

N i k i c a G i l i ć

Naratologija i filmska priča*

U naratologiji¹ 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 / 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 koji mogu biti ekvivalentni opisivanju, primjerice vožnje i panorame koje postupno otkrivaju izgled nekoga čovjeka² ili predmeta.

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 *čimbe-*

ma razlike). Mogli smo, ako reći, u filmu puKduu snaga još izrazitija nego u kazalištu, pa film ne može izbjeći precizno određivanje, jasno individualiziranje u prikazu likova i predmeta. U filmsku sobu tako ne ulazi 'čovjek', nego konkretno i precizno određen čovjek (vidi i u Chatman, 1980: 30), primjerice mršavi bijelac srednje visine, zalizane crne kose, odjeven u sivo odijelo.

Emile Poppe, ne bez razloga, čak tvrdi kako Chatman zbog književnih temelja svoje teorije donekle uzima ovo filmsko svojstvo specifičnosti kao nedostatak 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). Nema toga verbalnog stilista koji bi bio kadar ostvariti spektakl prizora u kojem, prema poznatom (Chatmanovu!) primjeru, Orson Welles izlazi iz automobila u *Dodiru zla*.

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.³ No, čak i tada film ima svoju pokaznu snagu, retoričke učinke nedostupne književnosti: gledatelj očekuje razabirljivost prizora, pa se djelovanje izostanka opisa u književnosti ne može uspoređivati sa snagom djelovanja nedovoljno informativna prizora (primjerice u Hitchcockovu *Psihu* ili Bressonovu *Novcu*).

Konstrukcija prostora

Međutim, sve ono što se može reći o funkcijama književnih opisa ili nagovještaja prostora za radnju i karakterizaciju likova u načelu se može primijeniti i na ulogu filmskoga prostora za razvoj radnje i karakterizaciju likova — deformirani prostori i sjene 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 tjelesnom izgledu — nepočestljivosti, neurednosti ili neobrijanosti. 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).

Kao što je govorio 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 vrpce⁴ (Pudovkin, 1970: 83-4), pa montažom nastaje specifičan filmski prostor. 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 kadar⁵ 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 analitičkoga prikazivanja i najsitnijih te najrubijskih dijelova nekoga prizora, pa je jasno zašto se u njegovoj filmskoj teoriji govori o *idealnom* promatraču (1970: 91). Ukratko, prema Pudovkinovu se mišljenju gledateljsko promatranje filma očito bitno razlikuje od promatranja u zbilji te se filmski gledatelj ne može svesti na zbiljsko gledanje zbiljskog čovjeka od krvi i mesa. Moraju se, dakle, naglasiti medijske specifičnosti filmskoga gledanja — kako one imanentne naravi medija (npr. okvir), tako i one relativno konvencionalno određene (npr. takozvano montažno razlaganje, odnosno montažna rascjepkanost prizora i uporaba montažnih spona, primjerice 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 Woodov *Plan 9 iz svemira* najjasnije se može pokazati kako filmska mogućnost konstruiranja prostora nije tek područje beskraje 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 na odeskim stubama 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 prostorno-vremenskih signala doživljava kao grubu grešku, kršenje pravila filmskoga izlaganja.

Pri gledanju *Plana 9 iz svemira* ne dolazi do tvorbe cjelovitoga, specifično filmskog prostora (ni vremena), nego se pojedine snimke slažu u puki akronološki ili djelomično kronološki, prostorno neskladan i uzročno posljedično slabo povezan slijed,⁶ u kojem su logičke zakonitosti filmskoga svijeta donekle nagoviještene, no potom grubo narušene.

U povijesti filma vrlo su cijenjena ostvarenja koja nisu dominantno organizirana kao slijed događaja, primjerice *Tratinčice* Vere Chytilove, u kojima junakinje (često doslovno) skaču iz prostora u prostor, ne obazirući se na zakone fizike, ili *Do posljednjeg daha* u kojem se junak izravno obraća kameri, a prikaz događaja isprekidan je takozvanom skokovitim montažom. Ovdje je riječ o načinima organizacije prostora i vremena različitim (s različitom ulogom filmske forme, stila) od načina kojim je organiziran (odnosno načina kojima neuspješno teži biti organiziran) *Plan 9 iz svemira*, pa možemo reći kako je film Eda Wooda loš prema parametrima klasične naracije jer smo ga, kao gledatelji, pozvani sumjeravati s parametrima 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 kome-

dija *Svi kažu volim te* u kojoj glumci uglavnom loše pjevaju), u filmovima Eda Wooda nema signala strukture u nezgrapnostima, gledatelj ih doživljava kao neprekidan 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 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.

Filmski je prostor, dakle, sličan zbiljskom, što vrijedi 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 nekim razdobljima kada su osobito jaki bili i drukčiji modusi organizacije filmskoga prostora, ne možemo ih proglasiti isključivim i općevazećim pravilima.

Filmski prostor katkada naliči, 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 široka za pri-

kaz svih sudionika događaja te uz izrazito artifičijelnu scenografiju. U (modernističkom) filmu Ante Babaje *Carevo novo ruho* prostor je tako upadljivo artifičijelno osvijetljen, snimljen (te laboratorijski obrađen) da likovi ne bacaju sjene na sjajnu bijelu podlogu po kojoj se kreću, a scenografija samo nagovješćuje pojedine prostore, sasvim nalik konvencijama kakve poznajemo iz mnogih razdoblja kazališne scenografije.⁷ Slične primjere možemo pronaći i u Antonionijevu opusu, pa u *Crvenoj pustinji* boja i opći izgled ambijenta izravno svjedoče o junakinjinim raspoloženjima i (nezadovoljenim) potrebama, dok u filmovima poput Malickove *Tanke crvene linije* privlačni prizori prirode (primjereniji dokumentarcu o prirodnim ljepotama nego ratnom filmu) zadbivaju simboličku težinu, paralelno djelujući na konstrukciju likova (njihovih raspoloženja i vrijednosnih sustava).⁸

Filmsko vrijeme

Dok gledamo djela organizirana prema načelima tipičnim za igrani, dokumentarni, a često i eksperimentalni filmski rod (prema Peterlić, 2000: 232-243), gotovo 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.

Filmski likovi i predmeti kreću se u prostorima, uronjeni su u vrijeme; čak i u slučaju apstraktnog (eksperimentalnog i animiranog filma) često možemo govoriti o iskustvu prostora, a vrijeme je u takvim filmovima čak jedna od najčešćih glavnih tema. No, u slučaju narativnoga filma, u kojemu su prostor i vrijeme nezaobilazno okružje zbivanja, problematika vremena možda je čak i složenija te važnija nego u drugim tipovima filmskoga izlaganja. Jer, 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 povezani⁹ (Peterlić, 1976: 8) — priča je svojom vremenitom naravi vrlo primjerena mediju filma, a film je, svojim jedinstvenim spojem čimbenika sličnosti i čimbenika razlike, njezin vrlo pogodan medij.¹⁰ Napokon, vrijedi napomenuti kako se i raširenost, te snažno normativno djelovanje igranoga filma (na kulturu općenito te na recepciju filmskoga medija) mogu smatrati razlozima česta bavljenja problematikom filmskoga vremena u filmologiji.

No, kao što je kod filmskih fenomena često slučaj, i vrijeme je važno ne samo stoga što slično zbiljskom (dakle izvanfilmskom) vremenu, nego 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 posve drukčijih mogućnosti od-

nosa prema vremenu. U *Konopu* je, naime, pokretima kamere dostojno zamijenjena većina efekata što ih, primjerice, u *Psihu*, *Pticama*, *Tuđincima* ili *Oklopnjači* *Potemkin* učinkovito postiže montažna rascjepkanost prizora (što ne znači da i u tim filmovima nećemo naći primjera vrlo funkcionalne dinamične kamere).

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, noviji 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.

Koliko je, dakle, ta 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 poglavlje o filmskoj naraciji i vremenu (1986: 74), a i Chatman, razlikujući *diskurzivno vrijeme* (*discourse-time*; Chatman, 1980: 62), vrijeme potrebno za konzumiranje diskurza te vrijeme priče (pretpostavljeno trajanje događaja), postavlja neka zanimljiva pitanja.

Kategorija trajanja za recipijenta filma neodvojiva je od osobitosti njegove psihe, od kognitivnih struktura pomoću kojih se suočava s filmskim medijem, a subjektivni se doživljaj vremena 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 toj 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 grada predočuje kao nešto što nema kvalitativno različit početak i svršetak*« (Peterlić, 1976: 199).

Uostalom, Bordwell na samu 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 pristizu informacije — osjetilni podražaji (1986: 76). 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 prikazi-*

vane 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 za ovu prigodu nećemo razrađivati, no čini nam se vrijednim ukratko upozoriti na važan aspekt naratologije na koji čitatelj naratoloških studija katkada može zaboraviti. Naime, 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 (u verbalnom pripovijedanju, dakako, ritmizacijom rečenice itd.) ili, uostalom, asocijativnim povezanostima nego naratološkim kategorijama kao što je trajanje.

U filmološkoj se literaturi kao primjer ekspanzije vremena diskurza u odnosu na vrijeme priče najčešće spominje čuvena scena pokolja na odeskim stubama iz Ejzenštejnova filma *Oklopnjača Potemkin*,¹¹ a najupadljiviji je postupak vremenske ekspanzije vjerojatno tehnika usporenoga 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 filmskoga zapisa ne mogu dati.

Dakako, preklapanje se javlja i u drukčijim stilskim kontekstima, primjerice u Resnaisovu filmu *Prošle godine u Marienbadu*, kada se junakinja u crnoj haljini baca na krevet, prije no što uđe muž i zapita je za fotografiju snimljenu prošle godine rukom njezina (upitnog?) ljubavnika. Rani je primjer vremenskoga preklapanja Meliesov znameniti *Put na Mjesec*, u kojemu prvo vidimo (u totalu) kako zemljin vjerni satelit dobiva raketu u oko, a potom u nešto bližem planu, kako ista ta raketa slijeće na lunarnu površinu. No, u Meliesovo se vrijeme još nije bila razvila konvencionalnost kontinuiranoga (linearnog) montažnog izlaganja, 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 voljene, ili kada shvati da je njegov život u opasnosti, ne moramo nužno vidjeti kako grabi kvaku na vratima te se

spušta niz stotinjak stuba — često je dovoljan kadar u kojem kreće prema vratima te, s njim montažno povezan, kadar u kojem izlazi na ulicu ili stiže blizu mjesta opasnoga 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 »razdoblje izostavljeno 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 cjelonočno 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 devadeset 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, neopazice) 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.¹²

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 toga postupka, možemo spomenuti poznati indijski film V Shantarama *Dva oka, dvanaest ruku* u kojem, uz elipse (prema Peterličevoj definiciji) vidimo i tipičan primjer ubrzana pokreta u kadrovima u kojima se, nakon što mu glavni junak Adinath (glumi ga sam redatelj Shantaram) preda oruđe za rad, svaki robijaš posebno prisjeća svojih zločina, pa prianja 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 šticevicima, protjecanje čitava dana prikazano je u nekoliko sekundi prizorom Sunčeva svjetla koje se kreće

preko ćelije (bacajući sve veću sjenu), a sličnu scenu nalazimo i u de la Iglesijinom filmu *Susjedi* — kada junakinja objegne u stan iznad svoga i umorna se sruši na pod, promjena osvjetljenja i kolorističkoga spektra iskaz je protoka vremena (odspavala je do jutra).¹³

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 je u priči riječ, a takvu definiciju predlaže i Biti (2000: 105). Stoga je, pri korištenju termina elipse, potrebno precizirati govorimo li o (montažnom) izostavljanju dijela radnje ili o nekom drugom, ne nužno vremenskom, tipičnom narativnom izostavljanju.

Napokon, vrijedi dodati kako, kada je o trajanju događaja riječ, i film ima mogućnost zaustavljanja događajnoga slijeda nenarativnim razmatranjima, tipičniju za književno izlaganje. U literaturi se kao najpoznatiji primjer navodi zaustavljeni pokret (zaustavljeni kadar, stop-fotografija) iz Mankiewiczova filma *Sve o Evi*, kada filmska snimka postaje fotografija, a glas komentara lamentira o junakinji.

Poredak i učestalost

Poredak događaja izloženih u pripovjednome tekstu (siže) može dakako slijediti logiku uzročno-posljedičnih veza priče (fabule), no moguće su i sve druge kombinacije — u Wellesovu *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 i junakova smrt — dio su tzv. intradijegetičkog pripovjedanja (pripovijedanja likova). Nakon Kaneove posljednje riječi slijedi istraga, u sklopu koje filmsko djelo vizualizira svjedočanstva, priče Kaneovih životnih suputnika. Dakle vremenski poredak nekada je u diskurzu poremećen u odnosu na očekivanja linearnoga (kauzalnog!) vremena u smjeru prošlosti, a Chatman predlaže da se za takvu, ženetovski rečeno analepsu (odnosno retrospekciju) koristi se terminom *flashback* (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 *flashforvard* samo kada je riječ o filmskim prolepsama (Chatman, 1980: 64).

Nolanov *Memento* je odličan primjer diskurzivne slobode u rasporedu događaja, te bi bio idealan primjer 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 smjeru suprotnom od vremenskoga pravca." Siže, bližeći se svome kraju, približava se početku fabule. *Memento* je vrlo zanimljiv za naratološka ogleđanja i stoga što događaji u dva paralelna izlagačka slijeda imaju suprotan smjer; *obrnuti* slijed događaja (prikazan u boji) naizmjenice se prikazuje s monokromatskim prizorima junakova telefonskog razgovora, u kojima se događaji kreću u uobičajenom smjeru, iz 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 vezane i uz žanrovske odrednice priče, primjerice, u filmovima kao što su Pabolinijev *Kralj Edip*, Boormanov *Excalibur* ili Miliosov *Conan* vremenski poredak, vremenski smjer i ostale karakteristike kao da su definirane vremenskim osjećajem usporedivim sa vremenskim odrednicama (verbalnog) mitološkog pripovijedanja, dok se, primjerice, vrijeme u akcijskim filmovima, trilerima ili hororima (npr. *Invizija tjelokradica. Tudinci*) doima bitno drukčijim, izraženije linearnim. Određenje pojedinoga žanra ne može se, dakle, svesti tek na ikonografiju, pa čak ni na tipične događaje ili tipične likove. U2 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 *Mahne 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 određena 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 *Skolice* Julija Cortazara. No, ako DVD-plejer nudi mogućnost manipuliranja filmskom građom, takvo gledanje narušava medijske pretpostavke filma, a *Skolice* ipak nisu samo književno djelo nego i roman. Uostalom, čak i u najkласičnijim, najlinearnije izloženim romanima čitatelj ima slobodu vraćanja i ponovnog proučavanja omiljenih ili najzamršenijih dijelova priče.

Filmolozi spominju još neke specifičnosti filmskoga vremena vezane uz poredak. Tako, za razliku od književnosti, film nema izravnih signala temporalnosti kakve su jezične (tzv. deiktičke) oznake (*prije, poslije...*), a nema ni oznaka vremena koje bi bile u onoj mjeri standardizirane i precizirane kao što su to riječi *jučer, danas, 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 — ne

samo posebnim filmskim postupcima sugestije i nagovještaja nego i preuzimanjem verbalnih i drugih standardiziranih znakova vremena.

Film gledateljskoj recepciji može podastrijeti i čovjekov (i, 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 nego 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.*).¹⁶

Kao općenitiju napomenu o filmskom prikazu vremena možemo još napomenuti kako film bez problema prikazuje, primjerice, stranice kalendara, bročjanike 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 izražajnim sredstvima filma (prizori u kojima opada lišće sa stabala, a laste lete, valjda, na jug; montažna sekvenca u kojoj se, često pretapanjem, povezuju prizori iz dugoga razdoblja...). Glavna razlika u odnosu na književnost je tada, dakako, zornost (prostorno-vremenska) prikazanost, predočena dogadajima.

Napokon, u ovim vremenskim relacijama ne smijemo zaobići ni učestalost. Chatman u ovom području, najblaže rečeno, ne dodaje mnogo 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 je i najtipičniji odnos učestalosti (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 prepričava više odlazaka u krevet, ali se svaki odlazak prepričava samo jednom, riječ je još 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 s pomoću različitih (izlagačkih) perspektiva dobivamo bitno različite događaje, s različitom karakterizacijom likova, motivacijom događaja, i tako dalje. Stoga je bolji primjer film *Svjedoci* (2003) Vinka Brešana, u kojem isti događaj (razgovor susjeda s inspektorom) vidimo u različitim fokalizacijskim varijantama. U pripovijedanju se (osobito književnom) isti događaj izlaže više puta češće nego što bi se na prvi pogled moglo pomisliti, a tu pripadaju i vremenska preklapanja na kakva smo već uputili (*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).¹⁷ Najčešće je riječ o izlaganju podređenu glavnim, singulativno izloženim događajima; Flaubert je, kažu naratolozi, prvi emancipirao iterativnost, a na posebnu razinu razrađenosti razvio je to izlaganje Genetteov omiljeni predmet

proučavanja Proust (isto). Genette čak tvrdi kako je zbog nerazumijevanja iterativnog izlaganja Sartre cijeli život vjerovao kako je gospoda Bovary samo dvaput (!) vodila ljubav — jednom s Rodolpheom i jednom s Leoneom (Genette, 1990: 38, bilj. 3). Prilično je međutim očito da je Emma vrlo senzualna i putena žena, baš kao što je očito da Marko Požgaj, junak *Ponedjeljka ili utorka* svako jutro pije kavu, ide na posao, a dosta često sastanci i redovito plaća alimentaciju, pa se u silnom ponavljanju (samo jednom prikazanih) događaja izgubi pojam o vremenu (takvo tumačenje potkrepljuje i naslov filma: *Ponedjeljak ili utorka*).

I Bordwell razrađuje tu problematiku (govoreći o odnosima između fabule i sižaja), 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, nego je, primjerice, samo najavljen ili sugeriran (Bordwell, 1986: 79-80), zapravo ne govori o učestalosti, nego o onom tipu izostavljanja informacija što ga, kako smo već istaknuli, naratolozi često zovu elipsom.

Točka gledišta i lokalizacija

Iznimno utjecajan francuski naratolog 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 se umjesto terminom kao što su gledanje ili gledište koristi terminom fokalizacija (1992: 98),¹⁸ s određenim modifikacijama prihvaćenim i u filmskoj teoriji pripovijedanja (npr. Branigan, 2001: 100-7).

Čini nam se korisnim započeti razmatranje problema podjećanjem na utjecajnu Genetteovu tipologiju pripovijedanja s obzirom na fokalizaciju,¹⁹ pri čemu 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 s takozvanim sveznajućim pripovjedačem, kakve je pisao Fielding.²⁰ 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 slučaju filma situacija je 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 afek-

tivni 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 vrlo specifične (te prije izuma filma često nezamislive) sugestije, pa čak i prikaze osjećaja, razmišljanja i raspoloženja. Nadalje, konvencija literarnog izlaganja podsvijesti, snova i struje svijesti ipak je samo konvencija, a film je kroz svoju povijest uvjerljivo demonstrirao (od nadrealizma do vrhunaca klasičnoga mjuzikla, od ekspresionizma do postmodernizma) da su mu dostupni i sadržaji čovjekove duše.

Pripovjedačev je 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 (i sa još većom stilizacijom) 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 potkraj filma). U *Amerikancu u Parizu* ima još tako 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 dojmivim 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 tom 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*. Taj se film u naratologiji navodi kao jedan od paradigmatičkih primjera filmskog 'sveznajućeg' pripovijedanja (vidi o tome u Chatman, 1999: 330-3).

Mogućnosti su očito brojne; u filmu *H-8...* Nikole Tanhofera tragične događaje vidimo isprva iz (izvanjske) perspektive filmskih žurnala i policijsko-novinskih izvješća, vrlo slične zanimljivom filmskom žurnalu, blizu početka *Građanina Kanaea*. 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 stajališta, 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 gotovo cijela²¹ prikazana u subjektivnim kadrovima (u kojima je prikazano ono što vidi junak, no subjektivni kadrovi često prikazuju i viđenje sporednih likova, neprijatelja i slično).

Mi bismo dodali kako je u većem dijelu Fincherova *Kluba boraca* fokalizacija fiksna, premda umjesto subjektivnih kadrova prevladavaju autorski kadrovi; naše su informacije o događajima pod velikim utjecajem junakove svijesti, pa vidimo njegova zamišljenoga prijatelja Tylera u kadru zato što ga i on vidi. Tek nakon što junak (žarište fokalizacije) shvati kako Tyler u (filmskoj) zbilji ne postoji²² gledatelj može biti potpuno siguran u ono što je prije eventualno mogao naslutiti: veći dio filma izložen je kao potpuno krivotvorena, iskrivljena (*nepouzđano* ispriповijedana) filmska zbilja.

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 je fokalizacije njegovo prošlo ja; Pripovjedač koji priča zna da Tyler zapravo ne postoji, ali nam to ne želi reći kako bismo se saživjeli sa svijesću njegova (autobiografski) označena junaka.

Nadalje, moguća je i promjenjiva unutrašnja fokalizacija, a kao tipičan primjer Genette navodi roman *Gospoda Bovary*. U filmu *Nevjerna žena* redatelja 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, bitan element strukture filma, jer su i muž i žena predstavljene kao ravnopravni, aktivni likovi, dostojni fokalizacije, subjektivnih te polusubjektivnih kadrova. Njezina je akcija (potaknuta, recimo, nezadovoljstvom buržoaskom egzistencijom) pronalaženje ljubavnika, na što muž reagira 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 omogućuje narativno oživljavanje davno zamrla građanskog braka, promjenjiva fokalizacija omogućuje umjetničku uvjerljivost takva 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 *Gradaninu Kaneu* čini se da je naslovni junak posve različit iz priče u priču, kako se mijenjaju pripovijedači, što je samo dijelom vezano uz različita razdoblja na koja se dijelovi priče odnose. Kao primjer mnogostruke unutrašnje fokalizacije mogli bismo navesti *Tanku crvenu liniju* u kojoj se 'poetske', 'lirske' pripovjedne sekvencije motiviraju osjećajima različitih likova, pri čemu je često teško točno atribuirati porijeklo takve motivacije u konkretnom liku. 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. No, čitatelj ne dobiva ni dovoljno informacija na osnovi kojih bi zaključio kako točno izgledaju likovi iz *Ubojica*,¹³ a i ambijenti su izrazito škrto naznačeni — neki čak nisu ni 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 koji ne želi bježati. Nick se vrati na posao i komentira kako želi otići iz gradića. Glavni razlog zašto tu novelu možemo smatrati klasičnim primjerom vanjske fokalizacije nisu, dakle, škrti opisi, nego pripovjedačka distanca od unutarnjeg života likova, a manjak opisa retorički podcrtava hladnoću i distanciranost pripovijedanja o u načelu iznimno emocionalno napetim situacijama.

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. I tu, dakle, leži glavna razlika između pripovijedanja s vanjskom i pripovijedanja s unutarnjom fokalizacijom: kod vanjske fokalizacije adresat pripovijedanja ne raspolaže ni sa jednom informacijom koju ne bi imao lik koji bi sjedio pokraj junaka i slušao njihove razgovore.²⁴ Dakako, za razliku od toga hipotetičnog lika, adresat k tome može ne vidjeti junake (a u tim su dvjema novelama k tome opisi često iznimno škrti).

Vanjska fokalizacija, međutim, ne podrazumijeva nužno takvo ekstremno suzdržavanje od opisa, pa ono malo opisa što ih nalazimo u *Ubojicama* i *Brdima poput bijelih slonova* ne umanjuje izrazitost vanjske fokalizacije, jer se i opisi zadržavaju na onome što je izvanjsko likovima (odnosno njihovim psihičkim procesima). Kao primjer vanjske fokalizacije u naratološkoj se literaturi često navode i tzv. trivijalni romani, npr. *romani intrige*, u kojima je bitno ne razotkriti ono što bi čitatelju bilo važno znati ako bi htio razumjeti likove i zbivanja (Genette, 1992: 99-100), a u trivijalnoj književnosti, čini nam se, opisa često ima više nego u spomenute dvije novele, pa makar ti opisi bili shematizirani i umjetnički nefunkcionalni.

Dobar dio polemike o terminu fokalizacije (npr. kritike Mikee Bal) odnose se na nerazmjernost 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 gotovo ništa o njima — primjerice u talijanskim su vesternima (Sergio Leone i društvo) junaci često svedeni na funkcije (dobar, zao...). Već u 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.

Dakako, različiti tipovi filmskoga pripovijedanja na različite načine koriste se oblicima filmskoga zapisa pa, primjerice, filmovi Howarda Hawksa često izbjegavaju krupne planove kako bi izbjegli pretjerano naglašavanje emocionalnog stanja likova (kako bi se, dakle, odmaknuli od pripovijedanja s unutarnjom fokalizacijom), pa je nekakav srednji plan norma za mnoga njegova redateljska ostvarenja. Filmovi Michelangela Antonionija pak osobito vješto koriste se daljim planovima (total i polutotal) kako bi u samu izlaganju sugerirali mučninu, tjeskobu i osamljenost kao svojstva likova, sasvim analogno primjerice, sintaktički isprekidanom književnom pripovijedanju kod lika o kojem se (u trećem licu!) pripovijeda.

Takva se tipologija pripovijedanja može prilično učinkovito primijeniti i na književne i na filmske priče, ali i na strip, kazalište, 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).

No, kada, primjerice, film prikazuje više likova u istome prizoru, čak i same informacije što nam ih prenose njihovi po-

gledi (primjerice kada junakinja i njezina sestra promatraju Fulira u *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 vješta audio-vizualnog orkestriranja malograđanskoga neukusa²⁶ 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,²⁷ na trenutak ćemo se vratiti na primjer iz *Kluba boraca*. Kada Tyler i družina zaskoče u zahodu šefa policije kako bi ga zastrašili, nasilnike vidimo u vrlo znakovitom subjektivnom kadru, montažnim slijedom i izborom točke promatranja (primjerice, rakursom), nedvojbeno pripisanom otetom šefu policije. Isprva ne vidimo Tylera, a u dubini prizora nalazi se Pripovjedač (Edward Norton), no uskoro Tylerova glava prijeđe granicu okvira te u prizoru zakloni Pripovjedača.

Premda točka promatranja nije junakova (nego očito pripada šefu policije), pripovijedanje je još fokalizirano i kroz junakovu svijest — kroz ono što junak zna, vidi i vjeruje: taj subjektivni kadar šefa policije (koji Tylera nije vidio) prikazuje nepostojećega 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!

Poslije 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 uobličena pomoću glumca Brada Pitta). U tom slijedu vidimo i kako bi spomenuti subjektivni kadar zaplašenoga šefa policije izgledao da nema obrazloženog fokalizacijskog mehanizma — bez Tylera, s Pripovjedačem u prvome planu, na istom onom mjestu u prizoru na kojem smo prije vidjeli nepostojećega karizmatičnog vođu podzemne organizacije. Kako bi što uvjerljivije bila ocrтана važnost razlikovanja subjektivnoga kadra od fokalizacije, vrijedi spomenuti i primjer iz filma *Invazija tjelokradica*, u kojem izvanzemaljske kukuljice proizvode kopije ljudi, težeći zavladata cijelim svijetom.

U pretposljednjoj sceni filma vidimo naime Matthewa (Donald Sutherland) kako se kreće među izvanzemaljskim 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 posljednje scene u kojoj susreće prijateljicu s kojom je pokušavao pobjeći pred lažnim ljudima, baš kao što ne može znati ni koliko, je točno vremena proteklo između pretposljednje scene i prethodne, noćne scene u kojoj Matthew uništava rasadnik kukuljica.

Zbog izostavljanja informacija, ali i zbog dramaturške opravdanosti junakove emocionalne suzdržanosti²⁸ već u pretposljednjoj sceni ne možemo biti sasvim sigurni da li je i

on asimiliran. U posljednjoj sceni zacujemo zenski glas Koll 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 njega u njenom subjektivnom kadru), no svejedno ne možemo govoriti o osobito snažnoj lokalizaciji, jer unatoč tome što vidimo ono što Matthew vidi, nemamo pojma što misli, niti da li je doista riječ o Matthewu ili o njegovoj izvanzemaljskoj kopiji. Jer, tek kada *Matthew* izobličiti lice, upre prstom u Nancy i zavrišti, doznajemo da je i on bio asimiliran i kopiran, o čemu nam subjektivni kadar ništa nije rekao.

Dakako, kao što smo već napomenuli, film, za razliku od jezika,²⁹ ima iznimnu pokaznu snagu, svojstvo stalnog prikazivanja i pokazivanja zbog kojeg je teže (i retorički mnogo upadljivije) snimiti film u kojem ne znamo kako junak izgleda. No, zato se film lako može zadržati na pojavnoj fasadi zbilje, gledatelj čak može vidjeti ono što junak vidi, a ne znati da gledač kojemu pripada subjektivni kadar nema emocija, da Matthewova ličnost i sve što je znao postoje samo kao dio uspomena izvanzemaljskog čudovišta koje ga je ubilo.

U posljednjoj je sceni filma *Invazija tjelokratica*, čini nam se stoga, fokalizacija dominantno vanjska, unatoč subjektivnim kadrovima kao važnom elementu unutrašnje lokalizacije, a zbog drukčijega stila glume V Cartwright te režijsko-dramaturško-scenarističke postavbe njezina lika možemo se donekle suživjeti s njezinim duševnim stanjem u trenutku kada se približava prijatelju Matthewu (u njegovu subjektivnom kadru!), ne znajući da je on zapravo izvanzemaljsko čudovište (to dozna tek kad on uperi prst u nju i izobličiti se pozivajući svoju čudovišnu braću i sestre). S druge pak strane, blizu početka filma znakovita je scena nakon noći u kojoj je (zaključujemo poslije) Elizabethin muž asimiliran — Elizabeth ga zbunjeno promatra i pokušava shvatiti što on radi, a gledatelj vidi njezine subjektivne kadrove s upadljivom unutrašnjom fokalizacijom — mi, skupa s junakinjom, ne znamo što se zbiva, a film nas i emocionalno vezuje uz njezin lik i njezinu situaciju (čemu pridonose i elementi trilera — gledajući film od početka doznali smo da je svijet što ga je donijela u kuću izvanzemaljskoga podrijetla).

Naime, izbor točke promatranja (i njezine trzave dinamičnosti) informacijski je blizak junakinjinoj 'točki promatranja' (i u autorskim, a ne samo subjektivnim kadrovima), pa nam

teško 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 njezine 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 gledatelju recepciju događaja onome što Elizabeth vidi i osjeća.

No, ta je fokalizacija osnažena i onim što nije dio subjektivnoga kadra, a uklapalo bi se u Peterličevu (2000) definiciju autorskoga kadra, odnosno kadra komentara (npr. vožnja prema naprijed, prema suprugu 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 prijatelju Matthewu, scenu u kojoj se seta gradom i sve joj je čudno, pa su i oblici filmskoga zapisa (zvučni i vizualni) podjednako očučeni i u njezinu subjektivnom kadru i u kadru najave tog subjektivnog 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 tjelokratica* možda sugerira kako su manje-više svi ljudi hladni, beščutni i osamljeni i izvan žanrovskih okvira priče filma.

Aspekti lokalizacije

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 narativnih struktura,³⁰ ne samo književnih i filmskih priča nego, primjerice, priča izloženih u mediju stripa, radijskom mediju (tzv. radiodrama),

itd. Kao što to sistematizira Gajo Peleš, lik u čitanju narativnoga teksta (dakle, u percepciji priče) nastaje kao svojevrsno sjecište kodova ili skup različitih *distinktivnih značajki*,³² kao što su ime, položaj prema ostalim likovima, potom karakterne osobine te funkcije, radnje lika (radnje vezane uz taj skup) (Peleš, 1999: 229–243). Dakako, lik nije isto što i čovjek, premda pripovjedačke konvencije i unutarnja logika većine priča nalaže neku vrst usklađivanja narativnih figura prema pravilima koja reguliraju naše kontakte s ljudima u svakodnevnom iskustvu. No, likove određuju i žanrovske strukture i logika dramaturgije.

Primjerice, nije dovoljno tek načelno ili (konkretnije) mimetički pitati se da li su u filmu *Tudinca* uvjerljive prisebnost i borbene vještine časnice s trgovačkog broda Ripley i djevojčice Newt (njih su dvije, naime, superiorne nekim profesionalnim vojnicima). Taj problem korisnijim se čini promatrati s pomoću konkretnog ustroja likova te njihovih međusobnih odnosa (uočljivih pri gledanju filma), a neke od karakterizacijskih ili dramaturških odnosa možemo obrazložiti i time što su *Tudinca* filmski 'nastavak' *Tudinca* redatelja Ridleyja Scotta.

Junakinja Ripley je, naime, postulirana kao osoba koja je u *prethodnom* filmu već ubila jednoga *Tudinca* (dokazavši se time kao borac). S druge pak strane Newt u *Tudincima* već načinom na koji je uvedena u priču dokazuje sposobnost preživljavanja najgorih pogibelji, a ostali likovi podupiru uvjerljivost njihove snalažljivosti. Među marincima je, naime, mišićava Vasquez vrlo uvjerljiv dokaz kako žene mogu biti akcijski junaci, unatoč kulturalnim stereotipima i žanrovsko-ikonografskim konvencijama koji se obično vežu uz vojničke narativne strukture (u pričama ostvarenim u raznim medijima).³²

Dramaturški promatrano, u grupama je poželjno postojanje najslabije karike, kako bi lakše i preglednije mogle biti raspoređene uloge u narativnoj organizaciji akcijskih priča — kada takve karike u *Tudincima* ne bi bile upadljive, postojala bi mogućnost gledateljskog padanja pod utjecaj kulturalnih predrasuda te sumnje u vjerodostojnost akcijskih pothvata Ripley i snalažljivosti Newt. Stoga su takvom karikom u ovome filmu vrlo (upadljivo i izrazito) prikazani muškarci: nemoralni službenik kompanije, nesposobni zapovjednik i plačljivi marinac. Njih trojica ili sabotiraju ili padaju u nesvijest ili kukaju stvarajući paniku, pa je nepotrebno da još neki lik radi to isto. Kada bi još i Ripley, Newt i Vasquez bile nesposobne ili kukavice, razvoj akcijske priče bio bi ometen, pa bi, primjerice, umjesto nastanka relativno ravnomyerme mješavine akcije, horora i znanstvene fantastike nastao film dominantno hororske strukture u kojoj čudovišta love jednu po jednu žrtvu.

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 neke priče unosi u čitanje iz izvannarativnog iskustva i na onome što rađa logika svakoga medija, odnosno logika žanrova i drugih nadmedijskih tvorbi.³³ No, s druge strane, u recipijentna priče velik je interes za likove, pa narativna tradicija izrazito često, rado i snažno organizira informacije što ih dobiva recipijent priče putem njihova prelamanja kroz narativne figure spomenute

na početku ovoga potpoglavlja. U početnim scenama filma *Memento* gledatelj je, primjerice, posve neupućen o karakterizaciji likova i razlozima pojedinih zbivanja zato što je pripovijedanje fokalizirano kroz (metaforički rečeno) 'gledište' junaka.

On zbog oštećenoga (zapravo, nepostojećega) 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 komu treba vjerovati. Gledatelji, dakako, uglavnom imaju neoštećeno dugotrajno pamćenje, pa je adekvatno gledateljsko neznanje omogućeno sličnim rasporedom događaja.

Pojedine scene uglavnom traju otprilike onoliko dugo koliko junak može zadržati uspomene, a gledatelj na početku većine scena ne zna uzroke ni 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 (ponajprije 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, nego kao pomalo smiješna, 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 urodilo dojmom intencionalnosti i artificijelnosti, izvandogađajne motiviranosti takva postupka, uz dodatni bonus gledateljskoga zamora.

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* Larisa von Triera uranjaju u konvencije svojih privatnih maštovitih mjuzikala zajedno s 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, primijenjena u klasičnim remek-djelima mjuzikla, kao što *su Amerikanac u Parizu* ili *Pjevajmo na kiši*, pa se vrijedi prisjetiti kako za razumijevanje fenomena fokalizacije nisu ključni

samo konkretno glazbeno i koreografsko organiziranje pjesme i plesa. Naime, već i gola činjenica razrješavanja dramaturških situacija baš na taj, žanrovski vrlo specifičan način, svjedoči o ograničavanju pripričenih 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 rjeđu primjenu 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 bivšega čuda od djeteta i (bes)perspektivnoga pijanista, nego 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 s istom djevojkom, živčani pijanist nije fokalizacijsko žarište, nego je (tek) središte narativnog interesa. On uznemireno 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 silno nesretan.

Dakako, glazbeni su filmovi jako privlačan primjer fokalizacije, utjecaja raspoloženja (sreće, tuge, nervoze) i razmišljanja likova na pripovijedanje, podjednako konvencionalizirani³⁴ i dojmljivi. 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 izgledniji 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 *Upotrazi za izgubljenim vremenom* pripovijeda o sebi. Pripovijedač i lik takve priče mogu se vrlo upadljivo razlikovati ne samo po životnoj dobi, iskustvu, znanju i stavovima, nego i stečenim iskustvom u proteklom vremenu.

Nadalje, u 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 tako složene narativne situacije može nazvati spomenuta scena iz *Kluba boraca* sa subjektivnim kadrom pripisanim jednome liku (šefu policije), no snažno lokaliziranim kroz svijest drugog (Pripovijedača), a vrijedi podsjetiti i na dobro znana filmološka zapažanja o subjektivnim kadrovima koji pripadaju dvojici likova, koji su manje-više po-

djednako važni za izlagacki slijed, a u kadru najave (koji u većini slučajeva prethodi subjektivnome kadru) gledaju u istome smjeru (npr. u Bordwell, Thompson, 1990: 311 navodi se primjer iz filma *Sjever-sjeverozapad*).

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 Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* u kojem se suptilnim scenografsko-kolorističko-glazbeno-verbalnim oznakama, potom izborom točke promatranja, razrađenom tematizacijom pogleda, fokalizacija veže ponajviše uz mamu i maloga Pericu, ali i uz druge likove, kako gospođu Fulira, tako i tetu Minu. Majstorsko prožimanje pripovijedanja neukusom pripisanim likovima, kao i njihovim niskim strastima³⁵ 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 smjeru snažno sugerira njezinu seksualnost i maštu, osobito ako se prisjetimo koliko je Mina proždrljiva, te koliko je čitava struktura filma *Tko pjeva zlo ne misli* 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 Mije 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 gledateljevu gledanju — dobar dio onoga što vide i gledatelj i lik gledatelj je, čini nam se, sklon pripisati utjecaju perspektive lika.³⁵ 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. Nadalje, sastavni su dio većine filmova i najavna te odjavna špica (najavnica i odjavnica), tijekom kojih često započinje radnja, ili se barem izlažu informacije važne za njezino 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 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 s narativnim umjetničkim strukturama, niti s 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),³⁶ a teoriju gledišta Andreja Uspenskog, koja je utjecala i na zapadnu naratologiju, prema Užareviću je (dodali bismo: ispravnom) mišljenju u određenom smislu moguće primijeniti i na liriku (Užarević, 1991: 31).

Bilješke

- 1 Nararologijom nazivamo teoriju pripovijedanja utemeljenu na strukturalističkim postavkama, za razliku od psihoanalitičke, marksističke, kognitivističke ili feminističke teorije pripovijedanja.
- 2 Osobito kada se lik prvi put pojavi, ili se, primjerice, pojavi neočekivano odjeven
- 3 O filmskom prikazivanju, uskraćivanju prikazivanja i o specifičnim filmskim figurama opisa vidi u Turković, 2003.
- 4 Veći je dio Pudovkinovih zapažanja primjenjiv i na snimke nastale digitalnom tehnologijom.
- 5 Subjektivnim kadrom (eng. *point of view shot*, ili *subjective point of view shot*; katkada *POV shot*) uobičajeno se naziva kadar koji pripada videnju nekoga lika. Obično mu prethodi kadar najave (u kojem vidimo lik koji gleda), no najave ne mora biti; gledača možemo vidjeti i u kadru koji slijedi nakon subjektivnoga, a ne moramo ga vidjeti (npr. u brojnim filmovima strave).
- 6 Izlagačku strukturu narušenih prostornovremenskih odrednica gledatelj, međutim, često ipak može dijelom prepoznati (i u izlaganju pratiti) kao 'djelomično' narativnu strukturu.
- 7 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.
- 8 To se djelovanje, dometnimo usput, kod nekih likova odvija na načelu analogije, a kod nekih na načelu kontrasta.
- 9 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 instanci pripovjedača (vidi Beckettove romane).
- 10 Uzajamnim afinitetima priče i filma vidi u Peterlić (2000: 223-5).
- 11 Premda nam se čini kako se pritom katkada brka diskurzivno usporevanje s razlikom između gledateljskog dojma veličine filmskih stuba i izvanfilmskog znanja o veličini stuba u zbiljskoj Odesi.
- 12 Projekcijski iznimno kratka zabava i većina njezinih gostiju podređeni su temeljnome zapletu, a mrak koji neopazice pada na raspadanje zabave podređen je likovnim i ritmičkim učincima (vidi neonske reklame u završnoj sceni).
- 13 Učinak ubrzana pokreta podjednako učinkovito može se postići usporenim snimanjem i ubranom projekcijom, ali i normalnim snimanjem krećućeg umjetnog izvora svjetla.
- 14 Vrijedi napomenuti kako je ovaj termin isprva označavao kratke kadrove prisjećanja likova (vidi, primjerice, junakinjine uspomene u *Hirošima, ljubavi moja*)
- 15 Unutar scene vrijeme teče u očekivanu smjeru.
- 16 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 akcencijsku zanimljivost pojedinih događaja.
- 17 Jer, strogo gledano, nema pravoga ponavljanja događaja — postoje samo slični događaji.
- 18 U primjerima koje rabi 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, *Damu u jezeru* (čuveni pokušaj dosljedne primjene subjektivnoga kadra).
- 19 Za drugačiju koncepciju fokalizacije vidi kod Mieke Bal (1999).
- 20 Genette ističe kako Balzac, nasuprot mišljenju nekih ranijih teoretičara pripovijedanja, baš i nije pisao uzorne primjere naracije sa sveznajućim pripovjedačem (Genette, 1992: 101).
- 21 Na početku ipak vidimo junaka; teško je naći primjere čiste primjene potpuno fiksne fokalizacije.
- 22 Tada vidimo i prizore koje smo prije vidjeli, ali sada neiskrivljene junakovim mentalnim poremećajem. U kakvu su točno odnosu ti kadrovi prisjećanja sa svježim likom čija ih spoznaja izravno motivira? Nije baš vjerojatno da junak, primjerice, sebe zamišlja u blizom planu, u kadru vrlo sličnu kadru u kojem smo u fokaliziranoj naraciji vidjeli njegov alter-ego, i to u subjektivnom kadru šefa policije. Možemo stoga reći kako je opet riječ o narativnom izlaganju fokaliziranim kroz svijest lika (u tzv. autorskom kadru).
- 23 Doznajemo kakve ogrtače i šesire nose ubojice te da je Sam Crnac, a Ole visoki Švedanin (s tragovima boksačke karijere na licu), no to je otprilike sve.
- 24 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. To pretpostavljamo na osnovi skrth informacija iz njihova dijaloga, bez tragova unutarnje fokalizacije.
- 25 Pritom je, uz glumu, važan i, primjerice, izbor planova (jer nije jednako dojmljiv pogled snimljen u totalu i onaj snimljen u krupnome planu), kao i drugih oblika filmskoga zapisa.
- 26 Možemo, samo ilustracije radi, spomenuti ikonografiju licitarskih srdaca i *neodoljive* slagere.
- 27 Ova se greška vjerojatno može objasniti dominantno književnim, a nedostatno filmološkim obrazovanjem većine teoretičara i kritičara koji se bave i filmom.
- 28 Naime, u *Invaziji tjelokradica* neasimiliran čovjek može zavarati izvanzemajce ako se ponaša hladno i bezosjećajno — oni ga neće prozrijeti dok se ne oda izljevom emocija.
- 39 Primjer su spomenute Hemingwayeve novele.
- 30 Dakako, ova se zapažanja odnose na sve narativne strukture, a ne samo na umjetničke.
- 31 Ovaj termin Peleš preuzima od Jurija Lotmana, no navodi i prinosne drugih teoretičara.
- 32 Čak ni Ivana Orkanska ne narušava to pravilo, jer mora obući mušku odjeću ako želi voditi vojsku.
- 33 Žanrovi (melodrama, horor, vestern, itd.) funkcioniraju u raznim medijima — na filmu, televiziji, u književnosti, stripu, kazalištu...
- 34 Različit od izvanfilmskog iskustva emocionalnosti i od verbalnih narativnih struktura, ali ne toliko različit od konvencija glazbenoga kazališta.
- 35 Na pitanju ovoga filma mogu se nazrijeti neki veoma zanimljivi problemi, na koje inače upućuje Edmiston, 1989.
- 36 Dakako, rakurs nije ni približno jedini oblik filmskoga zapisa s kojim se može uspoređivati točka gledišta.

Bibliografija

- Bal, Miecz (1992), *Prema kritičkoj naralogiji*, u *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Zagreb: Globus, 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).
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Bordwell, David (1986), *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen (prvo tiskanje 1985).
- Bordwell, David, Thompson, Kristin (1990), *Film Art, An Introduction*, 3. izdanje, New York itd.: McGraw-Hill Publishing Company (prvo izd. 1979)
- Branigan, Edward (2001), *Narrative Comprehension and film*, London, New York: Routledge. (prvo tiskanje 1992)
- Carroll, Noel (1996), *Prospects for Film Theory: A Personal Assessment*, u *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ur. D. Bordwell i N. Carroll, Madison: The University of Wisconsin Press, 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*, ur. David Herman, Columbus: Ohio State University Press, str. 315-340.
- 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.
- Filmska enciklopedija 1-2* (1986 — 1990), ur. Ante Peterlić, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža.
- Genette, Gerard (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, Gerard (1990), *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca, New York: Cornell University Press, (prvo tiskanje 1988, prijevod Genette, 1983b).
- Genette, Gerard (1992), *Tipovi fokalizacije i njihova postojanost* u *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Zagreb: Globus, str. 96-115.
- Hayward, Susan (2002), *Cinema Studies, The Key Concepts*, London, New York: Routledge (prvo tiskanje 2000).
- 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.
- 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.
- Peleš, Gajo (1999), *Tumačenje romana*, Zagreb: ArtTresor naklada.
- 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 9 filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 133-150.
- Poppe, Emile (1994), *The rhetoric of an author in search of a theory*, u *Semiotica*, vol. 98, 3/4, str. 373-386.
- 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.
- Pudovkin, V. I. (1970), *Film Technique and Film Acting — Memorial Edition*, prev. i ur. Ivor Montagu, New York: Grove Press.
- Turković, Hrvoje (2000), *Teorija filma* Zagreb: Meandar, 2. izdanje (prvo izdanje 1994).
- Turković, Hrvoje (2003) 'Opisnost naracije — temeljna opisna načela' u *Hrvatski filmski ljetopis* IX, 35/2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Užarević, Josip (1991), *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Filmografija

- Amerikanac u Parizu (An American in Paris)*, 1951, r: Vincente Minnelli, gl: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, Nina Foch, Georges Guetary.
- 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 (II deserto rosso)*, 1964, r: Michelangelo Antonioni, gl: Monica Vitti, Richard Harris, Carlos Chionetti.
- Dama u jezeru, (Lady in the Lake)*, 1946, r: Robert Montgomery, gl: Robert Montgomery, Audrey Totter, Lloyd Nolan.
- Divan život (It's a Wonderful Life)*, 1946, r: Frank Capra, gl: James Stewart, Henry Travers, Lionel Barrymore, Donna Reed.
- Dodir zla (Touch of Evil)*, 1958, r: Orson Welles, gl: Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Marlene Dietrich.
- Do posljednjeg daha (A bout de souffle)*, 1960, r: Jean-Luc Godard, gl: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Jean-Pierre Melville.
- Dva oka, dvanaest ruku (Do Anken Barab Haath)*, 1957, r: V. Shantaram, gl: V Shantaram, Shankarrao Bhosle, Chandarkar.
- Džepar (Pickpocket)*, 1959, r: Robert Bresson, gl: Martin Lassalle, Marika Green, Pierre Leymarie.
- Excalibur / Mač kralja Arthura*, 1981, r: John Boorman, gl: Nigel Terry, Helen Mirren, Nicol Williamson.
- 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 Kvrgić, Marija Kohn.
- Hirošima ljubavi moja (Hiroshima mon amour)*, 1959, r: Alain Resnais, gl: Emmanuele Riva, Okada Eiji.
- Invazija tijelokradica (Invasion of the Body Snatchers)*, 1978, r: Philip Kaufman, ul.: Donald Sutherland, Brooke Adams, Veronica Cartwright.
- Izgubljena cesta (Lost Highway)*, 1997, r: David Lynch, gl: Sam Neill, Patricia Arquette, Robert Loggia, Balthazar Getty.
- Klub boraca (Fight Club)*, 1999, r: David Fincher, gl: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf.
- 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.
- Memento*, 2000, r: Christopher Nolan, gl: Guy Pearce, Carrey-Anne Moss, Joe Pantoliano.
- Moj ujak iz Amerike (Mon oncle d'Amerique)*, 1980, r: Alain Resnais, gl: Gerard 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 (Un dimanche a la campagne)*, 1984, r: Bertrand Tavernier, gl: Louis Ducreux, Jacques Aumont, Sabine Azema, Monique Chaumette.
- Nevjerna žena (Une femme infidele)*, 1968, r: Claude Chabrol, gl: Michel Bouquet, Stephane Audran, Maurice Ronet.
- Novae (L'Argent)*, 1983, r: Robert Bresson, gl: Christian Patey, Vincent Risterucci, Caroline Lang.
- Oklopnjača Potemkin (Bronenosac Potemkin)*, 1925, r: Sergej M. Ejzenštejn, gl: Aleksander Antonov, Vladimir Barskij, Grigorij Aleksandrov.
- Pjevajmo na kiši (Singin' in the Rain)*, 1952, r: Gene Kelly, Stanley Donen, gl: Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor, Jean Hagen.
- Plan 9 iz svemira (Plan 9 from Outer Space)*, 1958, r: Edward Wood, gl: Tor Johnson, Gregory Walcott, Mona McKinnon.
- Plesačica u tami (Dancer in the Dark)*, 2000, r: Lars von Trier, gl: Bjork, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare.
- Ponedjeljak ili utorak, \966*, r: Vatroslav Mimica, gl: Slobodan Dimitrijević, Pavle Vuisić, Gizela Huml.
- Prošle godine u Marienbadu (L'Annee derniere a Marienbad)*, 1961, r: Alain Resnais, gl: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff.
- Psiho (Psycho)*, 1960, r: Alfred Hitchcock, gl: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin.
- Ptice (The Birds)*, 1963, r: Alfred Hitchcock, gl: Rod Taylor, Tippi Hedren, Jessica Tandy.
- Put na Mjesec (Le voyage dans la Lune)*, 1902, r: Georges Melies, gl: Georges Melies, Blulette Bernon, Victor Andre.
- Rašomon*, 1950, r: Kurosawa Akira, gl: Mifune Toshiro, Kyo Machiko, Mori Masayuki, Shimura Takashi.
- Sjever-sjeverozapad (North by North-West)*, 1959, r: Alfred Hitchcock, gl: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason.
- Susjedi (La Comunidad)*, 1999, r: Alex de la Iglesia, gl: Carmen Maura, Eduardo Antuna, 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.
- Svi kažu volim te (Everyone Says I Love You)*, 1996, r: Woody Allen, gl: Woody Allen, Julia Roberts, Drew Barrymore, Tim Roth, Alan Alda, Goldie Hawn.
- Tanka crvena linija (The Thin Red Line)*, 1998, r: Terrence Mallick, gl: Jim Caviezel, Adrien Brody, Elias Koteas, Sean Penn.
- Tko pjeva zlo ne misli*, 1970, r: Krešo Golik, gl: Relja Bašić, Mirjana Bohanec, Franjo Majetić, Mia Oremović.
- Tratinčice (Sedmikrsky)*, 1966, r: Vera Chytilova, gl: Jitka Cerhova, Ivana Karbanova.
- Tudinac (Alien)*, 1979, r: Ridley Scott, gl: Sigourney Weaver, Tom Skerritt, John Hurt, Ian Holm, Veronica Cartwright.
- Tudinci (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.
- Zlatna groznica (The Gold Rush)*, 1925, r: Charles Chaplin, gl: Ch. Chaplin, Mack Swain, Georgia Hale.