

Krešimir Purgar

»Kadriranje« teksta: filmska naracija i fokalizacija u romanu *City* Alessandra Baricca

»Pokazivanje« tekstom i »govorenje« filmom

Može li u vrijeme zaokreta prema vizualnosti i analiza književnoga djela kao slikovnog sadržaja dobiti samorazumljivi legitimitet ili je potrebno razviti nove analitičke metode koje će, unutar samorazumljive tekstualne dimenzije djela, pojačati vidljivost njegove slikovne dimenzije? Mislim da je odgovor na ovo pitanje ponuđen već puno prije nego što je vizualnost teksta postala značajnom teorijskom temom, a ikonički obrat¹ pomodnim nazivom znanstvenog sankcioniranja nove osjetljivosti na slikovne podražaje. Da bi slika i tekst postali svedivi na zajednički ikonički nazivnik, potrebno je uočiti na kojim se mjestima ta dva medija najviše približavaju jedan drugom, tj. potrebno je, s jedne strane, prepoznati univerzalne narativne tehnike koje se javljaju u najzastupljenijim pripovjedačkim strukturama, poput romana i narativnih filmova, dok je s druge strane potrebno da i samo književno djelo bude autorski strukturirano u vizualnom kodu narativnog filma. Drugim riječima, nije dovoljno posjedovati plauzibilni interpretacijski model, već je nužno da i književno djelo nudi dovoljno formalnih poticaja za plodotvoran susret s filmskom teorijom.

Na sljedećih nekoliko stranica htio bih pokazati na koji je način moguće čitati roman *City* Alessandra Baricca u optici semiotičko-naratološke struje teorije filma. Ovdje se ponajprije mislim osvrnuti na odnos lingvistike i semiotike i njihovo amalgamiranje u strukturalističkoj teoriji filma Christina Metza te na filmsku naratologiju Seymoura Chatmana, zatim na analize pripovjednih struktura Gérarda Genettea, kao i na specifično »vizualno« tumačenje književnoteorijskih termina Mieke Bal. Premda vremenski nepodudarne i nejednake po implikacijama na teoriju filma, teze spomenutih autora možemo smatrati zajedničkim semiotičko-naratološkim

pothvatom jer polaze od pretpostavke da se arbitrarnost govornog jezika strukturira u priču na isti način na koji to čini »prirodno« motivirani, nearbitrarni filmski jezik. Pored kanonskih teorijskih analiza navedenih autora, koje su s vremenom našle podjednako uspješnu primjenu u filmskim i književnim studijima, htio bih pokazati da filmsko čitanje književnog teksta može u potonjem otkriti i neke eminentno filmske postupke, u stilu koji bismo mogli prigodno opisati kao potpunu kontaminaciju literarnog teksta slikovnim tehnikama srednjostrujaške produkcije suvremenog Hollywooda.

Premda u njemu nalazimo vrlo malo izravnih aluzija na konkretne filmove, predmet ove analize, roman *City*, izabran je zato što je riječ o paradigmatičkom vizualnom tekstu razvijenog postmodernizma, napisanom 1999. i obilježenome mnoštvom strategija prisposodovanih prije svega pokretnim slikama našeg vremena. Njegova ikoničnost ne proizlazi samo iz, kao što ćemo vidjeti, subverzije kanonski izvedenog odnosa »slikovnog« i »tekstualnog« pripovijedanja, a na koji se u svojim razmatranjima pozivaju Genette i Chatman, nego ponajprije iz sveprisutnosti filmskog medija danas i potrebe da se govori novim jezikom slika. Suvremene reperkusije spomenutoga teorijskog problema, tj. statusa pripovjedačke slike unutar pripovjedačkog teksta, zato su dobar uvod u postavljanje osnovnih pretpostavki na koje će se pozivati naša rasprava.

U vrlo utjecajnoj naratološkoj studiji *Discours du récit*, Gérard Genette suvremenu raspravu o načelima pripovijedanja vraća na Platonovu dihotomiju dijegeze i mimeze:

»Platon uspoređuje dva narativna postupka, onaj u kojemu pjesnik 'osobno' govori ne pokušavajući nam sugerirati

¹ Premda je pojam koji ovdje koristim — ikonički obrat — doslovni prijevod termina *Ikonische Wendung* Gottfrieda Boehma iz njegovog teksta »Die Wiederkehr der Bilder« objavljenog 1994. u zborniku *Was ist ein Bild?* (Wilhelm Fink Verlag, München), referenca se jednako odnosi na gotovo isti pojam koji je gotovo u isto vrijeme i pod vrlo sličnim imenom — *pictorial turn* — uveo američki teoretičar W. J. T. Mitchell (»Pictorial Turn«, objavljeno u: *Picture Theory*, University of Chicago Press, 1994. Esej je izvorno objavljen u časopisu *ArtForum*, ožujak 1992). Pitanje koje istodobno postavljaju Mitchell i Boehm doima se ključnim za razumijevanje suvremene kulturne, umjetničke i medijske proizvodnje, a ono bi, pojednostavljeno, glasil: je li uistinu nastupio trenutak promjene osnovne paradigme kojom tumačimo fenomene svijeta koji nas okružuje i možemo li konačno reći da je u našem modelu doživljaja svijeta nastupio obrat prema dominaciji slike uz napuštanje prevlasti *logosa*? Mitchell i Boehm svoje teze o *pictorial/iconic turn*, o zaokretu prema slikovnosti, razvijaju u suprotnosti s ranijim postavkama Richarda Rortyja koji je tvrdio da su humanističke znanosti, kao i kritička refleksija modernih društava o samima sebi, strukturirani kroz razne oblike tekstualnosti i da se završni čin epistemološkog obrata odvija upravo kroz *linguistic turn* (termin *linguistic turn* Rorty prvi puta spominje u zbirci eseja *The Linguistic Turn: Recent Essays in the Philosophical Method*, Chicago University Press, 1967). Spomenuta dvojica ne polemiziraju s Rortyjevim tezama pretpostavljajući, vjerojatno, da gotovo tri desetljeća vremenskog raspona koji dijeli njihove potpuno suprotne uvide u dovoljnoj mjeri omogućava spektaklu svakodnevice da se teorijski legitimira kao slikovni/ikonički/vizualni obrat.

rati da to čini netko drugi umjesto njega (Platon to naziva čistom naracijom — dijegezom), i onaj, ako se radi o govornom činu, u kojemu pjesnik deklamira kao da je netko drugi (kao da on sam predstavlja jedan od likova — Platon to naziva imitacijom ili *mimezom*).« (Genette: 1980, 162)²

Vidimo da već Platonova podjela pripovjednih modela sankcionira različitost književne i kazališne naracije, ali i anticipira bazičnu dvojnu strukturu suvremenih filmsko-televizijskih žanrova i formata. Naime, razne televizijske *docu-fiction* emisije, *reality* programi i pseudodokumentarci u kojima se do najsitnijih pojedinosti uprizoruje nečije ubojstvo ili spektakularna pljačka banke funkcioniraju zapravo kao oblik suvremenoga masmedijskog teatarskog *mimezisa*, kao kazališna inscenacija događaja u kojemu sada, za razliku od antičkog teatra, mogu istodobno sudjelovati milijuni ljudi. Premda nam se može činiti da će zato klasični *diegesis* i dalje biti rezerviran za »čistu« fikciju, primjerice roman i film, Seymour Chatman donekle relativizira spomenutu dihotomiju tvrdeći da je i jednoj i drugoj zajednička »komponenta priče«: obje se oslanjaju na nizanje događaja i na kronološko predstavljanje tijeka zbivanja koje može biti različito od kronologije narativnog diskursa, što je ključna osobina pripovijesti temeljene na tekstualnom predlošku. Ipak, epska dijegeza, premda se sama ne služi slikama, uvijek upućuje na ljude i zbivanja koje možemo barem mentalno predočiti i mimetički slikovno reproducirati:

»U onoj mjeri u kojoj ep ili roman predstavljaju neverbalne događaje pretvorene u riječi, radi se o miješanoj dijegezi zato što su uvedeni elementi mimeze. S druge strane, u kazališnoj inscenaciji neke priče ipak je manje-više riječ o čistoj mimezi. Tijela glumaca tada postaju 'ikonički' znakovi. Drugačije kazano, oni tada funkcioniraju kao označitelji koji podsjećaju na svoje označeno na nearbitrarni način.« (Chatman: 1990, 111)

Suštinska ikonička priroda čovjekova sustava predočavanja, bez obzira radi li se o književnom, kazališnom ili filmskom »tekstu«, navodi Chatmana na terminološko preciziranje funkcioniranja narativnih modela, a time i do nove paradigme vizualnosti u vremenu ikoničkog obrata:

»Mogli bismo reći da je razliku između mimeze i dijegeze ili, da upotrijebimo njihove modernije sinonime, između 'pokazivanja' i 'govorenja' moguće svesti na razliku koja postoji između ikoničkih i ne-ikoničkih, tj. simboličkih znakova. Ovi potonji obuhvaćaju sve normalne (neonomatopejske) jezike. U 'govorenim' pričama, poput epova i većine romana, narativnu funkciju preuzimaju 'arbitrarni' označitelji, oni koje ne možemo smatrati analognim radnji, likovima ili situacijama koje označavaju. U 'pokazanim' pričama, kao što su narativni filmovi, i radnja i likovi prikazani su na ikonički ili 'motivirani' način.« (isto, 112)

Za nas je posebno važno Chatmanovo arbitrarno shvaćanje razlike između ispričanog i *pokazanog* zato što njihova pretpostavljena zamjenjivost potkopava neupitnu konvenciju da knjigu čitamo, a sliku gledamo, i otvara mogućnost potpuno drugačije interpretacije granica medijski naizgled čvrsto definiranih sadržaja, sada već ovisnih samo o autorovu izboru znakova. Ono što ih povezuje bit će novouspostavljena konvencija »priče« (*narrative* kod Chatmana) kao pojma nadređenog mimetičkoj i dijegetičkoj naraciji:

»Unatoč svim tim miješanim i ne do kraja jasnim slučajevima, ne postoji naročiti razlog zašto bi 'pripovijedati' (*to narrate*) trebalo značiti samo 'govoriti' (*to tell*). Nakon što smo prihvatili definiciju po kojoj se naracija sastoji od priče i diskursa (*story and discourse*) zbog njihove jedinstvene dvostruke kronologije, tada je u najmanju ruku logično da se pripovijesti (*narratives*) mogu uprizoriti na pozornici ili u nekom drugom ikoničkom mediju.« (isto, 114)

Premda je Chatmanova polemika s Genetteom i, preko njega, s Platonom u ovom slučaju u prvome redu motivirana terminološkim specificiranjem filmu inherentne logike pripovijedanja, ona daleko nadilazi borbu za emancipiranjem filmske naratologije i postaje svojevrsnom teorijski utemeljenom apoteozom slikovne naracije u sada već »ne-motiviranom« i »ne-analognom« (čitaj: književnom) mediju, a koja naracija ipak predočava svoje označitelje na ne samo, kako je rekao, »kulturalno prepoznatljiv način« nego, dodali bismo, i na kulturalno paradigmatički način:

»Pojam 'ne-pripovijedane' pripovijesti (*'non-narrated' narrative*) proizašao je iz pogrešno zamišljenog pokušaja da se 'činjenje' (*'agency'*) ograniči na ljudska bića, ali to se ograničenje neće pokazati održivim. Prezentacija zahtijeva onoga tko prezentira, bez obzira radi li se o ljudskom biću ili ne, dramaturški izbrušenom liku ili ne. Onda kada prihvatimo da je pripovijesti moguće i pokazivati, prihvatit ćemo i postojanje onoga tko pokazuje (*show-er*), bio on osoba ili nešto drugo« (isto, 116).

Analiza koja slijedi potaknuta je Chatmanovim apelom za preokretom interpretacijske paradigme: niti je filmski pripovjedač više neutjelovljeni impersonalni *show-er*, niti je književni narator isključivo više autorski prepoznatljivi *tell-er*. Onaj tko govori počeo je govoriti slikom, a onaj tko prikazuje čini to govornim jezikom i tekstem. Riječ je, dakle, o tome da književno djelo legitimno podvrgnemo slikovnoj analizi i da u njemu kao narativnom diskursu *par excellence* pronađemo točke dodira, preklapanja i analogije s drugim, ikoničkim narativnim medijem — filmom.

Od semiotike filma prema semiotici filmskog romana

Usprkos brojnim intermedijским križanjima koja u njemu nalazimo, filmičnosti *Cityja* ne možemo pristupiti kao potpuno samorazumljivoj činjenici: nužno je njegovu kinema-

² Navedeni i sve sljedeće Genettove citate donosim preko engleskog prijevoda Jane E. Lewin (1983).



Casablanca

tičku predisponiranost kao književnog teksta metodološki objasniti jezikom filma, tj. podvrgnuti ga analitičkom postupku prikladnom obama medijima — semiotici. Nije slučajno što se upravo u okviru ove discipline 1960-ih — uz poticaj kako Lévi-Strausova antropološkog, translingvističkog strukturalizma, tako i de Saussureova opisa struktura govornih jezika — najdalje otišlo u pokušaju tumačenja zajedničke jezične prirode književnosti i filma. Pitanja koja su tada postavljena, poput Možemo li uopće lingvistički pristupiti ikoničkom mediju filma?, zatim Je li odnos između kinematičkog označitelja i označenog motiviran ili arbitraran? te, primjerice, poznata dvojba Možemo li i u filmu pronaći dvostruku artikulaciju kao *minimalne jedinice ekspresije i minimalne jedinice smisla?* — sva ona upućuju na želju za ozbiljnijim znanstvenim utemeljenjem filmskog medija i za razvijanjem analitičkog aparata koji će umjetnost pokretnih slika staviti u širi kontekst kulturne proizvodnje.³ Usprkos

dominantnoj tradiciji europskoga realističkog romana, kao i utjecaju američkoga narativnog filma, te unatoč zavodljivoj sličnosti u njihovome pripovjedačkom postupku, Christian Metz najprije se odlučio pozabaviti osnovnom (fonemsko-morfemskom) razinom sličnosti između filma i govornog jezika, da bi ih tek kasnije proširio i na sintagmatski plan. Metz stavlja naglasak na istu semiotičku razinu književne i filmske umjetnosti skrećući pozornost na kombinatorička pravila filma i njegove označiteljske procedure:

»Zadatosti i ograničenja estetske naravi — versifikacija, kompozicija i stilske figure u prvom slučaju; kadriranje, pokreti kamere i svjetlosni efekti u drugom — imaju ulogu konotativnih instanci postavljenih iznad denotiranog značenja. Ovo potonje u književnosti prepoznajemo kao čisto lingvističko označavanje, tj. kao jedinice jezika kojim se autor služi. U filmu denotirano značenje predstav-

³ Zlatno doba strukturalizma u lingvističkim studijima 1960-ih uvjetovalo je da i nova znanost o filmu, koja se tada tek formirala na rubovima etabliranih disciplina, prihvati neka općenita lingvistička načela o prirodi i funkcioniranju jezičnih sustava, pretpostavljajući da je i film sustav znakova poput bilo kojeg drugog. Tako je, primjerice, utjecajni filmolog Peter Wollen preuzeo čuvenu znakovnu trihotomiju Charlesa Sandersa Peircea i doslovno je primijenio na filmski medij: Wollen je u svojoj knjizi *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) »tvrdio da film koristi sve tri kategorije znakova: ikoničke (sličnošću sa slikama i zvukovima), indeksne (fotokemijskim registriranjem 'stvarnoga') i simboličke (korištenjem govora i pisma)« (Stam et. al., 1992: 30). Čak je i Pier Paolo Pasolini tada predložio tvrdnju da je film sustav znakova čija je semiotika usporediva s onim što on naziva »mogućom semiologijom sistema znakova stvarnosti same« (isto, 33). Premda nije bio usamljen u tvrdnji da jezik filma posjeduje vlastitu verziju dvostruke artikulacije govornog jezika, razlikovao se od Christiana Metza u opisu od čega se ona sastoji: »Najmanje su jedinice filmskoga jezika različiti stvarni predmeti koji zauzimaju kadar. Označio je ove najmanje jedinice kao *kineme*, po analogiji s fonemima. Kinemi se zatim ujedanjuju u veću jedinicu, kadar, koji korespondira s morfemima prirodnoga jezika« (isto).

ljeno je putem doslovnog (tj. perceptivnog) prikaza onoga što vidimo na filmskom platnu...« (Metz, 1974: 96)⁴

Važniji, dakle, od činjenice što se književni jezik temelji na potpuno arbitrarnim lingvističkim označiteljima, a filmski na motiviranim, tj. doslovno prisutnima u slici, jest sam sustav proizvodnje značenja — od jedinica nižega semantičkog potencijala prema samostalnim narativnim cjelinama, a što je zajedničko i jednom i drugom mediju. Metz, ipak, potpuno odbacuje mogućnost primjene de Saussureove dvostruke artikulacije govornog jezika na filmski jezik (pri čemu se tvrdilo da bi slika bila ekvivalent riječi, a sekvenca rečenici) inzistirajući da slika, tj. filmski kadar, uvijek već uključuje govor, a nipošto samo apstraktnu jedinicu jezika i da je filmski govor zato određen ponajprije sintaktičkim, a ne morfološkim nizovima: »Slika je (barem kada se radi o filmu) ekvivalentna jednoj ili više rečenica, a sekvenca je kompleksni dio diskursa« (Metz, isto: 65-67). Iz ovoga proizlazi da film možemo smatrati jezičnim sustavom, ali takvim koji operira većim »jedinicama« značenja nego govorni jezik.

Primjerice, jedan od završnih kadrova u *Casablanci*, u kojem vidimo Humphreya Bogarta i Ingrid Bergman kako se opraštaju na aerodromu, u knjizi bismo mogli opisati ovako: muškarac u četrdesetim godinama i žena u tridesetima okrenuti su jedan prema drugome, vidi im se tuga u očima koja najavljuje neumitni rastanak, itd. Ali čak ni ovako detaljnim opisom ne bi se ni izdaleka iscrpilo sve ono što nam samo jedan, spomenuti filmski kadar govori o konkretnoj situaciji, o vremenskim prilikama, o emotivnom stanju likova, njihovoj prostornoj dispoziciji u odnosu na sporedne događaje, ili o karakteristikama eksterijera. Kada bi svaka »scena« u romanu riječima nastojala prenijeti sav deskriptivni potencijal ekvivalentnoga filmskog kadra, tada bi i najjednostavnija priča mogla imati tisuće stranica. Upravo zato što je već i najmanju jedinicu slike moguće objasniti u formi smislene rečenice, fonemi i morfemi govornog jezika nemaju svoje usporedive filmske jedinice na razini neke arbitrarne filmske slike ili *framea* (oni su, naime, uvijek već aktualizirani govor) nego najmanje na razini kadra ili sekvenca. Drugačije kazano, kadar se ne sastoji od vizualnih ekvivalenata riječi, nego od složenijega semantičkog sklopa, kao što su rečenični iskazi, odlomci, poglavlja itd. Ova opservacija je za nas naročito važna jer nas upućuje na bitne osobine »filmskog romana«: na njegovo favoriziranje pripovjednih cjelina u odnosu na morfologiju i stilistiku teksta, te na multipliciranje sinkronijskih narativnih razina u odnosu prema postojećoj dijakroniji priče.

Kao što smo maloprije vidjeli, pored gotovo istovjetnog načina kako se konotirano značenje u slici i tekstu odnosi prema denotiranome (*konotativne instance postavljene iznad denotiranog značenja*), osnovnu analogiju između filma i jezika — a time i sofisticiranih jezičnih konstrukcija, poput pripovijetki ili romana — Metz vidi u njihovoj zajedničkoj sintagmatskoj prirodi pomoću koje manipuliraju označiteljima/označenim kako bi ostvarili naraciju. I dok jezik kombi-

nacijom fonema i morfema tvori rečenicu, film rasporedom slika i kadrova stvara »sintagme«, tj. osnovne autonomne narativne jedinice čiji nizovi tvore filmsko značenje. Robert Stam tvrdi da *Velika Sintagmatika* (*Grand Syntagmatique*) predstavlja Metzov pokušaj uspostavljanja održiva prostorno-vremenskog poretka primjenjivog na narativni film, što je dodatno osnaženo specifičnom Metzovom kinematičkom terminologijom autonomnog konstituiranja filma kao zasebnoga narativnog diskursa (Stam, 2000: 115). Francuski semiotičar svoju sintagmatsku teoriju narativnog filma dijeli na sljedeće tipove:

1. *Autonomni kadar*: riječ je o sintagmi koja obuhvaća pojedinačni, samostalni kadar i koja se dijeli na dvije sastavnice nižega sintagmatskog ranga — a) *sekvencu u jednom kadru* i b) četiri vrste inserata: *nedijegetski insert* (pojedinačni kadar koji ne pripada fikcionalnom svijetu radnje); *izmješteni dijegetički insert* (onaj koji fabularno pripada radnji, ali je vremenski ili prostorno »na krivom mjestu« u dijegetičkom nizu); *subjektivni insert* (osobni doživljaji protagonista) i *opisni insert* (pojedinačni kadar koji ima funkciju dodatno protumačiti gledatelju pojedine dijelove radnje).

2. *Paralelna sintagma*: ovdje je riječ o dvije radnje koje pratimo paralelno, a nisu nužno u prostorno-vremenskoj kauzalnoj vezi niti ih povezuje narativni označitelj — dijegeza.

3. *Umetnuta sintagma*: kratke scene koje imaju isključivo opisnu funkciju, kako bi obogatile gledateljev doživljaj likova i njegove postupke nevezane uz glavnu radnju.

4. *Opisna sintagma*: suprotno umetnutoj sintagmi, ovdje je riječ o nizu prostorno kontinuiranih zbivanja pomoću kojih prepoznamo uzročno-posljedični dijegetski niz.

5. *Izmjenična sintagma*: ovo je jedan od najpopularnijih Metzovih tipova filmske naracije zato što je, s jedne strane, vrlo intuitivan — radi se o vremenski simultanom događaju koji pratimo iz perspektive dvaju ili više protagonista — a, s druge strane, stil brze izmjenične montaže dvostrukih fokalizatora gotovo je nezaobilazan u suvremenima hollywoodskim filmovima potjere.

6. *Scena*: ova sintagma obuhvaća jedan ili više događaja koji dijele isto mjesto i imaju kontinuirano vrijeme radnje, dakle poput kazališnog jedinstva mjesta i vremena radnje, ali s obzirom na montažnu prirodu filmskog medija, scena je najčešće razlomljena u više montažnih i/ili fabularnih fragmenata-kadrova.

7. *Epizodna sekvenca*: skup događaja koji dijele kauzalne veze prikazan »ubrzano«, preko simbolički i dijegetski najvažnijih prijelomnih trenutaka.

8. *Ordinarna sekvenca*: zbivanje prikazano montažnim kontinuitetom uz koncentraciju samo na »najvažnije« dijelove radnje.

Premda je kod Christiana Metza prvenstveno riječ o narativnom organiziranju složenih struktura filmskog teksta kao semiotičkog nositelja binarne opozicije označitelja i označe-

⁴ Navedeni i sve sljedeće Metzove citate donosimo preko engleskog prijevoda Michaela Taylora (1974).



Casablanca

nog, dakle struktura potencijalno jednako primjenjivih na vizualne i nevizualne znakove, prije nego što *Grand Syntagmatique* prispodobimo konkretnome književnom materijalu potrebno je provjeriti stilsko-naratorološke indikacije *Cityja* za jedan ipak nekanonski ikonički prodor u literarni tekst. Struktura ovog romana vrlo je složena i izrazito fragmentarno podijeljena ali u osnovi bismo mogli reći da je fabularna okosnica predstavljena kroz tri međusobno ispresijecana niza: prvi niz dijegetički prati radnju s dva glavna lika, dječaka Goulda i njegove prijateljice/guvernante Shatzy Shell; drugi čine kraće vestern pripovijetke koje pripovijeda Shatzy Shell, naracijski prezentirane kao sporadični ekstradijegetički dodaci, dok se treći, paralelni izvanfabularni tijek sastoji od opisa boksačke karijere stanovitog Larryja Gormana, što kulminira u bravuroznom, izrazito vizualnom i filmski dočaranom opisu njegova meča za naslov svjetskog prvaka. Ovaj fabularni nacrt ne otkriva brojne sižejne digresije i iznenađenja koji proizlaze manje iz čitateljeve želje za odgovorom na pitanje »a što se dalje zbililo«, koliko iz autorovih poigravanja perspektivom pripovijedanja, narativnom kombinatorikom, fokalizacijskim obratima ili, primjerice, tehnikom neprekinutog izlaganja koja se najtočnije može usporediti s dinamičnim filmskim dugim kadrom.

Od tri spomenute okosnice romana samo onu koja dijegetski prati zbivanja Goulda i Shatzy možemo smatrati nezavisnim nositeljem fabule: sve ostale sižejne digresije i prostorno-vremenske elipse ili, kako bi Metz rekao, paralelne, opisne, umetnute i izmjenične sintagme doživljavamo kao ornamentalizaciju osnovne priče. Kratke vestern pripovijetke pripadaju unutrašnjoj naraciji glavnoga ženskog lika, a fabularno nemotivirani opisi boksačkih mečeva Larryja Gormana (jesmo li tu na tragu Metzove *umetnute sintagme*?) narativno pripadaju monolozima glavnoga muškog lika. Talijanski književni teoretičar Alessandro Scarsella s time u vezi potvrđuje:

»U skladu s ustrojem cijelog romana, svaki od likova progovara vlastitim nečujnim monologom koji u formi struje svijesti pripada različitim tipovima diskursa: pripovijetki, anegdoti, predavanju... Oni stvaraju jasnu cezuru između viših razina književne stvarnosti i nižih razina mašte koje su predstavljene Shatzy-nim vestern pričama i Gouldovim shizofrenim fabuliranjem boksačkih susreta (*njegov glas stvarao je druge glasove*). Izmjenjivanje ovih razina pripovijedanja je načelo i pokretač naracije. Glavni muški lik *Cityja* preuzima ulogu *posrednika* između su-

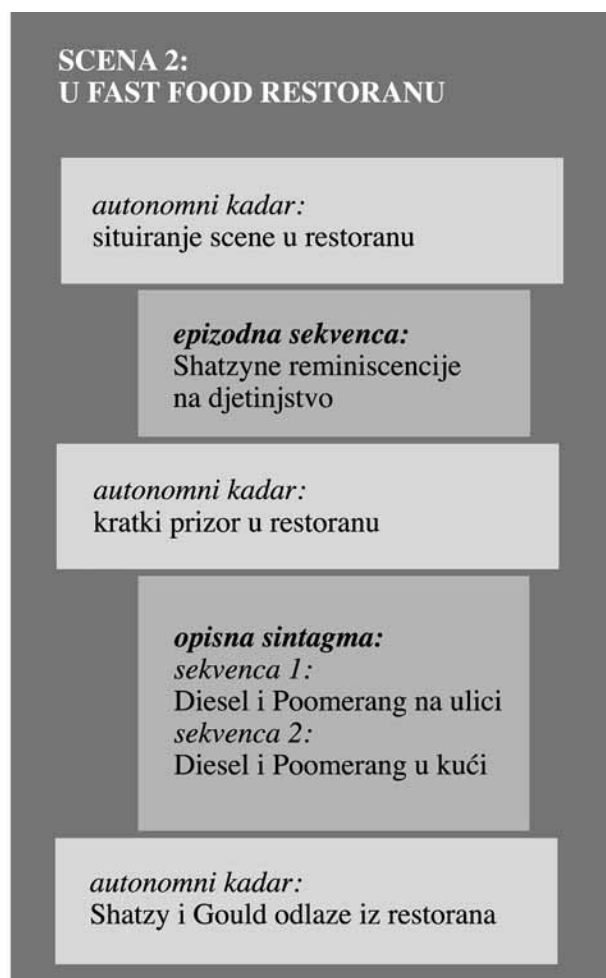
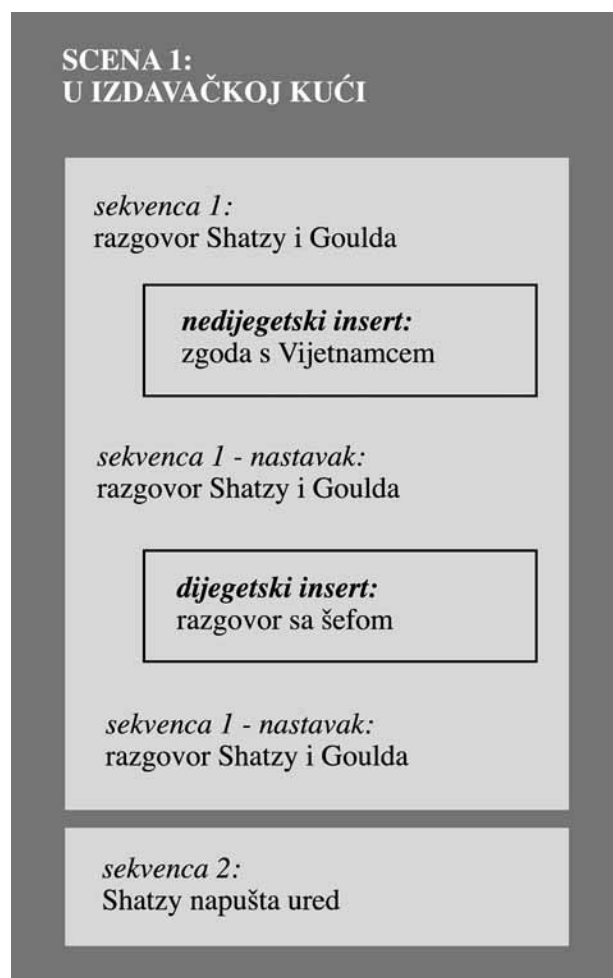
protstavljenih kulturalnih vrijednosti tako što stvara paralelnu glasovnu dimenziju koja namjerno ne želi pripadati kontekstu 'stvarnih' događaja. aricco je ovaj model pripovijedanja realizirao tehnikom dijaloškog insertiranja.« (Scarsella, 2003: 92)

Talijanski teoretičar upućuje, među ostalim, i na otvorene intertekstualne veze između Bariccova Goulda i Salingerova Holdena, ali, za nas još važnije, i na stilsku strategiju američkog pisca koju naziva »rapidità della sintassi discorsiva«, a čijim se oponašanjem na formalnom planu te ubrzanjem mentalnih aktivnosti glavnog lika na sadržajnom planu, Alessandro Baricco u *Cityju* sasvim približio filmskome montažnom postupku.

Već je u prologu knjige razvidna strategija adicije i isprepletanja narativnih cjelina, što će postati prepoznatljiva osobina cijelog romana. Analiziramo li prezentaciju priče terminologijom Metzove *Velike Sintagmatike*, vidimo da u načelu jednostavnu fabularnu postavku Baricco komplicira razbijanjem jedinstvenog prizora, tj. statične scene, na nekoliko dijegetski i prostorno-vremenski povezanih fragmenata između kojih se nalaze dijegetski i nedijegetski inserti, zatim vrlo složene opisne sintagme, ali i brzi autonomni kadrovi koji bi

u stvarnom filmu trajali možda nekoliko sekundi. Redosljed izlaganja na prvih dvadesetak stranica romana izgleda otprilike ovako: Gould i Shatzy razgovaraju telefonom, ona provodi anketu u ime izdavačke kuće u kojoj radi i pita ga za mišljenje trebaju li scenaristi »ubiti« jednog strip-junaka; slijedi dulja digresija koju priča Shatzy, o Vijetnamcu i potpuno nevažnom izgred u nekoj zalognici; nastavak telefonskog intervjua; Shatzy prilazi njezin šef, ona stavlja Goulda na čekanje, šef joj daje otkaz zbog predugačkih razgovora; nastavak telefonskog razgovora; Shatzy se oprašta od kolega na poslu; dugačka digresija o Shatzyinu djetinjstvu, o preslikavanju sebe u lik Eve Braun i oca u lik Hitlera; susret Goulda i Shatzy u *fast-food* restoranu; uvođenje u priču dva nova lika, diva Diesela i gluhoonijemog Poomeranga; njih dvojica prate stanovitu gospođu koja je izgubila potpeticu; ulaze za njom u kuću i pretražuju njene stvari po spavaćoj sobi; promatraju nju i dr. Mortensena kako vode ljubav uz Ravelov *Bolero*; nakon kraćeg razgovora o reakcionarnoj prirodi Walta Disneya, Gould i Shatzy odlaze iz restorana.

Usprkos relativnoj jednostavnosti fabule, jasniji uvid u složenost diskursa, u organiziranje narativnih cjelina, te raspored interpolacija i subjektivnih digresija likova dobit ćemo pogledamo li ovaj shematski prikaz:





Okajanje

Iz predočene sheme postaje jasnije da je zbivanje u poglavlju bazično raspodijeljeno u dvije scene: u izdavačkoj kući i u *fast-food* restoranu. Da je riječ o scenama u pravom smislu riječi (Metz, 1974: 129) vidimo ako na trenutak apstrahiramo inserte, sekvence i sintagme; tada dobivamo čistu, gotovo kazališnu inscenaciju koju doživljavamo u autentičnome prostorno-vremenskom jedinstvu. Dijegetski kontinuitet prve scene prekidaju dva inserta, ali s potpuno različito motiviranim narativnim funkcijama. U zgodi s Vijetnamcem savim je očito da se radi o sporednom događaju koji ni na koji način ne utječe na našu razinu znanja o likovima niti će predodrediti fabularni tijek i zato se ovdje u pravom smislu riječi radi o nedijegetskoj zagradi, dok je kod razgovora sa šefom situacija drugačija, Shatzy tada dobiva otkaz i može u nastavku romana svoje vrijeme posvetiti Gouldu, tj. u velikoj mjeri determinirati buduća zbivanja. Premda Christian Metz, doduše, u svojoj sintagmatskoj tipologiji ne spominje drugu varijantu koju smo mi nazvali *dijegetskim insertom* (u našem značenju: dodatak koji ne remeti prostorno-vremenski tijek radnje, značajan je za zbivanja koja neposredno slijede, ali je ipak insertiran u čvrsto definiranu okosnicu cijele scene u *call-centru* izdavačke kuće), otvorenost njegova

modela ostavlja veliki prostor naknadnim dopunama i prilagodbama za suvremene analize⁵.

Funkcija *epizodne sekvence* Shatzyne reminiscencije na djetinjstvo zato se u potpunosti uklapa u Metzov teorijski okvir i općenitu namjenu epizodne sekvence u filmskoj naraciji: »ona povezuje niz kratkih scena koje su najčešće međusobno odijeljene optičkim sredstvima (pretapanjima i sl.) i koje kronološki slijede jedna drugu« (Metz, 1974: 130). Naime, Shatzyin ekskurs u djetinjstvo sastoji se od diskontinuiranog niza kratkih slika vezanih uz traumatično sjećanje na oca, metaforički prikazano kroz odnos Eve Braun i Hitlera; zbivanja su međusobno odvojena pretpostavljenim (ne i eksplicitno naznačenim) vremenskim rasponom i fabularno ne pripadaju glavnoj radnji. Zanimljiv je i status dviju sekvenci unutar opisne sintagme s Dieselom i Poomerangom u glavnim ulogama. Metz kaže da je u opisnoj sintagmi jedini prepoznatljivi kontinuitet između sukcesivno prikazanih objekata onaj njihove prostorne povezanosti i kao primjer navodi opisnu sintagmu krajolika koja bi se sastojala od susljednih kadrova drveta, potoka, brežuljka u pozadini itd. Ovakvom definicijom ne bismo mogli obuhvatiti našu konkretnu epizodu da francuski semiotičar nije proširio primjenjivost teze i na žive likove u akciji:

⁵ Opravdanje za nadopunu tipologije sintagmatskih struktura filma nalazimo ne samo zbog konkretnog slučaja gdje pojam *dijegetski insert* najbolje opisuje dotičnu narativnu situaciju, nego i zbog sugestije samog Metz da su *Velika Sintagmatika*, lingvistika i semiotika filma općenito otvoreni koncepti bez čvrsto omeđenih granica tumačenja (Metz, 1974: 133).

»Opisna sintagma može obuhvaćati i akciju, pod uvjetom da je riječ o akciji koju doživljavamo kao dio šireg zbivanja, tj. kao paralelnu u prostoru, ali koja se može odvijati u bilo koje, za promatrača neodredivo, vrijeme. (...) U filmu i ne samo u njemu, opis je modalitet govora, a ne bitna osobina onoga o čemu se govori; jednu te istu stvar možemo *opisati* ili ispričati, ovisno o logici onoga što je o njoj rečeno.« (isto: 128)

Podsjetimo se, sekvenca s Dieselom i Poomerangom gotovo iritantnom minucioznošću opisuje fabularno nevažnu voajersku epizodu kako su ta dvojica pratili neku ženu kojoj se slomila potpetica, zatim su bili u njenom stanu, premetali po njenim osobnim stvarima, sve to, *nota bene*, bez vidljive seksualne ili neke druge motivacije, te garnirano njihovim (kako ćemo kasnije u knjizi vidjeti) uobičajeno poluinteligentnim komentarima. Budući da takav iracionalni mentalni *drift* likova u stilističkom smislu nije izolirani slučaj, nego se estetika apsurdnih dijaloga i tematska nemotiviranost strateški dosljedno primjenjuju u cijelom romanu, spomenuta opisna sintagma sasvim sigurno je, kako Metz kaže, važnija kao »modalitet govora« nego li kao »osobina onoga o čemu se govori«.

Epistemologija priče: tko govori, a tko vidi?

Nakon pitanja diskurzivnog rasporeda pojedinih dijelova filmske i književne priče (Genette: *histoire*, Chatman: *story*) slijedi još jedno, podjednako važno i u epistemologiji fikcijskih žanrova ključno pitanje za razumijevanje identiteta pripovjedača, statusa likova i odnosa različitih razina realiteta u djelu: tko govori (o priči), a tko vidi (u priči)? Relaciju narativne instance pripovjedača (bez obzira je li on unutar ili izvan radnje) i likova suvremena književna i filmska teorija jednako nazivaju *fokalizacijom*. Mieke Bal, premda se gotovo u potpunosti oslanja na prepoznavanje problema i osnovnu terminologiju koju je uveo Gérard Genette⁶, u svojim se analizama ipak više posvećuje fokalizaciji kao univerzalnom intermedijalnom problemu zajedničkom svim tekstualnim (u užem smislu) i vizualnim narativnim oblicima, uz skretanje pozornosti na tehnički karakter pojma primjeren manipulativnoj prirodi fotografskog i filmskog medija: »tehnički termin pomoći će nam da bolje razumijemo pravu prirodu tog sredstva manipulacije. 'Tehničko' je vjerojatno tek još jedan alat, ali strateški koristan.« (Bal, 1997: 144). Ona pokušava razriješiti jednu od glavnih narativnih aporija — viziju ili pogled kroz koji je priča predstavljena i identiteta osobe ili glasa koji kazuje priču; jednostavnije rečeno, nju zanima razlika između »onih koji vide i onih koji govore« (isto, 143). Sljedeći citat zorno sumira bitnu vizualnu uvjetovanost problema fokalizacije:

»Fokalizacija je odnos između 'gledanja', onoga tko ili što gleda, i onoga što je ili tko je gledan(o). Taj odnos je sastavni dio priče, sadržaja narativnog teksta: A govori da

B vidi što C radi. Ponekad to nije moguće razlikovati; primjerice, kada je čitatelju omogućeno da sasvim izravno gleda. Onaj tko gleda i ono što se gleda u tom se trenutku podudaraju, kao što je slučaj u 'struji svijesti'. Ali to ne znači da je izbrisana granica između čina pripovijedanja i gledanja, sjećanja i osjećaja o kojima se pripovijeda. Jednako tako, gledanje ne može biti izjednačeno s onim što je tim činom promatranja fokusirano i na što nam je skrenuta pozornost. Naposljetku, fokalizaciji je mjesto unutar priče, negdje između lingvističkog teksta i fabule. Budući da smo fokalizaciju definirali kao odnos, obje strane tog odnosa, i subjekt i objekt fokalizacije, moramo promatrati odvojeno. Subjekt fokalizacije, ili fokalizator, je točka s koje je nešto promatrano. Ta točka može biti povezana s likom (tj. s elementom fabule) ili izvan njega. Ako se fokalizator podudara s likom, tada će taj lik imati prednost u odnosu na sve ostale.« (isto, 146)

Ovdje nam se posebno zanimljivima čine dva momenta o kojima govori Bal: ponajprije, trenutak »subverzije« pripovjednog poretka kada A više ne želi napraviti razliku između onoga što B vidi i C radi, nego, naprotiv, u formi struje svijesti autor amalgamira čin pripovijedanja i sadržaj pripovijedanog ili, filmski rečeno, prikazivačku instancu kinematografskog medija (*denoted instance* — pokretne slike, zvučni zapis, itd.) poistovjećuje sa sadržajem i značenjem priče (*connoted instance*). I zatim, situacija kada fokalizator postaje jedan od likova, čime ostvaruje prednost nad svim ostalim likovima.

Oba spomenuta slučaja nalazimo u filmu Johna Wrighta *Okajanje* iz 2007. Krenimo od potonjeg: zaplet počinje onog trenutka kada trinaestogodišnja Briony (Saoirse Ronan) ugleda svoju sestru Ceciliju (Keira Nightly) kako naga skače u fontanu u prisutnosti ljepuškastog Robbieja (James McAvoy). U tom trenutku muški lik za Briony predstavlja objekt privlačnosti koju ona još ne razumije, a za njenu sestru on je subjekt seksualne požude. Radnja kreće prema fatalnom ishodu zato što Briony, udaljena od mjesta događaja, nije upoznata s razlozima zašto se Cecilia skinula i ušla u fontanu (kako bi dohvatila vazu koja je tamo slučajno pala), te je zbivanje protumačila kao namjerni seksualni eksces između dvoje odraslih, a ne kao nepredvidivi uzročno-posljedični slijed. Režiser nam tu situaciju prikazuje kroz dva fokalizacijska motrišta: najprije neutralnim, vanjskim fokaliziranjem koje gledatelju objektivno prezentira kako zgodu kraj fontane tako i konsternaciju male Briony koja događaj promatra s prozora; a zatim ponovno prikazuje istu sekvenču iz subjektivne perspektive djevojčice kao fokalizatora. Drugi put prikazan isti događaj, sada iz motrišta jednog od likova, gledatelja dodatno upućuje u ono što taj lik subjektivno vidi, tj. u njegove osjećaje, razmišljanja i motivaciju, što sve produbljuje gledateljev uvid i empatiju s tim likom; naposljetku, samo njega uistinu »osobno« upoznajemo na taj način, Briony stječe prednost pred drugim protagonisti-

⁶ Riječ je o pojmovima *unutrašnja fokalizacija* koja se javlja kada je priča prezentirana iz osobne perspektive jednog lika; zatim *vanjska fokalizacija* koja ograničava naše znanje o likovima, nudeći nam samo objektivno motrište bez upletanja njihovih misli i osjećaja; naposljetku, u *nefokaliziranoj* naraciji ni jedan lik nema emotivnu ili kognitivnu »prednost« pred drugim likom (Genette, 1980: 189-198; Stam et al., 1992: 88-91).



Okajanje

ma i, premda njene postupke u nastavku filma vjerojatno nećemo opravdati, bit ćemo skloniji suosjećanju i naša će osuda biti blaža. John Wright se alternacijom vanjske i unutrašnje fokalizacije izravno i pristrano uključio u moralni prijevor zločina bez kazne, te je manipulacijom filmskim medijem intervenirao u epistemologiju (filmske) priče, unaprijed ponudivši naratološku, tj. metafizičku ispriku za fiksijske postupke jednog lika.

Režijsko i naratološko strukturiranje *Okajanja* zanimljivo je i zato što u drugom dijelu filma svjedočimo korištenju dijagonalno suprotnih filmskih sredstava koja će nas ponovno približiti Bariccovu *Cityju*; pripovjedačeva (režiserova/autorova) gotovo emotivna involviranost u iskupljenje tuđih grijeha, »nedopustiv« metafizički prodor u pravocrtni dijegetički tijek ustupit će mjesto neočekivanoj objektivnosti i od poretka Mieke Bal u kojem »A govori da B vidi što C radi« više neće ostati ništa jer će nestati njihovih strukturalnih razlika. Kada se u filmu Robbie zatekne u Dunkirku na atlantskoj obali, ne prisustvujemo samo impresivnoj ratnoj freski načinjenoj u stilu suvremenog Hyeronimusa Boscha ili Michelangela potpomognutih moćnim 3D softverom, nego ulazimo u novi svijet okrutne objektivnosti kamere i potpuno reduciranih montažnih intervencija, u svijet toliko drugačiji od Wrightova ranijeg poigravanja fokalizacijskim obrtima. Masovna scena na plaži prikazuje poražene britanske postrojbe prije evakuacije u Englesku, tisuće očajnih vojnika i neupotrebljivu oklopnu tehniku što nemoćno čekaju između izgubljene nade i novog početka. Riječ je, dakle, o snaž-

nome emocionalnom potencijalu trenutka koji traži jednako impresivno kadriranje i slikarsko-kinematografski rukopis.

Režiser se, naprotiv, odlučuje za potpunu »objektivnost« neprekinutog kadra snimljenog *steadicamom*, bez montažnih rezova, dugačkog gotovo pet minuta. Scena započinje, genetteovski kazano, nefokaliziranim kadrom u kojemu niti jedan lik nije važniji od drugog; mi, doduše, vidimo Robbieja u optičkom središtu interesa, ali je semantički fokus neutralno disperziran na sve ono što se gledatelju čini bitnim (Genette, 1980: 189-198). Odmah potom, kamera ostavlja Robbieja izvan kadra ali prateći njegovo potencijalno kretanje, tako da u nastavku dugog kadra imamo dojam da je pokret kamere zapravo njegov subjektivni kadar. Scena se, znači, pretvorila u paradigmatički primjer unutrašnje fokalizacije, a kretanje glavnog protagonista sada možemo nazvati fokalizacijom kroz lik (*character-bound focalization*, Bal, 1997: 148). Od tog trenutka, vidljive režiserske intervencije (kadriranje, montažni prijelazi, strukturiranje naracije) ustupaju mjesto nevidljivom autoru/liku i njegovu kinematografskom oku.

Književni ekvivalent Wrightovu dugom kadru i fokalizacijskim promjenama postignutim logikom filmske kamere nalazimo u Bariccovu *Cityju* na više mjesta, ali nigdje tako eksplicitno prikazano i dosljedno primijenjeno kao u 26. poglavlju. U ovom dijelu romana pratimo boksački susret Larryja Lawyera Gormana (fikcijske figure koju je u svojim mentalnim procesima stvorio glavni lik Gould, poput svojevrsnog romana u romanu) i izazivača za svjetski naslov Stan-

leya Hookera Porede. Značajka cijelog poglavlja je naizmjenična nediferencirana fokalizacija pet različitih likova koji u okviru priče nemaju istu važnost, ali se na razini diskursa doimaju neizbježnim i ravnopravnim sudionicima zbivanja; primjerice, poput polublizog filmskog kadra u kojem vidimo boksača kao semantičko središte dok istodobno u vidokrug kamere ulaze sudac, publika, vizualni efekti reflektora i slično. Baricco uključuje u diskurzivno izlaganje i sve ono što je na narativnoj razini nebitno, ali što bi potencijalni gledatelj filmskog prizora morao *vidjeti* i čuti. Dakle, Baricco u prvom redu pokušava *vizualizirati* tekstualno iskustvo književnog djela u svojevrsnoj prisili čitatelja na filmski doživljaj. Pogledajmo najprije na koji način službeni najavljiivač susreta predstavlja dvojicu boksača:

»u crvenom uglu FLASH u bijelom dresu sa zlatnim rubom, 33 godine, 57 susreta, 41 pobjeda FLASH 14 poraza, 2 neriješena meča, dvanaest godina karijere, dva puta izazivač za svjetski naslov, povukao se prije dvije godine i tri mjeseca na ringu Atlantic Cityja, diskutabilan boksač, vole ga i mrze FLASH noćna mora bookmakera, lijevi gard, iznimno izdržljiv borac rijetke snage, Stanleeeeeeyey »Hooooooooooooo« Poreeeeeeeda FLASH u plavom uglu, u crnom dresu, 22 godine, 21 susret, 21 pobjeda, 21 prije isteka vremena, FLASH neporažen i oboren samo jednom, jedna od nada svjetskog boksa, desni i lijevi gard FLASH sposoban boksati FLASH vrtoglavi ritmom, spektakularno okretan, mlad, nepredvidiv, arogantan FLASH mrzak, momak kojega ćemo za koju godinu zvati najvećim, Larryyyyyy 'Laaaaaaaawyer' Gooooorman« (Baricco, 2002: 208)

Kada bismo htjeli slikovno predočiti navedeni odlomak, lako možemo zamisliti neprekinuti kadar sniman kamerom iz ruke na samom ringu ili kamerom na kranu pokretnom u svim smjerovima. Kadar bi prikazivao najprije Stanleya Hookera i njegova trenera u jednom kutu, a nakon kratke i brze panoramske »vožnje« slika bi prikazivala sličan motiv protivnika u suprotnom kutu. Kadar bi bio dinamiziran brojnim bljeskovima novinarskih fotoaparata, na što Baricco nedvojbeno ukazuje insertiranjem riječi FLASH neovisno o sintaksi glavnog iskaza najavljiivača. Ovakav postupak možemo nazvati vizualnim pripovijedanjem zato što je intervencija autora u opis literarnih zbivanja minimalna i zato što o likovima ne doznajemo ništa više od onoga što nam oni sami svojim postupcima žele o sebi otkriti. Pored toga, realistično oponašanje najavljiivačeva govora s naglašavanjem imena boksača prije doživljavamo kao zvučnu podlogu izravnoga televizijskog prijenosa negoli kao književno situiranje događaja; ovdje je, naprotiv, autorova intervencija potpuno izostala kako bi ustupila mjesto čitateljevoj konstrukciji mentalne slike literarnog zbivanja i isprovocirala njegove (čitateljeve) intertekstualne asocijacije na neki drugi, stvarni događaj.

U opisanoj »sceni« najavljiivanja boksačkog susreta narativno-fokalizacijski slijed je relativno jednostavan jer uključuje samo iskaz najavljiivača, dok se u nastavku odlomka situacija komplicira uvođenjem fokalizacijskih motrišta i drugih likova: samoga Larryja Gormana, njegova trenera i suca, uz nastavak najavljiivačevih komentara i *flasheva* fotoaparata. Osjećaj jedinstvenosti »kadra« i kontinuiranog pokreta »kamere« postignut je ponovno, s jedne strane, Bariccovom neutralnom naracijom i izostankom pripovjedačkog komentara te, s druge strane, kontinuiranom sintaksom, bez uobičajenih ili očekivanih dijakritičkih i stilskih cezura u tekstu. Možemo to promotriti na bilo kojem nasumce odabranom izvatku:

»...KORISTI PREDNJI DIREKT, LARRY, PREDNJI DIREKT, OVAKO SAMO PRAVIŠ VJETAR vrlo elegantno oko sredine ringa, ali ne udara, Lawyer, kao da se gotovo podruguje protivniku FLASH uostalom to je tipično za Lawyera, voli predstavu... neki njegovi klevetnici kažu čak i previše (to bi htio, je li Poreda?, da ostanem bez daha trčeći oko tebe kao da si bog dok čekaš pravi trenutak da me zajebeš, misliš da padam na to, ha?, dobro kraj predstave, bilo je to samo za) FLASH FLASH POREDIN DESNI, iznenadni desni kroše FLASH nepripremljen, ali je iznenadio Lawyera, udarcem u lice, raste napetost ovdje u Pontiac Hotelu (kopile, koji kurac) LARRY, GDJE SI U KURAC? (tu sam, tu sam, učitelju, OK, kraj plesa, kopile), Lawyerova finta, još jedna, mijenja gard, prednji direkt, JOŠ JEDAN PREDNJI DIREKT; I LIJEVI KROŠE; FLASH POREDA IZBAČEN IZ FLASH SREDINE RINGA; Poreda na konopcima...« (isto: 209)

Premda je svaki pojedini lik jasno distingviran u odnosu na ostale, to je učinjeno izostankom tradicionalne književne fokalizacije kod koje pisac izravno daje do znanja tko govori, a tko vidi (primjerice: »rekao je taj i taj« ili »u tom trenutku postalo je jasno da taj i taj... itd.) korištenjem grafičkih identifikatora/fokalizatora koji ne pripadaju realnosti pripovjednog teksta, nego predstavljaju metafikcijsku protezu koja treba pomoći čitatelju da uspješnije vizualizira tko govori, a tko vidi. Grafički identifikator Larryja Gormana je tekst u zagradama, fokaliziranje njegova trenera prepoznajemo po velikim slovima u kurzivu, a govore pretpostavljenoga televizijskog komentatora i najavljiivača u dvorani razlikujemo po iskazima u verzalu i kurentu.

Fokalizatori se kroz cijeli odlomak mijenjaju u frenetičnom ritmu, sugerirajući da se scena sastoji od mnoštva mikrosituacija na koje valja obratiti podjednaku pozornost, a »montažno« neprekinuti tijek zbivanja ukida podjelu na glavne i sporedne likove, te na glavne i sporedne segmente priče⁷. U dugom kadru *Okajanja*, kao što smo vidjeli, fokalizacijska promjena dogodila se samo dvaput: prvi puta kada smo s ne-

⁷ Da je u Bariccovu narativnom diskursu doista riječ o sustavnom pokušaju neutralizacije autorske prisutnosti i o kinematičkom prezentiranju priče, te o namjeri ukidanja onoga što bismo provizorno mogli nazvati *literarnim montažnim prijelazom*, bit će nam jasnije ako se podsjetimo kako uopće percipiramo montažni rez i koja je njegova epistemološka funkcija u filmskoj priči: »Perceptivni prijelaz koji izaziva montažni prijelaz ne samo da prekida i potencijalno ugrožava identifikaciju prizora, već, zajedno s identifikacijom ugrožava i promatračko snalaženje u prizoru. Naime, treba podsjetiti da je u snalaženju podjednako važno identificirati prizor kao i odrediti odakle ga promatramo i kako se u njemu promatrački krećemo. Pritom, uza svu srazmjernu uzajamnu neovisnost utvrđivanja identiteta i utvrđivanja točke promatranja, to dvoje ipak jest među-uvjetovano: identifikacija prizora

utralne vanjske fokalizacije Jamesa McAvoya prešli na njegov subjektivni kadar plaže u Dunkirku i drugi puta kada smo se ponovno vratili u klasičnu strukturu pripovijedanja u trećem licu. Dok je Bariccovo strukturiranje naracije evidentno nadahnuo mogućnostima filmske kamere, prvenstveno neverbalnim prijelazima iz jednog prizora u drugi, a zatim i filmskim pokretom u prostoru (u njegovu slučaju to prepoznajemo u izmjeni prizornih situacija bez uobičajenih autorovih objašnjenja i pauza u tekstu), »brzina« Bariccova filmskog teksta (»rapidità della sintassi discorsiva«) čak nadilazi brzinu klasičnoga narativnog filma. Znači li to da su mogućnosti vizualizacije i filmizacije imanentne literarnom tekstu ili su samo posljedica naše nove osjetljivosti na vizualne sadržaje? Drugim riječima, je li slikovna komponenta prirodna tekstu (naposljetku, može li je on, poput Baricca, još i pojačati) ili je nametnuta vizualnim modelom tumačenja i našim posebnim senzibilitetom za sliku u vrijeme ikoničkog obrata? Ako se suglasimo, na temelju ovdje iznesenih uvida, da je filmsku naraciju moguće prenijeti u književni medij i da nam za analizu i jednog i drugog mogu poslužiti isti kritičko-teorijski alati, tada i s vizualnim obratom u književnosti valja ozbiljno računati.

Literatura

- Bal, Mieke, 1997, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, drugo izdanje, University of Toronto Press
- Baricco, Alessandro, 2002, *City*, prevela s talijanskog Vanda Mikšić, Zagreb: Edicije Božičević
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press
- Fece, Josep Lluís, 2004, »Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 37, str. 29-34.
- Genette, Gérard, 1983, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, prevela Jane E. Lewin, Cornell University Press. Prijevod djela *Discours du récit* (1972), Paris: Editions de Seuil
- Gilić, Nikica, 2004, »Naratologija i filmska priča«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 37, str. 13-28.
- Gilić, Nikica, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga
- Gilić, Nikica i Kragić, Bruno (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Metz, Christian, 1974, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, preveo Michael Taylor, University of Chicago Press. Prijevod djela *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1 (1971), Paris: Editions Klincksieck
- Peterlić, Ante (ur.), 1986-1990, *Filmska enciklopedija*, I-II, Zagreb: Jugoslavenski Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Scarsella, Alessandro, 2003, *Alessandro Baricco*, Fiesole: Cadmo
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert i Flitterman-Lewis, Sandy, 1992, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, London i New York: Routledge
- Stam, Robert, 2000, *Film Theory. An Introduction*, London: Blackwell Publishing Limited
- Turković, Hrvoje, 2000, *Teorija filma: prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar

istodobno je praćena utvrđivanjem promatračkog položaja u prizoru, jedno je uvjetovano drugim. Navedena pravila promatranja zapravo reguliraju uzajamnost identifikacije prizornog odvijanja i utvrđivanja točaka promatranja pod uvjetima u kojima je uzajamnost narušena — pod uvjetima perceptivnog prekida na montažnom prijelazu« (Turković, 2000: 131). Baricco, prema tome, ukidanjem montažnih prijelaza i uskraćivanjem relevantnih informacija o točkama pogleda pojedinih likova zapravo stavlja čitatelja u poziciju kamere tako da opisani događaji postaju čitateljev »subjektivni kadar«.