

# BILO JE NEKOČ...

**V** Ekranovi knjižni zbirki *Figure* je nedavno izšla knjiga Janeza Rakuščka (Meta) fizika filmske pripovedi. Objavljamo prvo poglavje tega poučnega dela o pomembni veji sodobne filmske teorije, ki se rada zgleduje pri Paulu Ricoerju in si ponosno pravi kar filmska naratologija.

V samem začetku XX. stoletja je film postal za producente komercialno zanimiv, saj se je dalo z iztržkom od prodanih vstopnic sijajno zaslužiti. Prva leta komercialnega filma so bila za prikazovalce pravi Eldorado; filme se je namreč smelo kopirati in predvajati brez kakršnihkoli omejitev. Najslavnejši primer iz tega obdobja je prav gotovo film *Potovanje na luno* (Star — Films, 1902) Georgesa Méliésa, ki so ga v Združenih državah pred-

vajali z velikim uspehom, ne da bi pri tem producent zaslužil en sam dolar. Vzrok je bil preprost: filmi niso bili avtorsko in materialno zaščiteni (torej distributerji niso prekršili zakona), ker pač nihče ni vedel, kako bi to storil. Edini zakon, na katerega so se v Združenih državah lahko oprli, je bil zakon o avtorski zaščiti fotografij; po njem je avtor moral poslati dve kopiji fotografije na papirju Kongresni knjižnici ter plačati pristojbino, ki je



*Potovanje na luno*, režija Georges Méliès, 1902



znašala pol dolarja. Če pa bi hotel producent zaščititi film, bi moral v Kongresno knjižnico poslati dve kopiji vsakega fotograma in za vsakega plačati pol dolarja! Kratek izračun nam pove, da to znese 12 dolarjev za sekundo filma (in to v času, ko je dolar veljal bistveno več kot danes) — za producenta torej pravi samomor, zato so filmi raje ostajali nezaščiteni. Seveda se je položaj kasneje spremenil, vendar ne brez težav: zelo značilna je prav-



da med družbama Biograph in Edison, ki se je vrtela ravno okoli pravic za zgodbo filma.

Biographov film **Personal** (1904) je namreč služil kot »predloga« Edisonovemu filmu **How a French Nobleman Got a Wife through the New York Herald Personal Columns** (izdelan istega leta, režiral ga je Edwin S. Porter). Edisonov film je namreč povzel zgodbo **Personal** do zadnjega detajla, še več: tudi prizorišča in scenografija so bili več ali manj isti, seveda je bila enaka tudi končna montaža. Biographov film je sicer bil zaščiten, vendar le z enim fotografomom, z enim pogledom kamere, zato je Edisonova obramba temeljila na nezaščitenosti vseh ostalih pogledov.

Praktični pravni primeri zgodnje filmske faze nam kažejo težave pri lociranju filmske pripovedi. Na prvi pogled bi sicer rekli, da se tiče zaporedja dogodkov v filmu, pa vendar se zdi, da pripoved tiči tudi v enem samem kadru, še več, v enem samem fotogramu. Scenografska, mizanscenska, kostumografska in tudi igralska podoba kadra/fotograma namreč vpliva tudi na končno podobo tistega, kar imenujemo filmska pripoved.

Poglejmo zdaj problem z drugega konca. Vzemimo fotografijo, recimo, da je na njej kavč, na katerem sedi moški. Nato vzemimo še drugo fotografijo, na kateri je isti kavč, vendar na njem ne sedi nihče. Je iz zaporedja obeh fotografij nastala pripoved? Prav lahko bi praznino, ki stoji med obema fotografijama (in ki jo zapolni naša zavest, saj če moškega na kavču na drugi fotografiji ni več, je pač moral vmes oditi), primerjali z napako človeškega očesa, ki hitre menjave statičnih zaporednih slik zlije v kontinuirano gibanje. Vsak film bi torej lahko opazovali kot zaporedje (verigo pomenskih enot, ki tvorijo pripoved) ali kot sliko, ki v svoji materialnosti vsebuje neštete možnosti, v katere se lahko razvije. In res: če filmu odvzamemo čas in gibanje, ostane pred nami gola fotografija, njena prepričevalna moč, ki nam dokazuje, da so osebe in stvari na njej nekoč morale fizično obstajati; da se žarki, ki so se nekoč odbijali od njihovega *physisa*, zdaj dotikajo mojih oči (Roland Bar-

thes). In kaj filmu ostane, če mu vzamemo dekor, kostume, telesa njegovih igralcev, svetlobo in temo, njegovo fizično prezentnost? Ostane nam zgodba, ali bolje, pripoved, pa najsi jo raziskujemo kot logično strukturo ali časovni proces.

V teh smereh bo šlo tudi naše raziskovanje. Z njim bomo poskušali po eni strani opisati logično strukturo filmske pripovedi, po drugi pa pripovednost filmske slike in slikovitost filmske pripovedi; poskušali bomo pokazati na stične točke vseh treh aspektov.

Pripoved predstavlja osnovno strukturalno pravilo filma, saj bi težko našli film, ki se ne ravna po njenih zakonitostih; poleg množice običajnih »pripovednih« filmov obstaja nekaj izjem, ki se na prvi pogled ne držijo pripovednih paradig (**Lani v Marienbadu**, Alain Resnais; **Zrcalo**, Andrej Tarkovski), pa vendar se zdi, da je nenarativna le formalna struktura filma, medtem ko gledalčevo sprejemanje vsebine ostaja pripovedno. Dudley Andrew problem »nenarativne naracije« v filmu lepo opiše z rahlo paradoksnim trditvijo, v kateri pravi, da pripovednost sicer predstavlja historično dominanten način filmske produkcije (torej smemo domnevati, da obstajajo tudi drugačni načini), hkrati pa narativnost pomeni tudi »orodje kontekstualizacije« (torej orodje, s katerim gledalec percipira tudi tako imenovane nenarativne filme). Za razliko od fotografije (ki predstavlja »posebno« s svojimi lastnimi zakonitostmi kot produkti njenega materialnega značaja) lahko pripoved razumemo kot tisto »splošno«, način kodificiranja podatkov in razumevanja realnosti. Pripovednost je prisotna v materialno popolnoma različnih strukturah, kot so mit, legenda, bajka, pravljica, roman, ep, tragedija, drama, komedija, mima, slikarstvo, film, strip, časopisna novica in vsakdanja konverzacija. Pripovednost je obstajala in obstaja v vseh oblikah človeške družbe; njene prvine je moč najti v vseh segmentih vsakdanjega življenja, zato ni povezana le s fikcijo. Edward Branigan ločuje štiri načine organiziranja podatkov:

— narativna fikcija (roman, film, strip ...)

— narativna ne-fikcija (zgodovina)

— nenarativna fikcija (vrste poezije)

— nenarativna ne-fikcija (esej, diagramski in tabelni načini organiziranja podatkov, kot je telefonski imenik...).

Na tem mestu se bomo torej ukvarjali predvsem z narativno fikcijo, znotraj katere bomo poskušali izluščiti značilnosti filmske fikcije; da pa bi prišli do nje, bomo za začetek definirali naratologijo kot način strukturalne raziskave pripovedi. Moderna naratologija temelji v lingvistiki, kot so jo zaznamovali Saussure v Franciji ter Ruska in Praška šola lingvistike, ukvarja pa se z dvema globalnima poljema: s semantiko in sintakso. Izvor raziskovanja prve lahko najdemo v Levi-Straussovi študiji o mitu, kjer narativnost primerja z mitologiziranjem; to naj bi zagotavljalo kohezivno povezanost in stabilnost socialne skupine. Miti so tako konceptualni sistemi, locirani v binarna nasprotja in ponavljani v neskončnih variacijah — tako naj bi Freudova psihoanalitična šola pomenila le moderno varianto mita o Ojdipu. Takšen pristop umetnost seveda pušča v oklepaju. Dudley Andrew celo trdi, da Levi-Strauss enake stvari počenja celo z zgodbo, ki jo razbija na fragmente, dokler iz nje ne naredi »periodičnega sistema elementov«. »Atomistični« metodološki pristop je do svojih meja prignal Greimas v *Strukturalni semantiki*, kjer je pripoved razpadla na osnovne elemente, ki jih veže trdna logika nasprotij, obratov in kontradikcij. Sintaktična analiza (ta strukturalizmu precej bolj leži, saj obravnava pripoved kot »gigantski stavek«) pa temelji v *Morfologiji ruske bajke* Vladimirja Proppa, v kateri je Propp vsakemu tipu akcije podelil svojo »kodo«. Z analizo 100 različnih bajk je ugotovil, da v njih obstaja le 31 različnih akcijskih funkcij, še več: funkcije so se vedno pojavljale na istih mestih v vseh bajkah (npr. če se v besedilu pojavi funkcija T, potem je vedno locirana pred funkcijo U in po funkciji S). Doslej so analizirali prek 1000 ruskih bajk in Proppov model je vzdržal vse preizkuse.

Propp je pokazal, da se zgodba podreja določenim strukturalnim pravilom, zato je nadaljnje razisko-



vanje poskušalo ta pravila definirati. Tako je Claude Bremond ugotovil, da vsak dogodek v zgodbi eksistira v obliki triade: najprej se pojavi možnost (nečesa), nato se ta možnost uresniči (ali propade), čemur sledi rezultatno stanje. Vsak dogodek lahko spet zmoti katerakoli izmed treh opisanih možnosti, tako da nastanejo pogoji za nov dogodek ali pa da iz prvega dogodka rezultira suspenz. Bremond tako pripoved opiše kot »gibanje med dvema stanjema ravnotežja, ki sta si podobna, ne pa enaka«. Za Bremonda na začetku pripovedi vedno obstaja ravnotežje, ki ga nek dogodek poruši. Ravnotežje se nato spet vzpostavi na drugem nivoju. Bazična pripovednost zato po Bremondu vsebuje dve vrsti epizod: prve opisujejo stanje ravnotežja ali neuravnoteženosti, druge pa služijo prehajanju med obema stanjema. Bremondova struktura je zelo podobna bazični formi pripovednosti, kot jo je opisal Tzvetan Todorov. Za Todorova narativno pomeni vzročno transformacijo situacije v petih stopnjah:

1. začetno stanje uravnoveženosti
2. zlom ravnotežja, ki ga povzroči nek dogodek
3. spoznanje, da je do zloma prišlo
4. poskus, da bi bilo ravnotežje znova vzpostavljeno
5. novo ravnotežje

Spremembe med stopnjami niso naključne, temveč podlegajo logiki vzroka in posledice, torej principom možnosti, verjetnosti, nemožnosti in nujnosti. Edward Branigan v svoji analizi naratološke misli Tzvetana Todorova pravilno ugotavlja, da v narativnem obstajata dve vrsti izjav: prve potrjujejo obstoj (izražajo jih oblike glagola na »-biti«), druge pa izražajo proces (z glagoli na »-iti«, »narediti«, »zgoditi se«). Tipične izjave prve vrste pomenijo opise karakterjev in prizorišč, medtem ko so procesirajoče izjave v funkciji opisovanja akcij oseb; že na prvi pogled je jasno, da so to ekvivalenti Bremondovih epizod.

Narativni model Bremonda in Todorova je sicer jasen in razumljiv, a njegov domet je sila omejen. Njegove meje izjemno dobro pokaže Edward Branigan na primeru krat-

kega limericka, ki ga bomo zaradi njegove duhovitosti navedli kar v originalu:

*There was a young lady of Niger  
Who smiled as she rode  
on a tiger.  
They returned from the ride  
With the lady inside  
And the smile on the face  
of the tiger.*

Branigan za pet stopenj Tzvetana Todorova uporablja abstraktne simbole: A predstavlja začetno stanje, B je zlom ravnotežja, -A pomeni spoznanje o neuravnoveženosti, -B poskus ponovne vzpostavitve ravnotežja, končno ravnotežje pa spet predstavlja simbol A. šaljivo pesmico bi torej po Todorovu strukturalno na naslednji način:

Nekoč je bil:  
A — nasmešek (na obrazu mlade dame)  
B — jahanje (na tigru)  
-A — pogoltniti (mlado damo)  
-B — vrnitev  
A — nasmešek (na tigrovem obrazu)

Lahko bi se prerekli o strogosti aplikacije modela, saj »nasmešek na obrazu mlade dame« ne pomeni isto kot »nasmešek na tigrovem obrazu«: očitno je Branigan strukturo Todorova apliciral dobesedno, kar pa niti ni tako pomembno. V tem trenutku nas bolj zanimajo meje modela Todorova, ki se pokažejo že ob prvem branju. Seveda ne moremo zanikati, da je njegova struktura adekvatna, vendar ji uspe le to, da pesmico »obseže«, nikakor pa ne more razložiti njenega učinka na bralca. Najbolj problematična je v tem primeru tretja stopnja, spoznanje o porušenem ravnotežju, ki pomeni nasprotje začetnega (»biti pojeden« je v našem primeru nasprotje od »smehljati se«), saj smo jo morali izluščiti iz besedila s pomočjo interpretacije; dejstvo, da je bila mlada dama pojedena, je na pripovednem nivoju pesmice namerno izpuščeno (tretji verz govori le o tem, da se tiger in dekle vračata z izleta), tako da je resnična oblika vrnitve jasna šele iz četrte vrstice (»With the lady inside«). Bralec je bil torej namerno zaveden; rob med tretjo in četrto vrstico

pomeni rob med bralčevo nevednostjo in vednostjo, ki je jasen manko transformističnega modela, hkrati pa predstavlja enega najpogostejše izkoriščanih principov filma suspenza.

Na tem mestu nikakor ne moremo mimo enega najpomembnejših del strukturalistične naratologije, Uvoda v strukturalno analizo pripovedi Rolanda Barthesa. Barthes v njem prvič poskuša vzpostaviti jasno sintaktično strukturo, s katero je mogoče izolirati elemente pripovedi ter logiko, ki ji podlegajo. Stavek, »končna postaja« lingvistike, Barthesu služi le kot izhodišče; pripoved namreč zanj pomeni »gigantski stavek«, organiziran po pravih višjega reda. Za klasične lingviste je pripoved le vrsta zaporednih stavkov, saj je »stavek najmanjši segment, ki popolnoma in v celoti reprezentira diskurz«, kot pravi Andre Martinet, Barthes pa sarkastično dodaja:

»... ko je botanik opisal rožo, se pač ne bo mučil še s šopkom.« A vendar se šopki podreajo drugačni sintaksi kot rože, kar je Zgodovina nekoč že spoznala in to vedo pomenovala Retorika; z izginjanjem govornišva in širjenjem literarnih zvrsti pa je nastal prostor za novo vedo, ki temelji na lingvistiki. Prva analogija sintakse pripovedi z lingvistiko je določanje nivojev deskripcije. Tako je stavek lahko analiziran na fonetičnem, fonološkem, gramatičnem in kontekstualnem nivoju, ki so hierarhično organizirani. Posamezen element zavzame svoj pomen le na svojem nivoju (fonem funkcionira le na fonetičnem nivoju, medtem ko sam po sebi ne pomeni nič), ki se kasneje integrira v višjega. Teorija nivojev razlikuje dva tipa odnosov med posameznimi elementi: distribucijske (če sta elementa na istem nivoju) ter integracijske (kadar gre za elementa dveh različnih nivojev). To, osnovno dispozicijo lingvistike, povzema tudi strukturalna analiza pripovedi, ki predlaga tri deskripcijske nivoje: nivo funkcij, akcij in naracije.

Naloga prvega nivoja je odkrivanje najmanjših, osnovnih pripovednih enot, kriterij njihovega obstoja pa je pomen. Temeljna enota pripovedi je torej nek segment, ki ima v njej svojo funkcijo (termin funkcija

postane tudi njihovo ime). Naloga funkcije je, da v »pripovedi poseje seme, zasadi element, katerega sadovi se pokažejo kasneje — na istem ali pa kakšnem drugem nivoju«, kot enoto opiše Barthes. Pogost primer, ki ilustrira mesto funkcije, je »pištola in strel« — pojav pištole v pripovedi največkrat povzroči neko streljanje (seveda ne zmerom — pištola lahko funkcionira tudi kot opisovalni element lika, kar pomeni funkcijo drugačne vrste, do katere bomo še prišli). Vrstni red pa je seveda lahko tudi obraten, kar nam bo lepo pokazal odlomek iz filma **Blade Runner**:

*Leon iztegne dva prsta, ju nameri proti Deckardovim očem in dvigne roko, pripravljeno na udarec — nenadoma pa Leonov obraz spači krč; toda ne zaradi zmagoslavja, temveč zaradi krogle, ki mu je prebila tilnik. Zruši se in pod sabo pokoplje Deckarda, ki se poskuša iztrgati iz njegovega bolečega objema. Obrne se in prične vstajati. Vidi Rachael z njegovim blasterjem v rokah. Strmi v njegovo truplo, vidno pretresena nad dejanjem, ki ga je pravkar izvršila. Deckard jo pogleda. Njegove oči se zatečene, nos in usta pa oblita s krvjo; opazi njeno zaprepadenost, se obrne in bruha.*

Strel, ki pokoplje Leona, jasno nakazuje nekoga, ki je moral streljati (v našem primeru Rachael). Odnos med obema elementoma je distribucijski, saj se dogaja na istem nivoju. Strel Rachael pa hkrati pomeni tudi nekaj drugega: je oznaka premika v njenem karakterju (moremo si misliti, da doslej ni streljala še na nikogar), ki potegne za seboj spremembe v njenem prihodnjem vedenju: Rachael se kasneje zbliža z Deckardom, začne se zavedati, da je tudi sama replikant ipd. Strel je torej tudi funkcija takšne vrste, ki povezuje različne nivoje pripovedi med seboj; integrativne vrste funkcij Barthes poimenuje indici. Osnovna razreda enot (funkcij in indicev) nam pomagata tudi pri klasifikaciji narativnega materiala, saj lahko trdimo, da je npr. bajka pretežno funkcionalna (najbrž ni naključje, da je Propp v svojih analizah ruskih bajk najprej identificiral funkcije), med-



tem ko je moderni psihološki roman večinoma indikativen. Osnovna klasifikacija pa gre lahko še dlje, saj takoj prepoznamo različno »pomembnost« funkcij: nekatere so za pripoved bistvenega pomena in usmerjajo njen tok (takšen je spet Rachaelin strel, ki za seboj potegne cel kup bistvenih konsekvenc; če se omejimo samo na navedeni odlomek, je najpomembnejša posledica njenega strela dejstvo, da Deckard ostane živ. Za pripoved pomembnejše funkcije Barthes imenuje kardinalne (za njih uporabi tudi termin *nuclei*), prostor med njimi pa zapolnjujejo katalizatorske funkcije, ki so manj pomembne (v uporabljenem odlomku je to Leon, ki se zruši, Deckard, ki poskuša vstati ter nato bruha). Tisto, kar funkcijo določi za kardinalno, ni njena kompleksnost, zapletenost ali spektakularnost, temveč tveganje, ki ga prinaša pripovedi; *nuclei* so »tvegani trenutki pripovedi«, pravi Barthes, saj pojav kardinalne funkcije vedno implicira dva (ali več) »razpletov«: če bi namesto Rachael na Leona streljal nekdo drug, bi bil nadaljnji tok pripovedi popolnoma drugačen. Nasprotno imajo katalizatorji diskurzivno funkcijo: pospešujejo in zaustavljajo njen tok, povzemajo, anticipirajo, včasih celo (namemo) zavajajo. »če iz pripovedi izbrišemo nucleus, spremenimo zgodbo, če izbrišemo katalizator, spremenimo diskurz«, pravi Barthes. Analogno hierarhizacijo lahko definiramo tudi v razredu integrativnih funkcij: indici se vežejo na karakter (v smislu pripovednega aktanta), na atmosfero, »občutek« (tako Deckardovo bruhanje označuje njegov značaj ter atmosfero celotnega prizora), medtem ko integrativne funkcije manjše pomembnosti Barthes imenuje informacije, ki služijo prepoznavanju ter lociranju prostora in časa. Informacije ne spreminjajo niti zgodbe niti diskurza, temveč so podatki s takojšnjim pomenom. Zadnja stopnja analize funkcijskega nivoja je določitev gramatike njihovih odnosov. Barthes ugotavlja, da je narativni material mešanica konsekvencnosti in konsekvencnosti, torej temporalnosti in logike. Čeprav se zdi, da bi bilo treba upoštevati oba vidika, se strukturalna analiza postavi na jasno stališče:



Rutger Hauer v filmu *Blade Runner*, režija Ridley Scott, 1982

logika je pomembnejša od časovnosti (Barthes v svoj prid interpretira tudi Aristotela, ki je z definicijo razlike med tragedijo in zgodovino favoriziral logični red pred kronološkim). Tudi moderni strukturalisti (Levi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov) poskušajo pokazati, da je »kronološki red absorbiran v atemporalni matrični strukturi«. Enote, ki smo jih identificirali pred tem, se torej podrejajo atemporalnemu logičnemu sistemu, v katerem zaključeno pomensko enoto predstavlja sekvenca. Sekvenca je (po definiciji) »logično zaporedje *nucleov*, ki jih veže relacija solidarnosti« (kar pomeni, da implicirajo drug drugega); sekvenca se odpira takrat, ko enega izmed *nucleov* z njegovim predhodnikom ne veže solidarnost, ter končuje takrat, ko tega odnosa ni z naslednikom. Razumeti moramo, da je sekvenca abstraktna enota. Določeno zgodbo lahko razdelimo na sekvence, ki jih je moč deliti naprej — do mikrosekvence, ki pomeni osnovno zmo pripovedi. Lastnost mikrosekvence je, da jo lahko pomenujemo, da ji lahko damo na-

slov, ki izraža njen pomen (primer mikrosekvence je: Rachael dvigne pištolo — nameri — sproži). Katalizatorji in *nuclei* so zvezani z relacijo enosmerne implikacije: katalizator implicira obstoj kardinalne funkcije (vendar ne obratno!); v primeru odlomka iz *Blade Runnerja* Leon, ki se zruši, implicira dejstvo, da ga je nekdo ustrelil, Deckard pa poskuša vstati, ker je nanj padel ustreljeni Leon. Zadnji kategoriji, informacije in indice, veže sintaksa poljubnosti (kar pomeni, da sintakse ni, saj se informacije in indici pojavljajo neodvisno).

Nivoja akcij in naracije sta v strukturalni analizi pripovedi ta trenutek za nas manj pomembna, saj se zdi, da se pravzaprav oddaljujeta od svojih lastnih strukturalnih izhodišč. Prav deviacije osnovnega modela so namreč tisti element, ki pripovednemu podeljuje njegov lastni karakter, ki producira humor, suspenz, presenečenje. Na nivoju pripovedi je Barthes tako zadel meje lastnega diskurza, s katerim je sicer uspel »obseči« narativni material, zdi pa se, da se je bistvo zopet izmuznilo. Dudley Andrew je sistematično pokazal meje strukturalistične misli, ki jo njena znanstvenost hkrati odlikuje in omejuje; znanstveni diskurz je s strukturalisti postal veja literature. Morda najresnejši očitek Barthesovemu strukturalizmu pa je skrit v odsotnosti vsakršne narativne instance, ki jo zaenkrat imenujmo »narator«; pri Barthesu je narator sistem sam. To dejstvo se nam zdi še posebej pomembno ravno zato, ker Barthes svojo pripovedno strukturo kar pogosto aplicira na film (to smo sicer storili tudi mi, ko smo teorijo ilustrirali z *Blade Runnerjem*; Barthes velikokrat uporablja primer Jamesa Bonda), kar prav gotovo ni narobe, saj narativni sistem velja tudi za filmske pripovedi. Vendar pa nam strukturalistični model prav ničesar ne pove o specifični filmske naracije ali posebnem načinu njene organizacije.