David Bordwell

Naracija i prostor*

Jedan jedini pojam dominirao je razmatranjima o filmskom promatračkom položaju i promatranom prostoru. Mimetički teoretičari glavne struje svaki kadar pripisuju nevidljivom promatraču utjelovljenom u kameri, s tim da je taj promatrač istovremeno pripovjedač i promatrač. Totalni prostor izgrađen montažnim postupcima na taj se način pripisuje idealiziranom nevidljivom svjedoku, onomu koji zauzima apsolutnu poziciju, Pudovkinovom 'promatraču koji je idealno prostorno i vremenski pokretljiv'. Diegetske teorije se u tom pogledu nimalo ne razlikuju. One smatraju da je prostor »izgovoren«[a] filmom, no kako nitko ne može govoriti prostor, teoretičari obično skliznu na stare mimetičke pretpostavke. Diskurs postaje niz vizura čiji je izvor u gledateljevu položaju.

Baš kao što naracija ne ovisi samo o kameri, tako se i filmski prostor ne sastoji samo od učinaka gledateljeve pozicije. Umjesto da gledatelja shvaćamo kao vrhunac doslovne i metaforične piramide vida, strukturiranje prostora možemo sagledati i dinamički. Sižejna prezentacija informacija može se olakšati ili zakočiti načinom na koji dotični stil prikazuje prostor. Nijedna teorija naracije ne može zaobići pitanje pozicije, međutim, ono se mora uključiti u šira razmatranja načina na koji filmovi pokreću percepciju i spoznaju prostora u svrhu pripovijedanja.

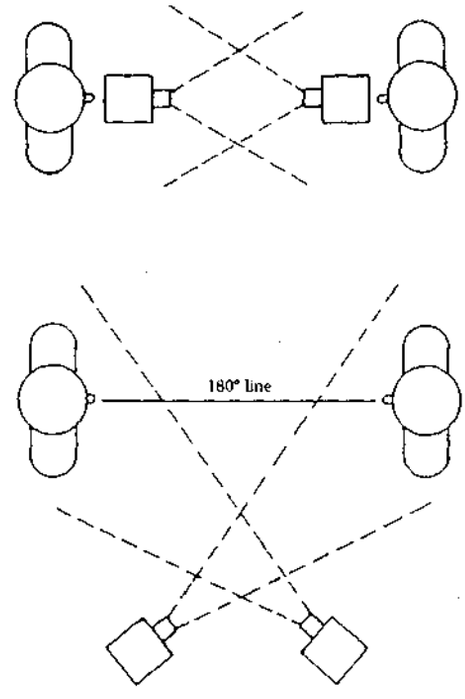
Idealno poricioniranje: kndar-protukadar

Novija filmska literatura oštro ističe problem totalnog pogleda 'umskog oka' gledatelja s obzirom na stilsku figuru poznatu kao kadar-protukadar. U mnogim se filmovima pojavljuje par kadrova koji predočuju komplementarne dijelove prostora. Najjasniji je slučaj prema sljedećem obrascu:

1. Lik gleda izvan platna.
2. Drugi lik gleda izvan platna u suprotnom smjeru.

Iz ova dva kadra gledatelj obično zaključuje da su dva prostora manje ili više dodirna te da likovi gledaju jedan u drugog. Kako objasniti takav zaključak? Prije nego što uzmemo u razmatranje Jean-Pierre Oudartovo objašnjenje 'suture' ('šava'), na brzinu raščistimo neke od nejasnoća vezane uz njega.

'Kadar-protukadar'"[1] (ili *champ-contrechamp,* plan-protuplan) terminološki je nejasan naziv. Mnogi komentatori su pretpostavili da se radi o prikazu jednog segmenta prostora, a zatim o prikazu segmenta točno nasuprot prvom, 180 stupnjeva 'okrenutom' ili 'protupolju' kao na slici 1.1. Međutim, obično se radi o tome da se snimanje kadra i protukadra obavlja tako da svaki kadar predstavlja, iz manje ili više kosog kuta, jedan kraj zamišljeneTftO-stupanjske linije koja prolazi kroz scenski prostor, kao na slici 1.2. Raspored na slici 1.1. posebna je varijanta kadra-protukadra budući da kamere postavlja točno na 180-stupanjsku liniju; ovo je uo-



Slika 1-2 (1) Kadar-protukadar i (2) konvencionalno raskadriravanje po pravilu rampe

[5] Prevedeni tekst sastavljen je od ulomaka iz knjige Davida Bordwella, 1985., *Narration in the Fiction Film,* London: Methuen 8c Co. Ltd., str. 99; HOLD. Tekst objavljujemo uz dozvolu autoa i izdavača. Op. ur.

a) Izgovata — engl. *enunciate.* Riječ je o pojmu suvremene narativike vezanom uz činjenicu da je film komunikat koji netko priopćuje, i da se modaliteti te činjenice očituju u strukturiranju teksta kao različito 'izgovorenom' od različitih tipova 'subjekta'. Op. ur.

b) Engl, *shot-reverse shot.* Op. ur.

bičajeno za subjektivnu montažu. No, s druge strane, treba primijetiti da konvencionalna shema prikazana na drugoj slici (1.2) ne predstavlja nijedan lik s optičkog stajališta onog drugog.

Oudart specifično izbacuje iz svog područja razmatranja primjere poput onog na slici 1.1. Ono što on naziva *suture* NE djeluje unutar 'subjektivnog' filma koji smješta kameru na 'optički' položaj lika.[1] Oudartovi komentatori to nisu razumjeli. Daniel Dayan, navodno parafrazirajući Oudartove tvrdnje, obraduje *suture* kao nešto što se odnosi na subjektivnu montažu, gdje nam prvi kadar postavlja pitanje 'Tko ovo gleda?', a drugi odgovara otkrivajući lik kroz čiji smo pogled vidjeli prostor predstavljen u prvom kadru. Kao objašnjenje tipične kadar-protukadar montaže ovo nije točno, a kao objašnjenje za subjektivnu montažu nije potpuno.[2] Nick Browne slijedi Dayanovo objašnjenje i tvrdi da konvencionalni kadar-protukadar otkriva jedan od likova kao 'vlasnika pogleda kojemu odgovara prvi kadar'.[3] U stvari, Oudart takve slučajeve smatra uznemirujućima: gledatelju postaje 'neugodno' kada kamera 'doslovno zauzme mjesto lika na tom položaju'.[4]

Oudartova objašnjenja *suture* puno su profinjenija i zanimljivija od objašnjenja njegovih komentatora. *Suture* se ne javlja kada postoji ono što on naziva 'međusobnom artikulacijom slika' — na primjer, analitički rez koji povećava jedan dio totala. On tvrdi da uporabom kadra-protukadra, prvi kadar implicira prostor izvan kadra, iza kamere, 'četvrtu stranu, čisto polje odsutnosti',[5] dok sljedeći kadar otkriva da na tom prostoru izvan platna nešto prebiva. Gledatelj mora anticipirati i prizvati u sjećanje: prva slika najavljuje što bi je moglo nadomjestiti, dok druga slika ima smisao tek kao odgovor na svoju prethodnicu. Postoje dva zahtjeva za efekt *suture-a,* dodaje Oudart. Prvo, kut kamere mora biti kos u odnosu na snimani materijal (ne okomit ili izravan). Drugo, isti dio prostora mora biti prikazan barem dvaput, jednom u vidnom polju, a drugi put kao prisutnost izvan kadra. *Suture* (šav) tako djeluje stvarajući jazove i ispunjavajući ih, nameću postojanje nekog zamišljenog prostora odmah prikazanog u sljedećem kadru.

Oudart želi dokazati da to uzmicanje i ispunjavanje, postupak šivanja jaza, pomaže pripovijedanju u konstrukciji prostora. Prvi kadar implicira neki prostor izvan kadra u kojemu nešto prebiva, što Oudart naziva Odsutno. Uoči da kadar ne sugerira perspektivnu točku vida, već samo nekakav *prostor* ili *zonu* izvan kadra. Kadar nije zapis pogleda već znak odsutnosti. Odsutno nije lik, već neka prisutnost izvan kadra koju konstruira sam gledatelj. U suturiranom filmu, tvrdi Oudart, s Odsutnim ne poistovjećujemo lik, već autora ili pripovjedača.[6] *Suture* (šav) djeluje kad, u kadru-protukadru: 'pojavu nedostatka onoga što poimamo kao Netko (Odsutni) prati ukinuće tog *nekog {ili nečega)* smještenog unutar istoga polja'.[7] Potrebno je samo da je polje Odsutnoga prikazano kao nešto što sadrži objekte i likove. Rezovi s kadra na protukadar uklapaju se u naraciju stvarajući osjećaj da nijedan scenografski prostor nije ostao nerazjašnjen. Ako kadar br. 2 pokazuje da se nešto nalazi na 'drugoj strani' prvog kadra, pripovjedač se doista nema kamo sakriti.

Oudartov je argument sugestivan na više načina. Navodi neke načine na koje filmski autor može naglasiti *suture* — pogrešno kosim kutom snimanja, uskrativši nam temeljni kadar, usporavajući ritam montaže kadra — protukadra. Isto tako skicira neke alternative *sutuririranom* filmu (na primjer, filmsku praksu koja fetišizira efekt kadriranja te promjene u položaju kamere kakve *suturirani* film isključuje). Najvažnije je da čini korak prema karakterizaciji promatračkih aktivnosti u koje je uvučen gledatelj — anticipacija, prisjećanje i prepoznavanje prostora koje naracija predočuje. Svejedno, njegovo je objašnjenje ipak nespretno i neodređeno.

Postaviti fantomskog pripovjedača kao tvorca prvog kadra znači vratiti se na teoriju o nevidljivom promatraču, pri čemu kamera ima ulogu oka svjedoka. Kadar nije neminovno shvaćen kao snimak nečije odsutnosti. Kadar se pripisuje pripovjedaču samo u prisutnosti posve određenih znakova te kroz primjenu određenih shema. Oudartu kadar-protukadar služi kao posebno pogodan primjer; imao bi mnogo više poteškoća u pokazivanju na koji bi način analitički rez ili rez otklona uključivao igru skrivača s pripovjedačem na način sličan kadru-protukadru.

Oudarta ometa neodgovarajuća koncepcija gledateljeve opažačke aktivnosti. Oudart tvrdi da *suture* kanalizira energije koje se oslobađaju pojavom samog kadra. Gledatelj iščitava izoliranu sliku u nekoliko koraka: (1) prepoznavanje objekata, (2) otkriće elastičnosti filmskog prostora, (3) otkriće izreza te spoznaja da je slika stvorena da bi proizvela određeni učinak, (4) poimanje objekata kao označitelja odsutnog stvaratelja, i (5) ujednačavanje slike oko semantičkog značenja, 'značenjske sume'.[8] *Suture* tako sadržava u sebi ovo otkriće tako što prostor pripisuje pripovjedaču u zoni izvan kadra. Dakako, ovo objašnjenje sugerira da gledatelj značenje svakog kadra gradi iz temelja (što je začudno empirijsko poimanje s obzirom na Oudartovo naglašavanje uloge anticipacije i sjećanja). U odsutnosti *suturea,* Oudartov gledatelj ne saznaje ništa i pri svakoj promjeni kadra mora ponoviti isti postupak. Nadalje, čini se da Oudart *suture* smatra podsvjesnim procesom (naziv posuđuje iz Lacanove teorije psihoanalize). A ipak sve operacije koje opisuje moraju se dogoditi u onome što Freud naziva »nesvješću«, budući da nisu potisnute te ne postoji otpor kada ih analitičar pokušava izvući na svjetlo.

Konstruktivističko objašnjenje sugerira da slici pristupamo već 'nabaždareni', pripremljeni testirati prostorne, vremenske i 'logičke' sheme na onome što kadar predočava. U ovom smislu, 'značenjska suma' često *prethodi,* kao hipoteza, percepciji samoga objekta. Stoga *'suture'* možemo smjestiti u opći repertoar montažnih shema koje vladaju glavnom strujom filmskog stvaralaštva. Na primjer, klasični narativni film ustanovljava konvencionalne, više ili manje vjerojatne alternative za predstavljanje prostora. Iza totala može uvjerljivo slijediti total drugog lokaliteta, novi total istog mjesta, ili bliža vizura tog prostora; s tim da je posljednja mogućnost najmanje vjerojatna. Rezovi unutar istog ambijenta najvjerojatnije će se zasnivati na obrascu kadar-protukadar, tipično motiviranom linijom pogleda. Suprotno Oudartovim

tvrdnjama, gledatelj uspoređuje kadar s onim što je očekivao da će vidjeti i sukladno tome prilagođava svoje hipoteze. Rabeći konvencionalne sheme kako bi proizveo i provjerio svoje hipoteze, gledatelj često zna važne prostorne podatke za naredni kadar prije nego što se on pojavi.

Sheme i hipoteze djeluju u kombinaciji s indikatorima, pri čemu Oudartu promiču ne samo određeni elementi, već i prikrivena svrha koju ispunjavaju. Kut snimanja i implicitni prostor izvan kadra, tvrdi on, mogu biti važni indikatori; no to isto tako to mogu biti dijalog, linija pogleda, orijentiri u ambijentu, orijentacija likova i planovi. Uzmimo, na primjer, konvencionalni kadar-protukadar poput onog na slikama 3 i 4. Čvrste prostorne hipoteze osnažene su redundantnim indikacijama: ramena u prvom planu predstavljaju snažan orijentir, dok komplementarni položaji tijela i smjerova pogleda omogućavaju gledatejju da pretpostavi kako likove povezuje zamišljena rampa. Čak je i plan primjeren likovima stvarajući zrcalno simetrično kadriranje. Na taj način, specifični indikatori predočeni u kadru, naglašeni narativnim kontekstom te učinjeni vjerojatnim na osnovu stilskih konvencija, utjecat će na to hoćemo li konstruirati prostor izvan kadra ili ćemo konstruirati sebe-svjesnu naraciju. Drugim riječima, prikazivanje prostora smatra se prikladnim *za svoju narativnu svrhu* (koja naravno može varirati). Nema potrebe postulirti fantomsku prisutnost izvan kadra; Oudartovo odsutno polje ostaje neprimijećeno sve dok je drži sukladnim s onim što vidimo i sve dok istaknutije karakteristike onoga što se odvija na platnu potvrđuju naše prostorne i uzročne hipoteze. Tek kada indikatori postanu nesuvisli, gledatelj počinje uočavati narativne intervencije. Prisjetimo se našeg devijantnog kadra-protukadra iz *Strategije pauka (The Spider's Stratagem;* slike 5-15). U tom nam primjeru «e-redundantni indikatori dekora, kretanja likova i linija pogleda zabranjuju da stvorimo zadovoljavajuću hipotezu o prizoru. (Jedna soba? Više soba? Kontinuirano trajanje? Elipsa?)

Jedan od čimbenika koji dopuštaju ovu igru jest odsutnost kadra koji bi definirao relativne položaje Atosa i Draife. Oudart ignorira temeljne kadrove, zanimaju ga samo dva *'suturirana'* kadra, a ne i ono prije ili poslije. U njegovom omiljenom primjeru, Bressonovom *Suđenju Ivani Orkanskoj* (-*Proces Dejeane d'Arc),* uopće ne čudi što se nameće upravo kadar-protukadar: dijaloške scene u filmu pomno izostavljaju temeljne kadrove. U većini filmova, međutim, *'suture'* proizvodi redundantne indikatore, potvrđujući našu konstrukciju prostora koji smo vidjeli ili ćemo vidjeti u sveobuhvatnijoj vizuri. Julian Hochberg sugerira da je moguće da gledatelj tvori smisao od niza kadrova uklapajući svaki indikator u spoznajni zemljovid lokacije, a sam je postupak olakšan temeljnim kadrom.'

Ovo ne pretpostavlja oživljavanje idealnog promatrača, budući da spoznajni zemljovid ne uspijeva točno replicirati lokaciju u 'umskome oku'. Taj je zemljovid prilično selektivna kodifikacija i pohranjivanje narativno i prostorno istaknutih elemenata. Gledatelj ne može dozvati detaljnu repliku prostora. No može nešto puno prikladnije: može pronaći najvažnije likove i objekte u suodnosu, postaviti hipotezu koje će radnje i slike uslijediti nakon trenutačno vidljivih te usporediti ono što slijedi s onim što je bilo prije. ,

Najšire rečeno, filmska montaža poziva se na gledateljevo" poznavanje narativnog konteksta, žanrovskih konvencija, shema ljudskog ponašanja te na povijesni kontekst filmskog stvaralaštva i gledanja filmova. Prema opisu, *'suture'* jednostavno označava neke vidove sheme koju aktiviramo da bismo prostorno i kauzalno osmislili ukupni scenski prostor. Kao teorijski pojam, *'suture'* ne daje odgovarajuće objašnjenje kako se taj proces odvija.

Prevela s engleskog: Mirela Škarica
Stručna redaktora prijevoda: Hrvoje Torković

Bilješke

1 Jean-Pierre Oudart, »Cinema and Suture«, *Screen 18,* 4 (Winter 1977./1978.): 35, 39. (Usp. srpski prijevod: Žan-Pjer Udar, »Filmski šav«, prev. s franc. Mihailo Vidaković, u Dušan Stojanović, ured., 1978. *Teorija filma,* Beograd: Nolit; str. 471-486. Op. ur.)

2 Vidi Daniel Dayan, »The Tutor-Code of Classical Cinema«, *Film Quarterly 28, 1* (Fall 1974.): 22-31. Za kritiku, vidi William Rothman, »Against the System of the Suture«, *Film Quarterly 29,1* (Fall 1975.): 45-50

3 Nick Browne, »The Rhetoric of the Specular Text with Reference to *Stagecoach«,* u John Caughie, ured., *Ideas of Authorship* (London: Routledge and Kegan Paul, 1981.), 254. Browneov vlastiti primjer iz *Poštanske kočije* pobija njegovu opću tvrdnju. On miješa frontalnost položaja lika s optičkom točkom promatranja, i previda činjenicu da linije pogleda likova nisu usmjerene u kameru.

4 Oudart, »Cinema and Suture«, 46

5 Isto, 43.

6 Serge Daney i Jean-Pierre Oudart, »Le Nom-de-PAuteur«, *Cahiers du cinema,* nos. 234-235 (December 1971., January-February 1972.): 90

7 Oudart, »Cinema and Suture«, 37, nakošenja slova moja.

8 Isto, 41-42

9 Julian E. Hochberg, *Perception,* drugo izdanje (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1978.), 208.