

FILMSKA NARATOLOGIJA

Filmska naratologija je najnovejši trend filmske teorije, razširjen tako v ZDA kot v Evropi in zastopan z imeni kot: David Bordwell, André Gaudrault, François Jost in Francesco Casetti — če omenim le vodilna. Skratka, videti je, kot da gre za pravicato teoretsko gibanje, kakor ga je pred leti predstavljala filmska semiologija. In podobno kot je le-ta uvozila svoje koncepte iz lingvistike, jih filmska naratologija uvaža iz literarne teorije. Toda odnosi so celo globlji, kot jih nakazuje ta površna analogija. Filmska naratologija je sprejela za izhodišče in svojo predpostavko prav to, kar je filmska semiologija odkrila kot pogoj svojega temeljnega koncepta, tj. govornice. Utemeljitelj filmske semiologije, Christian Metz, namreč v tekstu „Film: jezik ali govorica?“ izrecno pravi: „Če lahko film pripoveduje tako lepe zgodbe, tedaj ne zato, ker je govorica, ampak je postal govorica, ker je pripovedoval tako lepe zgodbe.“ Pripovedovanje lepih zgodb bi bilo torej notranji pogoj filmske govornice. Metz to še povezuje s sociološko potrebo oziroma spektakel-sko funkcijo filma in razen te narativne forme pozna še druge, nepripovedne zvrsti — npr. dokumentarni ali eksperimentalni film. Filmski naratologi pa so veliko bolj zahtevni in celo „totalitarni“: za njih je ves in vsak film pripoved, še več, film je pripoved ali pa ga sploh ni.

Do te radikalne postavke so prišli prek definicije pripovedi. Le-ta je nekakšen minimalistični substrat narativnih teorij Rolanda Barthesa, Clauda Brémonda, Cvetana Todorova in Gérarda Genetta ter se glasi: *pripoved je neko zaporedje med enotami, ki so v odnosu transformacije*. Iz te definicije izhaja tale minimalna narativna sekvenca s tremi momenti:

a) *neka začetna situacija*, b) *vdor motnje, ki to situacijo sprevrže*, c) *vzpostavitev nove situacije, brž ko minejo peripetije, izzvane z motnjo*.

Zgled takšne minimalne narativne sekvence je Lumièrov film **Politi vrtnar**, kjer je izpeljana v enem samem kadru, iz katerega film tudi sestoji: tu je torej najprej vrtnar, ki zaliva rože, pojavi se fant, ki zmoti vrtnarjevo dejavnost s tem, da stopi na škropilno cev; ko vrtnar pogleda, kaj je narobe s to cevjo, iz katere ne teče voda, fant stopi s cevi in voda brizgne vrtnarju v obraz; sledi lov, v katerem vrtnar ujame fanta, preden izgine iz kadra, ga kaznuje in potem je znova vzpostavljena mirna situacija.

Toda ta definicija je ne le zbrkljana iz definicij v literarni naratologiji, ampak tudi še ne dovoljuje trditve, da je vsak in ves film pripoved. Takšna trditev je postala mogoča, ko je filmska naratologija iznašla dva tipa narativnosti: a) *zunanjost narativnosti*, ki zadeva narativne vsebine — te pa so si lahko podobne v različnih umetniških panogah in zato niso nič specifičnega za filmski narativni sistem; in b) *notranja narativnost*, ki se nanaša na samo filmsko materijo, „kinematografski označevalec“, kot bi dejal Metz. Kaj je torej ta notranja narativnost, ki jamči, da je vsak in ves film narativen? Utemeljuje se na t.i. enoti filmske govornice, tj. kadru, ki za naratologijo ustreza definiciji pripovedi že s tem, da predstavlja neko zaporedje gibljivih slik. V gibljivosti slik je že zajeta transformacija, za katero je dovolj, da si dve sliki nista niti povsem podobni niti povsem različni. Transformacija namreč — vsaj po Todorovu — pomeni ravno sistem razlike in podobnosti. S tega vidika obstajata samo dva tipa kadrov, ki ju ni mogoče upoštevati kot narativni izjavi: enega zaradi pomanjkanja razlik — to je t.i. „frozen shot“, zamrznjena podoba ali popolnoma negiben kader; in drugega zaradi pomanjkanja podobnosti — to pa bi bilo povsem hipotetično zaporedje različnih fotogramov, katerih vsak bi predstavil nov objekt (takšno zaporedje v resnici ni samo hipotetično, ker so ga že prakticirali nekateri underground in eksperimentalni filmi).

Z izjemo teh dveh tipov kadrov bi bil torej vsak kader narativna izjava, zato bi bila ta notranja narativnost kar nativna narativnost filma. Za naratologe je film po svoji naravi narativen, ne more biti drugačen kot narativen, medtem ko je npr. jezikovna izjava lahko tudi drugačne vrste kot pripovedna.

Pa vendar se v filmski zgodovini govori, da je film v nekem trenutku svoje zgodovine stopil na pot narativnosti, da se torej ni rodil kot pripoveden. To je seveda res, pri čemer je treba upoštevati, da se sama notranja narativnost, po kateri je film nativno pripoveden, deli na dva nivoja: prvi nivo je t.i. *mikro-pripoved*, ki jo sprošča vsak kader kot fotogram-ska izjava, tj. kot zaporedje gibljivih slik;

na tej mikro-pripovedi se zasnjuje drugi, višji ali *makro nivo*, ki nastane iz sopostavitve mikro-pripovedi. Ta dva nivoja tudi ustrezata dvojni gibljivosti, ki je značilna za film: gibljivosti predstavljenih objektov, ki jo omogoča zaporedje fotogramov, in gibljivost prostorsko-časovnih segmentov, ki jo omogoča zaporedje kadrov. Prva gibljivost ali plast narativnosti, ki izhaja iz samega postopka kinematografske naprave, proizvaja narativne izjave prve ravni, ki bi se lahko imenovala tudi „oživljena ikonična analogija“, druga gibljivost, ki daje narativne izjave druge ravni, pa temelji na montaži. Ta dva nivoja narativnosti sta torej tudi v odnosu z dvema etapama v proizvodnji filma: snemanje in montaža.

Če torej filmska zgodovina trdi, da je film v nekem trenutku stopil na pot narativnosti, tedaj je to treba razumeti v tem smislu, da je v nekem trenutku dosegel ta drugi nivo. In to je dejansko datirano. V formiranju filmskega reprezentacijskega načina je namreč mogoče razlikovati tri bistvena obdobja:

1. *obdobje filma v enem kadru*, se pravi, samo snemanje; to je obdobje od začetka filma, tj. leta 1895 do 1902;
2. *obdobje filma z nepovezanimi, nekontinuiranimi kadri* — tu imamo torej snemanje in montažo, vendar prvo še ni v funkciji druge; to je obdobje od 1903 do 1910;
3. *obdobje filma z več povezanimi, kontinuiranimi kadri* — tu je shemanje že v funkciji montaže; to obdobje se prične v desetih letih tega stoletja in sega do danes.

Če pa vzamemo zgolj to pionirsko obdobje od začetka filma do srede desetih let, ko se je z Griffithom dokončno uveljavil film montaže, vidimo, da sta ga zaznamovali dve težnji: na eni strani film, ki je stavil na atrakcijo hardware, tj. samega kinematografskega stroja in njegovih „živih slik“ (v **Prihodu vlaka na postajo** je takšna atrakcija npr. trenutek, ko se zdi, da lokomotiva vozi proti gledalcu), in na drugi strani film, ki že predpostavlja ti. diegetsko posrkanje gledalca, tj. posrkanje gledalca v fikcijo.

Kot prototip filma te druge težnje so dolgo veljali le ti. *chase* filmi, tj. filmi s pregonom, ki predstavljajo primitivno obliko paralelne montaže — takšna montaža torej vzporeja prizor s preganjanjem in prizor s preganjalcem ter s tem že implicira gledalca, ki sledi nekemu dogajanju: ne le sledi, ampak je tudi ujet v to dogajanje, v njem emocionalno participira, kolikor nujno nasade njegovi napestosti, tj. razpetosti med en in drug prizor (seveda ti filmi s pregonom niso le neka primitivna oblika, saj je ta njihov vzorec ohranjen takorekoč v vsakem sodobnem akcijskem filmu — Spielbergov **Dvoboj**, na primer, kjer tovornjak zasleduje osebni avto, pa kar v celoti temelji na tem). — Drugi tip te druge težnje, tj. vzpostavitev diegeze in diegetskega posrkanja gledalca, so filmi o Kristusovem pasijonu. Le-ti so pravzaprav paradoksen primer. Tem filmom oziroma njihovim kadrom je namreč manjkala vsaka notranja indic o njihovi povezavi, zaporedju, in bi zato za nekoga, ki ne bi prav nič vedel o tem, da pride poslednja večerja obvezno za prihodom v Jeruzalem, bržkone bili povsem brez veze; ti filmi so bili torej še daleč od tega, da bi z notranjimi vezmi med kadri potegnili gledalca v svojo pripoved. Pa vendar so te nepovezane slike za vsakega kristjana, tudi neverujočega, toda vzgojenega v krščanski tradiciji, sledile neizogibnemu redu, celo redu vseh redov, ki je za krščanski svet temelj vsake možne linearosti, tj. redu univerzalne zgodbe, ki poteka od stvarjenja sveta do poslednje sodbe. Skratka, tisto, kar je zagotavljalo povezavo med kadri v teh filmih, ni bila montaža, ampak neki dovolj razširjen imaginarij, podobe krščanske mitologije.

Zgodovinarji pa so odkrili še neko serijo filmov, ki sicer pripadajo prvi težnji, tj. filmu atrakcije, vendar znotraj nje odpirajo drugo in ravno kot takšni mejni primeri kažejo na razliko med eno in drugo težnjo. To je ti. „*peeping tom* serija“, se pravi, vrsta filmov, ki temeljijo na raznih kukalnih, na kukanju skozi ključavnico, daljnogled ali druge optične naprave, torej filmov, ki pričajo o temeljnem kinematografskem voyeurizmu. To so filmi v enem ali dveh zvitek, *one or two reel ers*, ki so jih naredili Anglež G. A. Smith, Francoz Pathé in Američan Hepworth v obdobju 1900—1905. Nekaj naslovov: **Grandma's Reading Glass**, **Ce que l'on voit de mon sixième**, **La Fille de bain indiscreète**, **A Search for Evidence**, **The Unclean World**, **Un Coup d'oeil par étage**, **The Inquisitive Boots in Peeping Tom**.

Vsem tem filmom je torej skupen tale vzorec: kader z osebo, ki uporablja kukalo (tj. gleda skozi ključavnico, povečevalno steklo, mikroskop, teleskop, daljnogled), se izmenjuje s prizori, ki jih te optične naprave naredijo vidne. Skratka, gre za izmenjavanje gledajočega in gledanega, pri čemer se gledišče kamere identificira z glediščem gledajoče osebe, kar bi pomenilo, da so ti filmi vpeljali eno izmed konstitutivnih figur igranega, fikcijskega filma, to je t.i. *point of view shot* ali, s starejšim izrazom, „subjektivno kamero“. Uporabo te „subjektivne kamere“ je nato kodificirala zlasti grozljivka, in sicer kot t.i. subjektivni travelling, travelling naprej, kjer se kamera poisti z gledajočo in gibajočo se osebo, ki praviloma uteleša zlo, prinaša grožnjo, in ta pogled zlega očesa je še poudarjen z ozko perspektivo, s čudno lesketajočo se sliko, ki kakor da prevaja vlažnost očesa, in z nemirno, nestabilno vizijo. To je lepo videti npr. v filmu Irvina Kershnerja **Oči Laure Mars**, kjer se fotografinja, ki rada fotografira prizore nasilja in seksa, v mentalni podobi identificira s pogledom morilca, ki ubija njene modele: ta identifikacija je reprezentirana s subjektivnim travellingom, ki je za fotografinjo še toliko bolj neznosen in tesnoben, ker je na eni strani potegnjena v morilčev pogled, na drugi in hkrati pa vidi žrtev; zato bo tudi prišlo do klimaktičnega trenutka, kot bo sama hkrati pogled in objekt, se pravi v vlogi žrtve. — Drugi primer, Carpenterjeva **Noč čarovnic**, pa tako rekoč v celoti temelji na teh subjektivnih travellingih, ki prevajajo gledišče sprva psihopatskega, potem pa že kar mitičnega morilca. Vendar ne vselej: tu je uporaba subjektivnega travellinga bolj dvoumna oziroma gre tudi za poigravanje s to formo kot formo, ki reprezentira neko grozeče gledišče. To pomeni, da je subjektivni travelling večinoma res prevajal vizijo in intenco grozeče osebe, včasih pa gre za lažni subjektivni travelling, kot npr. v prizorih, ko kamera spremlja otroke na poti iz šole tedaj, ko morilca še ni bilo v mestecu, se pravi, ko ni mogla prevajati njegovega gledišča. Toda ker smo že prej videli pravi subjektivni travelling, tudi ta lažni učinkuje kot pravi. Uvodni prizor v tem filmu pa se prične z morilčevim oprezovanjem skozi okno, kar nas vrne nazaj k filmom iz serije „peeping tom“.

Gre namreč za to, da so ti filmi vpeljali ta *point of view shot* ali „subjektivno kamero“ na dokaj paradoksen način, se pravi tako, da ga hkrati niso oziroma so ga izgnali. In kako so ga izgnali? Tako, da se je oseba, ki se je predstavila kot gledajoča, hkrati razkrivala kot gledana, in sicer z direktnim obračanjem proti kameri oziroma interpeliranjem gledalca. Institucionalni ali klasični „point of view shot“ sestoji pravzaprav iz dveh kadrov, enega, ki vpelje gledajočo osebo, in drugega, ki kaže gledan objekt, pri čemer ga kaže prav s točke, od koder ga domnevno vidi gledajoča oseba. Zgolj ta zveza že zadbuje za diegetski učinek, ki je v tem, da gledalec v njej prepozna ali vsaj predpostavlja neko narativno relacijo, drobno fikcijo. Prav s to notranjo vezjo, tj. s tem odnosom gledajoči-gledano, je gledalec konstituiran kot gledalec fikcije, je diegetsko posrkan kot tisti, ki išče na zaslonu prav pogled, pogled, ki bi izdal neko namero ali željo filmskih oseb; in v tem ko išče pogled drugih, gledalec pozabi, da gleda pravzaprav samo ekran.

Odtod famozna prepoved ti. pogleda v kamero, ki jo je zahteval institucionalni režim filmske reprezentacije: ta pogled, kolikor je dovolj prepoznaven kot naslavljač se neposredno na kamero, namreč evocira sam kinematografski dispozitiv in razblini koherentnost in iluzijo diegetskega sveta. Zato ni naključje, če je tak pogled povsem običajen in celo nujen v dokumentarnih filmih, kjer ravno ne gre za fikcijo (ali vsaj domnevno ne), ali pa v komedijah, kjer je gledalec s takim pogledom pozvan kot priča, h kateri se obrača oseba, ki posmehljivo komentira ravnanje svojega partnerja ali se celo norčuje iz igre, v kateri igra.

Skratka, oseba postane filmska oseba, ko spregleda, pri čemer sta važna oba pomena te besede: se pravi, spregledanje kot uzrte, videnje, in spregledanje kot prezrtje, sprevid. Filmska oseba je tista, ki vidi preveč ali premalo, ki ne vidi tega, kar vidi druga, ali ki ne vidi, od koder jo gleda druga, ki hlina neki videz, podoba, v kateri bi želela, da jo vidijo drugi, ki je preslepljena, ujeta v past, „framed“, ali ki se pogledu nastavlja kot vaba. Filmska oseba na neki način nikoli ne vidi prav, če je to „prav“ ravno smer pogleda v kamero, prek katere se sploh znajde na ekranu in obstaja kot filmska

oseba: tisti hip, ki evocira kamero ali interpelira gledalca, filmska oseba preneha biti ekransko bitje in postane nekdo, ki vnaša razpoko v iluzijo na ekranu.

V omenjenih filmih pa gre ravno za osebo, ki se neposredno obrača na gledalca, in je zato pravzaprav neoseba. To je infantilni voyeur „prvotne filmske scene“ — dokaj sorodne freudovski „prvotni sceni“ — voyeur, ki poziva gledalca v isto pozicijo. V vlogi teh voyeurjev so najpogostejše nastopali otroci, hišniki in služinčadi, ki je kukala v sobane svojih gospodarjev, prav kakor otrok kuka v spalnico svojih staršev. Ker pa se te osebe obračajo tudi h gledalcu, kažoč mu svoj voyeurški užitek, jih je seveda treba vzeti kot invokacije infantilnega gledalca, regresivnega odraslega ali skopofilskega perverzneža; ne gre torej za gledalca, ki se postavlja s svojim lucidnim jazom, marveč za njegovo ekscentrično in potlačeno stran, ki jo v kinu znova odkrije.

Kaj torej vidijo ti ekscentrični voyeurji? Kaj želijo videti? Spolne fantazme, kajpada, se pravi, bolj ali manj transfigurirane metaforične preместitve starševskega spolnega razmerja ali materinega telesa kot objekta želje. V Gaumontovem filmu **Gospod, ki je pojedel bika** (1906) vidi mladenič svoje starše v idilični reprezentaciji, kakor na razglednici, toda oče, urejen gospod, se pri mizi baše z bikom, kakor prava ojdipovska prikazen. Kadar se skozi kukalo pokaže ženska, se oko, pogosto pokazano v velikem planu, ki ga razkriva v vsej njegovi obsceni vlažnosti, najraje prilepi na kakšen del njenega telesa, kar pomeni, da je ta fetišizem korelativen sadizmu razreza, razkosanja prizora, v katerem bo kasneje Eisenstein odkril montažno ekstazo.

Toda z naratološkega vidika je pomembno tole: ne le, da je ta želja videnja, gledanja skozi kukalo, na koncu praviloma kaznovana (voyeur dobi klofuto) ali prekinjena (ženska, ki se slači, v najbolj napetem trenutku upihne svečo), marveč je kazen vpisana že v samo voyeurisko ugodje, ki se sprevrže v gnus, ko to gledanje nedovoljnega nenadoma zadene ob fobične objekte: ko npr. iz ust speče ženske prilezejo monsturozne figure, ki jo hočejo posiliti, ali ko se občudovana ženska razkrije kot moški travestit, ali ko se pod mikroskopom pokaže odvrten mrčes ipd. Skratka, ta preobrazba ugodja v gnus je vsekakor neka transformacija, ki je po naratoloških kriterijih nujna za minimalno narativno sekvenco. A kar je bilo v teh primerih iz otroške dobe filma samo minimalna narativna sekvence, bo kasneje v razvitem filmu diegeze pogosto celo maksimalni narativni moment — naj omenim samo Jamesa Stewarta, ki oprezuje z daljnogledom v **Dvoriščnem oknu**, ali Perkinsa, ki v **Psihu** kuka skozi ključavnico v kopalnico, kjer se slači Janet Leigh.

Te primere filmov s pregonom, filmov s pasijonom in iz tele serije „peeping tom“ sem torej omenil kot zglede formiranja tega drugega nivoja narativnosti, ki se gradi s sopostavljanjem mikro-pripovedi, torej z montažo, pri čemer je mikro-pripoved vsak kader kot fotogramška izjava, tj. kot zaporedje gibljivih slik. Ta dva nivoja narativnosti, ki sta priličljiva dvema etapama v proizvodnji filma — snemanju in montaži, sta v naratologiji pojmovana z izrazoma *monstracija*, kazanje, in *naracija*, kar pomeni, da je naracija rezervirana za drugo raven narativnosti, tj. tisto, na kateri se je formiral film diegeze ali igrani, fikcijski film.

Na tem mestu vpeljava teh dveh konceptov naratologije, npr. Gaudault, radi evocirajo zgodovinske vire, in sicer Platonovo in Aristotelovo mimesis in diegezo. Ti kategoriji pri Platonu in Aristotelu sicer nista imeli enakega pomena, vendar sta rezultirali v opozicijsko dvojico.

Pri Platonu se pesnik v svoji diegezi, tj. pripovedi, lahko ali pa ne zateka k mimesis, tj. posnemanju. Iz tega izhajajo trije načini:

a) *haplè diègèsis* ali preprosta pripoved, v kateri pesnik nikoli ne daje besedo drugim, nikoli se ne zateka k imitaciji in ostaja pripovedovalec — temu načinu ustreza poezija;

b) *diègèsis dia mimèsèos* ali pripoved prek posnemanja, v kateri se pesnik izraža prek posredovanja oseb, tj. s tem, da daje besedo drugim — temu načinu ustrežata komedija in tragedija;

c) *diègègis d'amphoterôn* ali pripoved, ki uporablja obe metodi, se pravi, da je pesnik zdaj pripovedovalec zdaj oseba — temu načinu ustreza epsko pesništvo.

Pri Aristotelu pa se mimesis deli na tri kategorije, ki povsem ustre-

FILMSKA NARATOLOGIJA

Belovar Sonaraka, režija Billy Wilder



zajo Platonovi delitvi diegeze, kar pomeni, da medtem ko pri Platonu diegeza označuje nadžanr, pa je za Aristotela le preprosti žanr, ki je povezan izključno s pripovedovalcem, tj. Platonovemu prvemu in tretjemu načinu. In prav temu gre najbrž zasluga za tradicionalno opozicijo dramskih in narativnih žanrov in za izključitev gledališča iz domene pripovedi.

Cemu je potrebna ta evokacija zgodovinskih virov? Pač za ugotovitev, da od samega začetka obstajata dva temeljna načina narativne komunikacije, in sicer *mimetična diegeza*, ki temelji na osebah, igralcih, torej sceni, in *nemimetična diegeza*, ki temelji na pripovedovalcu. In za filmsko naratologijo sta monstracija in naracija sodobna ekvivalenta teh platonskih kategorij.

Monstracija zajema vse profilmsko, tj. elemente, ki so razpostavljeni pred kamero, in del filmografskega — snemanja. Ta razmestitev elementov pred kamero se imenuje mizanscena, medtem ko je snemanje neko uokvirjenje te mizanscene, torej — mizankader. Uokvirjenje pomeni določitev meje med pokazati in ne-pokazati, pri čemer ne-pokazati pomeni, kaj proizvesti v zunanosti polja. Monstracija je kazanje kot nihanje med vidnim in nevidnim, prisotnim in odsotnim, pokazanim in skritim, med pojavljanjem in izginjanjem, zato je ta izraz bolje ohraniti kot tujko, saj s tem, ko implicira tudi „monstrum“, napotuje k pošastni, travmatični razsežnosti kazanja, ki postane eksplisitna, ko se slika naseli z izmečki in fobičnimi objekti.

Območje monstracije je konkretnost, telesnost, to so ljudje in predmeti v prostoru ali ljudje kot predmeti pa tudi izrečene besede kot reči. In njen edini čas je sedanjik: podoba kot filmski posnetek se daje kot sedanjik. Kolikor se monstracija identificira s snemanjem, ne more odpreti nobene časovne vrzeli, ker je, prvič, snemanje določeno s hitrostjo obratovanja same mašine, tj. s 24 sličicami, fotogrami, na sekundo, in drugič, ker je posnetek ravno trenu-

tek med pogonom in zastojem kamere. Ta sedanjik podobe pa seveda ni tudi čas diegeze, kjer so dogodki, ki se na ravni podob dajejo v sedanjiku, v pripovedni perspektivi, ki je plod montažnega zaporedja kadrov, postavljeni v različne čase. Filmska pripoved je nekakšna paradokсна zgostitev časa: neki dogodek, ki je v času podobe nujno v sedanjem času, je v poteku naracije lahko tako v sedanjem kot preteklem ali prihodnjem času. Ali drugače: naj bo v poteku naracije v katerem koli času, vselej je že bil ali šele bo prav zdaj na ravni monstracije. Tega „prav zdaj“ seveda v resnici ni, je čisti dozdevnik: dogodek je že minil, se je že zgodil med snemanjem; posnetek je sled te njegove odsotnosti, je prisotnost odsotnosti, ponavzočena v času projekcije. In prav kolikor je ta sedanji čas posnetka že sam fiktiven, dopušča križanje vseh časov.

V filmski pripovedi kot dvojnosti monstracije in naracije gre pravzaprav za tri faze — mizansceno, mizankader in montažo. Vsaka faza predstavlja neko intervencijsko polje, ki omogoča manipulacijo v film zajete realnosti, pri čemer se ta realnost vsakič malo odmakne od referenčne realnosti. S Platonom bi lahko rekli, da je film za tri stopnje oddaljen od realnosti, a ta realnost je lahko referenčna tudi kot literarna, če se film opira na neko literarno delo. Toda v tem primeru se lahko oddaljevanje veže predvsem na tole osnovno razliko med filmsko in skripturalno pripovedjo: če namreč slednja, temelječa na jeziku, lahko samo pripoveduje, pa film hkrati pripoveduje in kaže, je torej hkrati mimetična in nemimetična diegeza. Literarno delo, skripturalna pripoved, lahko poskuša doseči vtis scenske pripovedi, mimetične diegeze, toda to bo zmeraj samo vtis, jezikovno posredovana iluzija, medtem ko je v filmu scenska pripoved, monstracija, dejanska, konkretna in fizična.

Iz te razlike pa izhaja še tole: na ravni naracije oziroma filmske drugi ravni narativnosti ni nujno, da pride do večjega oddaljevanja

med filmsko in skripturalno pripovedjo — filmska naracija lahko svojo literarno predlogo bolj ali manj predela, lahko pa ji tudi bolj ali manj zvesto sledi, pač s prizori, ki povzemajo posamezne epizode literarnega dela. Do pravega preloma in radikalnega razhajanja pride v monstraciji. Tu nastopi dezavratilna moč filma pa tudi monstrozna lastnost monstracije. Filmske podobe odvzamejo avro tistim predstavam o osebah, krajih, dogodkih itn., ki jih je dobil bralec in hranil kot svoj idealni imaginarij: le-ta je zdaj soočen — tukaj pač predpostavljam bralca, ki je videl tudi film po literarnem delu — z neko imažerijo, ki pomeni določeno konkretizacijo teh idealnih podob, konkretizacijo, ki je že kot taka nezadovoljna, ne glede na uspešnost ekranizacije, in ki priliči te podobe vsem drugim, banalnim klišejskim, stereotipnim ali umetniškim podobam, ki krožijo po svetu, jih torej vključijo v splošni obtok podob v svetu. V tem smislu je filmska ekranizacija literature nujno določena banalizacija literature.

Monstracija pa je seveda tudi prostor za filmsko interpretacijo literature ali vsakršne skripturalne pripovedi: prav prek monstracije je mogoče npr. konkretizirati neko subtilno literarno metaforo, ali neko izjavo tipa „in potem so Indijanci napadli utrdbo“ reprezentirati tako, da so prikazane vse podrobnosti tega napada ali pa je postavljeno v off; potem Wagnerjevo opero uprizoriti na scenografiji ogromno povečane Wagnerjeve glave itn.; z monstracijo je mogoče neko delo parodirati, aktualizirati, arhaizirati, ga prestaviti v drug žanr ali sploh v žanr, s prikazom gnusne stvari desublimirati neko misteriozno figuro ali ustvariti sublimnost tam, kjer je bil le proizaičen opis. Skratka, *monstracija je filmski presežek nad literaturo* in vsakršne skripturalno pripovedjo, presežek, ki jo lahko tudi odstavi oziroma nadomesti s konkretnostjo predmetov in ambientov, telesnostjo oseb, navzočnostjo stvari in navsezadnje z zvezdniskim sistemom. Prav zaradi tega presežka je upravičeno trditi, da filma, če se opira na neko literarno delo, ni treba gledati v odnosu do tega dela. Po drugi strani pa drži tudi to, da so na filmski drugi ravni narativnosti, tj. naracije v ožjem pomenu, mogoče primerjave med filmsko in skripturalno pripovedjo pa tudi izposoje narativnih prijemov (s takšnimi primerjavami je med filmskimi teoretiki pričel Eisenstein, ko je raziskoval in dokazoval podobnost med naracijo pri Griffithu in Dickensu).

Zdaj prehajam k temu, kar je za naratologijo centralno vprašanje: to je vprašanje „*kdo pripoveduje?*“, se pravi, vprašanje subjektivnosti v naraciji, ki izhaja že iz dejstva, da vsako narativno delo rezultira iz napetosti dveh polov: na eni strani je diegetsko veselje, tj. pripovedovani svet, na drugi pripovedujoča instanca. Ta pa je lahko bolj ali manj navzoča: v literaturi se lahko pripovedovalec skriva za svoje osebe in pusti čim manj svojih sledi, kar pomeni, da pripoved skuša ustvariti vtis mimetične diegeze; to mimetično linijo literarne pripovedi je zagovarjal zlasti Henry James (v *Art of the Novel*), ki je pisateljske postopke opisoval z izrazi, kot „reflektorji“, „uokvirjanje“, določanje „žarišča“, postavljanje „gledišča“ — torej z izrazi, ki pri filmu spadajo v monstracijsko dejavnost. Na drugi strani pa lahko pripovedovalec občutno intervenira v svet diege-

ze in razblini videz, kot da se pripoved pripoveduje sama od sebe — najočitnejši tak poseg je pač ta, da se ta pripovedujoča instanca reprezentira: kot priča, opazovalec, raziskovalec ali enostavno kot pripovedovalec v prvi osebi.

To delitev je seveda mogoče navezati na znamenito Benvenistovo dvojico „zgodba“/„diskurz“, ki izhaja iz razmerja subjektivnosti v govorici, tj. subjektivnosti kot odgovorne za lingvistično izjavljanje. Ti kategoriji se razlikujeta prav po tem, kako subjekt izjavljanja zaznamuje svojo navzočnost v svojih izjavah. Zaznamki subjektivnosti v govorici so deiktike ali shifterji, to pa sta predvsem osebna zaimka „jaz“ in „ti“ — prvi označuje govorca, drugi pa naslovljenca govora —, pa tudi prislova „tukaj“ in „zdaj“ ter kazalni zaimke „to“; skratka, bistvena je relacija med indikatorjem osebe, časa, kraja in predmeta ter diskurzivno instanco, subjektom izjavljanja. Toda te deiktike ali shifterji so pravzaprav le neka prazna mesta, ki jih lahko zasede poljuben osebek in se ne nanašajo na nobeno realnost, na kakršno se nanašajo ali jo vzpostavljajo izjave: deiktike kot prazna mesta samo omogočajo vpis, zaznamek tistega, ki te izjave izreka.

Za izjave Benvenistove prve kategorije, „zgodbe“, bi bila torej značilna odsotnost zaznamkov izjavljanja oziroma instance, ki jih izreka, pripoveduje. Izjave druge kategorije, diskurza, pa predpostavljajo, da si govorec prilasti formalni aparat jezika in s svojo navzočnostjo, tj. deiktiko „jaz“, zaznamuje svojo izjavo. Genette je to Benvenistovo dvojico malce razpusil oziroma ji zabrisal meje, trdeč, da se „zgodba“ in „diskurz“ v nobenem tekstu ne nahajata v čisti obliki, se pravi, da je v „zgodbi“ vselej že delež „diskurza“ in obratno.

To je seveda skop oris te problematike, ki je bil potreben, ker skuša filmska naratologija asimilirati te reči. Na tem vprašanju subjektivnosti v naraciji naratologija dejansko temelji, kakor kažeta njena koncepta *okularizacija* in *fokalizacija* (prvi je neologizem François Josta, drugi pa je sposojen pri Genettu). Ta dva koncepta se nanašata na monstracijo in naracijo, vendar v tem smislu, da določata mesto subjektivnosti v eni in drugi oziroma odgovarjata na vprašanja „kdo vidi“ in „kdo pripoveduje“. Tako se okularizacija deli na notranjo in ničelno: notranja je takrat, kadar se zdi, da je kamera na mestu očesa osebe, ničelna pa takrat, kadar je videti, da gre za nevtralni ali nikogaršnji pogled. Toda tudi sama notranja okularizacija je lahko dvojna, in sicer: primarna, kadar je v sliki čutiti navzočnost očesa, ki neposredno napotuje k osebi, ki je v sliki sicer ni videti — značilen primer je subjektivni travelling in uporaba kukal (od gledanja skozi okno, daljnogleda do kukanja skozi ključavnico itn.). In drugič, notranja okularizacija je sekundarna, kadar je subjektivnost pogleda zgrajena z montažo ali nakazana z off glasom: najbolj značilen primer je že omenjeni *point of view shot*, tj. kombinacija kadra z gledajočo osebo in kadra z objektom, prikazanim s točke, od koder ga oseba domnevno gleda. Posebna oblika notranje okularizacije je t.i. halucinirana okularizacija, ki se nanaša na mentalne podobe (sanje, privide, spomine). Ta oblika je bila lahko razpoznavna v klasičnem filmu, kjer jo je označevala hipna zameglitev ali zavalovanje podobe ali neka distorzija, kar je bil indic, da gre za spremembo nivoja v svetu diegeze. V modernem filmu pa ti indici izginejo, kar pomeni, da izgine razlikovanje med domnevno realnimi in domnevno imaginarnimi podobami ali pa je razlika določljiva le prek konteksta. V naratoloških izrazih pa to pomeni, da lahko halucinirana notranja okularizacija prejme katerokoli formo notranje ali ničelne okularizacije in je šele na ravni naracije oziroma fokalizacije mogoče ugotoviti, ali gre za halucinirano okularizacijo ali katero od drugih oblik okularizacije. — Ob teh dveh osnovnih tipih okularizacije, notranji in ničelni, obstaja še tretji — spektatorialna ali gledalčeva: ta nastopa takrat, kadar pozicija kamere ni identična poziciji osebe, pa vendar ne gre za ničelno okularizacijo, ker je njen kot na neki način zaznamovan — primeri: oseba je pokazana izza okna, mreže, rešetk ali pa se ji kamera spusti za hrbet v rahlo gornjem rakurzu; takšne pozicije kamere sugerirajo gledalcu neko informacijo, nekaj, kar oseba nujno ne ve (npr. da je nadzorovana ali ogrožena), zato je ta okularizacija pravzaprav mejna, meji na fokalizacijo.

Fokalizacija je vprašanje narativnega gledišča — v bistvu gre za to, ali je žarišče pripovedi zunaj osebe ali v njej. Tako se torej deli

najprej na zunanjo in notranjo. Učinek zunanje fokalizacije je ta, da gledalec ne ve ničesar o mislih in dejanjih osebe — tako npr. ne sliši podatka, ki ga dobi oseba od druge, ali pa neka oseba izvaja dejanja, ki jim gledalec ne pozna ne motiva ne cilja oziroma to spozna šele naknadno. Ta zunanja fokalizacija pa se ne veže nujno samo na ničelno okularizacijo, ampak lahko nastopi tudi v primeru primarne notranje okularizacije, denimo, v subjektivnem travellingu, ki ga ne spremlja off glas. Kadar pa ni nobenega disproporca med videnjem in vedenjem osebe ter videnjem in vedenjem gledalca, se reče, da pripoved ni fokalizirana, ničelna okularizacija pa je nična, ker ne daje nobene perceptive dispartete (se pravi, gledalec ne vidi ne več ne manj kot oseba). To je primer najnižje ravni filmske pripovedi, ko imamo čisto presojnost naracije in monstracije, pripovedovanja in kazanja.

Notranja fokalizacija prevaja gledišče osebe kot pripovedovalca: najbolj čisti primer je tisti, kjer se pripoved v off glasu veže s primarno notranjo okularizacijo, kjer se torej s tem glasom veže pogled osebe, ki je sama odsotna. Vendar se notranja fokalizacija lahko veže tudi na ničelno okularizacijo, se pravi, pripovedovalec je v off glasu in hkrati v sliki.

Tretji tip fokalizacije je spektatorialna ali gledalčeva: njen učinek je ta, da gledalec ve več kot oseba, kar je doseženo npr. tako, da gledalec vidi neko dejanje, ki se pripravlja za hrbtom osebe, ali pa mu montaža priskrbi to presežno vednost. Ta tip fokalizacije je možen samo ob ničelni okularizaciji in napotuje k t.i. *temeljnemu naratorju*. Temeljna značilnost tega naratorja je, da ne more reči „jaz“, da se torej ne more subjektivizirati. Ta narator ne more reči „jaz“, ker ne govori oziroma „govori film“, če je mogoče tako reči, film kot dvojnost monstracije in naracije. Če se hoče ta narator subjektivizirati, se mora nujno utelesiti ali, z naratološkim izrazom, aktorizirati, tj. se predstaviti kot oseba, ki se izjavlja kot pripovedovalec. K temu se bom še vrnil, zdaj gre le za ta poudarek, da se ta brezimna, neosebna instanca, ki se ne more predstaviti, ampak lahko le predstavlja druge, v naratologiji imenuje temeljni narator ali, s starejšim Lafrayevim izrazom — „le grand imagier“, „veliki podobar“, da bi bila bolje poudarjena njegova neantropomorfna narava. Ta temeljni narator namreč ni avtor. Avtor, naj bo

to, denimo, režiser, je čisto lahko ustvaril filmski artefakt, toda naratologa zanima samo ta artefakt kot konstrukt, pripoved, ki je pripovedovana, ki ima nekega implicitnega naratorja brez lastnega imena, kakršnega je odkril Wayne C. Booth v literaturi.

Zgodovinski vir tega temeljnega filmskega naratorja, tega „grand imagier“, je t.i. komentator ali *lecturer* iz časov najzgodnejših filmskih predstav. Kino si ga je sposodil pri laterni magici. To je bil pravzaprav najprej kričar, ki je vabil ljudi na filmsko predstavo, med predstavo pa je postal nekakšen konferansje, ki je ne le posojal svoj glas nemim osebam na platnu, ampak je tudi komentiral prizore. Poznali so ga tako v Evropi in Ameriki kot na Japonskem, kjer se je imenoval benshi. Nastopal je v obdobju 1895—1910 in čeprav nikoli ni bil obvezna figura v vseh kinih, pa so bili zlasti po letu 1902 določeni filmi narejeni tako, da jih je bilo mogoče razumeti le z njegovo pomočjo. Filmi so namreč postali daljši, zgodbe bolj kompleksne, pri čemer so prostorski in časovni preskoki izvotlili luknjo v narativnem votku in pustili mesta za interpretacijo. Ponujali sta se dve rešitvi: zaupati vodenje pripovedi komentatorju ali pa uporabljati mednapise. To pa pomeni, da se je potreba po naratorju — dokler niso te vloge prevzele narativne sposobnosti montaže — uresničila s posredovanjem govora, bodisi v pisni (mednapisi) bodisi verbalni obliki (komentator). Mednapisi so se resda še pojavljali v montažnem filmu, toda v glavnem le zato, da so predstavili osebe ali prenašali njihove dialoge, medtem ko je sam potek pripovedi vodila montaža. Le-ta je torej postala notranji ekvivalent komentatorja, kar pomeni, da narator ni bil več zunaj slik, ampak je bil posrkan v same slike; in s tem ravno ni bil več viden, marveč je zaznamoval svojo navzočnost s samim načinom kazanja in urejanja slik. Tisti komentator iz zgodnjega obdobja nemega filma pa se je znova pojavil v zvočnem, in sicer prav kot komentatorski ali pripovedovalčev glas.

Tak glas je npr. glas Philipa Marlowa v filmu Roberta Montgomeryja *Lady in the Lake* (Dama v jezeru), ki je hkrati eklatanten primer notranje fokalizacije, saj na njej v celoti temelji: se pravi, ves film je pripovedovan z gledišča osebe-pripovedovalca (to vlogo igra sam režiser) in to gledišče se vseskozi veže na primarno notranjo okularizacijo oziroma na t.i. „subjektivno kamero“. Toda ta skrajna oziroma dosledna subjektivizacija navsezadnje rezultira v paradoks: gre namreč za to, da se ta notranja fokalizacija z notranjo okularizacijo domala sprevrže v svoje nasprotje, se pravi, v zunajo fokalizacijo in ničelno okularizacijo, v skoraj objektivistično pripoved, in sicer zato, ker pripovedujoči ni viden kot pripovedovana oseba, tj. kot protagonist svoje pripovedi (v filmu se uvodoma pojavi Philip Marlow oziroma Robert Montgomery, ki se predstavi kot avtor pravkar napisane knjige; ta avtor zdaj namerava povedati, kako je od detektiva postal pisatelj in pozove gledalca z „you better watch“, da prisostvuje njegovi naraciji, v kateri je glavni junak, se pravi, da je pripovedujoči hkrati pripovedovana oseba). Omenjena sprevrnitev iz notranje fokalizacije in okularizacije v zunanjo oziroma ničelno bi bila popolna, če se pripovedovana oseba ne bi dala prepoznati prek občasnih odsevov v ogledalu, dima cigarete, ki jo kadi, posega roke iz zunanosti polja ali prek pogledov drugih oseb. Toda te parcialne predstavitve so premalo za gledalčovo sekundarno identifikacijo, tj. identifikacijo z osebo, ki je za kriminalko nujna. Prav tako pa je oslajljena in skoraj nična gledalčeva fokalizacija, tj. tista, ki je delo temeljnega naratorja in ki priskrbi gledalcu neko presežno vednost nad osebo: oslajljena in skoraj nična je zato, ker se pripovedujoči sicer občasno najavlja kot tisti, ki ve več kot pripovedovana oseba in to svojo presežno vednost tudi sporoči gledalcu, toda to pomeni, da je tudi distribucija vednosti med osebo in gledalca samo verbalizirana, medtem ko je v filmu, še posebej kriminalki, praviloma organizirana z montažo oziroma s temeljnim naratorjem, ki vlada tako monstraciji kot naraciji.

Ta temeljni narator torej „govori film“, toda za razliko od skripturalnega ne more reči „jaz“ oziroma lahko to reče le tako, da se utelesi, torej prek osebe, ki se izjavlja kot pripovedovalec. Ta personificirani pripovedovalec je od temeljnega naratorja delegirani pripovedovalec, ki mu je „le grand imagier“ odstopil le besedo, torej le en kanal govora, medtem ko sam ostaja ilokucijski izvir vseh podob in šumov, ki obkrožajo diskurz delegiranega pripove-



Dvoriščno okno, režija Alfred Hitchcock

dovalca. To se pravi, ko ta pripovedovalec govori o svojih spominih ali pripoveduje neko svojo zgodbo, sama uprizoritev teh spominov in te zgodbe pač ni njegovo delo. In v tem je pomembna razlika med filmsko in skripturalno pripovedjo: kadar v slednji implicitni narator prepusti pripoved neki osebi, le-ta zasede vso pripovedovalsko mesto, medtem ko v filmski pripovedi ta nadomestitev ni popolna: delegirani pripovedovalec ima dostop le do verbalne pripovedi, medtem ko ga temeljni narator lahko ne le pokaže v tej njegovi dejavnosti naracije, ampak pripoveduje tudi o dogodkih, ki jim oni ni bil priča.

Ta razmik med delegiranim, verbalnim pripovedovalcem in temeljnim filmskim naratorjem med drugim tudi omogoča, da je lahko ta pripovedovalec že mrtev, ko pripoveduje svojo zgodbo.

Zgleden primer je seveda **Sunset Boulevard** Billyja Wilderja: v prvem kadru se v splošnem planu pokaže cesta, po kateri drivijo avtomobili; Holdenov off glas pove, da je to Sunset Boulevard, da je ura pet zjutraj in da po tej cesti hiti oddelek za umore; o zadevi bodo poročali časopisi, ker je vanjo vpletena neka hollywoodska zvezda; v drugem kadru policaji hitijo proti vili, na levi se v daljnem planu vidi bazen in v njem plavajoče truplo; off glas nadaljuje, da bodo zgodbo gotovo obdelali hollywoodski kolumnisti, pripovedujoči pa lahko posreduje dejstva, pove čisto resnico; tedaj nastopi tretji kader, ki razkrije pogled iz vode, iz globine bazena, ob katerem stojijo fotografi in se s svojimi aparati sklanjajo nad rob bazena, v katerem plava truplo. — Odločilen je seveda ta tretji kader. Ta scenarist, ki ga igra William Holden in ki se kot pripovedovalec oglašča v off glasu, sicer pove, da je edini, ki pozna dejstva, ki pozna resnico tega dogodka, umora, toda s tem se samo najavi kot priča in avtorizira kot tisti, ki lahko pripoveduje o dogodku. Ta kader pa dokazuje, da le ni samo priča, ampak prav to truplo. Dokaz je ravno prav dvoumen: čeprav je truplo bliže kameri kot fotografi, ki so dobro vidni, pa iz globine vode ni mogoče razločiti njegovega obraza — to ni mogoče predvsem zato, ker bi ga potem takoj prepoznali kot scenaristovega, ko le-ta v naslednjem prizoru preneha biti akuzmatično bitje in se pokaže v sliki. Tak prijem, namreč če bi se pokazal mrličev obraz, bi pripoved seveda takoj sprevrgel v

absurd in jo enostavno onemogočil takšno kot je. Obraz torej mora ostati skrit, zavrt v mrak in obrnjen v temačno globino, od koder gleda kamera. To pa seveda ni nikakršna ničelna okularizacija oziroma je to le kot pogled iz niča, izpod trupla, pogled, ki je kakor odblesk mrtvih oči, torej neke vrste subjektivni pogled mrliča. In ta pogled je hkrati odgovor na besede, ki jih izreče off glas — namreč da pozna resnico umora: odgovor je v tem, da temu glasu brez telesa nakaže kraj, od koder se izreka.

ZDENKO VRDLOVEC

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI
VAŠA AVTOCESTA V HOLLYWOOD
IZSTRELIŠČE ZA VSE DRUGE
FILMSKE GALAKSIJE

