

## FILMSKA NARACIJA

UDK: 791:82-3

*Hrvoje Turkovic*

### Razlika između opisa i naracije — nije problem u temporalnosti, nego u svrsi

#### Problem temporalnosti opisa: opis stanja i opis zbivanja

Opis se, standardno, određuje kao vrsta *izlaganja*, i ona u kojoj se sukcesivno pripisuju *zamjetljive osobine* tematiziranim pojavama svijeta:

*Opis donosi osobine stvari — tipicno, iako ne nužno, predmeta vidljivih ili predocljivih osjetilima. On 'portre- tira', 'ocrtava' ili 'prikazuje'. (Chatman, 1990: 9)*

Vecinom se istice kako se opisom definiraju *prostorno raspo- ložive, kontigvitetne, prostorno dodirne osobine* (npr. Biti, 1997: 250; Chatman, 1990; Gelley, 1992: 375; Genette, 1985: 93; Metz, 1973: 116), opisuju se *entiteti*, a ne *zbiva- nja*. Zato ponekad analiticari poricu da u opisu postoji neka 'unutarnja vremenska dimenzija' (Chatman, 1990: 31). Thomas i dr. pri definiciji opisa reci ce da se opisuju — 'predmeti u trenutku pocinka. 2 Opisu se pripisuje stanovita *atemporalnost*, dok zbivanje obilježava *temporalnosti*

Primjer takva opisa postojanog 'entiteta' bez neke temporal- ne perspektive (poslovnog centra nekog grada) može se pro- naci u uvodnoj sekvenci, zapravo *podšpici* 4 filma *Sjever-sje- verozapad (North by Northwest; Alfred Hitchcock, SAD, 1959)*:

PRIMJER 1. Podšpica u *Sjever-sjeverozapad*:

1. *Na podlozi crteža perspektivno postavljena linijskog rastera po kojem su rasporedena slova špice (naslov filma NORTH BY NORTHWEST) pretapanjem se pojavi identican raster staklene fasade zgrade (FASADA ZGRADE. EXT. TOTAL. GR). U staklu se odražava automobilski promet ulice pokraj koje se, ocito, nalazi zgrada. U desnom donjem kutu kadra vidi se dio pločnika i ljudi koji prolaze. (I nadalje se pojavljuju slova špice po rasteru fasade zgrade. Nastavlja se dramatična GLAZBA špice.) (48 sekundi)*

POLAGANO PRETAPANJE NA:

2. (ULAZ U ZGRADU I PLOČNIK. S. EXT.) *Pobocno pločnikom užurbano prolaze ljudi, a iz ulaza u zgradu užurbano izlaze ljudi i razilaze se. (Slijeva nadesno ulazi tekst koji tumaci kako su sva lica i događaji izmišljeni. Nastavlja se dramatična glazba špice.) (22 sekunde)*

3. (ULAZ U PODZEMNU ŽELJEZNICU. S. EXT Jaki GR) *Ljudi užurbano ulaze u ulaz podzemne željeznice. (Još se vidi tekst iz prethodnoga kadra, tik prije reza na sljedeći kadar tekst se pocne pomicati udesno. Nastavlja se dramatična GLAZBA špice.) (3 sekunde)*

4. (PJEŠACKI PRIJELAZ NA RASKRIŽJU. Širi S. EXT.) *Ljudi užurbano pobočke prelaze ulicu na raskrižju. U po- zadini se vidi autobus, automobilski promet. (Na pocetku kadra nastavlja se klizanje teksta iz prethodnih kadrova udesno, brzo isklizne iz kadra. Prije kraja kadra javlja se novi tekst špice /Associate producer/. Nastavlja se drama- ticna GLAZBA špice.) (2 sekunde)*

5. (STUBE ŽELJEZNICKE POSTAJE. Širi S. INT.) *Ljudi silaze razvedenim stubama koje vode na nižu razinu. (I nadalje traje prethodni tekst špice. Ubrzo odmice, a slije-va se pocne pojavljivati novi tekst špice, ime redatelja Hitchcocka. Nastavlja se dramatična glazba špice.) (3 se- kunde)*

6. (ULICA. S. EXT.) *Dvije žene utrcavaju dajući znak tak- siju, koji baš kreće, da se zaustavi, potom objašnjavajući se međusobno odustaju. (Zajedno s njima nastavlja ulazi- ti u kadar tekst špice, najava redatelja Hitchcocka. Na- stavlja se dramatična GLAZBA špice.) (2 sekunde)*

7. (ULICNO RASKRIŽJE. POLUTOTAL. EXT.) *U prvo- me planu narezane glave ljudi koji prolaze pobočke u pe- srspektivi se vidi mnoštvo koje prelazi na drugoj strani ra- skrižja, a između se naziru automobili. U pozadini se vide visoke uredske zgrade. (I nadalje se vidi tekst imena reda- telja. Nastavlja se dramatična GLAZBA špice.) (2 sekun- de)*

8. (AUTOBUSNA POSTAJA. S. EXT.) *Pobočke se vidi au- tobus koji stoji na postaji, a u pozadini se vidi gradska uli- ca. Čovjek upravo ulazi kroz otvorena vrata autobusa. U kadar ulijeće odeblji čovjek /sam Alfred Hitcock/ kojemu se pred nosom zatvaraju autobusna vrata, autobus odlazi dok se čovjek ogledava za drugim autobusom. (Preko ka- dra i dalje ime redatelja. Kad slova počnu putovati ude- sno iza njih se slijeva pojavljuje sam lik Hitchcocka. Na- stavlja se dramatična GLAZBA špice.) (5 sekundi)*

9. (ISTO KAO I 2.) (Nastavlja se dramatična GLAZBA špice, ali sa završnim tonovima. Završni se zvuk prevlaci preko reza na sljedeći kadar, ali tada se naglo prekida i javljaju se ambijentalni ŠUMOVI.) (2 sekunde)

(U sljedećem kadru frontalno se vide zatvorena vrata di- zala /S. INT./, ona se otvaraju i kamera počne vožnjom unatrag pratiti glavnoga junaka i njegovu sekretaricu.)

Ono što se ovdje opisuje jest *tipino stanje* u kojem se nala- zi poslovno središte grada u vrijeme odlaska s posla, odno- sno u vrijeme *prometne špice* ili *prometne gužve* (engl. *rush h ours*). Pri nizanju kadrova uopće nije relevantno da li je ono što u svakom sljedećem kadru vidimo doista vremenski naknadno od onoga što vidimo u prethodnom kadru ili je vremenski slijed nekako drukčiji. Pojedini kadrovi pridono- se razradi osnovne predodžbe o *tipičnim karakteristikama* prometne špice, doprinose *specifikaciji* te predodžbe, bez nekih obvezujućih implikacija po razumijevanje vremenskog slijeda zbivanja koja pratimo u pojedinim kadrovima.

No, dobru pamtitelju (i proučavatelju opisa) vrlo je teško ne uzeti u obzir kako se u filmu i književnosti ne opisuju samo pojave 'u zastanku' (kako je to pretežito slučaj u slikarstvu) nego se vrlo često opisuju i *procesi*, tj. *opisuju se i zbivanja*.

Primjer *opisa zbivanja* jest (III) sekvenca pripremanja, kuha- nja i objedovanja u *Tunolovcima*:

**PRIMJER 1.** Početne sekvence iz kratkog dokumentarca *Tunolovci* Branka Belana (Hrvatska, 1948):

I. SEKVENCA. MORE. EXT. DAN

ODTAMNJENJE SA ŠPICE NA:

1. (T. GR.) *More pred Rabom. Isplovljuju ribarski brodovi (nalijevo). (GLAZBA, koja je tekla prije špice, nastavlja se.) (31 sekunda)*

KOMENTAR (OFF): *Iz Raba je jutros isplovilo desetak tunolovaca u lov na tune.*

(pauza)

KOMENTAR (OFF): *Jedan od tunolovaca...*

2. (T. GR. DAN) *Cijeli brod se vidi pobočke kako plovi nalijevo (GLAZBA se nastavlja.) (12 sekundi)*

NATAVAK KOMENTARA (OFF): *...nosi ime Kornat. To nije ni najveći ni najbolji među tunolovcima. Upravo radi toga isplovit ćemo s Kornatom.*

## II. SEKVENCA. BROD/MORE. EXT. DAN

3. (PB.) *S broda: preko ruba ograde i kose užadi od jarbola što su u prvome planu vidi se more i u pozadini obala.* (GLAZBA se nastavlja.) (3 sekunde)

4. (POLUTOTAL JARBOLA I KRME.) *Iza jarbola koji se vidi s desnoga ruba kadra i preko ruba krme dolje vidi se more i u pozadini brdovito kopno.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

5. (DET. PRAMCA. GR.) *Rub broda. Sa strane viri sidro, a ispod se vidi zapjenjeni val koji reže pramac broda.* (GLAZBA se nastavlja.) (3 sekunde)

6. (DET. RUBA BRODA. GR.) *Rub boka broda. S lijevo-ga ruba kadra vidi se pjenušavi val koji brod ostavlja za sobom.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

## III. SEKVENCA. BROD. EXT. DAN

7. (AM. GR.) *Tri ribara sjede i krpaju mreže.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

KOMENTAR (OFF): *Za vrijeme vožnje lovci sa Kornata krpe mreže i pomažu kuharu...*

8. (AM. GR.) *Dva ribara ciste ribe.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

NASTAVAK KOMENTARA (OFF): *.../ vrše mnoge druge potrebne poslove.*

9. (AM. GR.) *Druga dva ribara sjede uz zid kabine i ciste mahune.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

10. (AM. GR.) *Treća dva ribara sjede sa suprotne strane kašete i gule krumpire.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

## IV SEKVENCA. KABINA. INT. DAN

11. (B. blagi GR.) *Kuhar miješa jelo.* (GLAZBA se nastavlja.) (3 sekunde)

12. (AM.) *Kroz okno kabine vidi se nasmiješeni ribar kako pleće mrežu i gleda prema oknu.* (GLAZBA se nastavlja.) (3 sekunde)

13. (ISTO KAO I 11. KADAR.) *Kuhar ukuhava nešto u corbu.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

14. (DET. CORBE. GR.) *U loncu se krcka corba.* (GLAZBA se nastavlja.) (3 sekunde)

## V SEKVENCA. KABINA. INT. DAN

15. (AM.) *Tri ribara jedu i piju (jedan se vidi s leđa, druga dvojica s lica). Kroz okno iznad njih vani se vide se još dvojica kako jedu.* (GLAZBA se nastavlja.) (7 sekundi)

## VI. SEKVENCA. BROD. EXT. DAN

16. (ISTO KAO I 6. KADAR.) *Rub boka broda i valovi.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

KOMENTAR (OFF): *A Kornat...*

17. (S. GR.) *Rub broda, vidi se lanac sidra i zapjenjeni val kojeg ostavlja brod.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

NASTAVAK KOMENTARA (OFF): *...plovi dalje.*

(Dalje se nastavlja s opisom otoka pokraj kojih prolaze, susreta s drugim brodovima itd. Vidi slike na sljedećim stranicama.)

Svaki od tih segmenta (opisnih podsekvenci) donosi jednu fazu ukupnog i povezanog *zbivanja*. Dijelom se opisuju 'pro- storne komponente' *zbivanja*, ali i *vremenska struktura* *zbivanja*, tj. *fazni redoslijed* što identificira baš taj tip *zbivanja* ('prehranjivacke' aktivnosti). Vremenski je redoslijed tu identifikacijski važan i opis ga predocavalacki slijedi: prvo pratimo pripreme namirnica za kuhanje, potom samo kuhanje uz podrazumijevanu uporabu tih namirnica, potom obje- dovanje (podrazumijeva se onoga što se prethodno kuhalo), a to je redoslijed kojim se taj proces i inače tipično odvija.

Zapravo, cijeli su *Tunolovci* opis jednog identifikabilnog *zbivanja* složene *procesne (dijakronijske)* strukturiranosti, tipič- ne procesne strukture jednoga radnog dana tunolovaca.

Problem je što se takvim, iskustveno itekako opravdanim, uvođenjem posebna tipa opisa — *opisa zbijanja* — među pretežitom staticnim opise — *opise stanja* — dovodi u pitanje važna i uporno ističana odredbena razlika između *naracije* i *opisa*: da je *naracija prikazivanje zbijanja*, a opis *prikaziva- nje stanja*, tj. postojanoga, promjenom neobilježenih pro- storno-dodirnih odnosa u stanovitu *stasisu*, nepromjenjivu identitetu, istovjetnosti tijekom vremena.

### **Pitanje sinkroniteta i dijakroniteta: 'narativni opis'**

Metz (pa i Chatman) pokušava 'spasiti' razliku između nara- cije i opisa tako da vremenski protok smješta unutar kadra, ali ne i na razinu montaže, tj. u odnose između kadrova u sli- jedu.

Iako svaki kadar opisa, kaže Metz, može u sebi sadržavati neko *zbivanje*, i to obično i sadržava (npr. svaki kadar opi- sne sekvence *Sjever-sjeverozapada* pokazuje neko *zbivanje* — kretanje automobila, kretanje ljudi, pomice se pogled preko prizora...), ta se *zbivanja* od kadra do kadra međusob- no ne povezuju vremenskim slijedom, nego se povezuju pre- ma načelu 'prostorne koegzistencije', stanovite *istodobnosti postojanja* (Metz, 1973: 116). Upravo je takav slučaj s opi- snom sekvencom *Sjever-sjeverozapada* — tu imamo dojam *paralelizma*, odnosno *vjerojatne tipske istodobnosti* *zbivanja* koja u uzastopnim kadrovima pratimo. Podrazumijeva se da sve to što gledamo u svakom opisnom kadru odvija *načelno istodobno*, tj. da je smješteno u sklop jednog konzistentnog 'vremenskog odsječka', upravo onako kako se podrazumije- va da su ambijenti svakoga kadra ovog opisa tek *dijelovi za- jednickog* ukupnog ambijenta — gradskog uredskog sredi- šta. Zato i nije osobito važno da li redoslijed kojim gledamo pojedine uzorke prizora iskazuje i redoslijed *zbivanja*, kao što nije ni osobito važno je li se to što gledamo u danome ka- dru zbilo nešto ranije ili nešto kasnije od onoga što smo gle- dali prije ili što ćemo gledati poslije — jer podrazumijevamo da je sve to *otprilike istodobno*.

Medutim, to i nije neki narociti 'spas' za povlačenje razlike između opisa i naracije prema opreci *stanje/zbivanje*. U na- vedenu slijedu u *Tunolovcima* ('priprema namirnica — ku- hanje jela — rucanje') opis prati *vremenske faze* jednog procesa.

*Izlagacki redoslijed* tih faza indikacija je njihova prizor- no-vremenskog pa i teleonomsko-kauzalnog slijeda, odno sno podrazumijeva taj slijed. Jedna faza uvjet je druge, a sve slijede kao nužni preduvjeti (pripreme) za svrhu jedenja pri premljena jela. Vremenski slijed faza *ključan* je za *identifika ciju* baš tog procesa ('prehrane').

Upravo zato jer se opisuje *vremenski obilježeno zbijanje*, ta kav se opis može nazvati *narativni opis* (ili *dinamični opis*; usp. Turkovic, 1988: 52-53; Turkovic, 1996: 21-22; Peter- lic, gl. ur., 1990: 271), i može se razlikovati od *opisa stanja* ili *staticnog opisa* (tj. opisa staticnog, razmjerno postojanog stanja, *situacije*).

Očigledno je da je *naracija* preširoko određena ako se zadr ži na njezinoj proširenoj teorijskoj odredbi kao *predocavanje zbijanja*, jer se navedenim podtipom 'narativna opisa' tako der 'predocavaju zbijanja'. *Predocavanje zbijanja* zajednic ko je i narativnom opisu i 'čistoj' narativnoj sceni, pa tako nije dostatno

da ukaže u čemu bi bila, ipak, i među njima razlika, koji bi bio motiv da ih ipak razlikujemo i različito nazivamo. Po čemu bi neko 'predocavanje zbivanja' bilo ipak nadalje 'opisom', a drugo nadalje 'naracijom'?

## Opis kao identifikacija

Ocito je ovdje važno utvrditi *svrhu* (temeljnu funkciju) sva kog od tih izlagackih pristupa. Nije dostatno reci da je po srijedi tek *predocavanje* zbivanja, nego koja je svrha i koji svrhoviti ustroj što razlučuje *opisno predocavanje zbivanja* od *narativnoga predocavanja zbivanja*.

Pozabavimo se prvo opisom. Opis se javlja redovito na onim *mjestima* izlaganja, odnosno dominira u onim *tipovima* izlaganja u kojima nas se treba *upoznati* s nama nepoznatim ili prigodno nedovoljno poznatim pojavama. A 'upoznaj' nas se, redovito, s *identitetom* dane pojave. 6 Opis je usmjeren na *identifikaciju neke pojave*, a posebno je usmjeren na *razrade nu identifikaciju*, odnosno na *karakterizaciju* neke pojave. 7

Kako i zbivanje ima svoj *identitet* (*priprema obroka* zbivanje je različita identiteta od *slikanja*, a *slikanje* od *odlaska na po sao...*) i njega se može opisivati. Stoga Schiffrin (1994) i može ustvrditi da se i zbivanje može uzeti kao svojevrsan 'entitet'.

'Posjedovanje' identiteta podrazumijeva da pojava, dakle i zbivanje, mora imati neke *postojane crte* koje nam omoguće da ga prepoznamo baš *kao neko određeno zbivanje*, recimo, *pripremu rucka*, a ne *slikanje slike* ili *izlov tuna*. Po- drazumijeva se da su te postojane crte konstitutivne po nje-gov identitet, te da se opisom upravo razrađuje *identifikacij- ska predodžba o zbivanju*.

'Atemporalnost' opisa, dakle, ne leži u tome što bi tijekom zbi-vanja bio irelevantan u opisu, pa bi time i 'vremenitost' tog tijeka bila isključena. Iako tijekom zbivanja može biti irelevan- tan u *opisima stanja* (jer 'stanja' identificira upravo odsut- nost ključnijih promjena, tj. promjena koje bi mijenjale opa- žljiv *identitet danoga stanja*), tijekom zbivanja nije irelevantan u *opisima zbivanja*.

Identitet nekog zbivanja određuje se vezanom trojakošću.

(1) Prvo, identitet nekog zbivanja određuje se *u kontrastu spram onoga što pojavi prethodi i slijedi* te u odnosu na ono *što se uz nju odvija*, dakle na temelju njezine *granice (razlu- civosti)* spram okružujućih zbivanja. Primjerice, u *Tunolovcu* pripremanje se objeda i objedovanje razgranicava od njemu prethodno pokazana 'isplovljavanja iz luke', odnosno od nadovezujućeg 'susreta s drugim tunolovcima', odnosno samo ga 'ribolova' kojeg se poslije pokazuje...).

(2) Drugo, ta sukcesivna, dijakrona, razlika ujedno je i sin krona razlika: *razlika u prirodi* (temeljnoj strukturi i funkciji zbivanja): *pripremanje rucka* razlikuje se nacelno od *susre ta s drugim tunolovcima* i od samog *ribolova* bez obzira da li granice u izlaganju ili ne, a i bez obzira slijede li neposred no jedno nakon drugog ili ne u životu.

(3) Treće, ono što vrsno razlikuje pojave međusobno, bez obzira jesu li konkretno nadovezujuće ili nisu, jest *unutarnja funkcionalna strukturiranost* i drukcija *ukupna funkcional nost* — drukcija je struktura (sastav izvršnih postupaka i nji hov slijed) *pripremanja rucka* od strukture *susreta s drugim tunolovcima*, odnosno od *ribolova*. Drukcijeg su identiteta pojedine faze, faze imaju drukciju lokalnu i globalnu funkciju (guljenje krumpira razlikuje se od njegova bacanja u zdje lu s očišćenim krumpirima), a i globalna je funkcija svakog od nabrojanih tipova zbivanja različita (različit je cilj pripre manja objeda, različit susreta s tunolovcima, odnosno sama izlova tune). Zapravo, zbivanja se i *sinkrono* i *dijakrono razlikuju* upravo po karakteristiknoj *funkcionalnoj strukturira- nosti, faznosti*, koja je opet određena vlastitom osobitom *funkcionalnošću* (teleologičnošću, ciljnošću ili osobitom *te-leonomicnošću*, zakonomjernošću). Taj kompleks sastavnih dijelova zbivanja (faza) i posebnih funkcija svake cini ga 'je

dinstvenim', 'cjelovitim' — identifikabilnim među drugim takvim zbivanjima.

Identitetne crte su, utoliko, 'nadvremene' — jer hvataju 'tip ski', 'vrsni', 'nadtrenutacni' identitet pojava. Pa i onda kad se odnose na vremenski definirano zbivanje. Predocene identifikacijske faze i obilježja faza događajnog ciklusa: *pri prema namirnica — kuhanje jela — rucanje* karakteriziraju, i teže karakterizirati, brojne takve cikluse sličnog slijeda i sličnog sastava što se odvijaju gotovo svakoga dana na bro du koji plovi, ali i u 'obalnim' kucanstvima, a ne samo poje dinacnu idiosinkraticnu situaciju konkretno predocenu.

Upravo je upoznavanje s tim postojanim (kategorijskim, po- općavajucim), razmjerno 'nadvremenskim', karakteristika ma takva zbivanja i cilj tipicna opisa.

### **Vremensko-promatracka koherencija opisa: promatracka vremenitost**

'Nadvremenost' ne ispisujem uzalud u navodnicima. Naime, pri bilo kojem opisu — bilo *opisu stanja* ili *opisu zbivanja* — stanovita se *vremenitost* opisa ne gubi. Metz ima pravo kad opis svrstava u *kronološke sintagme* (Metz, 1973: 116). I *opisi stanja* — razmjerno staticne situacije — ispunjavaju stanovite *temporalne uvjete*.

U prvome redu, opis prizora, kako smo to prije naveli, po druzumijeva ne samo prostorni nego i *vremenski kontigvitet*: ono od cega se sastoji prizor mora biti ne samo 'prostorno na okupu' nego i 'vremenski na okupu' — opisom razgleda vani prizorni 'fragmenti' ili 'vidovi' podrazumijevano su *istodobni* ili barem pripadni jednom '*kompaktnom*' *razdo blju*.

Primjerice, razni pojedini prizori s kojima se upoznajemo u opisu *Sjever-sjeverozapad* ne samo da, pretpostavno, pripa daju poslovnom središtu istoga grada, nego pretpostavno pripadaju i istom razdoblju: razdoblju prestanka radnog vre mena i odlaska s posla. Kadrovi krpjenja mreža, čišćenja riba i čišćenja mahuna u *Tunolovcima* ipak implicira da se sve te radnje odvijaju u nekom specificnom razdoblju, 'ot prilike istodobno' (da pripadaju stanovitoj *protežnoj isto dobnosti, protežnoj uzajamnoj suvremenosti*), iako njihov slijed ne mora indicirati vremenski slijed tih aktivnosti, ni njihovu *tocnu* istodobnost.

Zapravo, vecina filmskih opisa prizora podrazumijeva da među kadrovima postoji tzv. *atmosferska kompatibilnost*, tj. da tip prizornog osvjetljenja i prizornog 'zvucanja' (ambijentalnog zvuka) bude u granicama varijacija mogućih u danome ambijentu, pod danim meteorološkim uvjetima u danomu koherentnom rasponu promatranja. Kadrovi u opisu podrazumijevano indiciraju da dijelovi zbivanja prizora u uzastopnim kadrovima pripadaju *istom dobu* (istom dobnom rasponu). A to se podrazumijevanje podjednako odnosi i na *opise stanja* i na *opise zbivanja*.

U drugome redu, i sam *proces identifikacije* tipicno je vre menski vezan: mi redovito težimo identificirati neku prizor- nu pojavu u nekome ograničenom vremenu, u određenom *roku*. Perceptivno temeljena identifikacija je, najčešće, trenu tacan ili pregledno kratak događaj (onaj u rasponu tzv. *kratkoročnoga, radnog pamćenja*-, usp. Bruce, Green, George-son, 2000: 167-169), te mi i očekujemo da bude takav. Izvor je najveće frustracije kad ne možemo trenutacno, ili barem u razumno ograničenu vremenu, identificirati neku inace važnu pojavu.

Zapravo, funkcija *opisnog izlaganja* jest, upravo, da nam u sabranu vremenu (nekome vremenski kontinuiranu *rasponu razgledavanja*) omogući pravovremenu i dostatnu identifikaciju relevantnoga predmeta opisivanja. I sam *procesualni* po stupak *razgledavanja* koji se podrazumijeva *filmskim opisom* ima svoju *temporalnost*, i ta je temporalnost vezana uz *tem-poralnost* sama prizora koji se razgledava: *vremenska kohe rentnost razgledavanja* implicira *vremensku koherentnost zbivanja*. 8

### **Na što cilja opis, a na što naracija — tipicnost nasuprot idiosinkraticnosti zbivanja**

Kako onda stoji s razlikom između 'temporalnosti' narativnoga predocavanja zbivanja i 'temporalnosti' opisnoga pre docavanja zbivanja?

Ocito, ne može biti *bit naracije* tek 'pracenje zbivanja', jer to čini i opis zbivanja.

Ono što je za naraciju ključno jest — *pracenje jedinstvena, idiosinkratična zbivanja*, razabiranje kakvo je ono *upravo u trenutku pracenja*, u tom jedinstvenom povijesno-proma-trackom trenutku. Za *narativno pracenje* ključna je povije- sno-ambijentalna *jedinstvenost* nekog zbivanja, njegovo *jedinstveno odvijanje*, jedinstven tijek zbivanja, i dosljedno — promatracki vezano pracenje toga slijeda.

Za razliku od *narativnoga predocavanja zbivanja*, za *opis zbivanja* ključno je da uzima raspoložive sastojke danoga zbivanja (i njegove faze) kao *ilustraciju* strukture *tog tipa zbivanja*, dakle kao uzorak nekih općenitih (nacionalnih) iden- titetnih crta tog zbivanja, onih koje nam omogućuju da baš to zbivanje prepoznamo kao zbivanje *te vrste* — u bilo ko jim okolnostima promatranja, tj. da određene radnje ribara da prepoznamo kao *pripremu rucka*, druge kao *izlov ribe*, a treće kao *susret s drugim tunolovcima*, i to u svakom trenutku (odnosno u bilo kojem trenutku) u kojem smo došli u pri liku da gledamo te radnje.

Opis izdvaja *tipične crte zbivanja* (ma koliko te tipične crte uočavali baš pri pracenju određenog idiosinkratičnog zbivanja u opisnom nizu kadrova), a naracija stavlja naglasak upravo na *idiosinkratičnost zbivanja*, na one crte koje su je dinstvene za promatrano zbivanje u danome trenutku promatranja, i ni za koje drugo.

Iako, dakako, opis može pratiti jedinstveno zbivanje u nje govju jedinstvenu toku (primjerice, u jednome elaborirano- me kadru), činjenica je da je *u opisu* naglasak na *tipičnosti* strukture tog jedinstvenog zbivanja, a ne toliko na njegovoj jedinstvenosti, neponovljivosti.

A takav naglasak uvjetuje da se i *tipičan opis zbivanja* može izlagacki sastavljati od dijelova zbivanja koja izvorno ne pri padaju istom idiosinkratičnom procesu. Primjerice, u *Tuno lovcima* snimke čišćenja ribe i čišćenja krumpira mogle su biti snimljene u različite dane snimanja (i različite dane ku hanja) — dakle svaka je predocena radnja možda bila dijelom drugoga povijesno-idiosinkratičnog procesa pripremanja rucka. Ali, ovdje su se ti potencijalno raznodobni 'uzorci' spojili u jedinstven, jednodoban opis — u izgradnju koherentne predodžbe o tipičnim komponentama (fazama) zbivanja i njihovoj uklopljenosti u globalan slijed (cjelinu *prehranjivacke djelatnosti* na brodu). Bilo je to moguće jer dani sastojci definiraju *tipičnu strukturu* pripreme rucka te pritom nije važna njihova *idiosinkratična istinitost*, odnosno vjernost baš danoj pojedinačnoj cjelini zbivanja.

Zato dokumentarci koji ocrtavaju *tipičnu strukturu zbivanja* mogu biti *rekonstruktivni*, odnosno ne moraju snimati jedan proces u njegovu jedinstvenu odvijanju pred ekipom, nego mogu za svaki kadar 'namjestiti' prizor tako da se za snima nje obavi tipična sastavna radnja, bez izvorna radnog konti nuiteta. 10 Također, svaka se faza za sebe može 'atemporalno' tretirati — uzastopno pokazivanje čišćenja mahuna, krumpira i riba može se uzeti kao indikacija da se faza *priprema na mirnica za rucak* sastoji od čišćenja mahuna, krumpira, čišćenja riba i čišćenja mahuna (odnosno od 'priprema različitih namirnica'), bez obzira kojim se to vremenskim redoslijedom čini, da li se doista sve tako odvijalo u vremenu sni manja... U takvu opisivanju nije važno kako je stvar pred ka merama izvedena, kojim redom, ni kojim se redom pripremaju namirnice, nego koliko *prikladnu* (tipski točnu, cjelo vitu i dostatno razlučenu) *predodžbu* dobivamo o *tipičnoj strukturi zbivanja* i njegovih *faza*.

Za razliku od toga, pri promatranju tipične narativne scene danasve je važno *očevidacko svjedocenje* konkretnu jedin stvenu tijeku u danu trenutku promatranja. Ne pratimo tek tipsku strukturu zbivanja (iako i nju htjeli-ne-htjeli razabiremo i težimo razabrati), nego smo *usredotoceni na jedinstve nost* tijeka zbivanja u danome trenutku.

*Opis zbivanja* i *pripovijedanje zbivanja* ocito imaju različite ciljeve.

### **Kognitivni temelji opisa i naracije — razgledavanje i pracenje**

Ti različiti ciljevi imaju psihološko, kognitivno utemeljenje. Korijen je toj razlici u psihološkoj razlici između pozornosti, usredotocena *pracenja* i *razgledavanja* (*pretraživanja*).

*Pozorno pratimo* onda kad nam je pažnja već usredotočeno vezana uz neki za nas trenutno važan predmet, kad nam je pažnja *fokalna, centrirana*, i kad je taj predmet u pokretu ili promjeni te ne želimo opažalacki propustiti ništa od onoga što se događa s njime. Pozorno praćenje, stoga, podrazumijeva, prvo, *usredotočenost*, usredotočenost na *promjenjivu* prizornu pojavu, a potom i težnju za *netremičnosti*, neispuštanju te pojave iz vida. Upravo se *naracijom* izlagacki rekonstruira i razrađuje takva *pratilacka pažnja vezana za važne promjene u prizoru* i zato je tipična jedinica naracije na filmu — *scena* (usp. Turkovic, 2000: 109-165).

*Razgledavamo (pretražujemo)*, međutim, u onim situacijama u kojima još nemamo specifično utvrđeno središte interesa u okolini ili na nekom području, kad još nemamo na što biti usredotočeni ili što vezano pratiti, kad tek pokušavamo proći (mogući) predmet od interesa, ili onda kad tek trebamo shvatiti u kakvom smo se prizoru i pred kakvom prizornom pojavom zatekli — prije no što počnemo išta usredotočeno raditi (opažati). Također, razgledavamo onda kad imamo de finiranu područje interesa (pozornosti), recimo covjeka ili ambijent ili neko zbivanje, ali se s njime nismo dostatno perceptivno-spoznajno upoznali. I tome slično.

Razgledavanje se tipično sastoji od *skokovita* prelijetanja po gledom po okolini ili po području od polazna interesa, od letimična pabircenja karakteristika, tj. onih detalja i crta što mogu upotpuniti našu identifikacijsku predodžbu o okolini ili pojavi. Zato je ono *distributivno*, 'raspršeno', odnosno 'sakupljacko', *kolektorsko*. Jednostavno 'pribiremo' podatke za identifikaciju i za bolje poznavanje situacije. Takvo pribiranje podrazumijeva  *cjelovitost* područja, odnosno pojave pretraživanja, te podrazumijeva da pojedine letimično zadržane osobine *pripadaju cjelini, cine* cjelinu, ali svejedno čuva svoju 'fragmentarističku', skokovitu, eliptičnu narav. 11 Opisno izlaganje kao da rekonstruktivno slijedi tu *razgledacku logiku* ljudi. Osnovni cilj opisa nije praćenje nego razgledavanje (ili razgledacko praćenje — pratimo, ali s razgledackom skokovitošću).

Već se razabire da iz ovako različitih ciljeva proizlaze i tipične strateško-izlagacke te taktički-strukturne razlike između narativnog i opisnog predocavanja.

Kad je u pitanju igrani — dakle prevladavajuće *narativni* — film, *opisi* će se tipično javiti tamo gdje još gledatelj ne mora ništa *usredotočeno pratiti*, nego se tek treba orijentirati u po gledu nečega — ambijenta, lika, tipa situacije. Čim neki određeni lokalni tijek (u sklopu 'razgledavanja') zaokupi pozornost, natjera nas da se na njega usredotočimo i da ga usredotočeno *pratimo* (bilo unutar kadra ili od kadra do kadra), u tom se trenutku filmsko izlaganje iz opisnog 'pretvara' u narativno.

*Praćenje* je čini izrazito vremenski vezan — pratimo (nastoji mo pratiti) *jedinstven kontinuitet zbivanja*. Kako kontinuitet podrazumijeva stanoviti obrazac odvijanja, podrazumijeva i stanovitu *anticipaciju* nastavka zbivanja, donekle određenih *očekivanja*, koja se praćenjem *provjeravaju*. Zato je u narativnom pristupu vremenski slijed (*kontinuitet*) i zbivanja i *promatrackog praćenja* toliko važan. *Razgledavanje*, s druge strane, ima stanovitu vremensku neobvezatnost: mora se odvijati u stanovitu roku, ali unutar tog roka ima 'temporalnu slobodu' nad distribucijom pogleda, odnosno 'tematsku slobodu' nad 'biranjem' predmeta promatranja, pa se zato doživljava 'atemporalnim' ili 'nadvremenskim'. 12

Dakako, treba imati na umu i prije naznacene razlike između *tipske orijentiranosti opisa* i *idiosinkratičnosti naracije*. *Tipske (rutinske) anticipacije* tijekom nekog rutinskog zbivanja (recimo pripreme svakodnevnog objeda) u danoj sceni (a to znači da anticipiramo cilj čišćenja riba — a to je objed; anticipiramo da se osim čišćenja riba još ponešto mora očistiti te da se sve to očišćeno mora ukuhati i skuhati da bi bilo rucka...) ne čini praćenje takva zbivanja *narativnim*, nego tek *opisnim*. U zbivanju mora biti nešto *idiosinkratično neizvjesno* da bi anticipacije *uvjetovala usredotočeno i vezano praćenje* (podrazumijeva se stanovita fabulistička struktura sa mih zbivanja; usp. Turkovic, 1990).

Dakako, ni te razlike — ovako iskazane — nisu bez razumje-valackih problema. Ali one ipak, vjerujem, daju temelj utvrditi divanju razgovjetnije razlike između opisa i naracije, odnosno nešto preciznijoj odredbi narativnoga predocavanja od one, očito preširoke — da je riječ o *predocavanju zbivanja*, odnosno da je stvar u nespecificiranju opreci 'temporalnost/atemporalnost'.



## Bilješke

1 Pod *izlaganjem* ovdje se misli isključivo na (a) *sekvencijalno* priopće nje (ono koje nam obavijesti podastire vremenskim slijedom, postu pno), (b) na nekako sekvencijalno *strukturirano* priopćenje, tj. *segmentalno*, ono koje je sastavljeno od sekvencijalno poredanih *pod-cjelina*. Utoliko taj pojam odgovara pojmu *diskursa*, kako se koristi u lingvističkoj teoriji koja razmatra strukturiranje cjelina iznad recenic na razine (rijec je o tzv. *lingvistici diskursa*, odnosno o *tekstualnoj lingvistici*).

2 Cijela odredba glasi ovako: »*Opisom, koji se bavi predmetima kako se oni javljaju u danom trenutku pocinka, namjerava se proizvesti u umu citatelja ili slušatelja isti dojam o predmetima koji bi dobio od samih predmeta.*« (»*Description, dealing with objects as they appear at a single moment in repose, is intended to produce in the mind of the reader or of the listener the same impressions of the objects which he would get from the objects themselves.*«; Thomas, Howe i O'Hair, 1917: 239).

3 Schiffrin koja, uspoređujući obilježja *popisa* (opisa) i *naracije*, upozorava da naracije 'pokrecu unaprijed vrijeme na koje se upućuje' dok spisak donosi tek 'bica', entitete ('pojedinačnosti, skupove, sudove) o kojima se nešto može reci, ali koji nemaju takvu vr *emensku perspektivu* kao što je imaju zbivanja (Schiffrin, 1994: 297).

4 'Podšpica' je *špica*, tj. naslovnica s (uglavnom) ispisanim verbalnim podacima o naslovu filma, sastavu ekipe koja ga je uradila, proizvođaču i sl., ali pri čemu slova idu 'preko' kadrova prizora, tj. vide se i slova na pozadini prizora koje pratimo. Ti su prizori tipično opisni, iako ponekad mogu biti i dijelom price filma.

5 Nije tako samo s filmom. I u književnosti postoje opisi tijekom zbivanja. Tomaševski, primjerice, upozorava kako su *kronike* posebna književna vrsta koju određuje upravo opis zbivanja i njihove vremenske smjene. A takve kronike nisu *fabularno izlaganje* nego upravo *opis*. Kronike ocrtavaju vremenski protok, ali, prema Tomaševskom, ne prate »*sustav događanja koja jedan iz drugog proisticu*« kako se to čini u *fabuli* (Tomaševski, 1998: 10). Doduše, nije ni to prikladna odredba razlike između opisa zbivanja i narativnoga predocavanja zbivanja, jer i opis može pratiti, odnosno podrazumijevati, uzročne veze kao i naracija (primjer je upravo opis zbivanja u *Tunolovcima*: pripremanje namirnica uzročnim je *antecedentom* kuhanja, kuhanje je kauzalnim antecedentom objedovanja. Poznavanje i rekonstrukcija tih *antece-dentno-rezultantnih*, tj. kauzalno-teleonomskih odnosa *podrazumije vaju* se u tom opisu.

6 O tome što sve psihološki podrazumijeva čin *identifikacije* usp. Turkovic, 2002: 112-140.

7 Za širu raspravu o pojmu opisa usp. Turkovic, 2003a.

8 Iako se može činiti da to ne vrijedi za književni opis, interpreti se slažu da je 'vremenska koherentnost' razgledavanja indikativna za 'valjani' književni opis. Tako Bal u njezinoj analizi tzv. *fokalizacije* u jednom Flaubertovu opisu prati na koji se način u tom opisu specificira promatracki redosljed: opis prati postupne vizure koje podrazumijeva kretanje promatrača opisivanim ambijentom (Bal, 1989). Također i Thomas i dr. pažljivo analiziraju specificiranje 'fizičke točke promatranja' pri strukturiranju opisa kao slijedenja kretanja 'fizičke točke promatranja' u predocavanu prizoru (Thomas, Howe, O'Hair, 1917: 278-284). Podrazumijeva se da *slijed prizornih specifikacija* (tzv. *vizu-alizacija*) često zapravo rekonstruira 'vremenski redosljed' kojim podrazumijevani tjelesni gledatelj *razgledava* prizor, upravo kao pri filmskome opisu.

9 Tu osobinu naracije naratolozi, koliko imam uvida, uopće ne uočavaju. Razlog je tome što nemaju na umu važan *kontrastivan* primjer. Teško je valjano shvatiti jedan tip izlaganja, recimo naraciju, ako se nema na umu njemu kontrastne tipove, recimo opis zbivanja. Tek takvo razbistravanje odnosa između naracije i opisa može iznijeti na vidjelo i ovakvu razliku: razliku između *pracenja* zbivanja (koje je veza no uz idiosinkraticnost zbivanja, i usredotočeno na nju), i *razgledavanja* zbivanja (koje je usredotočeno

na tipicne crte zbivanja). Chatman je, doista, u pravu kad smatra da naratologija neće imati osobita uspjeha bez komparativna proučavanja različitih, drukcijih tipova izlaganja: »Naraciju, kao mnogošta drugog, najbolje se razumije u kontrastu spram onoga što nije. Naracija se može smjestiti u granice koje bi je razdvojile od tekstova druge vrste.« (Chatman, 1990: 6), a te druge vrste upravo su tipovi izlaganja što ih naziva *argumentacijskim* (*argument*) i *opisom* (*description*). Doduše, kako ni Chatman ne uzima u obzir *identifikacijsko-karakterizacijski* cilj opisa, onda i nema temelja za povlačenje razlike između identifikacijskog upoznavanja i 'vrebalskog' pracenja.

10 Usp. za *rekonstruktivni* odnosno *priredivacki* dokumentarizam: Turkovic, 1996: 57-61.

11 Psiholozi koji proučavaju mehanizme pažnje, a osobito ponašanje oči ju pri pozornom gledanju, utvrdili su dva tipa pomaka očiju. Usmjeravanje pažnje tipično podrazumijeva i takvo usmjeravanje oka kojim se predmet interesa optički dovodi u vrlo usko područje osobite osjetljivosti i razlučivosti na našoj očnoj mrežnici (retini), u tzv. *središnju jamicu*, *žutu pjegu* (*foveu*). Međutim, postoje dva tipa pomicanja oka pri *opažanju*, tj. pri pažnjom vodenu gledanju. Jedno je *klizno micanje* očiju, glatko, bez skokova, koje se javlja kad usredotočeno prati mo neko lokalno kretanje pred sobom, to su tzv. *pokreti pracenja* (engl. *pursuit movement*), a drugo su *skokovite pretrage* (engl. *sacca- dic movements*), tj. brzo premještanje oka (oko 30 milisekunda) uz kratkotrajno zadržavanje (oko 300 milisekunda) na jednoj točki (usp. Palmer, 1999: 522-526). Mogli bismo grubo reci da kontinuirana montaža koja se javlja u sklopu naracije rekonstruira ove pratece, kli zne (glatke), pokrete očiju, tj. usredotočeno pracenje, dok opisno razgledavanje rekonstruira te skokovite pretrage.

Važno je naglasiti da je na filmu riječ tek o 'rekonstrukciji'. Iako ne znam za istraživanje stvarnih pomaka oka pri pracenju filmske slike, sa sigurnošću mogu pretpostaviti da su pomaci očiju po montažnom prijelazu skokovito-petraživacki, a ne *glatko prateci*, pa su takvi i pri kontinuiranoj montaži kojom se prati kretanje nekog lika iz kadra u kadar. Iako takva montaža 'rekonstruira' *pratece* — *klizno* — *kreta nje oka*, ipak se po rezu moramo snaci u kadru i pronaci centar pažnje, a to sigurno zahtijeva skokovite ocne pretrage, barem tik po rezu. Naravno, ako je pri pracenju kretanja s kadra na kadar montaž ni kontinuitet dobar — ako je rez 'gladak' — to vjerojatno znači da su naše polazne skokovite pretrage po rezu bile kratke i da smo brzo pronašli na koje kretanje da fiksiramo, usredotocimo pažnju i da to pratimo. Vrijedno bi bilo istraživati kretanje očiju pri gledanju filma, i posebno pri montažnim promjenama različita tipa, ali, nažalost, ne znam postoje li takva istraživanja (filmsko-psihološka literatura koja mi je dostupna nema nikakvih uputnica na takva istraživanja).

12 Doduše, u ponekim se opisnim dijelovima može *pratiti* necije kretanje ili vezano zbivanje (recimo u opisnom uvodu u Hitchcockovu filmu *Mahnitost /Frenzy*, SAD, 1972, prati se izlaganje govornika i slušalacke reakcije publike), ali ako to zbivanje dopušta da 'slobodno' razgledavamo različite dijelove i detalje situacije — bez nekih anticipativnih 'vodica' — i takvo cemo pracenje zbivanja držati tek opisom zbivanja. Cim u pracenju nekog zbivanja osjetimo da postoji neki cilj kretanja, dase moraju povuci neki sustavni potezi da bi se ostvario taj cilj — cim dobijemo temelje za *anticipativno pracenje* — takvo će izlaganje postati *narativno*. Uvodni opis politicke govorancije u *Mahnitosti* pretvara se u narativno pracenje u trenutku kad se jedan od slušalaca okrene i vikne »*Pogledaj!*«. Od tada pa nadalje jedinstvenost zbivanja postaje iznimno važna, a mi pratimo s ponekad frustriranim anticipacijama kako ce se sve to dalje odvijati. Dakako, i takvo anticipativno praćenje jedinstvena zbivanja mora slijediti stanovite *opisne norme*, ali one su tu pomocne, a ne središnje. (*Za opisnost naracije* usp. Turkovic, 2003b.)

## Bibliografija

Bal, Mieke, 1989. (1977), 'Opisi (za jednu teoriju narativnog opisa)', u Kramaric, ur., 1989.

Bal, Mieke, 1999. (prvo izd. 1985; drugo 1997), *Narratology. In-troduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press

- Biti, Vladimir, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska
- Bruce, Vicki, Patrick R. Green i Mark A. Georgeson, 2000. (treće izd., prvo 1996), *Visual Perception, Psysiology, Psychology, and Ecology*, Hove: Psychology Press
- Chatman, Seymour, 1978, *Story and Discourse. Narrative Struc-ture in Fiction and Film*, Ithaca, London: Cronell University Press (usp. prijevod poglavlja o opisu: S. Chatman, 1996, 'Sto je opis na filmu', prev. H. Turkovic, *Hrvatski filmski ljetopis* 5/1996)
- Chatman, Seymour, 1990, *Corning to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, London: Cornell U.P.
- Gelley, Alexander, 1992. (1987), 'Premise za teoriju opisivanja', u Biti, ur., 1992.
- Genette, Gerard, 1992. (1972), 'Tipovi fokalizacije i njihova po stojanost', u Biti, ur., 1992.
- Metz, Christian (Kristijan Mez), 1973, *Ogledi o znacenju filma I*, (prev. s franc. G. Velmar-Jankovic, S. Lukic, B. Kacura), Beo grad: Institut za film
- Palmer, Stephen E., 1999, *Vision Science. Photons to Phenomeno- logy*, Cambridge, SAD, London, UK: A Bradford Book, The MIT Press
- Schiffrin, Deborah, 1994, *Approaches to Discourse*, Oxford, UK, Cambridge, SAD: Blackwell
- Thomas, Ch. S., W. D. Hovve, Z. O'Hair, 1917 (1908), *Compo- sition and Rhetoric*, New York: Longmans, Green, and Co.
- Tomaševski, Boris, 1998., *Teorija književnosti. Tematika*, prev. Josip Užarevic, Zagreb: Matica hrvatska
- Turkovic, Hrvoje, 1990., 'Privlacnost fabulizma', *Republika*, br. 5-6, svibanj-lipanj, 1990, Zagreb: Društvo hrvatskih književ nika (vidi ovdje)
- Turkovic, Hrvoje, 1996., *Umijece filma. Esejisticke uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turkovic, Hrvoje, 2000. (drugo izd; prvo 1994), *Teorija filma*, Zagreb: Meandar
- Turkovic, Hrvoje, 2002, *Razumijevanje perspektive. Teorija li kovnog razabiranja*, Zagreb: Durieux
- Turkovic, Hrvoje, 2003a, 'Sto se cini kad se *filmski opisuje?*', *Za pis*, posebni broj (*Škola medijske kulture*), god. XI, ljetno 2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turkovic, Hrvoje, 2003b, 'Opisnost naracije — temeljna opisna nacela', *Hrvatski filmski ljetopis* 35/2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez