biti veoma kratak (...). S druge strane, razlika između različitih gledišta nije uvijek tako jasna kao što bi se iz razmatranja čistih tipova moglo povjerovati. Vanjska fokalizacija u odnosu na lik ponekad se može isto tako dobro odrediti kao unutrašnja fokalizacija u odnosu na neki drugi lik: vanjska fokalizacija Philéasa Foggaa istodobno je unutrašnja fokalizacija Passepartouta (...).*[43] *Isto tako, ponekad je veoma teško uspostaviti granicu između promjenjive fokalizacije i ne-fokalizacije, jer se nefokalizirani pripovjedni tekst najčešće može analizirati kao multifokaliziran ad libitum (...), a ipak nitko ne može na toj točki pobrkati Fieldingov postupak sa Stendhalovim ili Flaubertovim.* (1992: 100-1)

O ovoj važnoj točki naratoloških klasifikacija slično je mišljenje iskazao i Gerald Prince (1982: 52), što je dobro imati na umu kada se čitaju neke kritike krutosti naratoloških shema i tipologija – dakako, umjetničko stvaranje po svojoj se biti trudi sabotirati sistematizacijske pokušaje, a čak i kod načelno neumjetničkih narativnih tekstova (novinske reportaže, ljetopisi) mogu se pronaći složeni primjeri nesvodivi na nekakve krute niše. Međutim, kako su iz tog zapažanja neki kritičari izvukli “zaključak” da je naratologija nekorisna te bi je trebalo ignorirati, teško je objasniti. Vrlo se uvjerljivim doima Genetteovo zapažanje kako se nefokalizirani narativni tekst lako može protumačiti kao složena polifonija, prožimanje djelovanja više različitih fokalizacijskih žarišta na pripovijedanje, što možemo ilustrirati i ranijim napomenama o Minnellijevu *Amerikancu u Parizu*.

Kada, primjerice, film prikazuje više likova u istome prizoru, čak i same informacije što nam ih prenose njihovi pogledi[44] (primjerice kada junakinja i njena sestra promatraju Fulira u Golikovu klasiku *Tko pjeva zlo ne misli*) u znatnoj mjeri svjedoče o unutrašnjem životu likova, pa istodobno vidimo događaje iz neke izvanjske perspektive, a opet nam se sugerira širok spektar (načelno neprikazivih) unutarnjih sadržaja. I iz vrlo vještog audio-vizualnog orkestriranja malograđanskoga neukusa[45] u tome filmu teško je analitički razabrati udio utjecaja perspektive pojedinih junaka na pripovijedanje (odnosno na pripovjedača), ali ga je teško i poreći.

Napokon, kako bismo se uvjerali u važnost fokalizacijskih razmatranja filmskih priča, te u

pogrešnost izjednačavanja subjektivnoga kadra s unutrašnjom fokalizacijom,[46] na trenutak ćemo se vratiti na jedan primjer iz *Kluba boraca*. Kada Tyler i družina zaskoče u zahodu šefa policije kako bi ga zastrašili, nasilnike vidimo u jednom vrlo znakovitom subjektivnom kadru, montažnim slijedom i izborom točke promatranja (primjerice, rakursom), nedvojbeno pripisanom otetom šefu policije. Isprva ne vidimo Tylera, a u dubini slike nalazi se Pripovjedač (Edward Norton), no uskoro Tylerova glava prijeđe granicu okvira te u vidnome polju zakloni Pripovjedača.

Premda točka promatranja nije junakova (već očito pripada šefu policije), pripovijedanje je još uvijek fokalizirano i kroz junakovu svijest – kroz ono što junak zna, vidi i vjeruje: taj subjektivni kadar šefa policije (koji Tylera nije vidio) prikazuje nepostojećeg Tylera umjesto Pripovjedača. Riječ je dakle, o kadru koji je (barem) dvostruko fokaliziran: i kroz sporedni lik (kojem pripisujemo točku promatranja s poda) i kroz junaka nepouzdanu autobiografske retrospekcije čije viđenje svijeta “iskrivljava” sadržaj subjektivnoga kadra!

Kasnije Pripovjedač shvati kako nitko drugi ne vidi razliku između njega i Tylera zato što je Tyler jedna od njegovih osobnosti, pa vidimo nekoliko prizora (montažno postavljenih kao autorski kadrovi Pripovjedačevih uspomena) koji nam prikazuju događaje koje smo već vidjeli, ali ovaj put onako kako su se u svijetu filma doista zbili (bez Tylera uobličenog pomoću glumca Brada Pitta). U tom slijedu vidimo i kako bi spomenuti subjektivni kadar zaplašenog šefa policije izgledao da nema obrazloženog fokalizacijskog mehanizma – bez Tylera, s Pripovjedačem u prvome planu, na istom onom mjestu u prizoru na kojem smo ranije vidjeli nepostojećeg karizmatičnog vođu podzemne organizacije. Kako bi što uvjerljivije bila ocrtana važnost razlikovanja subjektivnoga kadra od fokalizacije, vrijedi spomenuti i primjer iz Kaufmanova filma *Invazija tjelokradica*, u kojem vanzemaljske kukuljice proizvode kopije ljudi, težeći zavladati cijelim svijetom.

U predzadnjoj sceni filma vidimo naime Matthewa (Donald Sutherland) kako se kreće među vanzemaljskim kopijama ljudi s kojima je radio, a među tim je kopijama i lažna Elizabeth (Brooke Adams). Gledatelj, međutim, ne može znati koliko je točno vremena prošlo između te scene i zadnje scene u kojoj susreće prijateljicu s kojom je pokušavao pobjeći pred lažnim ljudima, baš kao što ne može znati niti koliko je točno vremena proteklo između predzadnje scene i prethodne, noćne scene u kojoj Matthew uništava rasadnik kukuljica.

Zbog izostavljanja informacija, ali i zbog dramaturške opravdanosti junakove emocionalne suzdržanosti[47] već u predzadnjoj sceni ne možemo biti sasvim sigurni je li i on asimiliran. U zadnjoj sceni začujemo ženski glas koji Matthewa zove po imenu; on se okrene, a

gledatelji potom vide Nancy (V. Cartwright), prikazanu u Matthewovu subjektivnom kadru. Nancy krene prema njemu (potom vidimo njen subjektivni kadar), no svedjedno ne možemo govoriti o osobito snažnoj fokalizaciji, jer unatoč tome što vidimo ono što Matthew vidi, a nemamo pojma što misli, niti je li doista riječ o Matthewu ili o njegovoj vanzemaljskoj kopiji.

Jer tek kada *Matthew* izobličiti lice, upre prstom u Nancy i završiti doznajemo da je i on bio asimiliran i kopiran, o čemu nam njegov subjektivni kadar ništa nije rekao. Dakle, gledanje i znanje nisu istoznačni, naracija može biti fokalizirana samo u vizualnom aspektu, a da ništa ne doznamo o informacijama kojima lik / gledač raspolaže, ili o njegovim raspoloženjima, željama, značaju ili slabostima.

Dakako, film kao medij filmske umjetnosti, za razliku od jezika kao medija književnosti, ima svojstvo prikazivanja i pokazivanja zbog kojeg je teže (i retorički puno upadljivije) izložiti priču u kojoj ne bismo znali kako junak izgleda. No, zato se film lako može zadržati na pojavnosti fasadi stvarnosti, gledatelj može vidjeti ono što *junak* vidi, a ne znati da gledač kojem pripada subjektivni kadar nema emocija, da Matthewova ličnost i sve što je znao postoje samo kao dio uspomena vanzemaljskog monstruma koji ga je ubio.

U zadnjoj je sceni filma *Invazija tjelokradica* stoga fokalizacija dominantno vanjska, unatoč subjektivnim kadrovima. Nadalje, premda je vidimo u vanzemaljevom subjektivnom kadru, zbog narativne situacije, zbog drugačijeg stila glume V. Cartwright te režijsko-dramaturško-scenarističke postavbe junakinje, možemo se čak suživjeti s njenim duševnim stanjem u tom trenutku. S druge pak strane, blizu početka filma znakovita je scena nakon noći u kojoj je (zaključujemo kasnije) Elizabethin muž asimiliran – Elizabeth ga zbunjeno promatra i pokušava shvatiti što to on radi, a gledatelj vidi njene subjektivne kadrove s upadljivom unutrašnjom fokalizacijom – mi, skupa s junakinjom ne znamo što se zbiva, a film nas i emocionalno vezuje uz njen lik i njenu situaciju (čemu pridonose i elementi trilera – gledajući film od početka doznali smo da je cvijet što ga je donijela u kuću vanzemaljskoga podrijetla).

Naime, izbor točke promatranja (i njene trzave dinamičnosti) informacijski je blizak junakinjinoj “točki promatranja”, no to se vidi i u autorskim, a ne samo u subjektivnim kadrovima. Teško nam uspijeva zagledati se u muževo lice, a baš nas ono zanima, kao što zanima i Elizabeth zabrinutu njegovim čudnim ponašanjem. Kadrovi u kojima vidimo Elizabeth (kadrovi najave za njene subjektivne kadrove) k tome su retorički naglašeni izborom bližih planova za prikaz nje a daljih za prikaz njega što, uz asimetrično kadriranje, dinamičnu (dijelom prateću) kameru i zlokobne šumove približava gledateljevu recepciju

dogadaja onome što Elizabeth vidi i osjeća.

No, ta je fokalizacija osnažena i onim što nije dio subjektivnog kadra, a uklapalo bi se u Peterličevu (2000) definiciju autorskog kadra, odnosno kadra komentara (npr. vožnja prema naprijed, prema supruhu koji stoji na ulici prije javljanja sata). U sceni u kojoj se Elizabeth i Matthew voze u autu ona mu priča kako je cijeli dan pratila muža kroz grad (približno oko 25. minute filma). *Vidimo* scenu koju Elizabeth prepričava svome prijatelju Matthewu; vidimo je kako šeće gradom i, kako joj je sve čudno, oblici filmskoga zapisa (zvučni i vizualni) podjednako su očučeni i u njenom subjektivnom kadru i u kadru najave subjektivnoga kadra. Dakle, ne samo da subjektivni kadar nije uvijek fokaliziran kroz lik kojem gledanje pripada: čak kada jest na taj način fokaliziran, subjektivni kadar nije nužan za unutarnju fokalizaciju. Usput možda nije naodmet napomenuti kako (zbog kombinacije navedenih režijsko-dramaturško-glumačkih elemenata, s pridodanim karakterizacijskim kontrastom para junaka i para njihovih prijatelja) *Invazija tjelokradica* možda sugerira kako su manje-više svi ljudi hladni, bešćutni i usamljeni i izvan žanrovskih okvira priče ovoga filma.

Već spominjane vizualne metafore u proučavanju su filma vjerojatno još štetnije nego u književnosti baš zbog važne vizualne sastavnice filmskoga medija. Jer, osim onoga što likovi vide, važno je i ono što likovi, primjerice, osjećaju i ono što vole (npr. u filmu *Tko pjeva zlo ne misli*), a nikako ne treba podcijeniti ni informacije kojima likovi raspolažu, tj. ono što likovi znaju. Naime, lik kao narativna figura od goleme je važnosti za organizaciju naracije, ne samo književnih i filmskih priča nego, primjerice priča izloženih u mediju stripa, radijskom mediju (tzv. radio drama), itd.[48]

Kao što to sistematizira Gajo Peleš,[49] lik u čitanju narativnoga teksta (dakle, u percepciji priče) nastaje kao svojevrsno sjecište kodova ili skup različitih *distinktivnih značajki*,[50] kao što su ime, položaj prema drugim likovima, karakterne osobine i funkcije te radnje lika (radnje vezane uz taj skup distinktivnih značajki; Peleš, 1999: 229-243). Dakako lik nije isto što i čovjek, premda pripovjedačke konvencije i unutarnja logika većine priča nalaže sravnjivanje narativnih figura s ljudima, odnosno formiranje stava o njima i odnosa prema njima u skladu s velikim dijelom pravila koja reguliraju naše kontakte s ljudima u svakodnevnom iskustvu. No, uz taj izvanumjetnički, izvantekstualni, izvanfilmski aspekt, gledatelj (čitatelj) odnos prema likovima određuju i žanrovske strukture te logika dramaturgije.

Primjerice, nije dovoljno tek načelno ili (konkretnije) mimetički pitati se jesu li u filmu

Tuđinci Jamesa Camerona uvjerljive prisebnost i borbene vještine časnice trgovačkog broda Ripley i malene djevojčice Newt (njih su dvije, naime, superiorne nekim profesionalnim vojnicima). Taj problem korisnijim se čini promatrati pomoću konkretnog ustroja likova te njihovih međusobnih odnosa, a neke od karakterizacijskih ili dramaturških odnosa možemo obrazložiti i time što su *Tuđinci* filmski "nastavak" filma *Tuđinac* Ridleya Scotta. Junakinja Ripley postulirana je, naime, kao osoba koja je u *prethodnom* filmu već ubila jednoga Tuđinca (dokazavši se time kao borac). S druge pak strane Newt u filmu *Tuđinci* već načinom na koji je uvedena u priču dokazuje sposobnost preživljavanja najgorih pogibelji, a ostali likovi podupiru uvjerljivost njihove snalažljivosti. Mišićava pripadnica marinaca Vasquez vrlo je, naime, zoran dokaz kako žene mogu biti akcijski junaci, unatoč kulturalnim stereotipima i žanrovsko-ikonografskim konvencijama koji se obično vežu uz vojničke narativne strukture u raznim medijima i tipovima izlaganja.[50]

Dramaturški promatrano, u grupama je poželjno postojanje najslabije karike, kako bi se grupa mogla ugroziti, zbog čega nastaje i potreba njene odbrane, što može biti temeljnim razlogom za priču a i njenim temeljnim sadržajem. Također, ako grupa ima takvu kariku, olakšana je identifikacija likova, lakše i preglednije raspoređuju se i ostale uloge u narativnoj organizaciji akcijskih priča (šaljivac, grubi ali simpatični narednik, umišljeni poručnik...). Kada najslabije karike u *Tuđincima* ne bi bilo, gledatelj (i muški i ženski) mogao bi pasti pod utjecaj kulturalnih predrasuda i posumnjati u vjerodostojnost akcijskih pothvata Ripley i snalažljivosti Newt.[51] Stoga su upadljiva najslabija karika u ovom filmu muškarci: nemoralni službenik kompanije, nesposobni zapovjednik i plačljivi marinac. Njih trojica ili sabotiraju ili padaju u nesvijest ili kukaju stvarajući paniku, pa kako ih ima tako puno, još jedan slab lik nepoželjan je zbog narativne ekonomije; priča traži da ostali budu dobri borci. Kada bi, primjerice, i Ripley, Newt i Vasquez bile nesposobne ili kukavice, razvoj akcijske priče bio bi ometen, pa bi umjesto relativno ravnomjerne mješavine akcije, horora i znanstvene fantastike, u kojoj se ljudi i jedan stroj bore protiv čudovišta, vjerojatno nastao film dominantno hororske strukture, u kojoj čudovišta love jednu po jednu žrtvu.[52]

Dakle, kao što se već iz ovih nabačenih obrazloženja i primjera vidi, likovi su vrlo složene strukture, istodobno zasnovane i na onome što gledatelj i čitatelj unosi iz izvannarativnog iskustva i na onome što rađaju logika svakoga medija te logika žanrova i drugih nadmedijskih tvorbi.[53] No, s druge strane, u recipijenata priče velik je interes za likove,[54] pa narativna tradicija izrazito često, rado i snažno organizira informacije što ih dobija recipijent priče pomoću njihova prelamanja kroz narativne figure spomenute na početku ovoga potpoglavlja. U početnim scenama Nolanova *Memento* gledatelj je,

primjerice, krajnje neinformiran o karakterizaciji likova i razlozima pojedinih zbivanja zato što je pripovijedanje fokalizirano kroz (metaforički rečeno) "gledište" junaka.

On, zbog oštećenog (zapravo, nepostojećeg) dugotrajnog pamćenja, na početku scene ne zna ništa o događajima nakon traume i ozljede glave, pa nema pojma s kim se susreće, zašto mu netko pomaže te kome treba vjerovati. Gledatelji dakako, uglavnom imaju neoštećeno dugotrajno pamćenje, pa je adekvatno gledateljsko neznanje omogućeno sižejnim rasporedom događaja. Pojedine scene uglavnom traju otprilike onoliko dugo koliko junak može zadržati uspomene, a gledatelj na početku većine scena ne zna uzroke niti jednog događaja, jer svaka scena započinje dublje u prošlosti koja mu nije dostupna. Ali, kako se *Memento* bliži kraju, s porastom gledateljeva znanja slabi uloga junakove svijesti kao žarišta fokalizacije, pa bi se vjerojatno moglo reći kako zbog velike gledateljske kognitivne investiranosti u radnju postupno (te naizmjenice) jača utjecaj na pripovijedanje svijesti (znanja i raspoloženja) junakovih *pomagača* – bivšega policajca Teddyja i mafijaševe djevojke.

No, gledateljski osjećaj uvida u svijest sumnjivih pomagača nije u tolikoj mjeri ostvaren učinkom pojedinih oblika filmskoga zapisa, koliko (prvenstveno dramaturški motiviranim) slabljenjem fokalizacije kroz glavni lik, koja je inače u velikoj mjeri zaslužna za početno vezivanje gledateljeve pozornosti. Naime, ta je fokalizacija zasnovana na junakovu neznanju, a kako je znanje od početka *Mementa* postavljeno kao ključ razumijevanja pripovjedne strukture, po dramaturškoj nam se logici stvari čine jasnijima jer su nam bliži likovi oko junaka – premda je odnos uzroka i posljedice zapravo suprotan! Stoga junaka na kraju filma gledatelji u načelu ne doživljavaju više kao, recimo, običnog čovjeka u neobičnoj situaciji, već kao pomalo smiješnog a pomalo zastrašujućeg čudaka, (takvim ga vidi većina ostalih likova).

Dakako, kada bi radnja *Mementa* od početka bila izložena junakovim subjektivnim kadrovima, tada bi osjećaj fokaliziranosti kroz junakovu svijest (kao žarište fokalizacije) možda mogao biti još jači. No, kritike *Dame u jezeru*, u kojoj je upravo takav postupak proveden, često su ukazivale kako je pripovijedanje, sustavno subjektivizirano metodom subjektivnoga kadra, umjesto približavanjem perspektive lika gledatelju u znatnoj većoj mjeri urodilo dojmom intencionalnosti i artificijelnosti, izvandogađajne motiviranosti takvoga postupka, uz dodatni bonus gledateljskog zamaranja. Uvjerljivim nam se čini pretpostaviti da napadno prikazivačko izjednačavanje gledateljevih informacija s informacijama kojima raspolaže junak (forsiranje subjektivnoga kadra) omogućava lakše

uočavanje artificijelnosti i konvencionalnosti subjektivnoga kadra. Gledatelj, zbog neuobičajene vizure i ponašanja likova (oni stalno gledaju "u kameru") postaje svjestan čimbenika razlika, premda se može pretpostaviti da bi vještiji redatelj možda mogao riješiti ovaj problem.

S druge pak strane subjektivni kadrovi nisu nužni za fokaliziranost kroz neki lik kao žarište. Tako, primjerice, junakinje filmova *Muriel se udaje* P. J. Hoggana i *Plesačica u tami* Larsa von Triera uranjaju u konvencije svojih privatnih maštovitih mjuzikala zajedno sa gledateljem filma, jer se filmski svijet izobličuje te stilizira i u zvučnom i vizualnom komunikacijskom kanalu, uključujući i narativnu logiku i zakonitosti svijeta.

Takva je stilizacija glazbenih scena, dakako, korištena u klasičnim remek-djelima mjuzikla, kao što su *Amerikanac u Parizu* ili *Pjevajmo na kiši*, pa se vrijedi prisjetiti kako za razumijevanje postupka fokalizacije nisu ključni samo konkretno glazbeno i koreografsko organiziranje pjesme i plesa. Naime, već i razrješavanje dramaturških situacija baš na taj, žanrovski vrlo specifičan način, svjedoči o ograničavanju priopćenih informacija "perspektivom" lika - njegovim ukusom, raspoloženjima i slično.

No, glazbeno-plesno-scenografske konvencije toga žanra samo su najupadljiviji primjeri fokalizacijskih potencijala filma. To što su u mjuziklima često razni likovi (uz bitno rjeđe korištenje subjektivnih kadrova nego u nekim drugim žanrovima) žarišta fokalizacije dodatno usložnjava problem, ali i čini problematiku fokalizacije još važnijom za gledanje filma. Primjerice, u spomenutom prizoru iz *Amerikanca u Parizu* vidimo Adama u ulozi dirigenta, pijanista, svih članova orkestra i publike na koncertu, a očito je kako se taj prizor nije nigdje i nikada dogodio; teško je vjerovati i da se dogodio u Adamovoj glavi. Narativna logika te čudne scene nije objašnjiva samo činjenicom da Adam razmišlja o svom statusu bivšeg čuda od djeteta i (bez)perspektivnog pijanista, već je riječ o izlaganju (fantastičnih) događaja snažno fokaliziranih kroz Adamovu svijest, *metaforički* organiziranih kao vizualno-zvučna, tipično filmska sugestija junakovih raspoloženja i razmišljanja. Takve audio-vizualne metafore, čini se, jedno su od snažnijih signala filmske fokalizacije.

S druge pak strane u sceni u kojoj Adam nenadano doznaje da Jerry i Henri imaju vezu sa istom djevojkom, nervozni pijanist nije fokalizacijsko žarište, već je (tek) središte narativnog interesa. On nervozno promatra Jerryjevo i Henrijevo prijateljsko savjetovanje oko ljubavnih jada ne znajući što učiniti i da li im reći kako stoje stvari, a kada u toj sceni započne sjajni duet pjesme *S'Wonderful*, žanrovska je stilizacija fokalizacijski vezana uz sreću pjevača i plesača (Jerryja i Henrija), dok je Adam u tim trenucima krajnje nesretan.

Dakako, glazbeni su filmovi jako privlačan primjer fokalizacije, utjecaja raspoloženja (sreće, tuge, nervoze) i razmišljanja likova na pripovijedanje, podjednako konvencionaliziran[55] i dojmljiv. No, brojni su primjeri filmske fokalizacije i izvan toga žanra, pa i bez subjektivnoga kadra tako vidimo da se junak *Zlatne groznice* naglo pretvorio u kokoš jer ga takvim vidi izglednjeli prijatelj (prikazan u istom tom fokaliziranom kadru). Na književnome primjeru Marcela Prousta (1992: 102), Genette ističe vrlo složene odnose glasa (tko pripovijeda?) i *gledišta* (tko vidi, zna, osjeća, misli?) u ulomcima u kojima junak *U potrazi za izgubljenim vremenom* pripovijeda o sebi. Pripovjedač i lik takve priče mogu se vrlo upadljivo razlikovati ne samo po životnoj dobi, iskustvu, znanju i stavovima, već i stečenim iskustvom u proteklom vremenu.

Nadalje, kod Prousta se mogu naći dijelovi teksta u kojima se naizmjenice izlažu misli junaka i još jednoga lika, te dijelovi u kojima se događaji i viđenja izlažu iz junakova gledišta, no izložene misli pripadaju drugome sudioniku (zapravo sudionici) scene (1992: 112-114). Jasnim se čini kako se filmskim ekvivalentom ovako složene narativne situacije može nazvati spomenuta scena iz *Kluba boraca* sa subjektivnim kadrom pripisanim jednome liku (šefu policije), no snažno fokaliziranim kroz svijest drugog (Pripovjedača), a vrijedi podsjetiti i na dobro znana filmološka zapažanja o subjektivnim kadrovima koji pripadaju dvojici likova, koji su manje-više podjednako važni za izlagački slijed, a u kadru najave (koji u većini slučajeva prethodi subjektivnome kadru) gledaju u istome pravcu – Bordwell i Thompson (1990: 311) navode primjer iz Hitchcockova veličanstvenog trilera *Sjever-sjeverozapad*, no primjeri bi se mogli naći u brojnim filmovima, televizijskim serijama, pa i stripovima.

To svojstvo istodobne dvostrukosti te, dakako, višestrukosti fokalizacije, odnosno svojstvo polimodalnosti, Genette smatra ključnim za Proustovu umjetnost, a mi možemo opet dodati kao primjer film *Tko pjeva zlo ne misli* u kojem se suptilnim scenografsko-kolorističko-glazbeno-verbalnim oznakama, potom izborom točke promatranja, razrađenom tematizacijom pogleda, i tako dalje, fokalizacija veže ponajviše uz mamu i maloga Pericu, ali i uz druge likove, kako gospona Fulira tako i tetu Minu. Majstorsko prožimanje pripovijedanja neukusom pripisivim likovima, kao i njihovim niskim strastima, vjerojatno je ključ uspjeha toga djela u iste one publike kakvu naznačena struktura, čini se, ismijava.

Naizgled banalni prikaz Minina snena i plaha pogleda u Fulirovu pravcu snažno sugerira njenu seksualnost i maštu, osobito ako se prisjetimo koliko je Mina proždrljiva i u kojoj je mjeri čitava struktura Golikova filma zapravo struktura žudnje sublimirane kroz malograđanski kič što ga junaci dijele kao ono što ih najjače vezuje. U tom je smislu cijela

narativna struktura i vizualno-zvučna ikonografija filma pod snažnim utjecajem likova, pa se Minina potisnuta seksualnost očituje u svim fokalizacijskim mehanizmima što smo ih već nabrojali, te u napetoj potisnutosti što je uz izbor oblika filmskoga zapisa sugerira sjajna gluma Mie Oremović. Pogled nekoga junaka često nije tek predmet prikazan u filmskome prizoru. U filmu se, naime, za razliku od književnosti doista vidi gledanje, a kako taj proces i u izvođenju likova jako nalikuje gledateljevom gledanju – dobar dio onoga što vide i gledatelj i lik, gledatelj je, čini nam se, sklon pripisati utjecaju perspektive lika.

Subjektivni kadar, viđenje nekoga lika (vidi u Peterlić, 1995), ali i takozvani polusubjektivni kadar (u kojem vidimo i gledača i ono što on vidi) vrlo su raširene konvencije filmskoga izlaganja, vrlo važne za strukturu brojnih filmskih priča. Uostalom, gledanje je česta metafora za filmski medij, ali i za postupke razumijevanja svijeta, primjerice u tako različitim filmovima kao što su Hitchcockov *Psiho* (junakinja za volanom se – bježeći s novcem – na pješačkom prijelazu susreće s pogledom žrtve svoga čina, Norman Bates je, između ostaloga i voajer) i Antonionijevo *Povećanje* (junak fotografira zbivanja, shvaća da fotografija prikazuje drugačiju stvarnost od one koju je vidio golim okom, a potom mu izmiču i predmeti koje je fotografirao).

Nadalje, sastavni dio većine filmova su i najavna te odjavna špica (najavnica i odjavnica), tijekom kojih često započinje radnja, ili se barem izlažu informacije važne za njeno razumijevanje. Zbog intervencije slova (ili, katkada, glasa koji čita imena i funkcije) špica jednostavno ne može biti u podjednakoj mjeri i na isti način fokalizirana kao kadrovi koji slijede, u kojima nema takvih *ekstradijegetičkih*[56] intervencija u sliku i zvuk – zbog upadljivih znakova metatekstualnosti kakve nudi špica, znakovi fokaliziranosti, u najmanju ruku, gube na važnosti.

Dakako, "točka gledišta" nije kategorija koja bi se mogla povezati samo sa narativnim umjetničkim strukturama, niti sa naratologijom francusko-američkoga tipa. Josip Užarević, primjerice, pronalazi srodnost između Lotmanove kategorije "točke gledanja" s *pojmom rakursa u slikarstvu i u kinematografiji* (Užarević, 1991: 29),[57] a teoriju gledišta Andreja Uspenskog, koja je utjecala i na zapadnu naratologiju, prema Užarevićevu je mišljenju u određenom smislu moguće primijeniti i na liriku (1991: 31).

Seymour Chatman, međutim, jedan od svojih glavnih doprinosa teoriji pripovijedanja daje raspravljajući o problemu točke gledišta i fokalizacije. On naime tvrdi kako ni jedan od ta dva koncepta ne zadire u glavni problem razlučivanja fenomena vezanih uz lik od fenomena vezanih uz pripovjedača, dok se Chatmanu čini važnim rabiti razne termine za mentalne

činove različitih narativnih agenata[58] (Chatman, 1990: 139-141). Ako na stranu stavimo uvijek zanimljive no rijetko pretjerano funkcionalne etimološke argumente (pripovjedač događaje nije *vidio* pa otkud mu onda točka *gledišta?*), u pripovjednim prozama kao što su Dickensove lako se mogu uočiti vrednovateljski pripovjedačevi ekskursi, pa Chatman navodi napomenu iz *Dombeyja i sina* prema kojoj naslovni otac sina drži uz vatru kao da je riječ o pecivu koje treba dobro ispeći dok je još svježe.

S druge pak strane, još uvijek u trećem licu, pripovjedač se u znatnoj mjeri suživljuje s Dombeyevim stavovima (ali, čini se barem, i s njegovim stilističkim preferencijama) kada izvješćuje o njegovim razmišljanjima o vlastitoj supruzi: (Mr. Dombey) *would have reasoned: That a matrimonial alliance with himself must, in the nature of things, be gratifying and honourable to any woman of common sense. That the hope of giving birth to a new partner in such a house, could not fail to awaken a glorious and stirring ambition in the breast of the least ambitious of her sex. That Mrs. Dombey had entered on that social contract of matrimony: almost necessarily part of a genteel and wealthy station, even without reference to the perpetuation of family firms (...) That Mrs. Dombey must have been happy. That she couldn't help it.* (Chatman, 1990: 142-3)

U ovakvim slučajevima Chatman predlaže termin nagnuće (*slant*) za *pripovjedačeve stavove i druge mentalne nijanse primjerene izvješćujućoj uporabi diskurza*, te termin filter (*filter*) za *znatno širi raspon mentalnih aktivnosti što ih doživljavaju likovi iz svijeta priče – percepciju, kogniciju, stavove, osjećaje, uspomene, maštanja i tome slično* (1990: 143). Ako se nagnuće[59] izravno iznosi i unutar diskurza formulira, možemo govoriti o pripovjedačkom komentaru, no i kada je samo naslućeno (implicitno, itd.), riječ je o tekstualnom fenomenu diskurza, ne priče, pa čak i u autobiografskoj prozi jasno razlikujemo pripovjedačevo nagnuće od filtriranja kroz lik. Nagnuće, dakako, u velikoj mjeri uključuje ideološke odrednice pripovjedača (i njegove priče); a važno je imati na umu kako se katkada pripovjedačevo nagnuće poklapa s vrijednostima i stavovima implicitnoga autora, a katkada se ne poklapa.

Kod analize filmskoga pripovijedanja, podsjetimo usput, dobro bi bilo izbjegavati metaforu gledanja: kamera-film-pripovjedač *ne vide* lik ili predmet pod tim i tim kutom ili u određenom planu, oni ih takvima *prikazuju*! (Chatman, 1990: 156-7), a ni nagnuće ne treba shvaćati kao vizualnu (ili fizičku, materijalnu) “kosinu”, već kao ideološku ili kakvu drugu mentalnu tendenciju pripisivu instanciji pripovjedača: nacionalizam, pacifizam, anarhizam, odobravanje nasilja, cinizam, optimizam, i tako dalje. Termin filter, prema Chatmanovu

mišljenju, upućuje i na "slobodu izbora" implicitnog autora (kojem liku će pripovijedanje biti intelektualno ili emocionalno prilagođeno?), a tek bi ovom Chatmanovom distinkcijom trebao manje-više biti zadovoljen i stari Genetteov zahtjev razlikovanja instancije koja *pripovijeda* i instancije koja *vidi* događaje (Chatman, 1990: 144).

Ne bi, dakako, bilo dobro pasti u zamku poistovjećivanja filmske figure gledanja s filtriranjem – filtrira se i subjektivnim kadrom i pravcem pogleda, montažom, komentarom, konstrukcijom priče, i tako dalje (1990: 157). Antonioni je, primjerice, iskazao iznimnu vještinu u stvaranju vizualnih sugestija duševnih stanja i raspoloženja (1990: 160) izvan subjektivnoga kadra, u tzv. autorskim kadrovima koji se odlikuju vrlo izražajnim totalima i upadljivom duljinom, a katkada (*Crvena pustinja*) i uporabom boje čemu valja pridodati i vještu uporabu zvuka (osobito šumova) i kadriranje (osobito su zanimljive njegove asimetrične kompozicije kadra).

Nadalje, Chatman ističe kako su fokalizacija i točka gledišta korišteni za objašnjavanje još jedne narativne funkcije: lika koji je u pripovijedanju od središnjeg značaja, poput Milly Theale u *Krilima golubice* i Gatsbyja u *Velikom Gatsbyju*, ali nije glavno središte filtriranja. Takav lik Chatman naziva centrom ili središtem (*center*)[60] priče, ističući kako je centriranje priče oko lika, a bez filtriranja, vrlo korisno za stvaranje zagonetnih likova (1990: 147-8). Kao mogući primjer filmskoga *centriranja*, na pamet nam padaju filmovi talijanskoga neorealizma te filmovi redatelja Roberta Bressona, primjerice *Džepar*, u kojima je (barem u većini njihova trajanja) junak središte pripovijedanja, no nema većih znakova filtriranja.[61]

Zapravo je većina Bressonovih filmova na ovaj način centrirana bez filtriranja, zbog čega taj velikan francuskoga filma nije volio raditi s glumcima izloženim iskustvu rada kazališnom tehnikom (za francusko je glumište ta izloženost važnija od američkog, a vrijedilo bi razmisliti o istom modelu i u hrvatskoj kinematografiji). Bresson je čak u svojim filmovima, prema vlastitim riječima, angažirao "modele" a ne glumce.

Napokon, Chatman tvrdi kako starija teorija nije uočavala ni specifičnost narativne funkcije žarišta interesa (*interest-focus*): na početku *Olivera Twista* pripovjedač kaže kako je mjesto i vrijeme junakova rođenja nebitno, premda je implicitnom čitatelju jasno kako su ti podaci za junaka od velikog interesa, premda u tom trenutku priče on toga još nije svjestan (Chatman, 1990: 148). Za razliku od fenomena centriranja (bez filtriranja!), i bilo koji sporedni lik može biti središte interesa, što možemo ilustrirati već spominjanom scenom iz *Amerikanca u Parizu* u kojoj izlaganje žanrovskim konvencijama biva filtrirano kroz likove Jerryja i Henrija, koji misle da su sretno zaljubljeni, a u toj je sceni žarište interesa Adam, koji zna da ih ista

djevojka vuče za nos.

No, vratimo li se na Chatmana, pronaći ćemo i njegove primjere ovog izlagačkog fenomena – primjerice učinak statusa zvijezde na gledanje filma (tragovi prijašnjih gledanja i izvanfilmskih informacija iz medijske mašinerije), Hitchcockovo izlagačko fiksiranje na negativca koji time postaje simpatičan (osobito uvjerljivo u *Nepoznatom iz Nord-Ekspresa*) i socijalno stratificiranje putnika u Fordovoj *Poštanskoj kočiji*. No, nije najjasnije zašto svijest lika o vlastitoj socijalnoj poziciji i odnosima s drugim likovima kao načelo reguliranja pokreta kamere te izbora tzv. točke promatranja prizora ne bi moglo spadati i pod fenomen filtriranja (razlika između glavnoga i sporednih likova, čini nam se, ovdje ne bi trebala biti presudna). U spomenutom primjeru iz *Poštanske kočije*, primjerice, stilom, formom izlaganja neizravno se prenose osjećaji i ideologija likova, koji tako nisu tek dio priče nego i važan regulativni mehanizam u diskurzu.

3.5. NARATIVNE INSTANCIJE

Dvadesetostoljetne teorije pripovijedanja najčešće podrazumijevaju drevnost i verbalne korijene toga tipa komunikacije, no ne posvećuju im preveliku pozornost. Pripovjedačku komunikacijsku situaciju Genette, primjerice, grafički predstavlja crtežima čovječuljka iz čijih usta izlazi balon;^[62] u tom je balonu drugi čovječuljak iz čijih usta izlazi balon, u kojem se nalazi čovječuljak iz čijih usta izlazi još jedan *govorni* balon (1990: 85-6). Dakle, unutar nečije priče može postojati lik koji nešto pripovijeda, a i u njegovoj priči može postojati lik koji pripovijeda svoju priču.

Među sintezama razmatranja ove problematike (u ženetovskoj tradiciji) svakako je jedna od najutjecajnijih ona Shlomith Rimmon-Kenan (1983, 1989), zanimljiva i zbog polemike s teorijom pripovijedanja Seymoura Chatmana. Njegova knjiga (Chatman, 1980), s kojom Rimmon-Kenan elokventno polemizira, ima ambiciju uspostaviti teorijski model analize narativnoga filma koliko i narativne književnosti, za razliku od knjige Rimmon-Kenan (1983: 2) koja se izričito bavi samo književnim pričama.

Konstruirajući model narativne transmisije primjenjiv i na književnost i na film, Chatman ga, dakle, isprva postavlja na sljedeći način: na početku transmisije nalazi se stvarni autor a na njenom kraju stvarni čitatelj (Chatman, 1980: 115, Rimmon-Kenan, 1983: 86). Stvarni autor (*real author*) izvor je čitavog pripovjednoga teksta, u kojemu narativna transmisija prolazi kroz sljedeće instance: implicitni autor^[63] (*implied author*) prva je od njih, a pandan joj je

implicitni čitatelj (*implied reader*). Između njih su u zagradama, kao moguća, no ne i nužna narativna instancija, pripovjedač (*narrator*) i adresat pripovijedanja (*narratee*). Napokon, na kraju se nalazi stvarni čitatelj (*real reader*):

stvarni a.→implicit. a.→(pripovjedač)→(adresat)→implicit. č.→stvarni č.

Podcrtani dio dijagrama predstavlja narativni tekst; stvarni čitatelj i stvarni autor su, dakako, izvan njega.[64]

Dakle, u filmu *Rio Bravo* stvarni se autori u načelu znaju – to su redatelj Howard Hawks i njegovi scenaristički (Jules Furthman, Leigh Brackett), snimateljski (Russell Harlan), skladateljski (Dimitri Tiomkin) i ostali suradnici. Stvarni su *čitatelj* svi zbiljski ljudi od krvi i mesa koji taj film gledaju. Implicitni autor i implicitni čitatelj semantička su žarišta organizacije recepcije narativnoga djela, no pripovjedača, međutim, *Rio Bravo* prema ovome modelu nema. Kao u Hemingwayevim novelama *Ubojice* i *Brda poput bijelih slonova*, događaji u tom filmu kao da se sami od sebe odvijaju pred gledateljskim očima, bez upadljive narativne figure izvora pripovijedanja, bez napadnog priopćavanja informacija o motivaciji, raspoloženju i životnim iskustvima likova, bez glasa i oblića kao izvorišta na koji bi se događajni slijed vezivao. Dakako, kada nema pripovjedača, nema ni adresata pripovijedanja, jer adresata očitavamo iz pripovjedačevih iskaza.

Što je, međutim, implicitni autor filma *Rio Bravo*? Ta se instancija u naratologiji definira kao apstraktna tekstualna instancija koja nema vlastita (izlagačkog) glasa, ali organizira cjelokupno izlaganje. Implicitni čitatelj, odnosno konzument priče, (re)konstruira implicitnog autora kao temeljno tekstualno načelo koje organizira sve, kao temeljno načelo koje nije izvor izlaganja.[65]

Pripovjedač je, ukratko, izlagač priče, *govornik*, kako ga definira i Prince: *Onaj koji pripovijeda, kako je upisan (inscribed) u tekst* (Prince, 1987: 65), implicitni autor žarište je cjelokupnog estetičkog, ideološkog i svakog drugog smisla narativnog teksta. Dakle, kada se u filmološkim analizama govori, primjerice o ideologiji muškoga profesionalizma u filmu *Rio Bravo*, uputnije je ostati na narativnoj figuri implicitnog autora *Rio Brava*, nego govoriti o Hawksovoj ideologiji, koliko god “zdravorazumski” utemeljena bila ideja srodnosti ideologije redatelja i ideologije filma.

Chatman je isprva smatrao kako postoje i nepripovijedane priče, u kojima se događaji (naizgled) sami od sebe odvijaju pred čitateljem (bez pripovjedača!), navodeći čuveni

primjer Hemingwayevih novela, u kojima teško možemo zamijetiti signale postojanja pripovjedača, a filmu *Rio Bravo*, možemo dodati i filmove kao što su *Invazija tjelokradica* ili *Konop*, dok bi, primjerice, *Kako je zelena bila moja dolina*, *Klub boraca* ili *Nedjelja na selu* bili primjeri filma s pripovjedačem. Dakako, kao i u književnosti (primjerice u pripovijestima o pustolovinama Sherlocka Holmesa, gdje pripovijeda Watson), ni u filmu taj pripovjedač ne mora biti junak, pripovijedati može i sporedni lik, promatrač koji želi ispričati zanimljivu priču o svom prijatelju znancu, itd., primjerice u nekim ekranizacijama Holmesovih književnih pustolovina.

Tipični su signali postojanja pripovjedača komentari o raspoloženjima, mislima, budućim i prošlim događajima likova, potom su znakoviti i kičeni ili upadljivo mučni opisi i razne druge stilističke bravure (npr. ritmizacija proze, nagla promjena stilske registra...). No, razni su komentatori (Mosher, 1980: 185, Rimmon-Kenan, 1989: 81-4) kritizirali ideju priče koja se odvija bez izvorišta, a prednost su dali Chatmanovoj usputnoj napomeni kako bi se *nepripovijedane* priče prije mogle nazvati "minimalno pripovijedanim". Dakle, ako je u nekim pričama pripovjedač teže uočljiv, to ne znači da ga nema.

Uistinu se čini besmislenim govoriti o pripovijedanju bez pripovjedača – ta je instancija sastavni dio komunikacijski koncipirane analize pripovijedanja; kao što smo već napomenuli, o tome govori i Milivoj Solar. Odustanemo li od pripovjedača, pripovijedanje je šuplja i besadržajna metafora od koje je u takvom slučaju najbolje odustati. Chatman je, međutim, radije odustao od koncepcije nepripovijedanih priča (Chatman, 1990: 85), te je uklonio zgrade oko pripovjedača i adresata, pa narativnu transmisiju možemo ovako predstaviti:

stvarni a. → implicit. a. → pripovjedač → adresat → implicit. č. → stvarni č.

Uostalom, čak i kada bi imalo smisla govoriti o pripovijedanju bez pripovjedača, spomenute novele, kaže Rimmon-Kenan, bile bi loš primjer. Čak i njihovo relativno lakonsko prostorno-vremensko smještanje likova i događaja eminentno je pripovjedački čin, o izlaganju relativno smislenog te uzročno-posljedično organiziranog slijeda da i ne govorimo. U hemingwayevskom se pripovijedanju ipak javljaju i napomene o prošlosti likova, koje je teško zamisliti kao nešto što se materijalizira u tekstu samo po sebi, bez izvora, nekakvog komunikacijskog čimbenika (Rimmon-Kenan, 1989: 92).[66] U ovom smislu je i naš primjer *Rio Bravo* (is)pripovijedan uzročno-posljedično izložen događajni slijed; uz već spomenute stvarne autore i čitatelje (gledatelje), te uz implicitnog autora i implicitnog čitatelja, nedvojbeno ima i pripovjedača, no taj pripovjedač nije upadljiv, niti ima značajke lika.

Korisno je, međutim, imati na umu važnu razliku koncepta pripovjedača (*narrator*) u naratološkom smislu, od glasa koji u nekim zvučnim filmovima (primjerice dokumentarnim filmovima i kriminalističkim igranim filmovima) komentira i često u znatnoj mjeri organizira zbivanja.[67] Taj stvarni glas, kojeg zbiljski gledatelj čuje iz zvučnika u kinu, odnosno govornik kojemu taj glas pripada, u nas se vrlo često naziva naratorom, bilo da je riječ o liku iz filmskoga svijeta, bilo da glas ne možemo pripisati nijednom liku. Ta vrst komentiranja, na engleskom jeziku najčešće nazivana *voice-over narration* – glas preko (slike), katkada se može pripisati pripovjedaču filma koji ne mora imati značajke lika (*Nedjelja na selu*), a katkada pripovjedaču izjednačenom s nekim od likova (*Klub boraca*).

No, taj je glas samo jedan od segmenata metaforički shvaćenog “glasa” filmskog pripovjedača. Filmski pripovjedač govori cjelokupnom slikovno-zvučnom sintezom filmskoga djela, što se osobito jasno vidi u slučajevima kao što su *Prošle godine u Marienbadu*, *Sve o Evi* i *Tjedan praznika*, u kojima tih glasova ima više, pa zna biti nejasno pripadaju li nekom liku, ima li taj lik izravne veze s organizacijom pripovijedanja te, ako ima veze, o kakvoj je vezi riječ – primjerice, je li lik izvor pripovijedanja ili filtracijsko žarište. Dakako, i kada je glas komentara samo jedan, i kada se lako može vezati uz neki lik, svejedno je riječ tek o malom segmentu onoga što izvire iz filmskog pripovjedača.

Govorno izlaganje najbolje je zvati komentarom (vidi, primjerice u *Filmskoj enciklopediji*, 1986: 709) ili *glasom komentara*; termin *naracija* treba koristiti u značenju *pripovijedanje*, a u ovom je kontekstu korisnije govoriti o *komentiranju*. Płażewski, tako razlikuje komentare autora, junaka i sporednoga svjedoka (Płażewski, 1972: 33-6). No, pritom opet valja oprezno koristiti i ove termine, te razlikovati tako shvaćeno komentiranje od Peterličeve (2000) koncepcije autorskog kadra kao kadra (autorskog) komentara.

Dakle, pripovjedač svake, pa tako i filmske priče, narativna je instancija koja izlaže priču, koja je njen izvor. Katkada je pripovjedač filmskim izlaganjem izjednačen s likom iz priče ili nekom ekstradijegetičkom figurom osobnosti, pa zna biti i jasno imenovan. No, katkada je riječ o potpuno anonimnoj i krajnje neosobnoj tekstualnoj figuri (npr. u *Nedjelji na selu*). Kako pripovjedač uopće ne mora biti lik (figura osobnosti narativnoga teksta), nema razloga zašto bismo ga i na ovim teorijskim razinama trebali shvaćati kao osobu.

Pripovjedača, kao prvo, recepcijski određujemo (aktualiziramo) čitanjem i drugim tipovima konzumacije priča – primjerice gledanjem filma.[68] Kao drugo, pripovjedača analitički određujemo mrežom naratoloških kategorija kao što su lice, narativna razina, pouzdanost, itd. Metafora osobnosti pripovjedača, pogrešna je čak i kada se primjenjuje na verbalne

narativne žanrove (i izgovorena priča, prema ovom modelu, ima i zbiljskog i implicitnog autora, kao i pripovjedača). Kategoriju lica film teže oponaša od nekih drugih kategorija, pa bi filmsko pripovijedanje prema mnogim mišljenjima načelno uvijek trebalo biti u trećem licu. No, kada čujemo komentar, osobito ako ga možemo pripisati pripovjedaču, a ponajviše ako je taj pripovjedač lik u priči, vrlo često imamo dojam da nam se slijed slike i zvuka obraća – nekada u prvome a nekada i u drugome licu sasvim nalik situacijama iz pripovjedne književnosti, kao što se može vidjeti u *Klubu boraca*.

Implicitni autor je (dakako, impersonalna) kategorija,[69] na višoj razini organizacije priče. Stvarni autor stvara narativni tekst, iz kojega čitatelj pri čitanju konstruira implicitnog autora kao načelo koje stvara i pripovjedača i sve što pripovjedač izlaže. To “načelo”, kao što smo već napomenuli, samo ne raspolaže glasom. Film je, dakako, još pogodniji primjer opravdanosti razdvajanja implicitnog autora od stvarnog autora jer u stvaranju filma (o čemu na više mjesta govori, primjerice, i Chatman) skoro uvijek[70] sudjeluje više različitih autora, s različitim razinama udjela.

Čak su i najugledniji redatelji (hvaljeni kao *autori*), primjerice Ford, Ozu ili Hitchcock, često kontinuirano surađivali s vrsnim scenaristima, skladateljima, snimateljima (i drugim suradnicima) koji nisu samo pridonosili “njihovim” filmovima, već su katkada svoj prepoznatljiv (autorski) doprinos dali i u suradnji s drugim redateljima (primjerice “Hitchcockov” skladatelj Bernard Herrmann). Nadalje, svi znaju tko je redatelj *Građanina Kanea*, no brojne kvalitete toga djela mnogi su kritičari i povjesničari filma skloni barem u određenoj mjeri obrazložiti snimateljskim radom Gregga Tolanda, koji se dokazao kao velikan filmske slike i prije i poslije *Kanea*,[71] a javljali su se i komentari u kojima je istican utjecaj scenarista Hermana J. Mankiewicza na debitanta Wellesa.

Implicitnoga autora valja shvatiti kao najvišu razinu interpretacije priče, prema Chatmanovim riječima *u tekst upisano* (dakle, ne u tekstu zapisano) načelo invencije i (tekstualnog) nauma. U tom smislu pitanje o značajkama implicitnog autora služi čitatelju kao neka vrsta ključa za razumijevanje teksta, no pritom se, dakako, ipak mora podrazumijevati i određena razina slobode – različiti čitatelji stvaraju (donekle) različite implicitne autore, ovisno o svojim kognitivnim specifičnostima; znanju, iskustvu, inteligenciji, itd; postoje bolja i lošija čitanja, no ta kategorizacija ne bi trebala imati etičku ili političku vrijednost.

Značajku individualne raznolikosti čitanja Chatman nije sasvim uvjerljivo pozicionirao prema tezi o implicitnom autoru kao instanciji imanentnoj narativnom tekstu, konstruiranoj pri

samom nastanku pripovjednoga teksta. No ta se dva aspekta čitanja, kao prvo, vjerojatno ne mogu apsolutno razriješiti,[72] a ako se uopće mogu razriješiti, vjerojatno bi se radilo o teorijsko-filozofskoj razini "previsokoj" za teorije kao što su naratologija i filmološki kognitivizam, koje, bordwellovski rečeno, spadaju u istraživanja srednje razine.

No, kada neka interpretativna zajednica dijeli neke vrijednosti i kodove (ne samo književne), koji je, k tome i konstruiraju, bit će moguća dovoljno slična čitanja, zbog kojih teorija može govoriti o implicitnom čitatelju ili implicitnom autoru nekoga romana.[73] S vremenom se kodovi i norme, dakako, mijenjaju, no i te su mijene, s jedne strane nečim regulirane, a s druge se strane naratološke instancije o kojima je riječ ne koriste kao univerzalni ključ za neko djelo, već kao ključ suvremenih čitatelja obrazovanih u zapadnoj akademskoj tradiciji. Takvi su suvremeni čitatelji, napomenimo i to, ciljana publika (pomalo metaforički: *implicitni čitatelj*) ovoga razmatranja.

Dakle, unatoč novijim naglascima na ranije marginalizirane aspekte tekstova (osobito u području teme i ideologije teksta, odnosno implicitnog autora), te unatoč divergenciji ideologija i (primjerice, poststrukturalističkih) čitateljskih praksi, još uvijek postoji priličan konsenzus oko nekih pitanja. Čitatelj koji u konzumaciji Tolstojeva *Rata i mira* zaključi kako je riječ o humorističkom ljubavnom romanu parodijski zasnovanom na *Odiseji* (ili kako je Pjer Bezuhov primitivna muškarčina nalik onima iz trivijalnih akcijskih filmova) nije dio one interpretativne zajednice o kojoj govorimo ili/i joj pripadamo.[74] Iz ovih se razloga i danas, u dvadeset prvom stoljeću, mogućim čini raspravljati o implicitnim autorima filmova, u onom značenjskom području u kojem se često govori o općem tonu, duhu, temeljnome smislu djela.

Implicitni autor Hawksova *Rio Brava* vedriji je i optimističniji od implicitnog autora Brešanovih *Svjedoka*, Wilderova *Bulevara sumraka* i Godardova *Do posljednjeg daha*, o implicitnom autoru Hanekeova filma *Funny Games* da i ne govorimo. S druge je strane implicitni autor *Rio Brava* ipak pesimističniji od implicitnog autora filmova *Amerikanac u Parizu*, *Dva oka dvanaest ruku*, *Zlatna groznica* ili *Što je muškarac bez brkova*, a zadnjih desetljeća vrlo moderan govor o patrijarhalnim, rasističkim i drugim političkim značajkama pojedinih filmova (kao što ističe i Chatman) u znatnoj se mjeri odnosi upravo na ovu razinu tumačenja djela – riječ je o analizi ontološki temeljnih tekstualnih normi – konvencija i ideologija; o razini implicitnih autora narativnih tekstova.

Implicitni autori većega broju filmova istoga redatelja znaju biti slični (vidi filmove Hitchcocka, Forda, Langa, Renoira, Chabrola, Godarda, Fassbindera, Tadića,

Cronenberga...), a upravo se tom činjenicom uvelike može obrazložiti laskavi status autora što ga je utjecajna francuska kritičarska generacija 1950-tih i 1960-tih godina dvadesetog stoljeća priznavala nekim redateljima. Važnost ovoga problema naslućena je i u filmskim kritikama lišenim teorijske aparature, a nepreciznost takvih (katkada vrlo oštroumnih formulacija) ukazuje na korist od teorijske razrade.

Poznati američki kritičar Roger Ebert, pišući o Allenovoj komediji *Hannah i njezine sestre*, pokušava tako istaknuti razliku između "Mickeyja" i "Woody Allena": *Ako je Mickey lik kojeg Woody Allen glumi u filmu, Allen na suptilniji način stvara još jedan lik. Cijeli je film ispričan kroz njegove oči i doživljaje; ne Mickeyeve, nego Allenove. Od njegovih ranijih filmova, osobito Annie Hall i Manhattana, naučili smo prepoznati taj ton glasa, stil pristupa* (Ebert, 1997). Kako je prema Chatmanovu mišljenju (1980: 147 i dalje) razlika implicitnog autora i pripovjedača najrazvidnija kod nepouzdanе naracije, na ovu ćemo se temu još nakratko vratiti u odgovarajućem poglavlju.

Međutim, u dosadašnjem razmatranju nismo dovoljno pažnje posvetili adresatu pripovijedanja i implicitnom čitatelju. No, naratologija i inače škrtije i manje precizno definira adresata nego pripovjedača; riječ je o primatelju pripovjedačeve priče definiranom samom pričom koju prima. Kako se implicitni autor definira prema neizravnijim i teže odredivim uputnicama od onih pomoću kojih pokušavamo definirati pripovjedača, a adresat je u načelu još apstraktniji od pripovjedača, implicitni čitatelj predstavlja još veći problem.

Adresata u konzumaciji književne priče konstruiramo prema književnim normama (kodovima) i književnim signalima komunikacijske uciljanosti teksta, pa je poneka književna priča izravno naslovljena ženama ili nekoj konkretnoj osobi, a katkada se iz tekstualnih signala konstruiraju neke općenitije značajke čitatelja. Primjerice, adresat romana 18. stoljeća često je sklon moralizmu, pa se pripovjedač često ispričava (čitateljicama!) zbog nemorala i moralistički tumači zbivanja. Kada u književnom i filmskom tekstu ima izravnih indikatora usmjerenosti konkretnom adresatu (recimo: *dragi gledaoče, vrijeme je da saznaš nešto o našoj junakinji*), ti su izravni indikatori dio pripovjedačeva izlaganja, a izravni indikatori pripovjedača, dakako, ne proizlaze izravno iz adresata pripovijedanja, pa otud i razlika u uočljivosti tih dviju instancija.

Nadalje, kada pripovjedač i postulira moralističkog adresata (primjerice u romanu *Moll Flanders*), implicitni čitatelj, međutim, zapravo često čita narativno djelo baš zbog nemorala, nećudorednog užitka u pustolovinama, zavodnjima, prostituciji i preljubima. Iza tekstualne[75] figure moralističkog adresata (kojem se ispričava moralistički pripovjedač!)

skriva se tako implicitni čitatelj, podjednako nemoralan kao i implicitni autor. Chatman, uostalom, implicitnog čitatelja i definira kao pandan (*counterpart*) implicitnom autoru, te kaže da nije riječ o *meni ili vama od krvi i mesa koji čita knjigu u dnevnom boravku, nego o publici pretpostavljenoj samom pripoviješću* (Chatman, 1980: 149-150).[76] Nadalje, baš kao što norme, vrijednosti, ideologija (itd.) čitatelja i implicitnog autora mogu i ne moraju biti bliski, isto važi i za odnos normi, vrijednosti, ideologije (itd.) adresata i implicitnog čitatelja.

Dakako, književne se norme (pomoću kojih možemo razlikovati i ove instancije) razlikuju od normi djelatnih u komunikacijskim situacijama svakodnevnih razgovora – govorimo o sintaktičkim, leksičkim, generičkim i drugim sustavima (kodovima) a ne samo o ideološkim (nedostatnim za razlikovanje književnosti od političkih pamfleta). U skladu s tim, moguće je, držimo, izdvajati i filmske komunikacijske norme (generičke sustave itd.) pomoću kojih se može u komunikaciji konstruirati adresat, implicitni čitatelj i druge instancije pripovjedne transmisije filmske priče.

Neki su filmovi posebno namijenjeni ženama, a neki muškarcima, neki djeci, a neki odraslima, neki tzv. širokim masama, a neki biranom segmentu publike, na što se djelomice nadovezuju i definicije filmskih žanrova. Akcijski su filmovi, čini se, prvenstveno namijenjeni muškarcima, melodrame ženama, i tako dalje. Od toga se adresata katkada može relativno jasno razlučiti instancija implicitnoga čitatelja. Kod narativnih tekstova s personaliziranim pripovjedačem izloženih u formi dnevnika, ispovijedi, priznanja te, možda najočitije, pisma (roman *Opasne veze!*), često se mogu razlikovati pojedinačno imenovan adresat (lik iz priče, lik izdavača...) i apstraktnija tekstualna instancija implicitnog čitatelja, koja u manjoj mjeri od adresata mora vjerovati istinitosti ili uvjerljivosti izloženih događaja i pripovjedačevih interpretacija te komentara, što otvara široke mogućnosti ironije u narativnome tekstu, za što bi filmski primjeri mogli biti *Barry Lyndon* ili *Tom Jones*, odnosno, žanrovski drugačije, *Svemirski marinci* koji obiluju ironijski kodiranim fašistoidnim motivima.

Primjerice, adresat može biti čudoredna dama zgrožena nemoralom pripovjedača (tipično za romane iz razdoblja prije romantizma), a implicitni čitatelj, nasuprot tome, veliki ljubitelj pripovijedanja nemoralnih i lascivnih događaja, baš kao što se i Golikov *Tko pjeva zlo ne misli* na razini pripovijedanja (u komunikaciji pripovjedača i adresata) može shvatiti kao malograđanska razonoda, dok je na višoj razini (implicitnog autora i čitatelja) može shvatiti suptilnom kritikom malograđanskih struktura. Dakako, iz ovoga se vidi kako, će adresat biti to lakše uočljiv i odredljiv što je pripovjedač otkriveniji, skloniji vrednovateljskim i ostalim komentarima ("drage dame", "vrli i plemeniti čitaocē"...). Podudaranje normi i vrijednosti

adresata i implicitnog čitatelja (tipično za devetnaestostoljetni realizam, manje tipično za romane prethodnog stoljeća) samo je jedna od mogućih realizacija tekstualnih figura o kojima je ovdje riječ.

3.6. PRIPOVJEDAČ

U knjizi *Story and Discourse* Chatmanov je opis kategorije filmskoga pripovjedača još uvijek prilično manjkav. No, u kasnijem je razvoju svog teorijskog modela on dao (načelni i proklamirano nepotpuni, no vrlo uporabljiv) pregled komunikacijskih sredstava i priopćajnih kanala (zvučni i slikovni) kojima se filmski pripovjedač služi (1990: 135):

Zvukovi

Zvukove Chatman razlikuje prema vrsti zvuka (šum, glas i glazba) te prema izvoru zvuka – taj izvor može biti unutar filmske slike (*on-screen*) ili izvan slike (*off-screen*). Prva je podvrsta zvuka s izvorom izvan slike, nadalje, zvuk iz neprikazanog dijela prizora (*earshot*)[77] – zvuk proizveden od izvora koji nisu prikazani u trenutku kada zvuk čujemo, no svejedno se nalaze u svijetu priče. Druga je vrsta zvuka s izvorom izvan slike komentativni (*commentative*) zvuk koji ne nastaje u prizoru, u prostoru priče. Najupadljivija i najraširenija uporaba komentativnoga zvuka očito je neprizorna glazba koja (primjerice u filmovima iz klasičnoga Hollywooda) prati i komentira zbivanja. Najčešće je tijekom gledanja nekoga filma jasno je li izvor zvuka izvan prizora ili je tek neprikazan u slici; Turković (2000b: 140) kao uobičajene indikatore neprizornosti zvuka tako navodi konstantu jačinu (bez obzira na pokrete kamere i likova ili na montažu) te izostanak ambijentalnih šumova s kojima se često povezuju svi prizorni zvukovi.

Dakako, katkada se prizornost zvuka ne može jasno odrediti. Na takvim se iznimkama važnost ovog izlagačkog sklopa najjasnije može vidjeti, pa katkada tek u sljedećem kadru scene ili nakon pomicanja točke promatranja (kamere) gledatelj vidi da je izvor glazbe ipak u malenoj sobici, u radio – prijamniku. U Brooksovoj parodiji vesterna *Vruća sedla* prizor kauboja koji jaše prerijom popraćen je tako glazbom koja se doima komentativnom glazbom; svijetu vesterna (a poglavito okružju prerije) izrazito nepripadan jazz-orkestar Counta Basieja svira popularnu skladbu *April in Paris* autora Harburga i Dukea, u aranžmanu "Wild Bill" Davisa. No, kauboj potom naiđe na orkestar koji svira usred divljine, rukuje se s

Countom Basiejem i nastavlja svoj put. Dakle, radilo se, zaključujemo tek naknadno, o prizornoj glazbi s izvorom izvan slike, a iznevjerivanje jasnih očekivanja cilj je ovakvog začudnog postupka.

Slika

Sliku, odnosno vizualni komunikacijski kanal, ova podjela složenije raščlanjuje: prva je kategorija vrsta prikazanog (*nature of image*), koju Chatman dalje dijeli na rekvizitu, ambijent i glumca, a glumački pak udio u pripovijedanju dijeli na izgled i izvedbu.[78] Druga je izražajna kategorija unutar vizualnog kanala obrada slike (*treatment of image*), koju Chatman dalje dijeli na montažu i snimanje. Montažu, nadalje, dijeli prema ritmu i tipu montaže, a tip dalje dijeli prema montažnim sponama (rez, zatamnjenje, itd.). Snimanje pak dijeli na osvjetljenje, boju, kameru i mizanscenu, dok kameru dijeli na plan (udaljenost), kut snimanja i kretanje kamere (Chatman, 1990: 135).

Dakle, sve što u filmu vidimo i čujemo dio je pripovjedačevih izlagačkih mogućnosti[79] – primjerice, govor lika tek je jedan sastojak zvučnoga kanala filmske komunikacije, filmskoga izlaganja, a stalno treba voditi računa o odnosu slike i zvuka. Dakako, bez tog međuodnosa teško možemo razlučiti je li neki zvuk prizoran ili nije, te razdvaja li montaža neke prostore ili ih spaja, potom postaje li prizorni zvuk komentativan kada montažnom izmjenom kadrova promijenimo mjesto radnje, i tome slično. U Hitchcockovu se trileru *Trideset i devet stepenica*, nakon otkrića leša tajnovite žene, začuje zvuk koji se doima prizornim (zvuči kao vrisak domaćice koja je pronašla leš). No, taj se zvuk prenosi u sljedeći kadar u kojem ga gledatelj identificira kao prizorni zvuk sirene vlaka. Potom se, dakako, zvuk sirene naknadno interpretira kao prenesen u prethodni kadar i podmetnut pod prizorni zvuk, no prvobitni se dojam prizornosti zvuka sirene ne može sasvim poništiti. Začudnost, napetost i kompaktnost izlaganja posljedice su ovakvoga postupka, a slični se šumovi ponavljaju i u daljnjem tijeku filmu, što pojačava dojam cjelovitosti što u Hitchcockovim filmovima često nastaje onkraj fabuliranja koje, barem u literarnom smislu parafraze, ne bi bilo pogrešno nazvati trivijalnim.

Tek nakon savladavanja ovih kategorija filmske pismenosti vrijedi pokušati primjenjivati na film naratološke kategorije razvijene i najbolje testirane na književnom tekstualnom korpusu. Kada, primjerice, u filmu čujemo glas nekoga lika, može biti riječ o unutarnjem monologu – izricanju misli nekoga lika (Tavernierov *Tjedan praznika*), no može se raditi i o

izravnom pripovijedanju (Fordov *Kako je zelena bila moja dolina*). Film može bilježiti sve što čovjek može izreći pa tako i dijaloge i monologe, i pripovijedanje događaja i tzv. pripovijedani unutarnji monolog (prepričavanje misli). Ne treba dvojiti u mogućnost filma da zabilježi i glumački iskaz ili pisani tekst usporediv sa strujom svijesti, radikaliziranom inačicom formi slobodnog neupravnog govora kojima je ljudska svijest reprezentirana kao verbalni asocijativni niz, nelogičnih te agramatičkih iskaza. Ta specifična pripovjedna tehnika u slučaju Benjyja u Faulknerovu *Kriku i bijesu* izražava, kako bi to rekao Gajo Peleš, *pretpostavljeni mentalni sklop osobnosti koja nije u stanju povezivati utiske i vezati ih u uobičajeni vremensko-prostorni niz* (Peleš, 1999: 31), no film struju svijesti efektnije podražava asocijativnim nizanjem slika.

Kao prvi film s unutarnjim monologom često se spominje *Roman o varalici* redatelja Sacha Guitryja, no riječi nisu jedini sadržaji svijesti, nego su to i šumovi i drugi zvukovi a jasno je da su i slike sadržaji svijesti. Nije stoga čudno da su u asocijativnoj orkestraciji slike i zvuka (uključujući i govor) u filmskim pričama usredotočenim na neki središnji lik, kao što su Fellinijev *Osam i pol* ili Mimičin *Ponedjeljak ili utorak*, kritičari i filmolozi znali pronaći veliku srodnost s književnom tehnikom struje svijesti (usp. Peterlić, 1966: 106), a ne treba zaboraviti ni fascinantnu uvodnu scenu Bergmanove *Persone*.

Imajući sve ovo u vidu valja, dakle, vidjeti koji su najvažniji kriteriji stvaranja tipologije pripovjedača u naratologiji, odnosno koje su najvažnije metode opisivanja narativne instancije pripovjedača. Prije svega, riječ je o kategoriji narativne razine na kojoj se pripovjedač nalazi, potom o pripovjedačevu sudjelovanju u vlastitoj priči – izravnom sudjelovanju (odnosno nesudjelovanju) u njenim događajima. Uz taj splet pripovjedačkih fenomena važna je i takozvana pouzdanost pripovijedanja, pa se i time vrijedi pozabaviti.

a. Narativna razina i pripovjedačevo sudjelovanje u priči

Pripovjedač koji ne pripada svijetu priče, koji se nalazi iznad razine narativnoga teksta često se naziva ekstradijagetičkim[80] pripovjedačem te pripovjedačem prve razine. Katkada takav ekstradijagetički pripovjedač pripovijeda o svojim prošlim (ili, zašto ne, budućim)[81] doživljajima, pa na određen način ipak sudjeluje u radnji kao lik, pa makar u svom mlađem izdanju. Često spominjan književni primjer je Pip, pripovjedač Dickensova romana *Velika očekivanja*, a možemo spomenuti i pripovjedača *Lazarilla de Tormesa*. [82] Takav se pripovjedač u ženetovskoj teoriji pripovijedanja (naratologiji) često naziva homodijegetičkim

pripovjedačem.

Kao filmski primjer ekstradijegetičkog homodijegetičkog pripovjedača možemo navesti filmove u kojima junaci pričaju o svojoj prošlosti – primjerice Wilderov *Bulevar sumraka* u kojem mrtvac pripovijeda svoje doživljaje. Huw Morgan, pripovjedač Fordova filma *Kako je zelena bila moja dolina*, pakirajući se razmišlja o prošlosti, te pripovijeda o svome idiličnom djetinjstvu u Walesu i boljoj prošlosti. Kada ekstradijegetički pripovjedač ne sudjeluje u svojoj priči, kao na primjer pripovjedač Balzacova *Čiče Goriota*, ili ekstradijegetički pripovjedač filmova *Građanin Kane*, *Nedjelja na selu*, *H-8...* i *Konop*, u naratologiji se naziva heterodijegetičkim. Dakle, ekstradijegetički pripovjedač može biti i homodijegetički (*Bulevar sumraka*, *Kako je zelena bila moja dolina*) i heterodijegetički (*Građanin Kane*, *Nedjelja na selu*).

No, priča *Građanina Kanea*, kao i mnogih drugih filmova i knjiga, sadrži i likove koji pripovijedaju svoju priču. Takvi se pripovjedači nazivaju intradijegetičkim, a primjer su Šeherezada u *1001 noći*, Marlow u Conradovu *Srcu tame*, te, dakako, likovi koje ispituje novinar u *Građaninu Kaneu*. Ti likovi-pripovjedači, s jedne strane mogu sudjelovati u svojim pričama, kao što to čini Marlow te intradijegetički pripovjedači u *Građaninu Kaneu*: Jedediah (J. Cotten), primjerice, priča o svome odnosu s Kaneom, o tome kako su drugovali, radili zajedno te se rastali; nesuđena operna zvijezda Susan priča o svom kompliciranom odnosu s Kaneom, i tako dalje. Takvi se intradijegetički pripovjedači, logično, također mogu okarakterizirati kao homodijegetički.

Postoje, potom, i intradijegetički pripovjedači koji su heterodijegetički, koji ne sudjeluju u priči što je sami pripovijedaju, ne pripovijedaju o svojim, nego o tuđim (često, dakako, potpuno izmišljenim) doživljajima. Kao primjere takve pripovjedne strukture možemo navesti Šeherezadu i dječaka koji u filmu Roba Reinerja *Ostani kraj mene* priča o natjecanju u žderanju. No, pripovjedača filmskog žurnala iz prvoga dijela filma *Građanin Kane* ne možemo uopće nazvati likom, premda se nalazi unutar priče što je pripovijeda ekstradijegetički pripovjedač. U tom se žurnalu, ukratko, prikazuje život velikog medijskog magnata i poduzetnika, i to u (relativno labavo ulančanoj) narativnoj strukturi, koja, dakle, ima svoga pripovjedača.

Očito je, dakle, da pripovjedač toga (intradijegetičkog) žurnala nije lik, premda se koristi ljudskim glasom (komentarom), no kako nije ni ekstradijegetički pripovjedač, očito je riječ o intradijegetičkom heterodijegetičkom pripovjedaču. Premda je, dakle, najčešća (a i najuočljivija) situacija u kojoj je intradijegetički pripovjedač lik u priči ekstradijegetičkoga

pripovjedača, nije riječ o pravilu. Svaki put kada imamo film unutar filma (u ovome slučaju narativni žurnal unutar igranoga filma), priču unutar priče, predstavu unutar predstave, i tako dalje, možemo se susresti s ovakvim, izrazito nepersonaliziranim intradijegetičkim pripovjedačem.

Ako unutar priče intradijegetičkog pripovjedača postoji još jedan pripovjedač, na nižoj narativnoj razini, takvoga pripovjedača naratološka literatura često naziva hipodijegetičkim. Iz književnosti se kao primjer navodi *Okretaj zavrtnja* Henryja Jamesa, u kojem je ekstradijegetički pripovjedač anonimno "ja", intradijegetički je Douglas, a hipodijegetički pripovjedač je guvernant (Rimmon-Kenan, 1989: 90). U Fordovu westernu *Čovjek koji je ubio Libertija Valancea* ekstradijegetički je pripovjedač anonimna i impersonalna instancija koja izlaže cjelinu događaja te je, dakako, riječ o heterodijegetičkom pripovjedaču.

Unutar te priče odvjetnik i političar Ranse (J. Stewart) intradijegetički je homodijegetički pripovjedač, koji izlaže novinarima svoju priču (zašto je on, velika zvjerka, došao na sprovod marginalcu Tomu Doniphonu). Unutar Ranseove priče jedan je od ključnih likova Tom Doniphon (J. Wayne), koji priča kratku priču o tome kako je zapravo stradao Liberty Valance. Doniphonova je priča podjednako zorno prikazana kao i Ranseova a, kako bi gledatelj shvatio da je riječ o Tomovoj priči, prethodi joj vožnja prema naprijed (prema pripovjedaču Tomu), zamućenje slike i zatamnjenje. Priča treće razine naziva se hipodijegetičkom, a Doniphonova je k tome i homodijegetička (jer je on taj koji je ubio Valancea, pa pripovijeda o svojim doživljajima).

Narativno je još složenije organiziran film *Medaljon* Johna Brahma u kojem je pripovjedač prve razine (ekstradijegetički pripovjedač) također impersonalan, no priča sadrži čak tri niže razine pripovijedanja. Na zabavi prije vjenčanja sa simpatičnom Nancy, bogataškoga sina Johna posjeti dr. Blair ne bi li ga upozorio da je Nancy poremećena te, k tome, Blairova bivša supruga. Nakon vožnje prema naprijed (prema Blairu), zamućivanja slike i pretapanja, započinje priča kojoj je on intradijegetički pripovjedač. Kako ne bi bilo pretjeranih sumnji u izlagačko pripisivanje prikazanih zbivanja njemu kao pripovjedaču, gledatelj može čuti i Blairov komentar, a na isti su način učvršćene i izlagačke atribucije nižih narativnih razina. Naime, unutar Blairove priče izložen je događaj kada je Blaira u ordinaciji posjetio slikar Clyde, kako bi ga izvijestio da je njegova supruga Nancy lažljivica i ubojica.

U *Medaljonu* je Clyde hipodijegetički pripovjedač – početak je njegove priče označen sličnim postupcima^[83] kao i početak intradijegetičke priče, a unutar te hipodijegetičke priče lik Nancy pripovijeda o vlastitom djetinjstvu. Takva se pak priča naziva hipo-hipodijegetičkom

pričom (npr. Rimmon-Kenan, 1989: 90). Sve su te razine narativno zaokružene pa iz događaja pri kraju filma, opet na prvoj razini, u priči impersonalnog ekstradijegetičkog pripovjedača, zaključujemo kako je sve što su likovi pripovijedali (uključujući i Nancynu priču) po svoj prilici bilo potpuno istinito.

Radi lakše preglednosti korisnim se čini i imenovanje po razinama – pripovjedač prve razine pripovijeda cijelu priču, čitav narativni tekst, a u *Medaljonu* postoje još i pripovjedač druge razine (Blair), treće razine (Clyde) te četvrte razine (Nancy). Pripovjedač prve razine je, dakako, heterodijegetički (ako nema značajke lika i osobnosti ne može ni biti lik u vlastitoj priči), a svi su ostali pripovjedači homodijegetički, jer pripovijedaju o svojim doživljajima u kojima izravno i sudjeluju.

Dakako, kada je riječ o pričama prenesenim u filmskome mediju situacija je znatno složenija nego kada govorimo o književnim pričama. Slika nije isto što i jezik (ovo je očita, ali time ne manje važna konstatacija), pa možemo eventualno govoriti o komunikacijskoj situaciji *nalik* svakodnevnom verbalnom pripovijedanju, odnosno nalik književnome pripovijedanju. U verbalnom je pripovijedanju vrlo često prilično jasno tko pripovijeda rečenice priče, u filmskom, međutim, često imamo dojam kako cijeli audiovizualni sklop sačinjava priču pripisivu jednom od likova. Stoga, imamo i dojam da, premda vidimo Huwa u uvodnim kadrovima filma *Kako je zelena bila moja dolina*, i oni pripadaju njegovoj priči kao ekspozicija,[84] u istom smislu u kojem ekstradijegetički homodijegetički pripovjedač romana (autobiografija i drugih vrsta koje se koriste naracijom) zna davati detaljnije informacije o sebi u sadašnjosti tijekom pripovijedanja o prošlosti.

Kako bi ova problematika što jasnije bila ocrtana, pozabavit ćemo se još jednim važnim fenomenom filmskoga pripovijedanja. U mnogim se situacijama, naime, ono što komentar kazuje ne poklapa sa slikom. Kod takvih suprotstavljenih informacija, međutim, u svijesti gledatelja u načelu će prevladati one prenesene vizualnim kanalom: slika je ipak dojmljivija te se gledatelju nadaje kao vjerodostojniji prikaz događaja (što se može povezati i s psihologijskom činjenicom da većinu senzornog unosa dobivamo vizualnim kanalom). Primjera ima dosta – Malickova *Pustara*, Bressonov *Dnevnik seoskog svećenika*, scena iz filma *Pjevajmo na kiši* u kojoj junak verbalno laže kako mu je karijera oduvijek bila dostojanstvena, i kako se sjajno slaže sa svojom partnericom, a gledateljima je prikazan potpuno drugačiji slijed događaja (s pripadajućim prizornim zvukovima!). Gledatelj je stoga pozvan povjerovati kako, unatoč lažima koje priča novinarima, junak zapravo ne podnosi svoju partnericu, koja je bahata, umišljena i neiskrena.

Napokon, brojne su narativne situacije u kojima se prikazuju prošli događaji, ili se prikazuju događaji nejasna fikcionalna statusa i narativne razine.[85] U Bergmanovoj *Personi* početak filma, s paljenjem svjetiljke projektora, otvara strukturu koju na kraju filma zatvara gašenje iste te luči, no prije početka odvijanja događaja izložena je asocijativno bogata montažna sekvenca sa zagonetnim likom dječaka (koji sanja film?), a kako junakinje pokazuju znakove poremećene svijesti, kada se isti razgovor (o fotografiji) počne ponovno odvijati, gledatelj ne može biti siguran je li prvi put taj razgovor bio predskazanje, ili je ponavljanje znak poremećaja svijesti. Možda je, na kraju krajeva, oboje točno, ili nijedno od ponuđenog nije točno. Slična je i struktura Buñuelove *Ljepotice dana*, u kojoj nije razjašnjeno je li junakinja doista prostitutka, je li junak na kraju doista obogaljen te, ako jest (ako je njegov izlazak iz stolice junakinjin zamišljaj/priviđenje), kako gledatelj može razlučiti što je od ranije prikazanih događaja također bilo priviđenje.

Na kraju *Kluba boraca* nalazi se "pornografski" mikrokadar kakve je lik iz priče umetao u kino-kopije obiteljskih filmova, a u Resnaisovoj *Providnosti* likovi sustavno pokušavaju iskoračiti iz svoje narativne razine (o čemu piše Chatman, 1999). To je, dakako, samo još jedna figura tekstualnosti, još jedna mogućnost organizacije filmskoga izlaganja, u kojoj narativne strukture imaju bitno drugačiju važnost nego u klasično izloženoj priči *Čovjeka koji je ubio Libertyja Valancea*. U Fordovu filmu ni u jednome trenutku nema dvojbi oko narativne razine na kojoj se nalaze likovi ili događaji, a svi prikazani događaji odista su se zbili na prikazanoj narativnoj razini, nisu tek slika iz nečije svijesti pomiješana s prikazom onoga što se na spomenutoj narativnoj razini zbiva,[86] a to što neke ključne podatke doznajemo tek iz hipodijegetičke priče Toma Doniphona, pitanje je poklapanja fokalizacijskoga žarišta s likom (pripovjedačevim "ja" iz prošlosti) o kojem se pripovijeda.

Struktura narativnoga izlaganja u Bertoluccijevoj *Strategiji pauka* tek je nešto manje složena nego u *Providnosti*, jer junakinja (A. Valli) pripovijeda događaje vizualizirane tako da ne može biti riječ o čistoj promjeni narativne razine (tzv. intradijegetičkom pripovijedanju). Premda je riječ o događajima iz prošlosti, junakinja u njihovoj vizualizaciji izgleda potpuno isto kao što izgleda na prvoj narativnoj razini, nije ništa mlađa. A njenoga ljubavnika (iz priče o prošlosti), k tome, glumi isti mladić koji glumi junaka (ljubavnikova sina) u filmskoj sadašnjosti, na prvoj narativnoj razini!

Kao da to sve nije dovoljno, unutar takvog pripovijedanja prošlih događaja (koje, evidentno, ne teži klasičnoj cjelovitosti niti mimetičnoj uvjerljivosti prikazanoga svijeta) junakinja se obraća i junaku (koji je ostao na prvoj narativnoj razini, u sadašnjosti), ali, čini nam se zbog

tako upadljiva postupka, i gledatelju. Na taj način junakinja krši konvencije zbog kojih, primjerice, u *Medaljonu* znamo koje nam događaje izravno pripovijeda dr. Blair a koje događaje "samo" prepričava kao Clydeovu priču.[87] U *Strategiji pauka* dolazi do izjednačavanja vremenskih razina i sustavnih napada na stabilnost gledateljeve percepcije stvarnosti i događaja, a ta sumnja istodobno je i tema i jedan od ciljeva što ih ta priča teži postići u implicitnom čitatelju (gledatelju). Dakako, zbog toga taj film i jest dobar primjer modernističkog stila pripovijedanja.

b. Pripovjedačeva pouzdanost

Kao što smo već napomenuli, osim prema narativnoj razini i stupnju sudjelovanja u zbivanjima vlastite priče, pripovjedača možemo opisivati i prema kriteriju pouzdanosti njegova izlaganja. Kada implicitni čitatelj ima razloga sumnjati u činjeničnu istinitost ili vrijednosno-konotacijske sugestije pripovjedačeva izlaganja, pripovijedanje se u naratologiji naziva nepouzdanim, a takvim se naziva i pripovjedač. Dakako, nije uvijek lako prepoznati takve situacije – adresat *Kluba boraca*, unatoč (tek djelomično primjetnim) indicijama, tijekom prve dvije trećine trajanja u načelu ne bi trebao shvatiti kako Tyler ne postoji dok, dakako, izlaganje s druge strane ipak sugerira stabilnost i "pouzdanost" lika kojeg možemo nazvati Pripovjedačem (E. Norton).

No, čak ni u zadnjim minutama filma, zbog snažne fokalizacije kroz svijest mentalno poremećena junaka, te zbog neobičnosti prikazanih zbivanja,[88] pripovijedanje ne postaje pouzdano, možemo se još uvijek pitati što se doista zbilo. Leži li možda Pripovjedač (Norton) na samrti dok filmsko izlaganje uprizoruje njegovo predsmrtno bunilo? Dakako, ovo se pitanje (vjerojatno nije na odmet ponoviti) ne odnosi ni na kakvu drugu stvarnost osim one što je implicitni čitatelj narativnoga djela konstruira pri čitateljskoj konstrukciji (tzv. iščitavanju) uzročno-posljedičnog slijeda događaja iz cjeline informacija koju daje filmski medij.

Jednoznačnog odgovora na to pitanje, dakako, ne mora biti pa se umjetnička dojmljivost brojnih filmova (pa i remek-djela kao što su Buñuelovi *Ljepotica dana* i *Taj mračni predmet žudnje*) uvelike zasniva baš na nerazjašnjenosti ili nerazjašnjivosti prikazanih događaja. U naznačenim primjerima osobito upada u oči razlika i razgraničenost između pripovjedača i implicitnog autora, no s Chatmanovim se izborom filmskih primjera nepouzdanog pripovjedača ne bismo sasvim mogli složiti.[89] Naime, u *Dnevniku seoskog svećenika*

komentar (junakov glas koji čita ulomke iz dnevnika) govori o grofu kao o prijatelju, a o svom životu kao o tužnoj ali dostojanstvenoj egzistenciji, no vizualnim kanalom, ali i prizornim zvukom, adresatu su prenesene sasvim drugačije informacije[90] – grof je hladan i nepristupačan (Chatman, 1980: 235-6), a takvim osjećajima zrače i drugi u okružju župnika koji od samoće i tuge drobi kruh u vino (otvorenije rečeno: odaje se alkoholu). “Nepouzđani” komentar samo je jedno od pripovjedačevih sredstava, a ostalim izlagačkim sredstvima (slika, intradijegetički zvuk!) daje se gledatelju sasvim jasno do znanja da je župnikova (ne pripovjedačeva!) slika zbivanja neprecizna, slično kao u već spomenutoj Malickovoj *Pustari*. Pripovjedač toga filma (pouzđano) izlaže nepouzđanost gledišta lika.

Pravi je primjer nepouzđane naracije lažna retrospekcija u Hitchcockovoj *Tremi* (isto), u kojoj skoro do samoga kraja vjerujemo u ispravnost Jonathanove priče o vlastitoj nevinosti, a vjerojatno nije naodmet pripomenuti ovu zanimljivost: sam je Hitchcock lažnost te retrospekcije držao pogreškom u strukturiranju toga filma. Utjecajna naratologinja Dorrit Cohn (2000), nadalje, ističe potrebu razlikovanja dvije vrste nepouzđane naracije: *stvarnu nepouzđanost*,[91] zasnovanu na pripovjedačevoj nemogućnosti ili nevoljkosti izlaganja događaja što su se “stvarno” dogodili i *ideološku nepouzđanost*[92] zasnovanu na pripovjedačevim predrasudama ili zbunjenosti, pa je recipijent pozvan na pronicanje događaja koji su se stvarno zbili, odnosno načina na koji su se zbili. Cohn se pritom poziva i na radove drugih teoretičara pripovijedanja.[93] Tu drugu vrstu nepouzđanosti (pripovjedači Marlow u *Srcu tame*, te Jason u *Kriku i bijesu*) Cohn naziva diskordantnom naracijom (*discordant narration*), obrazlažući kako ona upućuje da priču valja shvatiti drugačije nego što to “želi” pripovjedač, dakle drugačije no što bi upućivali pripovjedačevi iskazi. Stoga je očita i uputnost razdvajanja instancije pripovjedača od instancije implicitnog autora (2000: 311) – tom distinkcijom lakše možemo analizirati i obuhvatiti ove važne pripovjedačke fenomene.

Kao filmski primjer stvarne nepouzđanosti vjerojatno možemo navesti *Tremu*, ali (iz već iznesenih razloga) i *Klub boraca*, a kao primjer ideološke nepouzđanosti *Svemirske marine*. Taj je znanstveno-fantastični film redatelja Paula Verhoevena prepun militarističkih ideologema, fašistoidnih ideja o odnosu društva, vojske i demokracije, no takvi su prizori supostavljeni s prizorima manekenskih junakinja i junaka koji se bore, ljube, tuširaju i ginu, pri čemu su scene nasilja – iznimno brutalne, istodobno “stripovske” i zastrašujuće – teško uskladive s naizgled propagandnim značajem mnogih pripovjedačkih (audiovizualnih) iskaza.

Dakako, i scene nasilja su *prikazane*, baš kao i scene militarističke propagande, no scene

nasilja ne dovode u pitanje stvarno odigravanje propagandno obilježenih scena – one samo dovode u pitanje važnost njihove ideologije za konstruiranje onoga što se obično naziva ideologijom nekoga filma.

Zapravo, ono što se u spomenutim Chatmanovim ulomcima iz knjige *Story and Discourse* zbiva (vidi i njegovo obrazloženje nepouzdanosti naracije u *Tremi*) možemo nazvati brkanjem pripovjedača (*narrator*) s komentarom (*voice over narration / narrator*) i izravnim pripisivanjem vizualno izložene građe (svega što je osjetu vida dano u filmu) implicitnom autoru umjesto pripovjedaču. No, ideja prema kojoj bi apstraktna tekstualna instancija *bez glasa* (u slučaju filma to znači bez slike i bez zvuka) izravno proizvodila sliku nije manje besmislena od ideje o nepripovijedanim pričama. Chatman je vjerojatno iz tog razloga u kasnijoj fazi razvoja svoje teorije vrlo izričito uključio i vizualne komponente filma u izlagačka sredstva filmskoga pripovjedača (1990: 130-7), ističući kako ne treba brkati pripovjedača i komentar (tek jedno od izlagačkih sredstava što pripovjedaču stoje na raspolaganju).

Dakle, kao što smo već isticali, nepouzdana naracija svakako je ironijska pripovjedna forma – implicitni bi čitatelj trebao prepoznati kako je militaristička i fašistoidna propaganda filma *Svemirski marinci* izložena u ironijskom ključu, u skladu s pomalo grubom Chatmanovom definicijom jedne vrste ironije – *onom u kojoj govornik izvodi skrivenu komunikaciju sa slušateljem različitu od riječi kojima se zapravo služi, na račun neke druge osobe ili pojave* (Chatman, 1980: 228). U tom smislu se vjerojatno može reći da i implicitni autor *Tko pjeva zlo ne misli* sa suptilnijim (implicitnim) gledateljem komunicira ograničenost malograđanskoga svijeta likova, ali i pripovjedača i adresata.

Ironijska se komunikacija u velikoj mjeri odvija *između implicitnog autora i implicitnog čitatelja na račun pripovjedača*, pa možemo reći *kako je implicitni autor ironijski, a pripovijedanje nepouzdan*. Tumačenja prema kojima su melodrame Douglasa Sirka ironijski kodirane zasnovana su isključivo na mogućnosti iščitavanja opće konstrukcije djela “iza” pripovjedačeva melodramatskog izlaganja.[94] Tipologija kakvu Chatman razvija u knjizi *Coming to Terms (Postizanje sporazuma)* djeluje i na njegovo poimanje nepouzdanog pripovijedanja: trebalo bi, drži Chatman, razlikovati nepouzdanu pripovijedanje, u kojem je pripovjedačevo izlaganje događaja u suprotnosti s onim što nam tekst sugerira kao istinu, od “filtriranja podložnog grešci” (*fallible filtration*), u kojem su nepouzdan samo misli ili govor lika kroz kojeg se pripovijedanje filtrira (*filter-character*) (1990: 149-150).

Pripovjedač u ovom slučaju nije nepouzdan, već lik o kojem se pripovijeda, a podložnost

grešci lika pripovjedač nekada izrijekom definira, a nekada ona ostaje tek implicitna u diskurzu. Pri nepouzdanom pripovijedanju (primjerice rasista Jasona u *Kriku i bijesu*), dakako, ne može biti eksplicitnog izricanja pripovjedačeve nepouzdanosti, te je implicitni čitatelj uočava iz opće konstrukcije teksta. Kod filtriranja podložnog grešci pripovjedač adresatu izrijekom ili sugestijama stavlja na znanje greške i ograničenja lika, poput pripovjedača većega broja novela iz Joyceovih *Dublinaca*, odnosno poput Pripovjedača iz *Kluba boraca* koji sugerira ograničenost lika oko kojega se njegova priča fokalizira vrlo kratkim umecima Tylera u prizore iz vremena u kojoj ga Pripovjedač lik (njegovo intradijegetičko ja) još nije sreo. Filtriranje podložno grešci, zaključuje Chatman, nije ista vrsta fenomena kao nepouzdanost pripovijedanje.

BILJEŠKE

[1] Sjajan pregled teorije pripovijedanja daje knjiga Maše Grdešić *Uvod u naratologiju* (Grdešić, 2015).

[2] Vidi o tome, primjerice, kod Millera (1998: 3-51).

[3] Na Millerovu teoriju utječe deridijanska koncepcija značenja. Miller je, inače, u pravu kada zbog poznatosti fabule dovodi u pitanje Aristotelovu ideju kraja i početka, no u tom bi kontekstu valjalo posvetiti pozornost i kazališnom (tj. ritualnom) kontekstu izvedbe. Mogli bismo dakle govoriti o važnosti početka i kraja *izvedbe*, za razliku od početka i kraja *priče*.

[4] *a change of state manifested in discourse by a process statement in the mode of "Do" or "Happen"*.

[5] Kao primjer možemo navesti "esejističke" dijelove *Rata i mira*, citirane dokumente u Melvilleovu *Mobyju Dicku* te poetske, lirske i raspravljачke elemente filmova *Moj ujak iz Amerike*, *Prošle godine u Marienbadu*, *Hirošima ljubavi moja* i *Tratinčice*.

[6] Termin diskurz ulazi u teoriju književnosti (preko Lévi-Straussove analize mitske strukture) kao razina rečenične organizacije izlaganja priče. U književnosti ga prepoznajemo kao jedinicu stila i pripovjednog modusa, koja se ne poklapa nužno s rečeničnom raščlambom teksta (prema Biti, 1997: 59).

[7] Komparatist i anglist Miroslav Beker (1982) predložio je prijevod Chatmanova termina *discourse* kao "obrađa priče". To se čini nezgrapnim rješenjem (*discourse* je, uostalom, sasvim prilagodljiv hrvatskom jeziku i terminologiji), premda pokriva znatan dio problema.

[8] Kao primjer možemo navesti znanstveno i sudsko pripovijedanje.

[9] Primjerice kadar, okvir, montaža, plan, rakurs, itd.

[10] Primjerice kada se lik prvi puta pojavi, ili se pojavi neočekivano odjeven (u uniformi, maskiran u odjeću tipičnu za osobe drugačijeg identiteta...).

[11] Zanimljivo, simbolički koncipiran prostor von Trierovog *Dogvillea* nije spriječio formiranje emotivno i psihološki uvjerljivih, individualiziranih likova.

[12] Veći je dio Pudovkinovih zapažanja primjenjiv i na snimke nastale digitalnom tehnologijom.

[13] Subjektivnim kadrom (eng. *point of view shot*, ili *subjective point of view shot*; često skraćeno u *POV shot*) uobičajeno se naziva kadar koji pripada viđenju nekoga lika. Obično mu prethodi kadar najave (u kojem vidimo lik koji gleda), no najave ne mora biti. Gledača možemo vidjeti u kadru koji slijedi nakon subjektivnog, a ne moramo ga uopće vidjeti (npr. u brojnim filmovima strave).

[14] Dakako, uz etički sustav, takvo ograničenje interpretativne slobode održivo je (samo iz drugih razloga) i u znanstvenom, filmološkom sustavu.

[15] *Society of Cinema Studies*.

[16] Dakako, ne pokušavamo revolucionarnom prikazati tezu kako neki kritičari nisu izbjegli norme (i normativno reguliranje tumačenja), jer se normiranje u komunikaciji jednostavno ne može izbjeći. Stoga je korisno pitati se o kojem se normativnom sustavu u svakom konkretnom slučaju radi.

[17] Izlagačku strukturu narušenih prostornih i vremenskih odrednica gledatelj, međutim, često ipak može dijelom prepoznati (i u izlaganju pratiti) kao "djelomično" narativnu strukturu.

[18] Dakako, tzv. ambijentalno kazalište približava kazališne izvedbe filmskim normama "mimetičnosti", jer je prostor u takvim predstavama više konkretan i manje simboličan u

odnosu na dominantne kazališne norme.

[19] Događaji i prostor, čini se, nisu tako snažno povezani kao događaji i vrijeme. Definicija događaja kao promjene stanja neodvojiva od vremena ne isključuje događaje smještene na, uvjetno rečeno, neprostornim poprištima psihičkih procesa, čak ne nužno jasno atribuiranih bilo pojedinim likovima bilo instanciji pripovjedača (vidi Beckettove romane).

[20] O uzajamnim afinitetima priče i filma vidi u Peterlić (2000: 223-5).

[21] Interaktivna djela nekada koriste i elemente naracije. No, ako je uzročnopsljudična veza uvjetovana "izvantekstualnim" intervencijama (ako je moguće izabrati "svršetak" ili ako svršetka nema), ne možemo govoriti o priči. Metanarativne intervencije unutar Hanekeova filma *Funny Games* (negativci premotavanjem video vrpce vrte vrijeme priče unatrag te spriječe pobunu žrtve), približavaju igrani film eksperimentalnom filmu, no kada zbiljska publika premotava vrpce više nije riječ o filmu.

[22] Ovakvim se kazališnim intervencijama projekcija, u skladu s dvadesetostoljetnim poetičkim normama, približava likovnim umjetnostima možda i u većoj mjeri nego kazalištu! Usput: u nijemome filmu bio je uobičajen komentar tijekom projekcije, prikazivači su znali imati djelomičnu slobodu u rasporedu građe, a i glazbena se pratnja mijenjala, što govori u prilog medijskom razgraničavanju nijemoga i zvučnoga filma.

[23] Premda se pritom katkada brka diskurzivno usporavanje sa razlikom između gledateljskog dojma veličine filmskih stepenica i izvanfilmskog znanja o veličini stepenica u zbiljskoj Odesi. Diskurzivno usporavanje je očit dio filma, izvanfilmsko znanje o mjestu radnje ne mora postojati.

[24] Vidi o tome u Turković, 2000: 196, itd.

[25] Ova se riječ u engleskome jeziku koristi u značenju poriva, potrebe, energije; potom istjerivanja, natjerivanja, vođenja, voženja, upravljanja (vozilom, životinjama...), napada, pohoda, pritiska ili nastojanja (npr. u ratovanju ili poduzetništvu); pogađanja ili udaranja (lopte, loptice za golf); snažnog kretanja prema nečemu (npr. u sportu).

[26] Po nemilosrdnom je *driveu* bila čuvena, primjerice, ritam-sekcija orkestra Counta Basieja koju su, uz vođu sastava, činili i ritam-gitarist Freddie Green, basist Walter Page i bubnjar Jo Jones. Slično svojstvo imalo je i ritmički moćno sviranje gitarista Djanga Reinhardta, koji je utjecao na gitariste diljem svijeta do te mjere da su iz njegovog osobnog

stila napravili čitav žanr. No, Djangova su ritmička snaga i polet najteži za rekonstruiranje.

[27] Projekcijski iznimno kratka zabava i većina njenih gostiju podređeni su temeljnome zapletu, a mrak koji nezamjetno pada na osipajuću zabavu podređen je likovnim i ritmičkim učincima (vidi neonske reklame u završnoj sceni).

[28] Film je osvojio berlinskog Srebrnog medvjeda.

[29] Učinak ubrzana pokreta podjednako učinkovito može se postići usporenim snimanjem i ubrzanom projekcijom, ali i normalnim snimanjem pomičnog umjetnog izvora svjetla.

[30] Primjerice, vidi u Chatman, 1980: 75 i kod Fecéa (2004).

[31] Vidi o tome, primjerice u Peterlić, 1976: 188-196, Bordwell, 1986: 77-9, itd.

[32] Vrijedi napomenuti kako je ovaj termin isprva označavao kratke kadrove prisjećanja likova (vidi, primjerice, junakinjine uspomene u *Hirošima, ljubavi moja*).

[33] Unutar scene vrijeme teče u očekivanom pravcu.

[34] No i kada oznaka točnoga dana i sata, smješta zbivanja u ograničen vremenski raspon, značenje filmske priče može svejedno upućivati na dugotrajnost ili stalno ponavljanje sličnih zbivanja, a tipičnost može u značenjskoj strukturi filma nadjačati akcidentsku zanimljivost pojedinih događaja.

[35] Jer, strogo gledano, nema pravog ponavljanja događaja – postoje samo slični događaji.

[36] "Subjektivni kadar» sunca u izmaglici te u pozadini dizalice, kadar u kojem Marko uzima crvenu jabuku. Na samome su početku filma u boji prikazani prizori iz sna.

[37] U primjerima koje koristi kao da i sam Genette (koji se filmom proklamirano ne bavi) pomalo postaje žrtvom vizualizacijske metafore – za fiksnu unutrašnju fokalizaciju u filmu navodi samo najbanalniji primjer Montgomeryjeve *Damu u jezeru* (pokušaj dosljedne primjene subjektivnoga kadra).

[38] Drugačiju koncepciju fokalizacije izlaže Mieke Bal (1992, 1999).

[39] Genette (1992: 101) tvrdi kako Balzac, nasuprot starijim mišljenjima, baš i nije konstruirao uzorne sveznajuće pripovjedače.

[40] Na početku ipak vidimo junaka; teško je naći primjere čiste primjere potpuno fiksne fokalizacije.

[41] Tada vidimo i prizore koje smo prije vidjeli, ali sada neiskrivljene junakovim mentalnim poremećajem. U kakvom su točno odnosu ti kadrovi prisjećanja sa sviješću lika čija ih spoznaja izravno motivira? Nije vjerojatno da junak sebe zamišlja u blizom planu, u kadru vrlo sličnom kadru u kojem smo u fokaliziranoj naraciji vidjeli njegov alter-ego, i to u naizgled subjektivnom kadru šefa policije. Možemo stoga reći kako je opet riječ o narativnom izlaganju fokaliziranom kroz svijest lika.

[42] Amerikanac bi htio nagovoriti Jig na pobačaj bez postavljanja ultimatum, dok bi ona, čini se, htjela roditi dijete, no još više od toga želi njegovu ljubav i čini se spremnom žrtvovati svoje želje. Ovo zaključujemo prema informacijama iz njihova dijaloga, bez tragova unutarnje fokalizacije.

[43] Ovo se zbiva na početku Verneova romana *Put oko svijeta u 80 dana*.

[44] Pritom je, uz glumu, važan i, primjerice, izbor planova (nije jednako dojmljiv pogled snimljen u totalu i onaj snimljen u krupnome planu), kao i drugih oblika filmskoga zapisa.

[45] Možemo, ilustracije radi, spomenuti ikonografiju licitarskih srdaca i *neodoljive* šlagere.

[46] Ova se greška vjerojatno može objasniti dominantno književnim, a nedostatno filmološkim, obrazovanjem većine teoretičara i kritičara koji se bave i filmom.

[47] U *Invaziji tjelokradica* neasimiliran čovjek može zavarati vanzemaljce ako se ponaša hladno i bezosjećajno – oni ga neće prozreti dok se ne oda izljevom emocija.

[48] Jasno, ova se zapažanja odnose na sve (ne samo na umjetničke) narativne strukture.

[49] Peleš u sklopu razrađene semantike pripovjednoga teksta govori o *psihemskoj narativnoj figuri*.

[50] Termin Peleš preuzima od Jurija Lotmana, no navodi i doprinose drugih teoretičara.

[51] Dakako kulturalne se predrasude mogu dijelom zasnivati i na izvanfilmskim činjenicama: unatoč velikim uspjesima u postizanju ravnopravnosti spolova, golemu većinu vojnih snaga u svijetu još uvijek sačinjavaju muškarci, a čak i tamo gdje se djeca bore rame uz rame s odraslima, dječaka među vojnicima svakako ima puno više nego djevojčica.

[52] Android Bishop potencijalna je slaba karika zato što je u prethodnom filmu (Scottov *Tuđinac*) android bio slaba karika, a ta ambivalencija obogaćuje uvjerljivost opisane distribucije mana. Dakako, plačljivi marinac i zapovjednik tijekom akcije nisu sasvim nefunkcionalni, što također obogaćuje temeljni dojam uvjerljivosti iznimno artificijelne, maštovite, a žanrovskim odrednicama jasno kontekstualizirane priče.

[53] Žanrovi (melodrama, horor, vestern, itd.) funkcioniraju u raznim medijima – na filmu, televiziji, u književnosti, stripu, kazalištu, videoigrama, itd.

[54] Vidi, primjerice, tematski blok *Film i emocije* (2002) u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*.

[55] Različit od izvanfilmskog iskustva emocionalnosti i od verbalnih narativnih struktura, ali ne toliko različit od konvencija glazbenoga kazališta.

[56] Taj ćemo termin objasniti u idućem poglavlju o narativnim instancijama.

[57] Točka gledišta može se zapravo usporediti s brojnim oblicima filmskog zapisa.

[58] *Mental acts of different narrative agents*. Pritom je, dakako, poželjna i preciznost oko govora o “točci gledišta” u smislu *percepcije, kognicije ili empatije* (1990: 141).

[59] Chatman spominje i sinonim *angle*, kut.

[60] Ne prevodimo *center* kao središte jer nam se čini kako terminom *centar* lakše upućujemo da je riječ o tehničkom (naratološkom) terminu, a i glagolske tvorbe nam se ovako čine manje nezgrapnima.

[61] Chatmanovo lakše pronalaženje književnih nego filmskih primjera može biti prilično uvjerljiv argument spomenutih kritika književnocentričnosti njegove teorije.

[62] Konvencija prikaza govora pomoću takvih balona, tipičnija za strip nego za suvremenu karikaturu, kod starijih se likovnih formi može, primjerice, zamijetiti, u političko-vjerskim karikaturama iz razdoblja reformacije.

[63] Sada nam se pogrešnim čini prihvaćanje prijevoda termina *implied author* s “podrazumijevani autor” u Gilić 1997. Uobičajeniji je i bolji prijevod “implicitni autor”.

[64] David Bordwell (1999: 157-165) na zanimljiv način razmatra personifikacijske interpretativne strategije i njihov povijesni i teorijski kontekst.

[65] Implicitni čitatelj, dakako konstruiran je pomoću čitateljskih (gledateljskih) aktivnosti, nije izravno materijaliziran u filmskoj formi.

[66] Dakako, ako motivacija likova i mnogi ključni događaji nisu izloženi ili sugerirani, dojam uzročno-posljedične povezanosti ne mora sasvim nestati. Popunjavanje praznina, uostalom, nije tek dio privlačnosti priče, nego i jedna od njenih glavnih tema (*Prošle godine u Marienbadu, Građanin Kane, Duboki san, Treći čovjek*); pitanje je samo kada je praznina toliko da više nema uzročno-posljedične povezanosti.

[67] Vidi o tome i u Chatman, 1990: 134. Terminološka zbrka posljedica je, dakako, autonomnog razvoja filmološke terminologije u razdoblju prije procvata naratologije.

[68] Gledanje filma, dakako, u sebi uključuje i slušanje.

[69] Chatman tu kategoriju (uz neke izmjene) izrijeком preuzima od Waynea Bootha.

[70] Iznimke su najčešće u amaterskim produkcijama.

[71] Suradnjom s Williamom Wylerom, Johnom Fordom i drugim redateljima.

[72] Vjerojatno se ti aspekti mogu "razriješiti" "samo" kontekstualno, no i to je posebno pitanje kojim se ovdje ne možemo baviti.

[73] Ako empirijskim podudaranjem interpretacija zbiljskih gledatelja možemo potvrditi postojanje interpretativne zajednice, logičnom se čini pretpostavka da tu zajednicu formiraju neki zajednički kodovi (odnosno njihovo prepoznavanje).

[74] Usputno: granice te zajednice, dakako, nisu u potpunosti čvrsto definirane, što je uobičajena osobina društvenih (i semiotičkih) zajednica, pa se besmislenim čini navoditi opće osobine svih granica kao argument da neka granica ne postoji.

[75] Može se prigovoriti da figuru nastalu kognitivnim procedurama (čitanjem) nazivamo tekstualnom figurom, umjesto, recimo, figurom čitanja. No, tekst bez čitalačke aktualizacije i nije toliko zanimljiv kao predmet teorije (pri čemu smo i film izabrali nazvati tekstom). Tekst kao dio umjetničke komunikacije pretpostavlja čitanje, odnosno (retoričke) figure koje reguliraju čitanje, pa nije nužno posebno isticati važnost čitanja u ovom razmatranju. Inače, ne slušajući Bordwellov savjet, "čitanje" rabimo i kao metaforu za konzumaciju filma.

[76] U bilješci (1980: 150) Chatman napominje kako termin adresat (*narratee*) preuzima od

Princea, a implicitnim čitateljem naziva Boothovu kategoriju postuliranog (*postulated*) čitatelja.

[77] U prostoru dosega zvuka.

[78] Analitički izdvojiti glumca od lika u filmskom izlaganju nije ni upola lako kao što bi se moglo učiniti iz ovakve sistematizacije, a pogotovo bi se o distinkciji izgleda i izvedbe moglo razgovarati.

[79] Ovaj je katalog izražajnih sredstava kompatibilan s Peterličevim oblicima filmskoga zapisa.

[80] Prema Genetteu (1990: 120-9) i Rimmon-Kenan (1983: 94-6, 1989: 90-2). Književne smo primjere ove tipologije većinom preuzeli iz literature, filmski su uglavnom naši. Inače, prema Turkovićevoj bi terminologiji (2000b) vidljivi i čujni znakovi ekstradijegetičkog pripovjedača bili "izvanprizorni". No ta terminologija ne podrazumijeva ni prednosti ni mane naratološkog sustava, pa ga na ovom mjestu neće zamijeniti.

[81] Takvoga se primjera trenutno ne možemo prisjetiti, no nije teško zamisliti priču u kojoj pripovjedač prorok ili šaman pripovijeda o budućim događajima.

[82] *Prije svega, neka vaše gospodstvo zna da me zovu Lazarom s Tormesa, sinom Tome Gonzálesa (...)* (*Lazarillo de Tormes*, 1964: 7).

[83] Vožnja prema naprijed, promjena žarišne duljine, promjena osvjetljenja (gašenje reflektora, smanjivanje jačine svjetla...), pretapanje.

[84] Zanimljivo je kako u uvodnoj sceni ne vidimo Huwovo lice, a ruke kojima lista knjigu ne vidimo u subjektivnom kadru (premda ih i on, očito vidi).

[85] Riječ je o događajima za koje na znamo jesu li zbilja odigrali u svijetu priče te, ukoliko jesu, kada su se odigrali te tko ih pripovijeda.

[86] Primjere klasičnoga izlaganja već smo spominjali – *Poštanska kočija*, *Rio Bravo*, *Tuđinci*...

[87] Dakako, to što Blair pripovijeda kako Clyde pripovijeda Nancyno pripovijedanje struktura je moguća i u pripovijedanju u stripu te u drugim medijima.

[88] Smrtno ranjeni Pripovjedač razgovara s dragom, promatrajući vizualno privlačan kolaps

korporativne Amerike, a na kraju je u izlagački slijed *Kluba boraca* umetnuta sličica muškoga spolovila kakvu je u kopije filmova umetao poremećeni junak.

[89] Zbog složena, tipično nabokovljevskeg višestrukog ironijskog kodiranja, teško se složiti s Chatmanovom ocjenom (1980: 234) Humberta Humberta, pripovjedača romana *Lolita*, kao pouzdanog.

[90] Teško se složiti s Chatmanovim tezama o *površnoj slici*, a dubljem i istinitijem komentaru u *Dnevniku seoskog svećenika* (Chatman, 1990: 134-6). Slika i zvuk su u tom filmu u vrlo zanimljivu međuodnosu, a melankolična i škrta ljepota (katkada okrutnih) prizora sugerira duboku tugu kakvu komentar niti ne pokušava izreći.

[91] *a factual kind of unreliability* (2000: 307)

[92] *an ideological kind* (ibid.)

[93] Cohn citira Mathiasa Martineza i Michaela Scheffela, potom Ansgar Nünning i Susan Lanser.

[94] Chatman, čini se, zna pomiješati narativne instancije kada govori o ironiji, pa se odnosu pripovjedača i adresata pripisuje značajke primjerenije implicitnom autoru i implicitnom čitatelju.

4. TEORIJA FILMSKE PRIČE

Proučavanje specifičnosti osjetilne recepcije filma u odnosu na ono što inače primamo našim osjetima u izvanfilmskom iskustvu svakako je jedno od najpoznatijih područja filmološkoga rada; vidi primjerice radove Rudolfa Arnheima (1962: 13-31) i Ante Peterlića (2000: 19-24), no spomenute su razlike samo jedna od sastavnica specifično filmskog izražajnog repertoara što ga Peterlić analizira s pomoću kategorije oblika filmskoga zapisa.

Film je u tom smislu vrlo korisno shvatiti kao zaseban medijski fenomen, premda ga presijecaju isti kulturološki, ideološki, politički i ostali kodovi pomoću kakvih je lako čitati i filmska djela i djela nastala u drugim medijima. Jedna od najvažnijih razlika između filma i starijih medija u kojima se izlaže priča svakako je već spomenuta mehanička, strojna uvjetovanost filmske projekcije, zbog koje film ima sasvim određeno i mehanički utvrdivo trajanje.

Noël Burch, primjerice, ističe kako, prema njegovu sudu, ukoliko uopće postoji odgovor na pitanje o specifičnosti filmskoga medija, taj bi odgovor ležao u *dijegetičkoj snazi*, zbog koje, uostalom, film može biti, kaže Burch, i snažno oruđe društvene kontrole i sredstvo revolucionarne mobilizacije (1990: 245). Ta je *dijegetička snaga*, čini se, sadržana u prizornoj dojmljivosti, pokaznoj snazi filmskoga medija pa, kada, primjerice, Peterlić (2000: 176-8, 214-5, itd.) obrazlaže sintetsko načelo sjedinjavanja filmskoga djela,[1] jasno je da govoreći o narativnom filmu ne može zanemariti ostale elemente te sinteze. Dakako, ovo zapažanje ukazuje na ono što je granica naratologije i kada se bavi pričama u drugim medijima: svaki medij sposoban prenijeti priču (ili imitirati narativnu komunikacijsku strukturu) djeluje na svoje recipijente specifičnim medijskim sredstvima, a razumijevanje tih specifičnih medijskih sredstava preduvjet je iole relevantne rasprave o umjetničkom dosegu nekoga djela. Dakako, pragmatično gledano, iz ovoga slijedi da je ideja o filmologu kojega ne zanima raznovrsnost klasičnih ostvarenja filmske povijesti smiješna – da bi išta znao o filmskom mediju stručnjak mora biti izložen što većem broju različitih tipova filmskoga izlaganja, po mogućnosti ostvarenim na umjetnički izniman način.

Naša je ambicija, dakle, relativno skromna – ne samo da nećemo moći objasniti kako djeluje podsvijest ili kako doći do pravednije raspodjele bogatstava u svijetu; mi nećemo moći odgovoriti na pitanje zašto u književnosti nema ničega na isti način privlačnog i dojmljivog[2] kao što su, primjerice, Hitchcockova i Langova montaža i kompozicija kadra ili

Chabrolove i Renoirove (dakako, i Hitchcockove i Langove...) vožnje... Tome bismo mogli pribrojiti i Fordovo virtuosno baratanje filmskim tempom i kompozicijom kadra (i montažom), Buñuelovo balansiranje na granici narativnosti – vješto pripovijedanje garnirano suptilnim korištenjem neizražajnih glumačkih pojavnosti (primjer je prekrasna junakinja *Ljepotice dana*) kao scenografije u tvorbi snažne sugestije onostranog, i tako dalje, i tako dalje.

Ono što ipak možemo učiniti u ovome radu, jest ukazati na probleme vezane uz specifičnost filmskog izlaganja narativnoga tipa. Pritom usput podsjećamo na važnost temeljne pretpostavke principa nađenosti i skrivenosti priče kao specifičnosti filmske organizacije događajnih nizova (Peterlić, 2000: 223-231).

4.1. GLAZBENOST I ZORNOST FILMA

Govoreći o tim specifičnostima filmskoga izlaganja posebnu pozornost valja posvetiti usporedbama s glazbom, na što upućuju, primjerice, problematika filmskoga vremena, problematika montažnoga ritma i tempa, ali i druga diskurzivna područja nastala unutar filmologije. Primjerice, veliki redatelj i teoretičar filma Sergej Ejzenštejn (1978) vrlo je rječito obrazložio važnost odnosa filmske glazbe sa slikom u filmu *Aleksandar Nevski*, no njegova razmatranja upućuju i na postojanje vizualnih vremenitih struktura srodnih glazbi – korištenje glazbe u filmskom mediju nikako ne iscrpljuje ovu iznimno složenu temu, kojoj se filmologija vjerojatno nije posvetila u dovoljnoj mjeri.

U drugome svesku utjecajne *Estetike i psihologije filma* Jean Mitry (1967: 25-50 i dalje), primjerice, znatnu pozornost posvećuje raznim definicijama ritma te ulozu ritma u glazbi, a potom i u književnosti te na filmu, ističući kako ritam u filmu dodaje slikovnom priopćavanju, ali sam po sebi ne priopćava (Mitry, 1967: 81). Ovo je zapažanje, čini nam se tek djelomično točno. Pokretna slika, naime, doista obiluje obiljem informacija nedostupnim apstraktnom ritmu – koliko su junaci visoki, stari, otmjeni, lijepi, kojeg su spola (ali i roda), što rade, kako su odjeveni, itd. No, ubrzavanje ili usporavanje ritma može pridonijeti informaciji o karakteru likova i njihovom mentalnom stanju, za što se dobrim primjerom čine mijene u ritmu tijekom trajanja filma *Klub boraca*, u kojem je pripovijedanje fokalizacijom vrlo snažno povezano sa sviješću glavnoga junaka.

Naime, kada se montažni, narativni i glazbeni ritam u *Klubu boraca* smire, tj. kada se tempo uspori, već i sama ta činjenica u nekim scenama ukazuje kako je junak smiren, ili napola

umrtvljen neispavanošću, a u drugim scenama ukazuje kako je izgubio kontakt sa Tylerom i njegovom čudnom organizacijom: Tyler i njegovi sljedbenici stalno su u nekom pokretu; dinamičnije su prikazani nego Pripovjedač (pomoću montaže, pokreta u kadru, pokreta kamere...). Ovakva informativnost mogla bi se prenijeti i na ritmičke značajke lajtmotiva vezanih uz pojedine likove, a glazba također može informirati. Primjerice, glazbeni (baš kao i slikovni!) lajtmotiv mogu upozoriti na prisutnost (ili važnost za pojedinu scenu) lika uz koji se lajtmotiv veže čak i ako taj lik ne vidimo i ne čujemo (primjerice popularna tema Dartha Wadera u *Zvezdanim ratovima*).

Upadljiva uгода glazbene teme u sceni sprovođa Harryja Limea u prvome dijelu Reedova *Trećega čovjeka*, nadalje, barem donekle priopćava (dakle, informira nas) o tome da naizgled tužna prigoda (skromni sprovod junakova starog prijatelja) možda i nije uistinu toliko tužna, a ritam je vjerojatno jedno od važnijih sredstava toga priopćavanja. No, ono na što Mitry zapravo misli jest činjenica kako se u filmu ritam postiže kombinacijom svih oblika filmskoga zapisa: Mitry opisuje težnje vodećih umjetnika nijeme filmske avangarde prema filmskome ritmu kao glavnom sredstvu uobličavanja filmske cjeline (Mitry, 1967: 67-80). On nadalje, ističe kako samo u glazbi ima čistoga ritma, a vizualni ritam (poput onoga u Eggelingovoj *Dijagonalnoj simfoniji* i u apstraktnim filmovima Hansa Richtera i Waltera Ruttmanna) sam po sebi ne donosi ništa, te je lišen emocionalnih učinaka. U glazbi je, pak čisti ritam ključan za postojanje svih njenih učinaka, ali je zanimljivo i to što Mitry zapravo izravno povezuje filmski ritam s filmskim pripovijedanjem (1967: 83).

Dakako, sličnost filma s glazbom bila bi još veća kada bi većina glazbe bila namijenjena snimanju na nosače zvuka, koji bi garantirali manje više jednako trajanje svake skladbe pri svakoj reprodukciji. No, premda je većina skladane glazbe namijenjena izvođenju (te premda varijacije postoje ne samo u pojedinoj izvedbi raznih orkestara ili solista, nego i u stilskim značajkama pojedinih razdoblja i pripadajućih stilističkih moda) učinak tempa i ritma na konzumenta glazbenoga djela usporediv je s učinkom filmskog ritma i tempa (odnosno njihovih varijacija), kako to, uostalom kaže i Peterlić (2000: 219-222), koji će kombinacije retoričnih, upadljivih oblika filmskoga zapisa uspoređivati s akordima u glazbi.

Prisjetimo li se još i naše male usporedbe jednoga filmskog fenomena s pojavom iz jazza (tzv. *drive*), vjerojatnom se čini pretpostavka prema kojoj je važnost naratoloških zapažanja o filmskoj priči ipak nešto drugačija nego što je važnost naratoloških zapažanja o proznim književnim djelima, u kojima je distribucija pažnje bitno slobodnija, a ritmika, tempo, dinamika (i sl.) ostvareni stilemima medija u kojem se priča izlaže od manjeg su značaja, pa

narativnost vjerojatno ima veću važnost za vezivanje recipijentove pozornosti i organiziranje čitalačkog iskustva u razabirljivu cjelinu. Nadalje, unutar muzikologije govori se i o tzv.agogičkim ritmičkim naglascima, nastalim pomoću duljine tona[3] (vidi u Randel, 1998: 10), odnosno promjena u tempu, brzini izvođenja melodijsko-ritmičke cjeline (Majer-Bobetko, 1991: 16).[4] Dakako, kod pripovijedanja u stihovima, te su razlike između filma i književnosti manje.

U tom smislu valja naglasiti važnost, primjerice, Mitryjeva zapažanja o sveobuhvatnosti filmskoga ritma, fenomena koji se odvija i u prostoru i u vremenu (1967: 84), no s njegovim mišljenjem da je ritam zapravo izravno, pa čak i potpuno podređen priči teže bismo se mogli složiti; filmovi istoga žanra imaju vrlo slične konkretne i semantičke oblike, no iz njih ne možemo zaključiti kakva je, recimo, ritmička struktura. U ovom je smislu sasvim dovoljno prisjetiti se vesterna Howarda Hawksa, Johna Forda i Anthonyja Manna, semantički i figuralno katkada usporedivih s drugorazrednim filmovima istoga žanra (npr. vesterni Buda Boettichera) koji, međutim, nemaju sjajno razrađen ritam, tempo i dinamiku.

Naratologija se ponajviše bavila književnošću, no filmski medij, premda podjednako podesan za prenošenje priče, ima brojne specifičnosti koje ne treba smetnuti s uma. Uz spomenute paralele sa strukturama glazbe važna je i vizualnost: za razliku od književnosti, film ima važno svojstvo pokazivanja (predmeta, osoba, prostora...), pa se nužno razlikuje od verbalnoga niza kojim se inače prenose priče. Jedna je od ključnih distinkcija unutar tradicije opće teorije pripovijedanja, međutim, ona između kazivanja (*telling*) i pokazivanja (*showing*) priče. Ovdje bi mogla nastati i terminološko-konceptualna zbrka, jer pokazivanje priče u tradicionalnom (književno-teorijskom) smislu vuče korijene još iz antičkog razlikovanja dijegeze i mimeze, a nema nikakve veze s vizualnom (pokaznom) prirodom filma. Platon je razlikovao dijegezu, prepričavanje događaja, kao u epu, od mimeze, *izravnog iskazivanja radnje, kao u tragediji* (prema Peleš, 1999: 61), pa mnogi teoretičari pripovijedanja pomoću te opreke, pomalo metaforički, prave tipologiju svih pripovjednih tekstova.

Opreka dijegeze i mimeze nije, međutim, problematična samo u teoriji filmskoga pripovijedanja. Genette, primjerice, kritizira Waynea Bootha i druge teoretičare pripovijedanja u čijim se tekstovima može naći teza kako su impersonalno ispričane (književne) priče "pokazivane" (Genette, 1983: 162-4 i dalje; 1990: 44-7)[5]. Pripovijedanje, ako se odvija u jeziku, ni na koji način ne može izravno predočavati (oponašati) zbivanja na način pokazivanja: riječi mogu *oponašati* samo riječi (npr. "mimeza" dijaloga). Stoga opreku

dijegeze i mimeze, drži Genette, ima smisla koristiti samo u govoru o pripovjednom i dramskom načinu izlaganja priče, odnosno o pripovijedanju i dijalogu.

Prema mišljenju nekih teoretičara, s obzirom na to da narativni film najčešće nedvojbeno (i doslovno) pokazuje[6] čitavu priču, nema smisla govoriti o pripovijedanju, a kamo li o dijegezi (shvaćenoj u sklopu opreke prema mimezi koju Genette kritizira). No, premda je priroda filmske priče zbog zornosti bitno drugačija od priče prenesene medijem književnosti, te premda smo skloni složiti se s tezama o načelnoj problematičnosti većine paralela filma i jezika, ipak se čini kako je Bordwellovo potpuno odustajanje od koncepcije kazivanja filmske priče (odnosno od filmskoga pripovjedača) pretjerano radikalno potez.

Filmovi, čini se, nedvojbeno imaju narativne strukture; gledatelji i novinari (pa i kritičari) lako ih prepoznaju i rado prepričavaju, prema filmovima se pišu romani (premda je obrnuti slučaj češći), a kritičari stalno mudruju oko uvjerljivosti priče, razradi priče i tome slično.[7] Nije jasno na koji bi se koristan način moglo govoriti o priči bez elemenata o kojima govori naratologija,[8] pogotovu ako imamo na umu da dojmljivost filmskoga medija uključuje snažan element začudnosti, medijsko svjedočanstvo o tome da su događaji izloženi. Odbacivanje usporedbe filmskih priča s književnima katkada je, čini se, pod utjecajem barem jedne od sljedećih pretpostavki koje David Bordwell na više mjesta izrijeком odbacuje (npr., kao što smo već spomenuli, u Bordwell, 1999: 157-165), premda bi bilo zanimljivo istražiti u kojoj ih je mjeri i sam interiorizirao.

a. Personalizirani pripovjedač?

Prihvatanje komunikacijske koncepcije pripovijedanja može nekoga navesti na pogrešku shvaćanja romana *Kiklop* ili *Orkanski visovi* bićima iste vrste kao što su i pripovijesti izgovorene u svakodnevnom životu, pripadne vrsti tisućljećima starijoj i od modela umjetnosti kakvim danas operiramo[9] i od filmskih priča. U filmskome mediju, dakako, takav slijed izlaganja iz jedne stvarne osobe nije moguć, ako ni zbog čega drugog, onda barem zbog spomenutog osvjedočenja o mediju, upadljivog posredništva filmske tehnologije, što je jedan od razloga zbog kojih i možemo reći da je filmski medij (zorno) različit od verbalnog. Nadalje, pisana književnost ima svoju stariju sestru – usmenu književnost (pri čemu bi možda ipak trebalo to ovako napisati: usmena “književnost”), dok, s druge strane, ne postoji “usmeni film”. U tom je smislu Bordwell (i brojni drugi autori) doista u pravu kada ističe da ne treba personalizirati izvorište filmskih priča – ako je film čak i organiziran kao

priča nekoga lika, to još uvijek ne znači da je neka osoba ispričavjela priču o liku koji priča priču.

Medijsku razliku filma i književnosti nikada ne možemo dovoljno naglasiti, no s druge strane treba imati na umu da ni umjetničko pripovijedanje nije sasvim ista stvar kao i svakodnevna pripovjedna situacija. Nama se čak čini kako, kada god govorimo o književnom pripovijedanju, za književni fenomen zapravo pomalo metaforički koristimo naziv preuzet iz svakodnevne komunikacije. Ako pripovjedač jest lik, tada u načelu nema nikakvih problema s tekstualnom figurom pripovjedača kao osobe (adekvatno situaciji iz svakodnevne verbalne komunikacije), premda je i tada pripovjedač sjecište pripovjednih silnica načelno iste vrste kao i neosobni pripovjedač, samo s nekim različitim osobinama.

No, ukoliko pripovjedač prve razine, glavni pripovjedač narativnoga djela (smješten iznad razine priče) nije lik (npr. u *Poštanskoj kočiji*, *Konopu*, *Nedjelji na selu*, *Tuđincima*, itd.), nije li tada puno uočljivija konvencionalnost te neosviještena raširenost personaliziranog shvaćanja pripovjedača? Tko pripovijeda o *Mme Bovary*, tko na početku *Ane Karenjine* mudruje o sretnim i nesretnim porodicama? Dobro, pripovjedač, ali tko je taj pripovjedač? Kako smo već istaknuli, pripovjedač nije *tko*, već *što*, tekstualna figura baš kao što su to i druge narativne instancije, druga sjecišta značenjskih silnica normirana kao narativne instancije u pripovjednoj komunikacijskoj situaciji. Naime, priča istječe iz pripovjedača samo u teorijskom analitičkom konceptu, u zbilji je primatelj priče taj koji svojom mentalnom aktivnošću aktualizira priču pomoću tekstualnih uputstava (vođen tekstualnim uputstvima). I tijekom konzumiranja filmske priče gledatelj ima razloga konstruirati pripovjedača (kao figuru iz koje izvire priča), upravo zato i samo zato što je riječ o konzumiranju priče, pri čemu (barem se nadamo) nije riječ o tautologiji, već o organskoj povezanosti.

Prihvatimo li, dakle, tezu kako ni kod zapisanih priča pripovjedač nije osoba koja doista kazuje priču, već konvencionalni konstrukt čitanjem konstruiran iz zapisa[10] (a konstrukcija je vođena aspektima teksta), lakše ćemo prihvatiti mogućnost koncepcije filmskoga *pokazivača* kao tek jedne podvrste pripovjedača. Spomenuta distinkcija između pokazivanja i pripovijedanja (*showing vs telling*) zapravo se (dakako, metaforički) najčešće koristi u analizi književnih priča. Filmske su pak priče pokazane u sasvim drugačijem, doslovnom smislu, a kako to filmsko izlaganje ipak uključuje i zvuk (s relativno čestim komentarom kao važnim sredstvom pripovijedanja), korištenje termina pokazivač za razlikovanje filmskog od književnog pripovjedača baš i ne osigurava terminološku jasnoću. Teza da pripovjedač nije osoba odnosi se, dakako, na sve priče, pa tako i sve zapisane priče

(književne, sudske, novinarske[11]...) te smo po ovom pitanju bliži Chatmanovim nego Bordwellovim razmatranjima.

Termin *pokazivač* bi stoga u filmskom kontekstu samo zakomplicirao metaforiku osobnosti suptilnijim metaforama zapetljanim već u staroj dobroj opreci dijegeze i mimeze, a kada Bordwell odbacuje filmskog pripovjedača kako bi izbjegao personalizaciju vezanu uz ideju pripovjedača, čini se da iz vlastitog usvajanja pogrešne personalizacije pripovjedača izvlači pretjerano dalekosežne zaključke, pa (upotrijebimo metaforu koja se u filmskom svijetu bila pročula u jednoj drugoj raspravi) s prljavom vodom iz kade izbacuje i dijete.

b. Neposredovano odvijanje priče?

Druga bi implicitna pretpostavka kojom možemo pokušati obrazložiti naznačenu Bordwellovu nedosljednost bila postojanje priče neovisno o diskurzu koji je uobličava (prenosi). Riječ je o pretpostavci vrlo sličnoj onima zbog kojih je dio teoretičara pripovijedanja bio sklon ustvrditi kako neke priče nisu pripovijedane/kazivane, već se odvijaju pred našim očima (ili se "odvijaju" pred našim "očima"). No, premda je film kao medij tako izrazito različit od književnosti to još uvijek ne znači da se filmska priča odvija ispred gledatelja sama od sebe, a Bordwell to vrlo dobro zna i na više mjesta izrijeком kaže.

Uostalom, ako bismo pretpostavku neposredovanosti priče i prihvatili, zapravo bismo je najlakše primijenili na filmove ispričane u klasičnom fabularnom stilu, zbog kojeg montažne spone vrlo često bivaju od gledatelja neprimijećene. Drugo diskurzivno područje na kojem se ova pretpostavka može lako (a možda i najlakše) primijeniti svakako su filmovi talijanskoga neorealizma, koji je možda najekstremnije realističan narativni stil po tome što ne ostvaruje iluziju kontinuiteta predočavanja (mimeze?) prikrivajući montažne prijelaze – taj stil *izbjegava* montažne prijelaze gdje god je tehnički i ljudski moguće snimiti prizor (odnosno seriju prizora) u jednome kadru, ili u što manjem broju kadrova. Diskretne vožnje i drugi pokreti kamere kompenziraju gibanje likova i druge događaje/mijene koji bi mogli narušiti preglednost predloženih zbivanja za promatrača.

Riječju, filmovi snimljeni u klasičnom fabularnom stilu, kao i neorealistički filmovi, zapravo prikrivaju svoj stil, artificijelnost, filmičnost (pa i pripovijedanost) te su u tom smislu samo naizgled nepripovijedani. Nama se čini kako su samo naizgled nepripovijedani kao što su tek naizgled nepripovijedani Hemingwayevi i drugi narativni tekstovi u kojima pripovijedanje,

stil, forma, nisu naročito upadljivi. Konceptiji o neposrednosti filmskoga prikaza zbilje, čini se, skloni su tzv. realistički teoretičari filma (vidi, primjerice u Tudor, 1979: 41-59, Andrew, 1980: 75-123) no ne treba zaboraviti kako uvježbanom oku ni forma "realističnih" filmova nije neupadljiva, bilo da nezamjetnost forme shvatimo u smislu neorealizma i dubokog kadra, bilo u smislu klasičnog fabularnog stila. Primjerice, jedan je od glavnih zadataka Kristin Thompson u knjizi *Breaking the Glass Armor* (1988) analiza klasičnog fabularnog stila.

Bordwell doista ne bi trebao upadati u terminološku (i konceptijsku) zamku filmskoga prikazivanja koje bi u konotacijama isključivalo artificijelnost svakog aspekta slike i zvuka. Naime, u sklopu svojih kognitivistički usmjerenih interesa, ovaj se teoretičar i povjesničar filma, između ostaloga, bavi upravo time kako pojedini filmski postupci pridonose naraciji, odnosno kako film djeluje na gledatelja. Upravo Bordwell s punim pravom i vrlo uvjerljivo kritizira tezu prema kojoj događaji postoje prije nego što su u filmu prikazani; pokazuje primjerice kako čak i položaj likova u prizoru (tzv. mizanscenska organizacija prizora) ima značajnu semantičku funkciju (Bordwell, 1986: 11).

Kod hičkokovski razrađeno montiranih pripovjednih sljedova (scena pod tušem iz *Psiha*), te kod najradikalnijih filmova novoga vala (skokovita montaža u *Do posljednjeg daha*) artificijelnost filmskoga izlaganja možda jest najočitija, no podjednako su artificijelni i prizori iz Hitchcockova *Konopa*, te prizori iz filmova neorealizma, iz kojih se, uostalom, logično razvila i (upadljiva) narativna složenost mnogih filmova Roberta Altmana.

Čak i ako nije sasvim istinita, sljedeća anegdota može ilustrirati važnost forme, stila i pravila čak i za stilski najnekonvencionalniji film. Snimatelj remek-djela *Do posljednjeg daha* Raoul Coutard tvrdi kako je Godard stalno ispitivao tajnicu režije što bi trebao učiniti da bi sljedeća scena izgledala kao što izgledaju scene u klasičnom stilu (dakle, tražio je od nje iznošenje pravila dominantnog narativnog stila), kako bi potom mogao učiniti upravo suprotno (Bordwell, Thompson, 2001: 370). Ova anegdota, dakako, suptilnijim gledateljima filma nije potrebna da uoče dublje stilske veze između raznih aspekata filmske tradicije; rekli bismo, uostalom, kako se (na neki perverznan način), krajnje antiholivudski snimateljski stil u ovome filmu može shvatiti i kao posveta onim holivudskim filmovima s čijim junacima se malko voli poistovjećivati kapriciozni junak,[12] a na koje upućuju i glazba, scenografski element filmskih plakata, *New York Herald Tribunea* i drugih znakova Amerike.

Napokon, ne treba zaboraviti kako majstorstvo forme čak i u klasičnom holivudskom stilu motivira zbivanja – integritet, snaga, čak i monumentalnost junaka u Hawksovu *Rio Bravu*

dijelom se postiže i time što njihov prikaz uglavnom nije montažno razlomljen (u smislu u kojem Hitchcock voli montažom rastrgati svoje junakinje na lica i dijelove tijela[13]). Čak je i junakinja *Rio Brava* (suprotno nekim starijim interpretacijama) vrlo snažna i artikulirana pa, premda malo pripomogne u oružanom obračunu (oružju, dakako, inače nije vična), doslovno vodi glavnu riječ u odnosu s junakom.

Nadalje, pripovijedanje priče lika pomoću pokretnih slika, često spojenih s nekim zvukovima, tipična je (sada već stara, a svakako vrlo raširena) filmska konvencija, pa nema razloga za negiranje postojanja te konvencije kada je riječ o pripovijedanju nekoga lika (intradijegetičkog pripovjedača). Uostalom, premda su medijski neosvijesteni proučavatelji pripovijedanja u pravu kada ističu kako su filmu nedostupne suptilne nijanse u stvaranju fokalizacije koje može ostvariti jezik Henryja Jamesa (Abbott, 2002: 118), ipak je svođenje filmskih izmjena točke gledišta na montažnu izmjenu perspektiva krajnje banalno i izrazito neprimjereno složenim izlagačkim mogućnostima filmskoga medija.[14] Abbott, primjerice, točku "gledišta" shvaća samo kao regulaciju doslovnog gledanja, što je začuđujuće nerazrađena koncepcija u tekstu pisanom nakon tolikih naratoloških i filmoloških studija o ovim problemima. Naime, kada je o filmu riječ, postoji dodatni razlog za korištenje termina fokalizacija. Tipično je (te nezaobilazno) filmsko izražajno sredstvo i točka promatranja – mjesto s kojega (okom kamere) gledatelj promatra filmski svijet, a u svakome kadru možemo raznim parametrima precizirati njegovu točku promatranja.

Ovo bi možda valjalo razraditi: ako je točka promatranja iznad prikazana predmeta – govorimo o gornjem rakursu, ako je točka promatranja vrlo daleko od prikazana predmeta (najčešće čovjeka), govorimo o totalu, ako se točka promatranja kreće, govorimo o "dinamičnoj kameri" odnosno, preciznije, o dinamičnoj točki promatranja i tako dalje. Svi ti parametri (te brojna druga vizualna i auditivna svojstva i sadržaji kadra) mogu, međutim, ovisno o kontekstu, služiti tvorbi fokaliziranog filmskog pripovijedanja. Subjektivni kadar (Peterlić, 1995) pri tom je tek jedna od formi fokaliziranog pripovijedanja, ona forma u kojoj se unutrašnja fokalizacija (uz brojna druga sredstva) ostvaruje filmskom konvencijom izjednačavanja filmske točke promatranja s viđenjem lika[15], a sve je ovo (podsjetimo usput i na taj teorijski kompleks) razlog nemogućnosti shvaćanja filmske priče kao neposredovane.

4.2. IZGOVORENA I ZAPISANA PRIČA

Definicija pripovijedanja ugledne izraelske teoretičarke Shlomith Rimmon-Kenan, kao što je

poznato, podrazumijeva isključivo verbalni medij kojim se prenosi naracija, po čemu se fikcionalno pripovijedanje razlikuje od *priča u drugim medijima, kao što su film, ples i pantomima* (Rimmon-Kenan, 1983: 2). Slično razmišljaju i drugi teoretičari pripovijedanja (primjerice Stanzel, 1981: 5) dok Genette, vrijedi podsjetiti, kaže kako je proučavanje pripovijedanja započelo s Proppom kao proučavanje priče bez obzira na način na koji je ispričana ili (*kada je riječ o filmu, stripu, foto-romanu, itd.*) *prenesena izvannarativnim medijem (izvannarativnim ako priču, kako to ja činim, definiramo u užem smislu, kao verbalnu transmisiju)* (Genette, 1990: 16). Ova je napomena francuskoga naratologa iznimno zanimljiva ne samo zato što definira priču (kao verbalnu transmisiju) nego i zato što govori o filmskom mediju koji prenosi priču.

No, unatoč uobičajenoj lucidnosti spomenutih zapažanja o vezi priče i verbalnoga medija, takva *definicija u užem smislu* mogla bi se zapravo shvatiti i preširokom. Ne treba, naime smetnuti s uma nezanemarivu razliku između izgovaranja priče (prvotnu narativnu formu) i njena zapisivanja, tekstualnog fiksiranja (mogućeg tek nakon izuma nekog pisma). Dakako, pogrešno je razvijati ovo medijsko razmatranje iz izgovorene priče, preko zapisa jezika do novih slikovnih medija (film, strip, itd.) jer je u mnogim kulturama (najpoznatiji je slučaj drevnoga Egipta) priča već prije nekoliko tisućljeća zapisivana pomoću slika. No, stavimo li na stranu čak i potencijalno vrlo zanimljive povijesne studije medijskih transmisija priče, ne bi trebalo zanemariti činjenicu zapisivanja, odnosno razliku izgovaranja (i slušanja) priče od zapisivanja i čitanja – osobito ako bi bila riječ o pismu srodnom našem (u kojem, za razliku od kineskoga pisma, znakovi označavaju glasove a skoro nikada mentalne predodžbe).

Primjerice, govorno komuniciranje priče u tzv. usmenoj književnosti podrazumijeva potencijalno prilično interaktivan odnos s adresatom i implicitnim čitateljem, ali i zbiljskim čitateljem (u ovom slučaju, dakako, slušateljem) priče. U pismu je, pak, izlaganje fiksirano, bez povratnog utjecaja adresata, bez mogućnosti naknadne revizije pripovjedačeve temeljne zamisli, bez improvizacije i sličnih intervencija.[16] Govornik (ili, primjerice, pjevač[17]) priče može se prilagoditi potrebama nemirne ili natprosječno skoncentrirane publike jer izgovorena priča nastaje i biva recipirana praktički istodobno (odnosno s vremenskim odmakom potrebnim za zračni prijenos govora i slušateljevu kognitivnu obradu zaprimljenih signala). U zapisu priče nema više autorske intervencije, jer nova verzija teksta (kakvima je bio sklon, primjerice, Krleža) fizički ne uništava stari tekst, a čitanja tog starog teksta su moguća iznova i iznova, usporenije i ubrzanije, itd. Ukoliko je stari tekst i uništen, novi je podjednako fiksiran, ali drugačiji.

Osim toga, u zapisanoj je priči organizacija izlaganja ipak bitno drugačija, a u određenom smislu bi se moglo reći i razrađenija. Nije tajna da sloboda distribucije pažnje pri čitanju omogućuje gustoću diskurzivne organizacije nemoguću u priči koja se jednokratno odvija linearno u vremenu; asocijativna mreža romana visokog modernizma teško bi se mogla organizirati u komunikacijskoj situaciji i kodovima verbalne književnosti, koliko god, grčki epovi bili komplicirani u svom kodu. S druge pak strane, dakako, filmovi kao što su *Osam i pol*, *Prošle godine u Marienbadu*, *Hirošima ljubavi moja* i *Ponedjeljak ili utorak* po stupnju složenosti podsjećaju na romane visokog modernizma.

Dakle, crtajući balončiće što izlaze iz usta simpatičnih čovječuljaka (kako bi prikazao pripovjednu komunikacijsku situaciju) Genette je pokušao ilustrirati ono što se zbiva u pripovijedanju, premda mu je glavni predmet Proustov prozni romaneskni ciklus *U potrazi za izgubljenim vremenom*, a ne verbalna priča (ep, trač, bajka...). To može navesti na hipotezu kako čak ni najveći naratolozi često ne posvećuju dovoljno pozornosti problemima i mogućnostima što ih potiče fenomen čitanja. Ovo apstrahiranje važnih medijskih razlika može ohrabriti i naše pokušaje sumjeravanja filmskoga pripovijedanja i njegove teorije s književnim pripovijedanjem i njegovom teorijom, što god moglo "na kraju balade" proizaći iz takve usporedbe.[18]

Za početak se valja prisjetiti zapažanja brojnih filmologa kako se filmska priča izlaže (odvija) linearno u vremenu, a linearno se, također u vremenu (unatoč spomenutom interaktivnom potencijalu) izlaže i govorna priča. Ako, dakle, kao kriterij usporedbe uzmemo koncentriranu, linearno organiziranu pozornost primatelja priče, položaj filmskog primatelja čini se sličnijim položaju primatelja izgovorene priče. S druge pak strane verbalno se izlaganje priče vrlo često odvija pred relativno aktivnom publikom, pa pripovjedač koji uoči manjak slušateljskog interesa (primjerice, zijevanje) može preskočiti manje zanimljiva zbivanja, pojačati ulogu nasilja, podići glas, jače naglašavati važne riječi i rečenice, življe gestikulirati itd.

Prema kriteriju interaktivnosti filmska priča je bliža zapisanoj priči gdje te interaktivnosti nema, a kazališno izlaganje uzročno-posljedično vezanih događaja (kazališno pripovijedanje) i interaktivne forme omogućene računalnom tehnologijom u tom su smislu svakako bliže verbalno izloženoj priči nego zapisanoj priči i filmskome zapisu.[19]

4.3. KOMENTAR I PRIPOVJEDAČEV "GLAS"

U već spominjanim (te ne pretjerano razrađenim) razmatranjima narativnosti u raznim medijima Abbot lakonski ističe kako glas koji nas vodi kroz priču pripada filmskome pripovjedaču. Kako smo već istaknuli, stvari nisu baš toliko jednostavne – često se možemo sresti, primjerice, s prilično nejasnim, odnosno (potencijalno) višeznačnim odnosima slike i glasa. Najvećim dijelom trajanja Resnaisova filma *Prošle godine u Marienbadu* nisu najjasnije ni vremenske ni narativne razine na kojima se odvijaju zbivanja, a eventualno samo zbivanja nedvojbeno vezana uz prošlost mogla bi se nedvojbeno shvatiti kao dio priče što je pripovijeda lik kojem pripada komentar. No, ovaj smo znameniti film spomenuli s razlogom, jer u njemu u velikom broju scena ne možemo s većom sigurnošću ustvrditi jesu li prikazani događaji uopće dio junakova pripovijedanja, ili su samo prikaz prošlih zbivanja, ili junakovih, ali i junakinjinih, uspomena ili/ i želja.

Dakako, komentar, može pripadati homodijegetičkom pripovjedaču, primjerice u filmu *Kako je zelena bila moja dolina*, a može pripadati i heterodijegetičkom pripovjedaču koji nije lik iz svoje priče, primjerice u filmu *Nedjelja na selu*. Već smo, međutim, spomenuli primjere u kojima slikovni prikaz i komentar nisu usklađeni, te događajima pridaju nesukladna značenja. Junakinjin glas-komentar u *Pustari* pokušava događaje ispričati kao romantične, no ne možemo reći da je cjelokupno pripovijedanje romantično. Vizualnim kanalom, ali i tzv. intradijegetičkim zvukom (primjerice govorom), dakle zvukom pripadnim svijetu filmske priče, dobivamo dovoljno informacija za jak dojam o krajnjoj banalnosti i nepoetičnosti pustolovine dvoje nerazumnih i emocionalno prilično ispraznih spodoba.

Gledateljska je konstrukcija priče u *Pustari* potpuno nespojiva s junakinjinim nezrelim riječima o strasti te ljubavi – komentar je, kako to Chatman objašnjava (1990: 134-5) tek jedno od sredstava kojima se služi filmski pripovjedač. Odnos slike i zvuka u filmu može biti vrlo složen, kao što pokazuje i spomenuta Chatmanova analiza filma *Providnost* (Chatman, 1999: 333-7), no čak i kada struktura nije tako složena,[20] glas koji vodi kroz priču može pripadati pripovjedaču koji može i ne mora biti lik. No, kako smo vidjeli u slučaju *Pustare*, glas lika u komentaru ne mora nužno identificirati pripovjedača s tim likom. U *Pustari* je pripovijedanje ekstradijegetičkog (nepersonaliziranog) pripovjedača, čini se u znatnoj mjeri fokalizirano kroz (intelektualno te emotivno vrlo ograničen) lik junakinje, pa njenim glasom i svjetonazorom ekstradijegetički heterodijegetički pripovjedač komentira događaje prikazane bez takve fokalizacije.

Filmsko je pripovijedanje, dakako uvjetovano spletom konvencija, pa ne bismo mogli govoriti

o tome da lik-pripovjedač (npr. Huw iz filma *Kako je bila zelena moja dolina*) doslovno odašilje slike i zvuk kojima se izlaže slijed događaja. Očita je, dakle, razlika prema, primjerice, romanima u kojima na samome početku gramatički signali lica identificiraju pripovjedača bilo kao lik bilo kao ekstradijegetičku instanciju, odmaknutu od likova i svijeta priče, primjerice, trećim licem pripovijedanja.

No, gledatelji svejedno doživljavaju takvo pripovijedanje kao priču lika, a postoje i tipični oblici filmskoga zapisa koji znaju snažno sugerirati početak i kraj priče nekog lika: vožnja unaprijed prema liku (i to često prema licu, koje se katkada zagleda u daljinu),[21] potom montažno povezivanje prethodnog kadra s krupnim ili blizim planom lika koji će započeti pripovijedanje, upadljiva pojava neprizorne glazbe,[22] pretapanje, promjena slikovnih oblika filmskoga zapisa (boja, crno-bijela tehnika, zasićenje boje, itd.).

No, čak i bez takvih signala, katkada je dovoljna pojava glasa kojeg možemo prepoznati kao glas nekog lika da bismo taj lik shvatili kao izvor priče. Ako glas ne možemo pripisati nijednom liku, obično smo ga skloni pripisati instanciji pripovjedača koji izlaže sve što vidimo i čujemo. No, pri tom iščitavanju (i, dakako, u znatnoj mjeri učitavanju) instancije pripovjedača, nema potrebe personalizirati je išta više nego što je potrebno personalizirati instanciju pripovjedača književne priče. A, ako govorimo o pripovjedačevu "glasu" (u smislu u kojem se termin glas osobito koristi u starijoj teoriji općeg i književnog pripovijedanja), u filmu, kao što smo vidjeli, taj glas uključuje i sliku i sve zvukove.

BILJEŠKE

[1] Medijski specifična sinteza preuzetih jezika i univerzalija – ritma, priče, logičkih struktura.

[2] Nije, dakle, riječ o *razini* privlačnosti već o *vrsti* privlačnosti.

[3] Naglasci se mogu ostvariti i jačinom i visinom tona, a i iz ovog usputnog nabacivanja elemenata izražajnog repertoara glazbe prilično je jasno kako bismo i klasičnu glazbu mogli uspoređivati s filmskim medijem.

[4] Kao ilustraciju važnosti agogike možemo citirati jednu glazbenu kritiku: *Igrajući se agogikom do ruba proizvoljnoga Pogorelić je u obje Beethovenove sonate upravo*

imperativom proizvoljnosti nametnuo protok vremena u skladu sa svojim unutarnjim uhom (...). Za publiku (...) to je bilo naporno za slušanje jer je Beethovenova glazba izgubila svoju imanentnu logiku. Pojedini dijelovi (...) bili su zbog usporena protoka gotovo neprepoznatljivi, a cjelinu je bilo teško slijediti upravo zbog poremećenih odnosa na agogičkom planu, koji su ponekad (...) išli do ruba nepoštivanja notnoga teksta. (Perić-Kempf, 2002).

[5] O tome piše i Sonja Bašić (1982: 218-9 i 1996: 57-8).

[6] U zvučnome filmu "pokazivanje" podrazumijeva i zvučni aspekt, što je još jedna (nadamo se, oprostiva) terminološka nezgrapnost.

[7] Pod utjecajem teatrologije moglo bi se govoriti o "radnji", no takav bi izbor termina odveo razmatranje u drugome pravcu.

[8] U ovom je smislu uvjerljiv Chatmanov odgovor na Bordwellovu kritiku naratološke koncepcije narativne transmisije (Chatman, 1990: 124-133), uz dodatak da Chatman tim odgovorom ipak revidira svoje starije stavove, vjerojatno pod direktnim utjecajem Bordwellove kritike.

[9] Taj "model" uključuje i "antidefinicije" umjetnosti, s njihovim čestim ustrajavanjem na društvenoj relevanciji onoga čime se bave čak i u sklopu najoštrijih protivljenja samoj ideji o umjetnosti. Dakako, zagovornici "naprednih" koncepcija umjetnosti često odustaju od starih ideja o umjetnosti u korist još starijih (npr. u korist teorije odraza).

[10] O psihološkoj shemi personaliziranja vidi kod Bordwella (1996: 151).

[11] Primjerice, vrlo su popularne priče o urotama unutar i između političkih stranaka, priče o sportašima i glazbenicima koji su se iz pakla droge i kriminala vinuli do golemih uspjeha, itd.

[12] Premda skonča svoj život kao tipičan francuski junak, kakve je ranije običavao glumiti još jedan velikan francuske glume – Jean Gabin.

[13] Pritom osobito često prikazuje rubove tijela (lica, ruke), što se može protumačiti i strahom od cenzure i bojkota, ali i pokušajem tematizacije seksualne sputanosti ili čak provođenja agresivnih spolnih činova. Ti su činovi monstruozni kao što to znaju biti i (na prvi pogled čestiti) junaci (*Vrtoglavica, Dvorišni Prozor, Ozloglašena, Sjenka sumnje*).

[14] Navođenje *Projekta Vještica iz Blaira* k tome se doima prilično pogrešnim: kadrovi toga filma uglavnom nisu pripisani izravno liku već kameri (čak i kada nitko ne gleda kroz njen okular), sa svim tehnološkim i fizičkim ograničenjima snimanja, zbog kojih je opasnost u kojoj se nalaze likovi još jače naglašena.

[15] U klasičnom su narativnom stilu pokreti točke promatranja u subjektivnom kadru najčešće pravocrtni, premda se ljudi njišu u hodu. U novijim filmovima i TV-emisijama učestalo je snimanje subjektivnoga kadra iz ruke, i to čak do mjere u kojoj se radikalno naglašava nepravocrtnost gibanja točke promatranja. Taj postupak koji se u intenciji može shvatiti mimetičkim (prikazati uvjerljivo gledanje!) često postaje izrazita stilizacija. Dakako, "subjektivni" kadar pripisan većem broju likova ne pridonosi individualiziranju lika, no pridonosi definiranju te stvaranju koherencije grupe.

[16] Dakako, čitanja se uvijek po nečemu razlikuju jedno od drugog, čak i kada je čitač ista osoba s vremenom se čitanja mijenjaju. No, dok se rukopis i svi primjerci knjige ne raspadnu od starosti, napisana priča nudi uvijek iste znakove čitateljima, a izgovorena priča (izvedba priče!) jednokratno je čin.

[17] O doslovnom "pjevanju" priče može se govoriti i u bluesu, countryju i folku (balade!).

[18] Uostalom, i razlike u generičkom repertoaru usmene i pisane književnosti, te formalne razlike pojedinih vrsta i žanrova (npr. ep nasuprot romanu) sugeriraju važnost razlike govora i pisma, dva poprilično različita medija.

[19] Vrijedi imati na umu da je u zapisanim epskim tekstovima sačuvana tek jedna od mogućih verbalnih izvedbi repetitivne, no nikada potpuno iste strukture (k tome je sačuvana bez zapisa o gesti, grimasi, govornoj intonaciji, glazbenoj pratnji...). Stoga je dobro precizirati govori li se o pripovijedanju u zapisanom epu ili u kazivanju (izvedbi) epa.

[20] U tom se filmu prekoračuju granice narativnih razina, likovi se ponašaju suprotno komandama komentara, katkada narušavajući pripovjedačev autoritet, a katkada mu se pokoravajući (npr. iznova ispravno izvedeći scene u kojima su bili neposlušni ili su pogriješili). Ova je filmska struktura vrlo srodna prelaženjima granica razina u romanima kao što je Vonnegutov *Zajutrak prvaka/Doručak šampiona*.

[21] Ovaj govor se ne odnosi nužno na *izgovaranje*; čak i kada lik ima zatvorena usta, kada njegov glas doživljavamo kao iskaz misli, svejedno je snažan dojam njegova pripovijedanja. Dakako, dojam utjelovljena glas ipak je drugačiji od dojma glasa kojem ne vidimo izvor.

[22] Glazba često nagovješćuje opći ton retrospekcije – nostalgiju, mučninu, itd.

5. TEORETIČARI PRIPOVIJEDANJA I TRADICIJA

5.1. TEORIJSKI TEMELJI

Teorijski model Seymoura Chatmana (1980, 1990), uz važnu ulogu lingvistike, ipak se najčvršće zasniva na tradiciji naratologije autora kao što su Gérard Genette i rani Roland Barthes (Chatman, 1980), dok teorija pripovijedanja Davida Bordwella proklamira svoju prvenstvenu povezanost s kognitivističkim strujanjima u raznim znanostima (1986: 29-47), s naglaskom na psihologiju. Međutim, i Bordwell se izravno nadovezuje te poziva na teoriju književnosti i filma (ruski formalizam, strukturalizam, itd.; vidi u 1986: 7-9, 16-20).

Chatman pak započinje izlaganje svoje teorije znakovitim pozicioniranjem u slijed književnih teoretičara – Aristotel,[1] američka tradicija – James, Lubbock, Booth, “ruska formalistička tradicija”, strukturalisti – Jakobson, Todorov, Wellek i Warren, Frye (Chatman, 1980: 15-8). Bordwell pak u uvodu svoje široko čitane teorije filmskoga pripovijedanja govori o tri modela analize priče (1986:xi). Prvi model analize priče Bordwell naziva reprezentacijskom analizom, jer je riječ o analizama koje se bave svijetom priče, narativnim prikazom neke stvarnosti, ali i širim značenjima, što zadiru izvan teksta. Kao primjer za ovakve analize navodi “većinu studija o realizmu ili liku u fikcionalnom tekstu” (isto). U drugome modelu analize priča se proučava kao struktura, primjerice u radovima Proppa i Todorova.

Kao svoj zadatak i metodu Bordwell proklamira treći model analize priče – proučavanje pripovijedanja, odnosno: *priče kao “procesa”, radnji selekcije, rasporeda i prenošenja (rendering) materijala priče kako bi se postigli specifični vremeniti (time-bound) učinci na opažača (perciever)* (isto). Bordwell ističe kako su na njega jako utjecali ruski formalisti te tvrdi kako je njihov rad (uz rad Henryja Jamesa) u razdoblju nakon Aristotela najznačajniji u teoriji pripovijedanja.

No, ističe dalje Bordwell, kako se u praksi tri navedena pravca proučavanja križaju, tako će i njegovo proučavanje filmskoga pripovijedanja (tj. narativne aktivnosti u filmu) katkada dodirivati probleme narativne reprezentacije i narativne strukture (1986:xi); dakle – dodirivat će i ostala dva teorijska područja. Reprezentacijskih studija u teoriji filma, nastavlja Bordwell, bilo je malo, s iznimkom u teoriji žanra (xii)[2]; kao najvažnijeg predstavnika analize narativne strukture u filmu navodi Christiana Metza (isto), a kao svoje prethodnike u proučavanju pripovijedanja navodi Stephena Heatha, Raymonda Belloura i Thierryja Kuntzela (xiii), no na njihov se rad, međutim, ne poziva u prevelikoj mjeri u

kasnijem izlaganju. Dalje, međutim, ističe kako će razrađivati i teze koje su postavili ruski formalisti, Mukařovský, Todorov, Genette, Chatman te izraelski teoretičar Meir Sternberg (isto).

Za razliku od Chatmana, Bordwell se, dakle, pokušava preciznije pozicionirati unutar teoretske tradicije, pokušava reći i što njegova teorija jest i što nije, na što se nastavlja, a na što se ne nastavlja.[3] Od naznačena tri pravca analize priče Chatman je, dakako, najbliži pravcu analize strukture, a vrijedi se prisjetiti i Genetteovih distinkcija između različitih koncepcija termina priče: Chatman se, dakako, bavi odnosom priče u ženetovskom prvom smislu (diskurz!) i priče u drugom smislu (priča!) dok Bordwell, premda se bavi i specifičnostima filmskoga diskurza (te rasporedom događaja u njemu) pokušava definirati svoj rad preko kognitivističkih odrednica koje spadaju u područje trećeg Genetteova značenja termina priča.

U prva dva poglavlja svoje knjige Bordwell analizira dva pravca u teorijskoj analizi fenomena priče. Prvi su *“mimetičke teorije”*[4] koje shvaćaju pripovijedanje *kao prezentaciju prizora*,[5] *prikazivanje* (1986: 3), a drugi su *“dijegetičke teorije”*[6] koje *pripovijedanje, bilo doslovno bilo po analogiji, shvaćaju kao verbalnu aktivnost; pripovijedanje, kazivanje* (isto). Prikazivanje i pripovijedanje (mimezu i dijegezu) Bordwell smatra modusima primjenjivim u analizi raznih medija umjetničke komunikacije, jer se o mimetičkoj teoriji romana, primjerice, može govoriti ako *vjerujemo da narativne metode pripovjednoga teksta naliče dramskim metodama* (1986: 3), a o dijegetičkoj teoriji slikarstva se može govoriti ako *značajke slikarskoga prizora shvatimo analognima jezičnoj transmisiji* (isto).

5.1.1. Mimetičke teorije

Bordwell ukratko izlaže tradiciju promišljanja umjetnosti u kojoj je aristotelovska kategorija *mimesisa*, oponašanja širila svoj doseg na dramu i slikarstvo, navodeći kako se ta ekstenzija zbila već *do Platonova doba* (1986: 4). S obzirom na poznatost ove problematike, *mimesis* se u hrvatskom jeziku može nazivati i “oponašanjem” (uz alternativne mogućnosti kao što su mimeza i reprezentacija), dijelom i zbog terminološke konvencije, odnosno utjecaja Dukatova prijevoda *Poetike* (Aristotel, 1983: 11). U širenju kategorije oponašanja, čini se, prilično je utjecajna bila i rastuća važnost scenografije u kazališnom oponašanju (isto), pa ne čudi važnost teorije perspektive u teoriji slikarstva i kazališta, često humanistički utemeljenoj na antičkim uzorima (1986: 4-7). Teorije perspektive od velike su važnosti i za

utjecajan tekst "Narrative Space" Stephena Heatha (Heath, 1986: 385-391),[7] a i u nas je imalo odjeka psihološko, filmološko te likovno-teoretsko bavljenje tom temom, osobito u radu Hrvoja Turkovića (2002).

Pojednostavljeno rečeno, prema Bordwellovu su mišljenju teorije o perspektivi i teorije o piktoralnosti drame, putem široko postavljenih razmatranja (i analogija povučenih između raznih medija), snažno utjecale i na teoriju književnosti (Bordwell, 1986: 7-8). Henry James, primjerice, *eksplicitno razvija točku gledišta kao postrenesansnu metaforu perspektive* (Bordwell, 1986: 8), ali zahtjeva i dramatizaciju, jer je roman, poput dramske izvedbe, serija slika! Dakle, premda se James obično razmatra u kontekstu kasnije, strukturalistički formirane naratologije, čini se da je njegov pristup kompatibilan nekim ranijim teorijskim tradicijama.

Percy Lubbock, nastavlja Bordwell, također ignorira jezičnu definiranost romana, te razvija Jamesove slikovne i kazališne metafore, razlikujući dvije pripovjedne metode. Prva od njih, slikovna, *predstavlja radnju u zrcalu svijesti lika* (isto), dok dramska neutralno predstavlja zvučne i vizualne činjenice događaja (isto).[8] Kao nastavljače ove "perspektivističke" (*perspectival*) teorije pripovijedanja Bordwell navodi D. W. Hardinga, Normana Friedmana, Waynea Bootha i Wolfganga Isera. Mimetička tradicija (shvaćanje filma kao prikazivačke umjetnosti), tvrdi Bordwell (1986: 9), dominantna je u prvim desetljećima teorije filma, no teško se oteti dojmu kako Bordwell samim postavljanjem u izlagački slijed u znatnoj mjeri supstituira, odnosno sugerira uzročno-posljedične veze u razvoju teorije filma.[9] Primjerice, Bordwell kaže kako se, uz metaforu Frances Marion o *dramatiziranju* priče u filmu, ističu i filmološke teorije u velikoj mjeri svodive na teoriju filmske slike (Münsterberg, Arnheim, Kulješov, Bazin). No, Arnheim i Bazin obično se navode kao predstavnici (manje ili više izravno) suprotstavljenih teorijskih tendencija – Arnheim *formalističke*, koja ističe značenje filmske forme i istražuje njena svojstva, a Bazin *realističke*,[10] koja, polazeći od mimetičke snage filma, pokušava filmski medij (i njegovu estetiku) svesti na odrednice reprodukcije stvarnosti (Andrew, 1980: 14-123, Tudor, 1979: 41-59).

Napokon, ističe Bordwell, nakon Vsevoloda Pudovkina,[11] i drugi autori formuliraju shvaćanje prema kojemu film predstavlja priču kroz *viđenje nevidljivog ili zamišljenog svjedoka* (isto). Taj nevidljivi promatrač (*invisible observer*) kasnije biva izjednačen s pripovjedačem, u skladu s doista markantnom i važnom činjenicom da u filmu događaje vidimo, a biva izjednačen i s redateljem. Redatelj se, naime, osobito (ali ne isključivo) u starijoj filmskoj teoriji i kritici najčešće ističe kao glavni, ako ne i isključivi autor filma,

organizator filmskih prizora. Bordwell, međutim, ističe kako je metafora o nevidljivom promatraču upadljivo problematična, primjerice kod primjene filmskih postupaka koji svraćaju pozornost na montažu, te onemogućuju tzv. nevidljivu montažu (*continuity cutting*) – primjerice podijeljeni ekran, zastor, “nemogući” položaji kamere, i tako dalje.

Unatoč utemeljenosti Bordwellovih prigovora koncepciji nevidljivoga promatrača, uvjerljivost ideje o nevidljivom promatraču kao stilske figuri, čini nam se očitom u voajerskoj privlačnosti filmova koji prikazuju različite aspekte intime svojih likova (Ozuove i Sirkove melodrame, erotski filmovi...), ali i filmova koji pred gledatelja postavljaju sablasne, odvratne ili zastrašujuće prizore i situacije (primjerice Hitchcockovi i Cronenbergovi filmovi). Na te prizore i situacije gledatelj reagira kao da je riječ o zbiljskim situacijama, koje promatra iz neke perspektive koja ga čini nevidljivim.

Nadalje, prilično se očitim čini kako se u filmskoj teoriji o nevidljivom i idealnom promatraču najčešće govori kao o figuri koja obuhvaća i one situacije koje su u izvanfilmskom viđenju nemoguće (ili barem krajnje netipične), pa nije sasvim uvjerljiv Bordwellov kontraargument prema kojem se u filmu predmeti gledanja često vide na načine bitno drugačije od zbiljskih promatrača. Uostalom, Pudovkin izravno kaže kako filmska forma (dakle filmsko gledanje) samo naliči onome što vidimo u zbilji, a uvijek se od tih viđenja po nečemu i razlikuje, a spominje i kategorije (npr. filmsko vrijeme i filmski prostor) zbog kojih razlike filmskog i izvanfilmskog viđenja uopće i postoje.

Napokon, Bordwellova naracija (ovaj termin koristimo svjesno, s aluzijom na dvadesetostoljetnu epistemologiju) o povijesti mimetičkih filmskih teorija, čini se, zanemaruje glavne naglaske Pudovkinova teoretiziranja. Ono je, iz točke gledišta koju je Bordwell izabrao, doista “mimetičko”, no pitanje je u kojoj je mjeri ta točka gledišta važna za Pudovkinov rad. Zapravo se u Pudovkinovu stalnom naglašavanju montaže (Pudovkin, 1970: 23-8 i dalje), a ponajviše u naglašavanju redateljske (1970: 97), ali i scenarističke (1970: 29-31) priprave prizora ponajbolje vidi važnost onoga što bismo mogli nazvati filmskim formalizmom, odnosno konstruktivizmom (1970: 51, 73, 94 i dalje, 131-2, itd.). Taj je formalizam, k tome, prožet očitim utjecajem teze o autorskoj (redateljskoj) intencionalnosti (npr. 1970: 128, 158).

Pripadnikom mimetičke tradicije Bordwell (1986: 12 i dalje) inače smatra i Ejzenštejna, a najplodnijom tezom tog utjecajnog redatelja i teoretičara smatra onu prema kojoj se radnja priče ne odvija na samome filmu, nego u gledateljevu umu, a na temelju filmskih podražaja (1986: 14). Dakako, ova se Ejzenštejnova teza Bordwellu čini najplodnijom jer se lijepo

uklapa u kognitivistički okvir Bordwellovih razmatranja. No, raniji su komentari s razlogom Ejzenštejna prvenstveno svrstavali u formalističku, čak konstruktivističku struju filmske teorije, a i za spomenute Pudovkinove opise montažne konstrukcije prizora (npr. Pudovkin, 1970: 23-8)[12] od primarne je važnosti upravo to kako će gledatelju izgledati prizorni slijed. Dakle, čini se da, naglašavajući važne aspekte rada nekih teoretičara, Bordwell ne pridaje dovoljnu važnost aspektima koji se mogu shvatiti najvažnijima.

5.1.2. Dijegetičke teorije

Dok je Aristotel naveden kao utemeljitelj tradicije mimetičkih teorija pripovijedanja, utemeljiteljem dijegetičke tradicije Bordwell smatra Platona, prema čijoj koncepciji, pojednostavljeno, u lirici (i drugim primjerima *dijegeze*), pjesnik izravno govori svojim glasom, a u drami (i drugim primjerima *mimeze*) pjesnik preuzima tuđe glasove – govori kroz likove kao da je *netko drugi* (tj. kao da je taj lik; Bordwell, 1986: 16). Čini se kako se termin dijegeza (preko Genettea) u suvremenoj teoriji pripovijedanja proširio iz filmske teorije (isto), no u dvadesetom su stoljeću ruski formalisti ipak ostavili većeg traga, prvenstveno proučavanjem jezične građe književnosti.

Na tragu ruskih formalista zapravo razmišljaju i Bahtin i Mukařovský, kao i Brecht, koji pokušava antiaristotelijanskim postupcima istaknuti dijegetičke i jezične potencijale kazališta (Bordwell, 1986: 17). I (zapadno)europskom strukturalizmu Bordwell u ovome smislu posvećuje posebnu pozornost (isto), navodeći posebne Barthesove zasluge za širenje Saussureove teorije o znakovima na sve aspekte kulture (na modu, reklamne oglase, hranu, itd.), pa su svi mediji u semiotičkoj tradiciji promatrani kroz lingvističku metaforiku. U to je vrijeme Barthes, tvrdi Bordwell, zastupao tezu prema kojoj svako pripovijedanje ovisi o lingvističkim kodovima.

Posljednju tvrdnju Bordwell potkrjepljuje upućivanjem na tekst "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" (Barthes, 1982: 112), engleski prijevod Barthesova članka iz 1966. Barthes doista koristi lingvističku terminologiju za analizu priče, no njegov hrvatski prijevod kaže: *Pripovjedni tekst može se oslanjati na artikuliranu jezičnu djelatnost, usmenu ili pisanu, na čvrstu ili pokretnu sliku, na pokret, ili na određenu mješavinu svih sastojaka. Pripovjedni tekst nalazimo u mitu, predaji, bajci, pripovijetki, noveli (...) na vitražu, filmu, u konverzaciji* (Barthes, 1992: 47). Tu koncepciju Barthes dopunjuje i napomenom kako, premda bi "razumno" (1992: 49) bilo teoriju pripovijedanja uspostaviti na modelu

lingvistike, takav model nipošto nije imperativan; u bilješki čak navodi i primjer *više logičke nego lingvističke* koncepcije pripovijedanja Claudea Bremonda.[13]

Hrvatski je prijevod u ovom uočavanju medijske raznolikosti uobličenja priča vjeran izvorniku (Barthes, 1966: 1-3), a i Heathov engleski prijevod (doduše, u izdanju kasnijem od onoga što ga koristi Bordwell), slijedi izvornik (Barthes, 1982: 72). Dapače, engleski prijevod spomenute bilješke, s primjerom nelingvističke analize priče Claudea Bremonda, obogaćen je i Heathovom napomenom kako su Bremondove studije sakupljene u knjizi *Logique du récit*, u kojoj se priča analizira prema slijedu logičkih alternativa, a aktualizacija svake mogućnosti stvara nove alternative (Barthes, 1982: 82, bilj.). Očito, kada je riječ o uporabi lingvističkih kategorija, Barthes nije bio isključiv, a Gerald Prince (1973: 12) u jednoj bilješki upravo u tom smislu upućuje na isti Barthesov članak. Stoga nećemo biti preuzetni ako ustvrdimo kako Bordwellovim interpretacijama povijesti teorija ipak ne treba slijepo vjerovati.

No, bilo kako bilo, spomenutim tekstom je Barthes, prema mišljenju američkoga filmologa, započeo drugu fazu semiotičkog proučavanja priče, u kojoj se ona proučava kao transmisija od pošiljatelja prema primatelju. Naglasak se od proučavanja označavanja, dakle, prebacuje na proučavanje iskazivanja (Bordwell, 1986: 17), a velik je utjecaj na ovu fazu analize priče imao lingvist Émile Benveniste (vidi, primjerice, Barthes, 1992: 48-50 i dalje). No, kako ispravno ističe Bordwell (1986: 17), već su ruski formalisti upozoravali na analogije filma i jezičnih umjetnosti.[14]

Utjecajni marksistički teoretičar Colin MacCabe, međutim, tvrdi kako u klasičnome filmu možemo zamijetiti diskurzivnu hijerarhiju kakva je tipična za (realistički) roman 19. stoljeća (Bordwell, 1986: 18): *metajezik* romana je istinit te transparentan, odnosi se na realnost, te su pomoću njega "stavljani u navodnike", odnosno uokvireni, razni govori niže razine. U filmu, pak, likovi govore, a njihovi su diskurzi uokvireni kamerom, koja nam (transparentno te istinito) pokazuje što se zbiva, omogućavajući gledateljevu prosudbu istinitosti i valjanosti izgovorenih istina, baš kao što u romanu *Middlemarch* George Eliot "metajezik" (dakle glavna razina pripovijedanja, ona koja sadrži ostale razine) izvještava o unutarnjem životu likova čiji govor prenosi (isto). Prije svega treba reći da ovakva uporaba termina metajezik danas nije standardna; taj se termin obično rabi za kodirane tipa govora o nečemu (npr. metafilmologija kao analiza filmologije).

Prema Bordwellovu je mišljenju, nadalje, MacCabeova koncepcija devetnaestostoljetnog realizma neprecizna, jer je neprimjenjiva na najveći dio romana iz toga stoljeća (uključujući i

romane na koje se MacCabe poziva),[15] dok je pretenzija jezika na istinitost primjenjiva i na druge tipove tekstova (izvješća, eseji...). Zapravo, na njih je čak i više primjenjiva nego na romane kao što je MacCabeov omiljeni primjer *Middlemarch*. Nadalje, MacCabeovo razlikovanje jezika u navodnicima i jezika bez navodnika (Bordwell, 1986: 19), krajnje je neprecizno kada je riječ o analizi književnoga pripovijedanja, jer ne omogućava zahvat u probleme slobodnog neupravnog govora, višestrukog uokviravanja govora unutar drugih (recimo, intradijegetičkih) govora, i tako dalje.

Postoji, međutim, još jedan važan aspekt ovog teorijskog modela; Bordwell, naime, ne ističe u dovoljnoj mjeri marksističke temelje i intenciju MacCabeovih tekstova; u njima je pripovijedanje, čini se, prvenstveno zanimljivo kao jedan od načina ideološke transmisije, a sklonost marksističkih teoretičara prema realizmu zasluživala bi pak posebno razmatranje, duboko utemeljeno u povijesti filozofije i povijesti estetike, ali također i u političkoj povijesti[16]. Sukladno tome, MacCabe, dakako, devetnaestostoljetni realizam shvaća kao tek jedan, povijesno čvrsto fiksiran aspekt realizma, koji treba proučavati u njegovoj punini. No, devetnaestostoljetna je koncepcija realizma, prema MacCabeovu mišljenju, osobito snažno utjecala na film, pa joj zato filmolozi i trebaju pokloniti punu pozornost (MacCabe, 1986: 179-180 i dalje).

Međutim, Bordwellu se (prilično neopravdano), čini kako MacCabe, priklanjajući se i metafori o nevidljivome promatraču, pretjerano favorizira kameru na štetu drugih aspekata filmskoga pripovijedanja – zvuka, osvjetljenja, kostima, gesti itd. (Bordwell, 1986: 20). No, kao što čak i sam Bordwell ispravno pretpostavlja već u sljedećem pasusu, MacCabeu je kamera (očito neprecizan) naziv za sve ono što u filmu vidimo (a vjerojatno i za ono što čujemo). Bordwell, s druge strane, nije sasvim u krivu kada napominje kako je MacCabeov primjer vizualne transparentnosti i neupitnosti (Pakulin film *Klute*) jako loše izabran, jer se u njemu na zanimljiv način izmjenjuju i kombiniraju fokalizacijska žarišta pa, nasuprot MacCabeovim tumačenjima (MacCabe, 1994: 56-7), na kraju filma ne znamo što junakinja želi, niti hoće li veza nje i Klutea uspjeti. Stoga bi se i Bahtinovske napomene o književnome pripovijedanju lako mogle primijeniti i na ovaj film (Bordwell, 1986: 20).

Napokon, u zasebnome potpoglavlju Bordwellove knjige (1986: 21-6) obrađen je raširen model utjecaja dijegetičke koncepcije pripovijedanja na teoriju filma pomoću kojega najbolje možemo ocrtnati razlike teorijskih koncepcija Davida Bordwella i Seymoura Chatmana: njihova odnosa prema rješavanju problema iz teorije filma lingvističkom metodologijom i konceptima preuzetim iz raznih teorija jezika. U tom je aspektu proučavanja filma, prema

Bordwellovu mišljenju, osobito važna bila teorija iskazivanja Émilea Benvenistea (osobito iskaz i iskazivanje), premda su iz nje krajnje nesustavno preuzimani koncepti koje taj utjecajni lingvist katkada nije pretjerano razrađivao, a *koristio ih je manje dosljedno nego što bismo mogli zaključiti od mnogih filmskih teoretičara* (Bordwell, 1986: 21).

Bordwell drži kako u ovoj tradiciji nedostaje opravdanje uporabe lingvističkih kategorija, ali i uporabe upravo Benvenisteovih lingvističkih kategorija, konstruiranih za rješavanje specifičnih lingvističkih problema u proučavanju francuskoga jezika (isto). Metafora filma kao jezika vrlo je često dovođena u pitanje u sklopu kognitivistički usmjerenih razmatranja filmskih problema (Vidović, 1999) – citirat ćemo, primjerice, Virginiju Brooks: *Zapravo, ideja da je film nekakav jezik ostaje tek stanovita intrigantna metafora koju niti prati prikladna metoda, niti izričit program, niti koherentni cilj. Što se tiče teorijskog okvira, naširoko je poznat korpus Metzovih napisa, koji su, međutim, temeljito lišeni bilo kakva eksperimentalnog sadržaja, a čak su lišeni ikakva nagovještaja u povodu toga kako da se dođe do odluke o ispravnosti ili neispravnosti njegovih tvrdnji* (Brooks, 1999: 32).

Mnogi su autori (primjerice sam Metz), međutim, priznavali kako šire pojam jezika izvan lingvističkih okvira, odnosno da koriste lingvističku metodologiju svjesni njene artifičnosti te ograničene primjenjivosti, pa bi od općeg dokazivanja onoga od čega je i Metz zapravo krenuo (da film nije isto što i jezik), čini se, korisnijima bile studiozne analize učinaka Metzove semiotičke teorije filma. A čak ni te opće usporedbe jezika i filma nisu bez presedana; Jean Mitry, primjerice, kaže kako bi svođenje jezika na riječi znatno sužavalo značenje pojma jezik, a film se izražava pomoću slika kojima se ne razmjenjuju ideje, pa ne bi mogao biti jezik jer nije komunikacijsko sredstvo (Mitry, 1966: 47-8).

Jezik on, nadalje, šire definira kao (bilo kakvu) strukturu koja omogućava izražavanje ideja *raznovrsnim znacima, simboličnim ili ne, stalnim ili prolaznog trajanja* (Mitry, 1966: 48) i izražava nezadovoljstvo ograničenjima klasične, “lingvističke” definicije jezika (1966: 49). Stoga se, dodajmo još i to, Mitryju i čini kako su Metzovske složene semiotičke analize filma zapravo slijepa ulica, jer je film jezik *bez znakova: Film se ne koristi nikakvim nemotivisanim znakom ili simbolom (...). Ne samo da slika nije, kao što reč jeste, znak “po sebi”, nego nije ni znak bilo čega. Ona pokazuje i to je sve.* (Mitry, 1978: 436)

Napokon, ističe Bordwell, benvenistovski su signali diskurzivnosti krajnje specifični za jezični medij, pa se od njih u filmologiji mora odustati, a analogije tih signala pronađene u filmskim izražajnim sredstvima često su vrlo upitne. Naime, gramatičkim se kategorijama iz verbalnoga pripovijedanja, kao što je lice (prvo, drugo i treće), u filmskom izlaganju priče

mogu pronalaziti samo ekvivalenti, a kod nekih je gramatičkih kategorija i to upitno. Kako bi, pita se Bordwell, izgledala filmska snimka u drugome licu? Dakako, u filmu nema gramatičkih kategorija u onome smislu u kojem postoje u verbalnom jeziku, pa i nismo posvećivali posebnu pozornost teoretičarima pripovijedanja koji razrađuju tipologiju pripovijedanja prema licima. No, čini nam se da (vratimo se korak unatrag) ipak treba prihvatiti pretpostavku da je pripovijedanje važna diskurzivna mogućnost, raširena te utjecajna figura filmskoga izlaganja.

Prihvatimo li tu pretpostavku, tvrdnja da je film uvijek u trećem licu, premda istinita na nešto doslovnijoj razini, prestaje vrijediti na višoj razini organizacije filmskoga djela. Riječ je, dakako, o nekoj vrsti imitacije, odnosno o filmskom ekvivalentu komunikacijske situacije izlaganja u prvome licu. U tom smislu izravno obraćanje likova gledatelju možemo shvatiti kao filmski ekvivalent pripovijedanja u drugom licu,[17] npr. u *Do posljednjeg daha*, ili u *Klubu boraca*. U Fincherovu filmu postoji scena u kojoj Pripovjedač pripovijeda o svojoj prvoj tučnjavi s Tylerom. To je naizgled prilično "pokazan", stilski relativno suzdržano pripovijedan prizor, osobito ako ga usporedimo s nekim drugim scenama iz filma. No, odvijanje te scene prekida se zamrzavanjem pokreta i Pripovjedačevim riječima: *Reći ću vam nešto o Tyleru*. Potom su umetnuta objašnjenja Tylerovih destruktivnih hobija – umetanja pornografskih prizora u obiteljske filmove i zagađivanja restoranske hrane tjelesnim izlučevinama.

Započeta scena tučnjave prikazana je tzv. integralnom metodom filmskog prikaza čovjeka, a umetnuto objašnjenje snimljeno je anketnom metodom[18]: Pripovjedač u prvome planu slike gleda u kameru i tumači kako Tyler dio vremena radi kao kino-operater kako bi neslutećim obiteljima podmetnuo pornografsku sličicu ili dvije, a u drugome planu vidimo Tylera kako spaja role. Potom se Tyler obrati "gledateljima", dakle adresatu pripovijedanja, te rukom pokaže mjesto u zraku (odnosno, iz perspektive adresata, mjesto unutar slike) na kojem se pojavi oznaka spajanja rola koju filmski junaci verbalno objašnjavaju gledateljima. U restoranu zatim Pripovjedač, sveudilj gledajući u kameru, objašnjava kako i zašto Tyler radi u restoranu (kako bi mokrio u hranu, što ovaj u drugom planu slike i radi). Tyler je, zanimljivo je napomenuti, svjestan Pripovjedačeva (metanarativnog) prisustva u svom (dijegetskom) svijetu dok pokušava mokriti, te ga upozorava: *Nemoj me gledati, ne mogu to činiti ako me gledaš*.

Ovakvi primjeri obraćanja likova adresatu (gledatelju) čine nam se ekvivalentnim verbalnom pripovijedanju u gramatičkom drugom licu, jer obraćanje likova kameri (vidi, primjerice i

početak filma *Rupa*), s upotrebom gramatičkog drugog lica, upravo tako djeluje na implicitnog gledatelja. On konstruira adresata na sličan način na koji to radi implicitni čitatelj književnoga pripovijedanja u drugom licu. Kako bi dočaralo takav doživljaj, filmsko se pripovijedanje, dakle, vrlo često (no ne i isključivo) koristi vizualnom figurom glumca koji gleda u kameru (tzv. anketna metoda prikaza čovjeka), a njegove riječi i pogled ne pripadaju ni liku ni fikcionalnom prizoru.

Dakako, ovdje je riječ o usporedbi s verbalnim pripovijedanjem, koju ne možemo primijeniti u svim filmskim situacijama. No, jedna je od tipičnih filmskih konvencija pripovijedanje lika o vlastitim doživljajima. Na početku *Kluba boraca* Pripovjedač se nalazi u nezavidnoj situaciji (netko mu drži pištolj u ustima), te najveći dio trajanja filma pripovijeda kako je do te situacije došlo, komentirajući ta zbivanja u prvome licu. Prihvatimo li (temeljno jezičnu) metaforu pripovjedača za opis filmskoga pripovijedanja, dobro će poslužiti i metafora o prvome licu pripovijedanja, pa odrasli Huw u filmu *Kako je zelena bila moja dolina* pripovijeda o sebi u prvome licu. Dakle, premda je Bordwell uvelike u pravu kada lingvistički utemeljenim teorijama narativnog filma zamjera terminološki kaos, nesustavnost i nejasna obrazloženja fenomena pripovijedanja (Bordwell, 1986: 24-5), ipak se pretjeranim čini potpuno odbacivanje lingvističkih paralela i metoda u proučavanju filma.

Kada je riječ o Bordwellovim vezama s teorijom književnosti i teorijom pripovijedanja, vrijedi napomenuti još i jednu važnu točku kontakta s ruskim formalistima. Naime, teoriju ruskih formalista o motivaciji Bordwell tumači (1986: 36) kao rani i k tome vrlo lucidan uvid u kognitivnu regulaciju recepcije priče. Ova je škola (pretežito književnih) teoretičara, čini se, zahvatila vrlo važan aspekt (umjetničke) komunikacije – pitanje procedura kojima gledatelj (i čitatelj) opravdava *tekstualne elemente*, te pitanje načina na koji *elementi bivaju raspoređeni prema prototipovima ili klasificirani unutar odgovarajuće mreže* (isto). Pritom tzv. umjetničku motivaciju Bordwell naziva transtekstualnom, te objašnjava na primjeru filmske scene u kojoj Marlene Dietrich pjeva kabaretsku pjesmu. Prema kompozicijskoj je motivaciji ta scena opravdana jer pomoću nje junakinja upoznaje junaka, prema realističkoj je motivaciji opravdana jer Dietrich glumi kabaretsku pjevačicu, a prema transtekstualnoj je motivaciji opravdana jer je tipična za glumičin zvjezdani imidž – Dietrich često pjeva slične pjesme u filmovima.[19]

No, kao što Bordwell s pravom ističe (isto), dominantni je komercijalni film izrazito uniformiran[20], što je vjerojatno razlog zbog kojih neke njegove stilske sheme gledatelji praktički automatski primjenjuju, te očekuju da će ih se filmsko izlaganje pridržavati, kao

kada prepoznamo total kao nedijegetski komentar na osnovu prototipova. Također koristimo i stilističke obrasce. U glavnoj struji narativnoga filma iza totala će vjerojatno uslijediti neki bliži plan, a glazbenom prijelazu je primjerenije postupno utišavanje (fade out) nego montažno prekidanje. Neke su stilističke alternative malo vjerojatne, a neke su potpuno isključene (Bordwell, 1986: 37).

Teško nam je, zapravo, opravdati Bordwellove poteškoće u usklađivanju Chatmanovske iskazivačke teorije s vlastitim kognitivističkim postavkama o tekstu koji daje podražaje za tvorbu narativnih instancija u situacijama koje "imitiraju komunikacijsku situaciju". Chatman, primjerice, ističe kako je filmski pripovjedač spoj raznih varijabli, a sintezu tih varijabli u pripovjedača *izvrsno opisuje Bordwell* (Chatman, 1990: 135). Narativni film, naime imitira komunikacijsku situaciju pripovijedanja osjetilno potičući gledatelja na određene kognitivne operacije (načelno ponovljive te ponavljane svaki put kada medijski pismenog gledatelja izložimo narativnom filmu). Rekli bismo stoga kako se Bordwellova zapažanja o tome kako tekst tvori narativne instancije (a ne obratno) odnose prema Chatmanovoj teoriji narativnih instancija otprilike kao proučavanje uzroka prema proučavanju posljedica.

Jer, Bordwell proučava razloge, temeljne pretpostavke, kao i načine nastanka figura narativnosti, dok Chatman polazi od trenutka kada su te figure narativnosti već nastale: zanima ga što one jesu, kakve sve mogu biti, u kojoj su mjeri korisne u analizi filmova i tome slično. Napokon, dok Chatman poglavljima o diskurzu proučava područje koje su (govoreći, između ostalog, o sižeu) obrađivali ruski formalisti, Bordwell ističe kako njegova narativna teorija proučava "zašto je siže konstruiran takvim kakav jest, te *kako* stil funkcionira u odnosu na siže" (Bordwell, 1986: 62).[21] Uostalom, filmovi u kojima su uzročno posljedične veze manje uočljive vjerojatno su u određenom smislu manje narativni od filmova u kojima je te veze lakše uočiti. U tom bi smislu klasični fabularni filmovi Hawksa i Beckera,[22] ali i novije znanstveno-fantastične pustolovine Georgea Lucasa i Jamesa Camerona, u većoj mjeri bile narativne od modernističkih filmova kao što su *Osam i pol*, *Tratinčice*, *Ponedjeljak ili utorak* ili *Prošle godine u Marienbadu*.

BILJEŠKE

- [1] Nelogičnim se može činiti izlagačko niveliranje Aristotela s prošlostoljetnim autorima: veliki Grk nije dijelio moderne ideje o književnosti i umjetnosti. No, kada se pozivaju na Aristotela, noviji teoretičari, dakako, ne govore o "autentičnom" ili o cjelokupnom Aristotelu, nego o odbljescima njegove misli koji su utjecali na formiranje disciplina kojima se bave.
- [2] Napisane su, međutim, mnoge (primjerice, psihoanalitičke, marksističke i feminističke) studije koje se bave (ili služe) filmom, a ako obraćaju pozornost na pripovijedanje, spadale bi u ovu kategoriju.
- [3] Istodobno se ograđuje od visokoteorijskih ambicija, navodeći važnost historiografskih i drugih utjecaja na svoj rad, otvarajući ga kritikama zbog eklekticizma.
- [4] *mimetic theories*
- [5] *the presentation of a spectacle*
- [6] *diegetic theories*
- [7] Premda utjecajan, Heathov je tekst, kako to s pravom tvrdi i Barry Salt (1992: 20-2), prilično kaotičan.
- [8] Prisjetimo li se tumačenja filma pomoću lingvistički utemeljenih teorija, teško je previdjeti ironiju u ovakvom ignoriranju medijskih specifičnosti književnosti.
- [9] Prema Barthesovu mišljenju, takvim se supostavljanjima sugeriraju (nepostojeće) uzročno-posljedične veze prema načelu *post hoc ergo propter hoc* (vidi u: Biti, 2000b: 36-7). Dakako sugestija uzročno-posljedičnih veza krajnje je poželjna kod fikcionalne narativnosti, no problem nastaje kada se ista narativna tehnika koristi za sugeriranje veza u stručnom, logičko-argumentativnom, nefikcionalnom tekstu.
- [10] U ovu problematiku čitatelj može ući i pomoću kratkih ali informativnih članaka iz *Filmske enciklopedije*, npr. "Realistička teorija" (*Filmska enciklopedija* 2, 1990: 411-2).
- [11] Sovjetskog redatelja i teoretičara Bordwell navodi prema: Pudovkin, 1970: 70-1, 254.
- [12] Osobito je zanimljiv opis filmske konstrukcije prizora eksplozije (str. 25-6).
- [13] Bremondov članak objavljen je u istom broju časopisa *Communications* (Bremond, 1966: 60-76). O njegovoj teoriji vidi i kod Scholesa (1976: 96-103,107), Rimmon-Kenan (1983: 22-7) ili Peleša (1999: 203-5, 213-216).

[14] Bordwell ni ovdje ne posvećuje dovoljno pažnje pojedinim formalističkim tekstovima, svodeći ih na fraze poput *naglašavanje srodnosti filma i književnosti*.

[15] Bahtinova polifonijska koncepcija romana, uostalom, primjenjiva je i na realizam devetnaestog stoljeća (Bordwell, 1986: 19-20).

[16] MacCabe (1994: 66-7), naime, iz nedostatna odražavanja društvenih sukoba izvodi negativnu ocjenu (reakcionarnog!) umjetničkog djela. Ovakvog se (pomalo zastrašujuće banalnog) rezoniranja, moramo dodati, ne bi postidjeli ni najoštriji zagovornici socrealističke estetike.

[17] Ne treba brkati obraćanje "gledatelju"/"kameri" (preko granice filmskoga svijeta) i krupni plan kao oblik filmskoga zapisa. Naime, obraćanjem gledatelju narušava se prostorno-vremenska cjelovitost prikazane scene, no za to se koriste razni planovi, npr. u spomenutim primjerima iz *Kluba boraca*. Autonomija filmskoga svijeta, dakako, može se narušiti i bez verbalnoga obraćanja i bez krupnoga plana, primjerice kada u Vukotićevom *Surogatu* junak *pogleda* "prema kameri" (gledatelju) pa, postišen, zakopa glavu u pijesak prije obnaživanja stražnjice, jer se srami razodjenuti pred gledateljima. Krupni plan, dakako, najčešće jednostavno nema ovu "transgresivnu", tj. metatekstualnu funkciju.

[18] O metodama prikaza čovjeka (i tvorbe filmskoga lika) vidi u Peterlić, 2000: 206-213.

[19] Očito je riječ o svođenju umjetničke motivacije na intertekstualnost.

[20] Ovu uniformnost potpomažu i drugi vizualni mediji, recimo, TV-emisije, stripovi organizirani prema stilističkim shemama srodnim filmskima (npr. planovi, izmjeničnost izlaganja prispodobiva izmjeničnoj montaži).

[21] Dakako, niti su sve instancije podjednako važne niti ih naratologija smatra podjednako konvencionaliziranim; vidi, primjerice, Genette, 1990: 95.

[22] Premda početak *Rupe* nije tipičan za razdoblje dominacije klasičnoga stila, nije ni bez presedana. Nadalje, dramaturgija *Dubokog sna* (istraga podređena odnosu junaka i atmosferi filma) otvara pitanje važnosti događajnoga slijeda za cjelinu djela, baš kao što se to može reći za kasnije "kriminalističke" filmove Chabrola i Taverniera.

6. ZAKLJUČAK

Kognitivističke filmologe zanimaju, između ostalog, načini na koje film navodi gledatelja na izvršavanje vrlo različitih operacija pomoću kojih razumijeva priču (Bordwell, 1986, Branigan, 2001, itd). S druge se strane u teoriji pripovijedanja vezanoj uz književnost sve češće govori o "kritičkoj" naratologiji (npr. Bal, 1992, 1999) ili o "postmodernoj" teoriji pripovijedanja (Gibson, 1996), fenomenima nastalim uplivom poststrukturalističkih i drugih teorijskih koncepcija. Među utjecajnim književnoznanstvenim koncepcijama "prirodna" naratologija Monike Fludernik (1996) najbliža je interdisciplinarnom kognitivističkom teorijskom kompleksu. Kako je u filmskoj teoriji pripovijedanja zadnjih desetljeća uočljiva obnova nekih postavki ruskoga formalizma, strukturalizma i naratologije, često se govori o formalizmu i neo-formalizmu. Dakako, kritike s raznih poststrukturalističkih i marksističkih pozicija u načelu su podjednako primjenjive i na Chatmanove i na Bordwellove radove; Scholes (1980), primjerice, u prikazu Chatmanove knjige *Story and Discourse* ukazuje kako je riječ o dobroj formalnoj analizi, ali *samo* o formalnoj analizi, koja ne otvara pitanja kritičkih prokazivanja buržoaske ideologije "transparentnih" narativnih tekstova (Gilić, 2003).[1]

No, ako analitičku metodu smišljenu za razumijevanje narativnih struktura vrednujemo prema kriteriju vođenja prema cilju kojem nije namijenjena (npr. cilj razumijevanja ekonomskih odnosa ili društvene distribucije moći), logično je da će "konzervativna",[2] formalistička metoda lošije proći od analitičke metode koja tom cilju jest namijenjena (primjerice, razni marksizmi).[3] Napokon, čak i ako bi takvo vrednovanje neprimjerenim kriterijima bilo opravdano, ipak se ne čini uputnim vatreno prihvaćati zdravo za gotovo čak ni društveno-analitičke, a kamo li društveno-reformske učinkovitosti kritičkih metoda lociranih u geto humanističkih sveučilišnih odsjeka i instituta. Pojednostavljeno, želimo reći da bi izravan reformsko-revolucionarni učinak proklamiranja humanističkih znanstvenika društvenim aktivistima mogao biti zanemariv, dok bi s druge strane šteta što će je humanističke znanosti nužno pretrpjeti od takve kapitulacije pred politikom mogla biti poprilična.

Kognitivizam, drži povjesničar filmskih teorija Stam, *pokazuje dirljivu vjeru u razum (nakon Auschwitzta) i znanost (nakon Hirošime). Zadržava svoju vjeru u znanost, premda je "znanost" ne tako davno "dokazala" inferiornost Crnaca, Židova i Američkih Starosjedilaca (Native Americans)* (Stam, 2000: 240). Kliše o vezi razuma i Auschwitzta, odnosno znanosti i

Hirošime, dakako, nije na istoj razini razmatranja kao pitanje na koji način razumijevamo priču, ili pitanje o načinu na koji pamtim neke filmske podražaje: u nakani je na "višoj" (društveno-analitičkoj) razini, u provedbi pada u procjep između različitih razina. Teško je reći kaže li se išta takvim širenjem grijeha maloga broja znanstvenika na "znanost" u cjelini – na isti bi se način moglo govoriti i o "teoriji" a ne samo o znanosti. Tada bi se moglo reći da Stamovi radovi pretendiraju na to da budu teorijom, premda je "teorija" ne tako davno dokazivala superiornost bijele rase, a ako je Stamova metoda društvenoznanstvena, zanimljivo je da su, prema mnogim relevantnim mišljenjima, upravo društvene znanosti uvelike krive za kulturocid kojim su američke i australske vlasti "pomagale" svojim starosjediocima da se uklope u dominantnu kulturu.

Uzvišeni na razinu općih kulturalnih vrijednosti i načela, "razum" i "znanost" ne znače izvan filozofskih rasprava praktički ništa, a ako bismo Stamovu raspravu o ovoj temi nazvali filozofskom bili bismo jako nepravedni prema filozofiji. Uostalom, ako bi i postojala spomena vrijedna veza između kognitivističkog "razuma" i nacističkih koncentracijskih logora, tada bi Stam i psihoanalizu i marksizam trebao optužiti kako veliki dio legitimiteta i društvenih utjecaja izvlače iz istih mehanizama moći i eminentno racionalističkih ambicija.[4]

Znakovito je, nadalje, i Žižekovo meandriranje između dviju teza: prema jednoj kognitivisti u kritici psihoanalitičke filmske kritike nisu u pravu, a prema drugoj zapravo jesu u znatnoj mjeri u pravu, ali se njihove kritike odnose na teoriju *degeneriranu u žargon*, a ne na prave *lakanovce*. Pravi su lakanovci, dakako, uz Joan Copjec, još samo Žižek i još neki njegovi sunarodnjaci (vidi u Žižek, 2001: 1-5 i dalje).

S druge je strane, međutim, Robert Stam u potpunosti u pravu kada ističe kako kognitivistička razmatranja nisu jedina, pa čak ni temeljna sastavnica u Bordwellovu radu (str. 235-6). Doista, u knjizi *Narration in the Fiction Film* kognitivistička teorija u strožem smislu je primijenjena samo u jednom (doduše važnom) poglavlju, a ostali dijelovi knjige osebujna su, katkada nezgrapna, ali vrlo dojmljiva sinteza filmološke stilistike, uz odavanje (zaslužene) počasti naslijeđu teorije književnosti (ne toliko i teorije filma) ruskoga formalizma, s tek povremenim izravnijim upućivanjima na kognitivističke pretpostavke.

Bordwellova bliska suradnica Kristin Thompson, međutim, nije kognitivistica (češće je nazivaju formalisticom), no i ona ističe kako je tijekom proučavanja filma polako počela napuštati dominantnu (psihoanalitičku...) redukcionističku paradigmu traženja argumenata i ilustracija za već postojeće diskurzivne modele (Thompson, 1988: 3-5 i dalje), a David Bordwell je u više navrata polemizirao s kritikama kognitivizma koje joj metodi podmeću

“prirodnoznanstvenu” ambiciju apsolutne istinitosti (Bordwell, 1999: 9). Naime, čak ni u prirodnim znanostima nije riječ o apsolutno istinitim modelima, već samo o *uzastopnim aproksimacijama zbiljskih procesa* (isto). Pridjev “zbiljski” u ovome kontekstu jasno ukazuje kako je i za kognitivistička proučavanja filma, baš kao i za naratološka proučavanja priča, od velike važnosti ambicija referiranja na predmet smješten izvan diskurza kojim se te teorijske škole služe. Ovi teoretičari vjeruju u sporazumijevanje i mogućnost argumentirane rasprave.

Problem referencije se, dakako, u ovoj temi uobličuje kroz vrlo važan problem istinitosti. Filozof i filmski teoretičar Noël Carroll (1996: 52-6) se, primjerice, čudi teoretičarima koji odustaju od koncepcije istinitosti, jer mu nije jasno po kojim bi se drugim kriterijima mogao vrednovati neki sud i kako razgovarati o bilo čemu. Čak i političko utemeljenje neke teorijske postavke podrazumijeva neku vrstu istinitosti, a to što su moguće razne interpretacije istoga teksta[5] ne znači da nema istinitih ili izrazitije istinitih interpretacija. Razne istinite tvrdnje, uostalom, vrlo često nisu međusobno isključive. To što, primjerice, historiografske naracije nisu apsolutno istinite ne znači da ne možemo govoriti o istini u užem smislu – o istini u odnosu na neke utvrdive pretpostavke. Ako pak te pretpostavke nemaju pretenziju definiranja svega, ni istina nije apsolutna i sveobuhvatna, niti ima takvih ambicija, pa joj se te ambicije u ozbiljnoj polemici ne bi trebale ni predbacivati.

Naznačena je metodološka pretpostavka zajednička i Bordwellu i Chatmanu (i Thompson, i Braniganu...), jer oba teoretičara očito pretpostavljaju kako je moguće, primjerice, utvrditi istinitost ovakvih tvrdnji: *Građanin Kane je crno-bijeli film, a Tko pjeva zlo ne misli nije; audiovizualno izlaganje događaja u Klubu boraca povezano je s junakovom percepcijom njegove vlastite stvarnosti (fokalizacija!)*, i tako dalje. Nadalje, bez sporazuma o temeljnim pretpostavkama referencije i moguće istinitosti, čini nam, nemoguće je reći da su (kao što smo vidjeli) Bordwellove interpretacije Barthesove i Pudovkinove teorije neistinite, odnosno da Chatman neke Genetteove postavke prepričava bolje, a neke lošije. Nadalje, ove zajedničke pretpostavke Bordwellove i Chatmanove teorije čine se prilično korisnim (možda čak i neizostavnim) polazištem ozbiljnijih rasprava o bilo kojoj temi, ne samo o filmu.

No, pokušamo li ipak razlučiti po čemu se ovi teoretičari razlikuju, ne možemo zanemariti već spominjanu činjenicu da se “filmska” naratologija (Chatman), izravno temelji na strukturalizmu. Stoga nema potrebe filmsku naratologiju razdvajati od klasične (pretežito književne) naratologije, premda se filmska naratologija razvila u razdoblju u kojem su u suvremenoj teoriji (ili Teoriji) glasniji bili pravci utemeljeni na filozofskim, sociološkim, ideološkim i teorijskim postavkama marksizma, psihoanalize, feminizma, post-kolonijalizma

itd.[6] Najbolje bi stoga bilo termin naratologije čuvati za (lingvistički utemeljenu) tradiciju izravno zasnovanu na (francuskom) strukturalizmu (Chatman, Prince, Rimmon-Kenan...), a u širim kontekstima govoriti o "teoriji pripovijedanja", koja bi uključivala i naratologe i kognitiviste i post-strukturalističke teoretičare pripovijedanja, kao i pripadnike svih drugih teorijskih škola koje se sustavnije bave pripovijedanjem. Ako se, pak termin naratologija koristi čak i za te teorijske škole, neizostavnim se čini barem naglasiti kako je riječ o "kritičkoj" ili, primjerice, o "postmodernoj" naratologiji.

U ovako ocrtanom povijesno-teorijskom kontekstu možemo reći kako, primjerice, često spominjani filmološki tekstovi Laure Mulvey (1994a i b) nastaju u sklopu najutjecajnijih trendova novijega proučavanja književnosti, dok s druge strane Chatmanov rad, premda čvrsto utemeljen u tradiciji književne teorije, pripada kontekstu u novije vrijeme utjecajnijem u proučavanju filma nego u proučavanju književnosti. Ne čudi stoga što, primjerice, ni drugo izdanje Bitijeva teorijskog pojmovnika (2000) nema u bibliografiji knjigu *Coming to Terms*, dok u prvom izdanju toga utjecajnog pojmovnika natuknica o naratologiji završava rečenicom pomalo nalik smrtnoj presudi: *Naratologija ustupa mjesto polivalentnoj teoriji pripovijedanja* (Biti, 1997: 239). Malko nas međutim ipak iznenađuje to što Chatmana nema ni u Stamovu kazalu imena, a u bibliografiji je samo njegova knjiga *Story and Discourse* (Stam, 2000: 347), čije nedostatke u znatnoj mjeri ispravlja knjiga *Coming to Terms*.

Dakako, kognitivna znanost od većeg je značenja u proučavanju jezika nego u proučavanju književnosti (premda je i u potonjem području bilo zanimljivih pokušaja), pa je jedan od mogućih istraživačkih pravaca i pokušaj korelacije filmologije i (filmskoga medija) s kognitivnom lingvistikom, a ne samo s kognitivnom psihologijom.[7] No, Hrvoje Turković, jedan od domaćih praktičara svojevrsnog kognitivizma već u razdoblju prije međunarodnog uspostavljanja kognitivističke filmološke škole, ne zagovara tu orijentaciju neumjerenom gorljivošću. Već u proslavu bloka tekstova naslovljena *Suvremena filmska teorija: kognitivistički pristup* on napominje kako je *metodološki stroža, samosvjesnija, teorijsko-spekulativna i teorijsko-empirijska struja teoretiziranja* formulirana osamdesetih *uzela suvremenu kognitivističku znanost kao svoj orjentir i svoj "zaštitni znak"*. Takav je izbor rečena struja načinila *da bi postala jasnijom njezina izdvojena priroda* (Turković, 1999: 6). Dakle, drži Turković, kognitivisti zapravo ne proizlaze iz kognitivne znanosti, nego je uzimaju kao svoj zaštitni znak.

Prisjetimo li se, uostalom, kako se i Peterlićeva studija filmskoga vremena (1976) velikim

dijelom vodi (proto)kognitivističkim preokupacijama, još su znakovitije sljedeće Turkovićeve napomene: Bordwellovo i Carrollovo proklamiranje "kognitivističke ere" u istraživanju filma Turković ovako objašnjava: *Spektakularnost je bila zajamčena dvostruko. Vezivanje uz jaku i sveprotežnu suvremenu struju kognitivističke znanosti zadovoljavalo je do pretjeranosti dovedenu akademsku potrebu da se bude u toku bitnih intelektualnih struja ovog vremena, potrebu za hvatanjem intelektualne mode, a osobito ako se ta čini revolucionarnom, jer potkrjepljuje dojam da je riječ o nečem posve novom u kontekstu filmske teorije, o pristupu (...) koji otvara plodonosne izgleda posve novom razvoju spoznaja o filmu. S druge strane, spektakularnost je zajamčena i time što su već priznati autoriteti akademsko teorijskog pristupa napali svoju (anglosaksonsko-frankofonsku) akademsku sredinu, njezin dominantni modus pristupa filmu*[8] (Turković, 1999 b: 49).

Nadalje, premda je kod metateorijskih i programskih deklaracija teško razlučiti što je važna teza a, što retoričko uljepšavanje vlastite pozicije, šteta je prešutjeti Bordwellovu napomenu kako bi sve o čemu govori moglo *ispasti pogrešno i beskorisno*, jer je takva većina teorija, a one *teorije kojima se posrećilo tek su malim dijelom u pravu, te ponegdje znaju biti korisne* (Bordwell, 1999: 17). Premda ovakva skromnost zna biti i šuplja retorika, treba naglasiti njenu prednost u usporedbi s nekim iskazima teoretičara koji ne uzimaju u obzir vlastita ograničenja i mogućnost pogreške.

Kognitivističke su teme, primjerice, u opsežnom udžbeniku filmske teorije *The Cinema Book* obuhvaćene zajedno s formalizmom Kristin Thompson u vrlo kratkom poglavlju o formalizmu (Cook, Bernink 2000: 341) a, unatoč kratkom osvrtu na naratologiju, Chatmana u toj knjizi nismo našli. Dakako, feminizam je, primjerice, nešto bolje prošao, pa u kazalu te knjige ima čak 18 poduputnica na pojedine probleme kojima se feminističko proučavanje filma bavi. U pojmovniku *Key Concept in Cinema Studies* (Hayward, 2002), nadalje, nema poglavlja i natuknica o kognitivizmu, mentalnim obrascima, procesima zaključivanja odozgo ili odozdo i drugim temama i terminima iz kognitivističke misaone orbite, a i naratologija je više nego škrtro obrađena (vidi, npr. na str. 257). Kada cijele teorijske škole izostanu iz knjige o "ključnim konceptima" proučavanja filma, sasvim je jasno da izostavljeni koncepti ili nisu *ključni* ili ne spadaju u istu diskurzivnu praksu (u *Cinema Studies*).

Zadnja sugestija zapravo i nije netočna, a mogli bismo joj naći potvrdu i u činjenici da kognitivisti katkada izriekom odobravaju korištenje svojih formalističkih zapažanja za proučavanje kulture (npr. reprezentacije ženskosti, ideoloških učinaka formi, itd.). Pojednostavljeno: kognitivisti proučavaju filmski medij (djelovanje filmske forme na

gledatelja, itd.), film im nije samo simptom političkih kodova, nesvjesnog, djelovanja kapitala, državnih i ideoloških aparata i tome slično.

No, nema potrebe ograničavati se na stalno iste usporedbe i polemike između filmologije, znanosti o književnosti ili filozofije. Unatoč čestom ispreplitanju i međusobnim utjecajima znanosti o književnosti i filmologije, čak ni mnoge potencijalno zanimljive ideje nisu ni često ni pretjerano razrađeno primjenjivane na film, a i u muzikologiji bi se vjerojatno našlo korisnih no neiskorištenih poticaja za buduće filmološke pokušaje. Vjerojatno bi stoga valjalo produbiti istraživanja medijske specifičnosti i umjetničke posebnosti na koju su ukazivali formalisti, kao i proučavanje (transmedijskih) "dubinskih struktura", segmentacije cjelokupnog značenja u kodove kod raznih ogranaka strukturalizma i semiotike; proučavanja su vrijedna i načela organizacije filmske cjeline, i tako dalje.

Dakako, teorijske polemike o, primjerice, fokalizaciji najčešće ne negiraju postojanje problema *subjektivnosti* pripovijedanja te potrebu analitičkog raščlanjivanja tekstualnih mehanizama i indikatora takve subjektivnosti. Mieke Bal, bivša naratologinja i jedna od istaknutijih stručnjakinja iz područja teorije pripovijedanja u spomenutim Genetteovim napomenama o mogućnosti shvaćanja vanjske fokalizacije u odnosu na jedan lik kao unutrašnje fokalizacije na drugi lik, vidi priznanje nemoći njegove (krute, staromodno lingvistički utemeljene) teorije sukobljene sa stvarnim složenostima fenomena pripovijedanja (Bal, 1992: 318-320). Nama se pak čini da je to Genetteovo priznanje zapravo rječit odgovor kritičarima naratologije koji banaliziraju tu teorijsku školu, svodeći je na mehanicistički kostur prema kojem naratolozi (krutim tipologijama) pokušavaju rascijepiti složene fenomene pripovijedanja (pokušavaju totalizirajući podrediti složenu narativnu igru označitelja krutoj diskurzivnoj mreži jedne dubinski konzervativne teorijske škole)...

Genette, naime, izrijeком uviđa da se nefokalizirani tekst zapravo može shvatiti kao ekstremno složeno fokaliziran, iskazujući time svijest o tome da su fenomeni uglavnom složeniji no što to izriče bilo koja analitička klasifikacija. Genette nije dakle baš sasvim nesvjestan da govori s jedne pozicije (koja dakle nije ni apsolutna ni egzaktno potpuno odrediva), dok bi stvari drugačije izgledale kada bi bile sagledane s neke druge pozicije. Genetteovo je priznanje relativnosti nekih aspekata vlastite teorije sasvim u skladu s Bordwellovim zagovaranjem istraživanja srednje razine (Bordwell, 1996b: 26-30), usredotočenih na konkretne fenomene (kao što su problemi vezani uz pripovijedanje), bez teoretskog okvira primjenjiva na cjelokupnu ljudsku civilizaciju.

Unatoč ambiciji strukturalizma i semiotike da na kraju balade obrazlože cijelu kulturu, može

se reći (barem kada je riječ o provedbi toga projekta u konkretnim istraživanjima), kako su sveobuhvatni i apsolutni strukturalizam i formalizam s kojim neki kritičari ratuju zmajevi od papira. Protivnici te zmajevе sami sastavljaju kako bi s njima mogli ratovati, a zapravo su mnoge tzv. velike teorije te koje su sveobuhvatne i apsolutističke (robinje tzv. metafizike prisutnosti), jer razrađuju neupitno temeljne i sveobuhvatne probleme čovjekove egzistencije i društvenih odnosa. Na većinu različitih pitanja (npr. o različitim vrstama umjetničkoga izlaganja) zagovornici neke od “velikih teorija” znaju, k tome, ponuditi neobično sličan (pače, katkada i isti) odgovor. Ako značenje stalno izmiče a označitelji klize, ti se procesi ne mogu zamrznuti na granicama ničijih tekstova, pa ni pozicije ne prestaju biti relativne i kontekstualno određene (i ograničene) kada ih zauzme kritički ili napredni teoretičar.[10]

U novije je vrijeme teorija pripovijedanja dosta pluralno, prilično dijaloški orijentirano područje, u kojem je bilo zanimljivih pokušaja povezivanja naratologije i kognitivizma, analize recepcije i konstrukcije priče, istraživanja problema filmskih emocija i drugih vrijednih istraživanja. Uz daljnji rad u tim područjima, vrijedna bi bila pažnje i šira primjena Chatmanove metode (i drugih naratoloških koncepcija) na analize klasika filmske umjetnosti, kako bi se ocrtao što šira panorama izlagačkih mogućnosti. Zanimljivo su područje istraživanja i zakonitosti filmske nasuprot književnoj ili stripovskoj naraciji, a dobar bi dio svih ovih istraživanja mogao naći primjenu i u analizama drugih medija pogodnih za naraciju ili njeno imitiranje. Više bordvelovski pravac istraživanja bila bi, dakako, analiza izlagačkih strategija specifičnih za filmski medij, čime bi se bolje objasnilo i na koje sve načine film imitira pripovjednu situaciju te kako djeluje na svoga recipijenta (ne samo u slučajevima u kojima imitira pripovjednu situaciju).

Govoriti o sveobuhvatnosti neke teorije, dakako, proklamirana je idealizacija. No, to ne znači da nema smisla ulagati trud i vrijeme u pokušaj što šireg i što iscrpnijeg analiziranja fenomena; teoriji je takav idealizam imanentan čak i kada se proklamira “najskromnijom” i najmanje ambicioznom. Već smo napominjali srodnost učinaka filma s učincima glazbe, pa se negdje u tom smjeru nalaze ne samo ograničenja naratologije primijenjene na film (prva veća prepreka na putu do nedohvatne sveobuhvatnosti), nego i potencijalno vrlo plodno polje istraživanja složenosti filmskoga medija. Ta složena struktura medija kakvu ovdje sugeriramo nije, dakako bit filma (koja sve u filmu iscrpljuje i kojom se može sve objasniti), ali jest važan regulativan mehanizam određivanja, primjerice, onoga što filmska naracija jest (i kako djeluje na gledatelja), pa i onoga što filmska naracija nije.

Zakovitosti koje bi se na ovaj naćin rasvijetlile zacijelo su i jedan od važnijih regulativnih mehanizama u povijesti filma, pa se vrijedi nadati češćem pokušajima pisanja filmske povijesti iz te perspektive, za razliku od dominantnog obrasca objašnjavanja većine estetskih filmskih parametara i zakovitosti mijenama u društvu, promjenama u ideologiji, proizvodnim odnosima i tome slično. Socijalne povijesti filma često, naime, iskazuju sklonost socijalnom determinizmu (naravno, dokazivom tek retroaktivno, a baš nikada iskoristivom za predviđanja umjetničkih struktura), a umjetnost ipak ima i neke specifićne norme i zakovitosti, nesvodive na socioekonomske parametre.

BILJEŠKE

[1] Mnogi marksisti, međutim (npr. MacCabe), zahtijevaju "transparentnost" umjetničkih tekstova.

[2] Zapravo je sam termin "konzervativan" vrlo konzervativan, osobito ako podrazumijeva supstancijalističko i transcendentalistićko hipostaziranje društveno-ekonomske teorije kao ključa za razumijevanje umjetničkih djela. Takvo su hipostaziranje, uostalom, odbacivali i brojni marksisti.

[3] Procjenu valjanosti marksistićkih teorija u socio-ekonomskoj domeni prepustit ćemo kompetentnima – sociolozima, ekonomistima, možda i filozofima.

[4] O (pseudo?) racionalistićkim pretpostavkama psihoanalize vidi kod Bordwella (1996: 95, itd.), a Źižek ovako legitimira Lacana: *nasuprot iskrivljene slike Lacana kao pripadnika "poststrukturalizma" ova knjiga pokazuje njegov radikalni razilazak s "poststrukturalizmom"; nasuprot iskrivljenoj slici o Lacanovom opskurantizmu smješta ga u tradiciju racionalizma. Lakanovska je teorija možda najradikalnija suvremena verzija prosvjetiteljstva* (Źižek, 2002: 21).

[5] Carrollov je primjer to što je Orwellova *Źivotinjska farma* uistinu tekst o totalitarizmu, a također je uistinu tekst o staljinizmu, čemu ćemo dodati još neke istine. To je uistinu prozni tekst koji uistinu govori o potlaćenim životinjama koje zbacе ljude no imitiraju njihove obićaje i zakone, to je uistinu narativni tekst s alegorijskim mehanizmima, itd.

[6] Sjajan uvod u ove teorijske kontekste daju Culler (2001) i Biti (1997, 2000).

[7] Vidi kod Warrena Bucklanda (2000) i u članku Mirka Petrića (2005).

[8] Vrijedi dodati Turkovićevu definiciju dominantnog pristupa s kojim kognitivisti imaju problema: Riječ je o interpretativnom pristupu zadojenu "visoko spekulativnim poststrukturalističkim, neopsihoanalitičkim i sličnim povišenim interpretativnim modama" (isto). Termin "neopsihoanalitički" odnosi se ovdje na lakanovsku psihoanalizu – za razliku od tradicionalne ("prave"): frejdovske, adlerovske i, dakako, medicinske...). Ne čini se, međutim, smislenim govoriti o toj struji kao "neopsihoanalizi", kad je ona u humanistici istisnula frejdovsku školu te postala temelj psihoanalitičkih tumačenja filma ili književnosti.

[9] Dakako, Genette ne iskazuje stalno tu autoreferencijalnu svijest, no čak i kad bi je htio ili mogao stalno demonstrirati. A zašto bi se to, uostalom, i moralo ili trebalo stalno činiti?

[10] U ovom je kontekstu zanimljivo i spomenuto Žižekovo razlikovanje pravih teoretičara od proizvođača epigonskog žargona – pobrojani su grijesi ipak primjenjiviji na nastavljače nego na utemeljitelje velikih teorija. Ni filmski odvjetci velikih teorija, dakako, ne oskudijevaju proizvođačima žargona.

7. BIBLIOGRAFIJA

Abbott, H. Porter (2002), *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

Andrew, J. Dudley [Endru, Dž. Dadli] (1980), *Glavne filmske teorije*, Beograd: Institut za film.

Aristotel (1983), *O pjesničkom umijeću*, Prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukat, Zagreb: August Cesarec.

Arnheim, Rudolf (1962), *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga.

Bal, Mieke (1992), „Prema kritičkoj naratologiji“, u *Suvremena teorija pripovijedanja*, str. 313-340.

Bal, Mieke (1999), *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press – 2. izdanje (prvi put tiskano 1997, prvo izd. iz 1985).

Barthes, Roland (1966), „Introduction à l'analyse structurale des récits“, u *Communications*, 8, str. 1-27.

Barthes, Roland (1982), „Introduction to the Structural Analysis of Narratives“ u Roland Barthes, *Image, Music, Text: Essays Selected and Translated by Stephen Heath*, 3. izdanje (prvo izdanje iz 1977.), Glasgow: Fontana, str. 79-124.

Barthes, Roland (1992), „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, u *Suvremena teorija pripovijedanja*, str. 47-78.

Bašić, Sonja (1982), „Od realističkog iluzionizma do naratologije: pripovjedačko gledište između Jamesa i Genettea“, u *Umjetnost riječi*, XXVI, 3-4.

Bašić, Sonja (1983), „From James's Figures to Genette's Figures: Point of view and Narratology“, u *Révue française d'études américaines*, No 17 (vol VIII), Mai, str. 201-215 (separat).

Beker, Miroslav (1982), „Priča i njezina obrada“, u *Književna smotra*, XIV (1982), 47/8, str. 15-26.

- Biti, Vladimir (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Biti, Vladimir (2000b), *Strano tijelo pri/povijesti*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Bjelica, Isadora (2000), *Sajber Aristotel*, Beograd: Čigoja štampa.
- Bordwell, David (1986), *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen (prvo tiskanje 1985).
- Bordwell, David (1996), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press – prvo tiskanje 1989.
- Bordwell, David (1996b), "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory", u *Post-Theory*, str. 3-36.
- Bordwell, David (1999), "Argumenti u prilog kognitivizma", u *Hrvatski filmski ljetopis*, 19/20 (V), str. 7-20 (prevedeno iz časopisa *Iris*, 1989, Spring, No. 9, str. 11-41).
- Bordwell, David (2022), *Tvorba značenja: izvođenje zaključaka i retorika u interpretaciji filma*, prevela Diana Nenadić, Zagreb: Sandorf.
- Bordwell, David, Staiger, Janet i Thompson, Kristin (1999), *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960*, London: Routledge (prvo izdanje 1985).
- Bordwell, David, Thompson, Kristin (1990), *Film Art, An Introduction*, 3. izdanje, New York itd: McGraw-Hill Publishing Company (prvo izd. 1979).
- Bordwell, David, Thompson, Kristin (2001), *Film Art, An Introduction*, 6. izdanje, New York, itd: McGraw-Hill Publishing Company.
- Branigan, Edward (2001), *Narrative Comprehension and film*, London, New York: Routledge. (prvo tiskanje 1992)
- Bremond, Claude (1966), "La logique des possibles narratifs", u *Communications*, br. 8, str. 60-76.

Brooks, Peter (1992), *Reading for the Plot*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press (prvo tiskanje 1984).

Brooks, Virginia (1999), "Film, percepcija i kognitivna psihologija" u *Hrvatski filmski ljetopis*, V, 19-20, str. 26-37.

Buckland, Warren (2000), *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge: Cambridge University Press

Burch, Noël [Birš, Noel] (1972), *Praksa filma, ogled*, Beograd: Institut za film.

Burch, Noël (1990), *Life to those Shadows*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Carroll, Noël (1996), "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment", u *Post-Theory*, str. 37-70.

Chatman, Seymour (1980), *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press (prvo tiskanje 1978).

Chatman, Seymour (1990), *Coming to Terms, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Chatman, Seymour (1999), "New Directions in Voice-Narrated Cinema" u *Narratologies*, str. 315-340.

Cobley, Paul (2001), *Narrative*, London, New York: Routledge.

Cohn, Dorrit (2000), "Discordant Narration" u *Style*, Vol 34, No. 2, str. 307-316.

Collier, James Lincoln [Koliđer, Džems Linkoln] (1989), *Istorija džezza*, Beograd: Nolit.

Contemporary Film Theory (1994), (prvo izdanje 1993), ur. Antony Easthope, London i New York: Longman

Cook, David, A. (1990), *A History of Narrative Film*, New York and London: W.W.Norton&Company - drugo izdanje; prvo izd.1981.

Cook, Pam i Bernink, Mieke, ur. (2000), *The Cinema Book, 2nd edition*, London: British Film Institute.

- Culler, Jonathan (1980), "Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative – Some American Discussions", u *Poetics Today*, Vol 1, No 3, str. 27-37.
- Culler, Jonathan (1983), *Foreword* u Genette, Gérard (1983), str. 7-13.
- Culler, Jonathan (2001), *Književna teorija, vrlo kratak uvod*, Zagreb: AGM.
- Eagle, Herbert (1981), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan Slavic Publications, University of Michigan.
- Ebert, Roger (1997), "Hannah and Her Sisters, Roger Ebert Review", u *Microsoft Cinemania '97*.(CD ROM; Microsoft Corporation),
- Edmiston, William F. (1989), "Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory", u *Poetics Today*, vol. 10, No. 4, str. 729-744.
- Ejhenbaum [Ejxenbaum, B.] (1981), "Problems of Cinema Stylistics" u Eagle, Herbert, str. 55-80
- Ejzenštejn, Sergej M. (1978), "Vertikalna montaža" u *Teorija filma*, str. 213-238.
- Fecé, Josep Lluís (2004) "Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu", *Hrvatski filmski ljetopis*, X, 37.
- Film i emocije* (2002), ur. Hrvoje Turković, u *Hrvatski filmski ljetopis*, VIII, 30, str. 29-78.
- Filmska enciklopedija 1-2* (1986-1990), ur. Ante Peterlić, Zagreb: JLZ "Miroslav Krleža".
- Fludernik, Monika (1996), *Towards a "Natural" Narratology*, London and New York: Routledge.
- Genette, Gérard (1983), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, prev. Jane E. Lewin, Ithaca and New York: Cornell University Press. (prvo tiskanje 1980; izvornik iz 1972.)
- Genette, Gérard (1983b), *Nouveau discours du récit*, Paris: Editions du seuil.
- Genette, Gérard (1990), *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca, New York: Cornell University Press (prvo tiskanje 1988, prijevod Genette, 1983b).
- Genette, Gérard (1992), "Tipovi fokalizacije i njihova postojanost" u *Suvremena teorija pripovijedanja*, str. 96-115.

- Gibson, Andrew (1996), *Towards a postmodern theory of narrative*, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Gilić, Nikica (1997), "Pripovjedač i podrazumijevani autor u teorijskom modelu Seymoura Chatmana" u *Hrvatski filmski ljetopis*, III, 11, str. 83-92.
- Gilić, Nikica (2003), "Filmološki formalizam i velike teorije" u *Hrvatski filmski ljetopis*, IX, 35, str. 32-39.
- Gligo, Nikša (1996), *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska.
- Grdešić, Maša (2015), *Uvod u naratologiju*, Zagreb: Leykam International.
- Hayward, Susan (2002), *Cinema Studies, The Key Concepts*, London, New York: Routledge – prvo tiskanje 2000.
- Heath, Stephen (1986), "Narrative Space", u *Narrative, Apparatus, Ideology – A Film Theory Reader*, ur. Philip Rosen, New York: Columbia University Press, str. 379-420.
- Hemingway, Ernest (1966), *Hills Like White Elephants*, in E. Hemingway, *The Short Stories*, New York: Charles Scribner's Sons, str. 273-8.
- Hemingway, Ernest (1966), *The Killers*, in E. Hemingway, *The Short Stories*, New York: Charles Scribner's Sons, str. 279-289.
- Herman, David (2001), "Narratology as a cognitive science",
>http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/narrative/preview_art_1.cfm?article_ID=89&kind=2
> ; URL pregledan 13.12.2001.
- Lazarillo de Tormes* (1964), prev. Jakša Sedmak, Zagreb: Naprijed.
- Lotman, Jurij (1975), *Semiotika filma*, Beograd: Institut za film.
- Lučić, Krunoslav (2024), *Povijest rane i klasične teorije filma*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, FF press. (<https://doi.org/10.17234/9789533791487>)
- MacCabe, Colin (1986), "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure", u *Narrative, Apparatus, Ideology – A Film Theory Reader*, ur. Philip Rosen, New York: Columbia University Press, str. 179-197.

- MacCabe, Colin (1994), "Realism and the Cinema", u *Contemporary Film Theory*, str. 53-67.
- Majer-Bobetko, Sanja (1991), *Osnove glazbene kulture*, Zagreb: Školska knjiga.
- Margolin, Uri (1999), "Of What is Past, Is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative" u *Narratologies*, str. 142-166.
- Martin, Marcel [Marsel Marten] (1966), *Filmski jezik*, Beograd: Institut za film.
- Metz, Christian (1966), "La grande syntagmatique du film narratif", u *Communications*, 8, str. 120-4.
- Metz, Christian [Mez, Kristijan] (1975), *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd: Institut za film.
- Miller, J. Hillis (1998), *Reading Narrative*, Norman: University of Oklahoma Press.
- Mitry, Jean [Mitri, Žan] (1966-1972), *Estetika i psihologija filma I - IV*, Beograd: Institut za film.
- Mitry, Jean [Mitri, Žan] (1978), "O jeziku bez znakova", u *Teorija filma*, 434-447.
- Mosher, Harold P. (1980), "A New Synthesis of Narratology", u *Poetics Today*, Vol 1, No 3, str. 171-186.
- Mulvey, Laura (1994a), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", u *Contemporary Film Theory*, str. 111-124.
- Mulvey, Laura (1994b), "Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946), u *Contemporary Film Theory*, str.125-134.
- Mulvey, Laura (2025), *Paslike - o kinematografiji, ženama i mijenama*, Zagreb: Udruga Bijeli val.
- Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (1999), ur. David Herman, Columbus: Ohio State University Press.
- Pavičić, Jurica (1998), "Dogma 95", u *Hrvatski filmski ljetopis*, IV, 15, str. 97-102.
- Peleš, Gajo (1999), *Tumačenje romana*, Zagreb: ArtTresor naklada.

- Perić-Kempf, Bosiljka (2002), "Pogorelić", u *Vijenac*, X, 230-1, str. 27.
- Perkins, V.F. (1974), *Film as Film, Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Peterlić, Ante (1966), "Vatroslav Mimica, u povodu filma *Ponedjeljak ili utorak*", u *Filmska kultura*, X, 50, str. 105-7.
- Peterlić, Ante (1976), *Pojam i struktura filmskog vremena*, Zagreb: Školska knjiga.
- Peterlić, Ante (1995), "Subjektivni kadar I", u *Hrvatski filmski ljetopis*, I, 3-4, str. 98-102.
- Peterlić, Ante (2000), *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada – 3. izdanje.
- Peterlić, Ante (2002), "Alain Resnais: Prošle godine u Marienbadu", u *Studije o devet filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 133-150.
- Peters, Jan M. (1987), *Slikovni znaci i jezik filma*, Beograd: Institut za film.
- Petrić, Mirko (2005), "I semiotika i kognitivizam", u *Hrvatski filmski ljetopis*, XI, 42 (o Buckland, 2000).
- Plaźewski, Jerzy [Plaźevski, Ježi](1972), *Jezik filma II*, Beograd: Institut za film.
- Poppe, Emile (1994), "The rhetoric of an author in search of a theory", u *Semiotica*, vol. 98, 3/4, str. 373-386.
- Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (1996), ur. David Bordwell i Noël Carroll, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Prince, Gerald (1973), *A Grammar of Stories*, The Hague, Paris: Mouton.
- Prince, Gerald (1980), "Aspects of a Grammar of Narrative", u *Poetics Today*, Vol 1, No 3, str.49-63.
- Prince, Gerald (1982), *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers.
- Prince, Gerald (1987), *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press.

- Propp [Prop], Vladimir (1982), *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.
- Pudovkin, V. I. (1970), *Film Technique and Film Acting – Memorial Edition*, prev. i uredio Ivor Montagu, New York: Grove Press, inc.
- Randel, Don Michael (1998), *Harvard Concise Dictionary of Music*, Cambridge, Mass and London: The Belknap Press of Harvard University Press – 13. tiskanje (izvornik iz 1978).
- Richardson, Brian (2000), *Recent Concepts of Narrative u Style*, Vol 34, No. 2, str. 168-175.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, New York: Methuen.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1989), "Naracija: razine i glasovi" u *Uvod u naratologiju*, prir. Zlatko Kramarić, Osijek: Izdavački centar "Revija", Radničko sveučilište "Božidar Maslarić", str. 81-104; poglavlje iz Rimmon-Kenan (1983).
- Salt, Barry (1992), *Film Style & Technology: History & Analysis*, 2nd expanded edition (prvo izdanje iz 1983), London: Starword.
- Scholes, Robert (1976), *Structuralism in Literature: An Introduction* (prvo tiskanje 1973), New Haven, London: Yale University Press.
- Scholes, Robert (1980), "Seymour Chatman: "Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film", CUP, 1978; review u *Poetics Today*, Vol 1, No 3, str. 190-1.
- Selden, Raman i Widdowson, Peter (1993), *Contemporary Literary Theory (A Reader's Guide to)*, New York, London etc.: Harvester / Wheatsheaf.
- Solar, Milivoj (2001), *Teorija književnosti – XIX izdanje*, Zagreb: Školska knjiga.
- Stam, Robert (2000), *Film Theory: an Introduction*, Malden, Oxford: Blackwell Publishers; prijevod (2019), *Teorija filma: uvod*; preveo Damjan Lalović, Zagreb: Disput.
- Stanzel, Franz K. (1981), "Teller-characters and Reflector-characters in Narrative Theory" u *Poetics Today*, vol. 2: 2, str. 5-15.
- Stanzel, Franz (1992), "Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu", u *Suvremena teorija pripovijedanja*, str.178-200.

- Suvremena teorija pripovijedanja* (1992), ur. Vladimir Biti, Zagreb: Globus.
- Teorija filma* (1978), ur. Dušan Stojanović, Beograd: Nolit.
- Thompson, Kristin (1988), *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin, Bordwell, David (1997), *Film History, an Introduction*, New York: McGraw-Hill, Inc.
- Tinjanov [Tynjanov, Ju.] (1981), "On the Foundations of Cinema" u Eagle, Herbert, str. 81-100.
- Tomaševski, Boris (1998), *Teorija književnosti: Tematika*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Tudor, Andrew [Tjudor, Endru] (1979), *Teorije filma*, Beograd: Institut za film.
- Turković, Hrvoje (1990), "Privlačnost fabulizma", u *Republika*, 5-6, (XLVI), str. 59-69.
- Turković, Hrvoje (1999), "Proslov", u *Hrvatski filmski ljetopis*, 19/20, (V), str. 6.
- Turković, Hrvoje (1999b), "Na čemu temeljiti kognitivistički pristup", u *Hrvatski filmski ljetopis*, 19/20, (V), str. 49-58.
- Turković, Hrvoje (2000), *Teorija filma* Zagreb: Meandar – 2. izdanje (prvo izdanje 1994).
- Turković, Hrvoje (2000b), "Funkcija stilističkih otklona", u *Hrvatski filmski ljetopis*, 24 (VI), str. 129-142.
- Turković, Hrvoje (2002), *Razumijevanje perspektive – teorija likovnog razabiranja*, Zagreb: Durieux.
- Turković, Hrvoje (2003), "Opisnost naracije – temeljna opisna načela", u *Hrvatski filmski ljetopis*, 35, IX, str. 168-177.
- Užarević, Josip (1991), *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- Vidović, Boris (1999), „Film i jezik – metafora bez pokrića“ u *Hrvatski filmski ljetopis*, 19/20, V, str. 21-5.

Vončina, Nikola (1993), *Osebujna dramaturgija, radio-dramske i televizijske teme*, Zagreb: Hrvatski radio.

Žižek, Slavoj (2001), *The Fright of Real Tears, Krzysztof Kieślowski between theory and post-theory*, London: BFI Publishing.

Žižek, Slavoj (2002), *Sublimni objekt ideologije*, Zagreb, Sarajevo: Arkzin, Društvo za teorijsku psihoanalizu.

8. FILMOGRAFIJA

U filmografiji su obrađeni samo filmovi, ne i (mjestimično spomenute) televizijske serije.

Aleksandar Nevski, 1938, r: Sergej M. Ejzenštejn, gl: Nikolaj Čerkasov, Nikolaj Oklopkov, Andrej Abrikosov, Dmitrij Orlov.

Amerikanac u Parizu (An American in Paris), 1951, r: Vincente Minnelli, gl: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, Nina Foch, Georges Guétary.

Andaluzijski pas (Un chien andalou), 1928, r: Luis Buñuel, Salvador Dalí, gl: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaime Miravilles.

Annie Hall, 1977, r: Woody Allen, gl: Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Carol Kane.

Barry Lyndon, 1975, r: Stanley Kubrick, gl: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee.

Bulevar sumraka (Sunset Boulevard), 1950, r: Billy Wilder, gl: William Holden, Gloria Swanson, Erich Von Stroheim, Fred Clark.

Carevo novo ruho, 1961, r: Ante Babaja, gl: Zlatko Madunić, Stevo Vujatović, Ana Karić, Vanja Drach.

Conan (Conan the Barbarian), 1981, r: John Milius, gl: Arnold Schwarzenegger, James Earl Jones, Mako.

Crvena pustinja (Il deserto rosso), 1964, r: Michelangelo Antonioni, gl: Monica Vitti, Richard Harris, Carlos Chionetti.

Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea (The Man Who Shot Liberty Valance), 1962, r: John Ford, gl: James Stewart, John Wayne, Lee Marvin, Vera Miles.

Dama u jezeru, (Lady in the Lake), 1946, r: Robert Montgomery, gl: Robert Montgomery, Audrey Totter, Lloyd Nolan.

Dijagonalna simfonija (Diagonale Symphonie), 1923-4, r: Viking Eggeling. (apstraktni film)

Divan život (It's a Wonderful Life), 1946, r: Frank Capra, gl: James Stewart, Henry Travers, Lionel Barrymore, Donna Reed.

Dnevnik seoskog svećenika (Le journal d'un curé de campagne), 1950, r: Robert Bresson, gl: Claude Laydu, Jean Riveyre, Armand Guibert, Nicole Ladmiral.

Dodir zla (Touch of Evil), 1958, r: Orson Welles, gl: Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Marlene Dietrich.

Do posljednjeg daha (À bout de souffle), 1960, r: Jean-Luc Godard, gl: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Jean-Pierre Melville.

Dogville, 2003, r: Lars von Trier, gl: Nicole Kidman, Paul Bettany, Lauren Bacall, Chloë Sevigny, Stellan Skarsgård, Udo Kier, Ben Gazzara, Patricia Clarkson,

Duboki san (The Big Sleep), 1946, r: Howard Hawks, gl: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgely.

Dvorišni prozor (Rear Window), 1954, r: Alfred Hitchcock, gl: James Stewart, Grace Kelly, Thelma Ritter.

Dva oka, dvanaest ruku (Do Anken Barah Haath), 1957, r: V. Shantaram, gl: V. Shantaram, Shankarrao Bhosle, Chandarkar.

Džepar (Le Pickpocket), 1959, r: Robert Bresson, gl: Martin Lassalle, Marika Green, Pierre Leymarie.

Excalibur / Mač kralja Arthura (Excalibur), 1981, r: John Boorman, gl: Nigel Terry, Helen Mirren, Nicol Williamson.

Funny Games, 1997, r: Michael Haneke, gl: Susanne Lothar, Ulrich Müche, Arno Frisch, Frank Giering.

Građanin Kane (Citizen Kane), 1941, r: Orson Welles, gl: Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane.

H-8..., 1958, r: Nikola Tanhofer, gl: Antun Vrdoljak, Boris Buzančić, Mia Oremović, Pero Kvirgić, Marija Kohn.

Hannah i njezine sestre (Hannah and Her Sisters), 1986, r: Woody Allen, gl: Woody Allen,

Michael Caine, Mia Farrow, Dianne Wiest.

Hirošima ljubavi moja (Hiroshima mon amour), 1959, r: Alain Resnais, gl: Emmanuèle Riva, Okada Eiji.

Invazija tjelekradica (Invasion of the Body Snatchers), 1978, r: Philip Kaufman, ul.: Donald Sutherland, Brooke Adams, Veronica Cartwright.

Istinite laži (True Lies), 1994, r: James Cameron, gl: Arnold Schwarzenegger, Jamie Lee Curtis, Tom Arnold.

Izgubljena cesta (Lost Highway), 1996, r: David Lynch, gl: Sam Neill, Patricia Arquette, Robert Loggia, Balthazar Getty.

Jedini sin (Hitori musuko), 1936, r: Yasujiro Ozu, gl: Choko Iida, Shinichi Himori, Masao Hayama, Yoshiko, Tsubouchi.

Kabinet doktora Caligarija (Das Kabinett des Dr Caligari), 1920, r: Robert Wiene, gl: Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover.

Kako je zelena bila moja dolina (How Green Was My Valley), 1941, r: John Ford, gl: Walter Pidgeon, Roddy McDowall, Maureen O'Hara, Donald Crisp.

Klub boraca (Fight Club), 1999, r: David Fincher, gl: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf.

Klute, 1971, r: Alan J. Pakula, gl: Jane Fonda, Donald Sutherland.

Konop (Rope), 1948, r: Alfred Hitchcock, gl: Farley Granger, John Dall, James Stewart, Joan Chandler.

Kralj Edip (Edipo Re), 1967, r: Pier Paolo Pasolini, gl: Franco Citti, Silvana Mangano, Carmelo Bene, Julian Beck.

Ljepotica dana (La belle de jour), 1967, r: Luis Buñuel, gl: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli.

M, 1931, r: Fritz Lang, gl: Peter Lorre, Otto Wernicke, Gustav Gründgens.

Manhattan, 1979, r: Woody Allen, gl: Woody Allen, Diane Keaton, Meryl Streep, Mariel

Hemingway.

Medaljon (The Locket), 1946, r: John Brahm, gl: Laraine Day, Robert Mitchum, Brian Aherne, Gene Raymond.

Memento, 2000, r: Cristopher Nolan, gl: Guy Pearce, Carrey-Anne Moss, Joe Pantoliano.

Moj ujak iz Amerike (Mon oncle d'Amérique), 1980, r: Alain Resnais, gl: Gérard Depardieu, Nicole Garcia, Roger Pierre, Henri Laborit.

Muriel se udaje (Muriel's Wedding), 1994, r: P.J. Hogan, gl: Toni Colette, Bill Hunter, Rachel Griffiths.

Nedjelja na selu (Une dimanche á la campagne), 1984, r: Bertrand Tavernier, gl: Louis Ducreux, Jacques Aumont, Sabine Azéma, Monique Chaumette.

Nepoznati iz Nord Expressa / Stranci u vlaku (Strangers on a Train), 1951, r: Alfred Hitchcock, gl: Farley Granger, Robert Walker, Ruth Roman.

Nevjerna žena (Une femme infidèle), 1968, r: Claude Chabrol, gl: Michel Bouquet, Stéphane Audran, Maurice Ronet.

Novac (L'Argent), 1983, r: Robert Bresson, gl: Christian Patey, Vincent Risterucci, Caroline Lang.

Oklopnjača Potemkin (Bronenosec Potjomkin), 1925, r: Sergej M. Ejzenštejn, gl: Aleksander Antonov, Vladimir Barskij, Grigorij Aleksandrov.

Osam i pol (Otto e mezzo), 1963, r: Federico Fellini, gl: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo.

Ostani kraj mene (Stand by Me), 1986, r: Rob Reiner, gl: Will Wheaton, River Phoenix, Corey Feldman.

Persona, 1966, r: Ingmar Bergman, gl: Bibi Andersson, Liv Ullmann, Marghareta Krook, Gunnar Björnstrand.

Pjevajmo na kiši (Singing in the Rain), 1952, r: Gene Kelly, Stanley Donen, gl: G. Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor.

Plan 9 iz svemira (Plan 9 from Outer Space), 1958, r: Edward Wood Jr., gl: Tor Johnson, Gregory Walcott, Mona McKinnon.

Plesačica u tami (Dancer in the Dark), 2000, r: Lars von Trier, gl: Björk, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare.

Ponedjeljak ili utorak, 1966, r: Vatroslav Mimica, gl: Slobodan Dimitrijević, Pavle Vuisić, Gizela Huml.

Poštanska kočija, (Stagecoach) 1939, r: John Ford, ul: John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell.

Projekt vještica iz Blaira (The Blair Witch Project), 1999, r: Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, gl: Heather Donahue, Michael C. Williams.

Prošle godine u Marienbadu (L'année dernière à Marienbad), 1961, r: Alain Resnais, gl: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff.

Providnost (Providence), 1977, r: Alain Resnais, gl: John Gielgud, Dirk Bogarde, Ellen Burstyn, David Warner.

Psiho (Psycho), 1960, r: Alfred Hitchcock, gl: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin.

Povećanje (Blow Up), 1966, r: Michelangelo Antonioni, gl: David Hemmings, Vanessa Redgrave.

Ptice (The Birds), 1963, r: Alfred Hitchcock, gl: Rod Taylor, Tippi Hedren, Jessica Tandy.

Pustara (Badlands), 1973, r: Terrence Malick, gl: Martin Sheen, Sissy Spacek, Warren Oates.

Put na Mjesec (Le voyage dans la Lune), 1902, r: Georges Méliès, gl: Georges Méliès, Blulette Bernon, Victor Andre.

Rašomon, 1950, r: Akira Kurosawa, gl: Mifune Toshiro, Kyo Machiko, Mori Masayuki, Shimura Takashi.

Rio Bravo, 1959, r: Howard Hawks, gl: John Wayne, Dean Martin, Angie Dickinson, Walter Brennan, Ricky Nelson.

Roman o varalici (Le roman d'un tricheur), r: Sacha Guitry, gl: Sacha Guitry, Marguerite Moreno, Jacqueline Delubac.

Rupa (Le trou), 1959, r: Jacques Becker, gl: Philippe Leroy, Mark Michel.

Sjenka (Shadow of a Doubt), 1943, r: Alfred Hitchcock, gl: Joseph Cotten, Theresa Wright, MacDonald Carey.

Sjever-sjeverozapad (North by North-West), 1959, r: Alfred Hitchcock, gl: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason.

Soba (The Room), 2003, r: Tommy Wiseau, gl: Tommy Wiseau, Juliette Danielle, Greg Sestero, Philip Haldiman.

Strategija pauka (Strategia del ragno), 1970, r: Bernardo Bertolucci, gl: Giulio Brogi, Alida Valli, Tino Scotti.

Sudac i ubojica (Le juge et l'assassin), 1976, r: Bertrand Tavernier, gl: Phillipe Noiret, Michel Galabru, Isabelle Hupert, Jean-Claude Brial.

Surogat, 1961, r: Dušan Vukotić (kratki, crtani).

Susjedi (La Comunidad), 1999, r.: Alex de la Iglesia, gl.: Carmen Maura, Eduardo Antuña, Maria Asquerino, Jesus Bonilla, Manuel Tejada.

Sve o Evi (All About Eve), 1950, r: Joseph L. Mankiewicz, gl: Anne Baxter, Bette Davis, George Sanders, Celeste Holm.

Svemirski marinci (Starship Troopers), 1997, r: Paul Verhoeven, gl: Casper Van Dien, Dina Meyer, Denise Richards.

Svi kažu volim te (Everyone Says I Love You), 1997, r: Woody Allen, gl: Woody Allen, Goldie Hawn, Julia Roberts, Alan Alda, Drew Barrymore.

Svjedoci, 2003, r: Vinko Brešan, gl: Leon Lučev, Alma Prica, Mirjana Karanović, Dražen Kühn, Krešimir Mikić, Bojan Navojec.

Što je muškarac bez brkova, 2005, r: Hrvoje Hribar, gl.: Leon Lučev, Zrinka Cvitešić, Ivo Gregurević, Jelena Lopatić, Bojan Navojec.

Taj mračni predmet žudnje (Cet obscur objet du desir), 1977, r: Luis Buñuel, gl: Fernando Rey, Carole Bouquet, Angela Molina, Julien Bertheau.

Tanka crvena linija (The Thin Red Line), 1998, r: Terrence Malick, gl: James Caviezel, Adrien Brody, Elias Koteas, Sean Penn.

Tjedan praznika (Une semaine de vacances), 1980, r: Bertrand Tavernier, gl: Nathalie Baye, Gérard Lanvin, Flore Fitzgerald.

Tko pjeva zlo ne misli, 1970, r: Krešo Golik, gl: Relja Bašić, Mirjana Bohanec, Franjo Majetić, Mia Oremović.

Tom Jones, 1963, r: Tony Richardson, gl: Albert Finney, Susannah York, Hugh Griffith.

Tragači (The Searchers), 1956, r: John Ford, gl: John Wayne, Jeffrey Hunter, Natalie Wood, Vera Miles, Ward Bond.

Tratinčice (Sedmikrásky), 1966, r: Věra Chytilova, gl: Jitka Cerhova, Ivana Karbanova.

Treći čovjek (The Third Man), 1949, r: Carol Reed, gl: Joseph Cotten, Alida Valli, Trevor Howard, Orson Welles.

Trema (Stage Fright), 1950, r: Alfred Hitchcock, gl: Marlene Dietrich, Richard Todd, Jane Wyman, Alastair Sim.

Trideset i devet stepenica (39 Steps), 1935, r: Alfred Hitchcock, gl: Robert Donat, Madeleine Carroll, Lucie Mannheim, Godfrey Tearle.

Tuđinac (Alien), 1979, r: Ridley Scott, gl: Tom Skerritt, Sigourney Weaver, John Hurt, Ian Holm.

Tuđinci (Aliens), 1986, r: James Cameron, gl: Sigourney Weaver, Michael Biehn, Lance Henriksen, Paul Reiser.

Vrijeme igre (Playtime), 1968, r: Jacques Tati, gl: Jacques Tati, Barbara Dennek.

Vrtoglavica (Vertigo), 1958, r: Alfred Hitchcock, gl: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes.

Vruća sedla (Blazing Saddles), 1974, r: Mel Brooks, gl: Gene Wilder, Cleavon Little.

Zlatna groznica (The Gold Rush), 1925, r: Charles Chaplin, gl: Charles Chaplin, Georgia Hale, Mack Swain.

Zvezdani ratovi (Star Wars), 1977, r: George Lucas, gl: Mark Hamill, Carrie Fisher, Harrison Ford.

SAŽETAK

Tradicija proučavanja priče obično navodi Aristotela kao svoj izvor, no teorija pripovijedanja u dvadesetom stoljeću uglavnom se izravno zasniva na strukturalnoj lingvistici Ferdinanda de Saussurea, potom na ruskome formalizmu te na morfologiji bajke Vladimira Proppa, dosezima temeljnim za strukturalističke i semiotičke metode proučavanja priča. U strukturalističkom je kontekstu iznikla i naratologija, specifična teorija pripovijedanja koja pokušava opisati temeljne narativne strukture, zajedničke za priče ostvarene u svim medijima (s glavnim predstavnicima R. Barthesom, G. Genetteom, A. J. Greimasom, Tz. Todorovom, Sh. Rimmon-Kenan, itd). Unatoč sve razvedenijem poststrukturalističkom proučavanju priče, naratologija se nesmetano razvijala tijekom 1970-ih i 1980-ih, pa se u taj kontekst upisuje i filmsko-književna naratološka teorija Seymoura Chatmana. Filmologija je u svom razvoju, dakako, imala različit put od znanosti o književnosti, pa su i novija (poststrukturalistička i marksistička) stremljenja u filmologiji bila od manjega značaja. Tijekom 1980-ih poststrukturalističku je teoriju filma s mjesta najznačajnije (ili barem najglasnije) struje novijeg proučavanja filma odmijenila kognitivistička filmološka škola s Davidom Bordwellom kao jednim od najvažnijih predstavnika. Obilježivši "poststrukturaliste" kao zagovornike "velikih teorija", kognitivistička se filmologija utemeljila na dosezima kognitivne psihologije, koristeći se, međutim i dosezima ruskoga formalizma i književnoznanstvenoga strukturalizma. Premda Bordwell odbacuje jezik i lingvistiku kao temelj proučavanja filmske priče, valja, međutim, imati na umu kako film ipak imitira (jezičnu) komunikacijsku situaciju pripovijedanja, pa dok kognitivisti (pojednostavljeno) proučavaju kako percipiramo film (pomoću obrazaca, shema, itd.), naratolozi proučavaju što se zbiva kada film imitira pripovjedačku situaciju: koje se narativne instancije formiraju (implicitni autor, pripovjedač, adresat, implicitni čitatelj) te kakve su sve mogućnosti filmskoga pripovijedanja (npr. pouzdano i nepouzdanost pripovijedanja, fokalizirano i nefokalizirano, pripovijedanje na više narativnih razina, itd.). Ti su istraživački pravci očito, dakle, komplementarni pa bi daljnom interakcijom (uz, primjerice, elemente preuzete iz teorije glazbe) mogli i u budućnosti znatno obogaćivati ne samo teoriju nego i povijest filma, vodeći u pravcu sinteza koje nikada nisu konačne, ali je težnja prema njima vjerojatno sastavni dio svake ozbiljnije teorijske koncepcije.

SUMMARY

The theory of narration usually cites Aristotle as its source, although the twentieth-century study of narration is mostly based on the structural linguistics of Ferdinand de Saussure, as well as Russian formalism and the (morphological) study of folktales conducted by Vladimir Propp. These foundations are crucial for the structuralist and semiotic study of narration, and it is in the context of structuralism that the birth of narratology took place. Narratology is a distinctive type of theory of narration, concerned with describing the deep structures common to stories told (transmitted) in all media, with chief contributors R. Barthes, G. Genette, A. J. Greimas, Tz. Todorov, G. Prince, Sh. Rimmon-Kenan and others. In spite of the more aggressive and continually diverging post-structuralist theory, narratology has continued its development, with film and literary narratology of Seymour Chatman as one of the most prominent achievements in recent decades. Needless to say, the historical development of filmology has not followed completely the path of the theory of literature, in spite of the continuous contacts and mutual influences between the two fields. That is the reason why the more recent (post-structuralist and Marxist) tendencies (although not insignificant) have been of less importance and influence in filmology than in literary study. The cognitivist film theory, with David Bordwell as one of the key figures, became the most prominent school in filmology in the 1980s. Marking the advocates of post-structuralist film studies as the proponents of “grand theories”, the cognitivist film theorists based their method on the achievements of cognitive psychology, also relying, however, on the works of Russian formalists and structuralist theory of literature and (to a lesser extent) of film. Although Bordwell jettisons language and linguistics as the basis for studying film narration, one must bear in mind that film quite often mimics the (verbal) communicative situation of narration. So while the cognitivists basically study the ways we perceive the medium of film, the narratologists study the phenomena that take place when the medium mimics the narrative situation: which instances (textual figures) are formed (implied author, narrator, addressee, implied reader, etc.). In this branch of narratology the various types of narration in film are also studied; for example, reliable and unreliable narration, focalised and unfocalised narration, multi-levelled narration, etc. Since these types of theory are evidently complementary, their future contact (with, perhaps, some additional elements imported from the theory of music) might further enrich not only the theory of film, but the history of film as well. Naturally, the synthetic ambition of this approach can never be completely fulfilled, but some sort of synthetic tendency is probably central to every serious theoretical

effort.

Nikica Gilić

Rođen 1973. u Splitu. Redoviti profesor na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Predaje kolegije iz teorije i povijesti filma na Odsjeku za komparativnu književnost i na Akademiji dramske umjetnosti. Bio je voditelj Doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Sudjelovao na više međunarodnih simpozija u Hrvatskoj, Mađarskoj, Njemačkoj, Rumunjskoj, SAD-u, Austriji, Srbiji, Velikoj Britaniji, Poljskoj, Crnoj Gori i Francuskoj te održao gostujuća predavanja na sveučilištima u Njemačkoj, Austriji, Poljskoj i Češkoj. Glavni urednik *Hrvatskog filmskog ljetopisa* od 2010. do 2022., član je uredništva *Književne smotre* i internetskog znanstvenog časopisa *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*. Član je savjeta časopisa *Ubiq* te član Vijeća Animafesta. Dobitnik je Nagrade Filozofskog fakulteta, Nagrade Vladimir Vuković (HDFK), Nagrade SFERA te Nagrade Grada Zagreba.

Objavio: *Filmske vrste i rodovi* (2007, 2013); *Uvod u teoriju filmske priče* (2007); *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (2010, 2011); *Predavanja o filmskom modernizmu* (2024, 2025).

Uredio: *Filmski leksikon* (s Brunom Kragićem, 2003); *3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića* (2006); *60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film* (sa Zlatkom Vidačkovićem, 2013); *Partisans in Yugoslavia* (s Mirandom Jakišom, 2015); *Global Animation Theory* (jedan od pet urednika, 2018); *Pedeset godina Svjetskog festivala animiranog filma – Animafesta Zagreb, 1972-2022* (dvojezično; glavni urednik, 2022); *Lukas Nola* (urednik Tin Bačun, suurednici Nikica Gilić i Dunja Ivezić, 2025).

Biblioteka Online

knjiga 307

Nikica Gilić

UVOD U TEORIJU FILMSKE PRIČE

drugo, izmijenjeno izdanje

© 2026 Nikica Gilić

© za elektroničko izdanje: Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, 2026

Izdavač

Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, Zagreb

Za izdavača

Krešimir Pintarić

Glavni urednik

Krešimir Pintarić

Urednik

Krešimir Pintarić

Fotografija

Özlem Aldal / Pexels.com

Objavljeno

20. rujna 2026.

ISBN 978-953-374-502-2 (HTML)

ISBN 978-953-374-500-8 (EPUB bez DRM)

ISBN 978-953-374-501-5 (PDF)

Prvo izdanje

Školska knjiga, Zagreb, 2007.

Knjiga je objavljena uz financijsku podršku Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske i Grada Zagreba. Mišljenja izražena u ovoj knjizi odražavaju isključivo mišljenja autora i ne izražavaju nužno stajališta ustanova koje pružaju financijsku podršku.