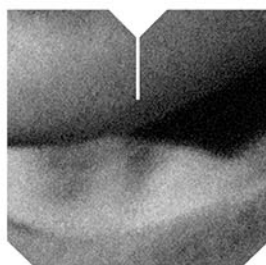
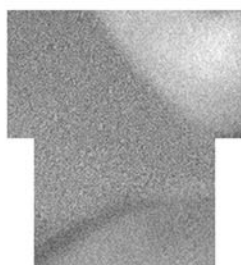
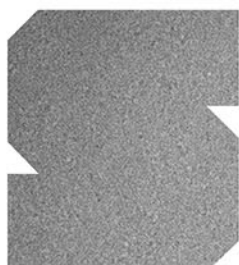
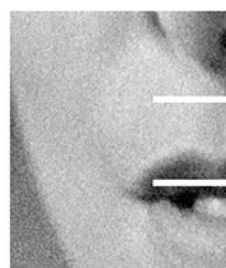
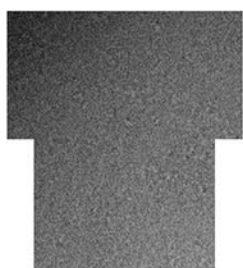
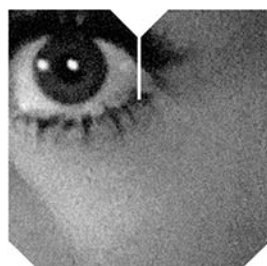
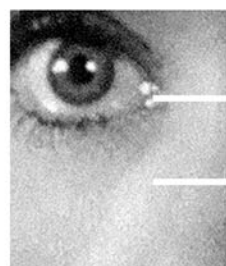
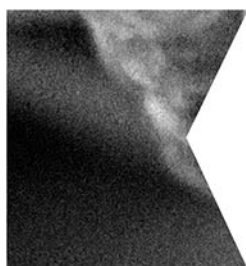
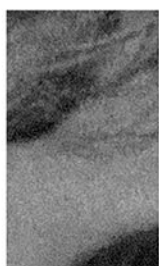
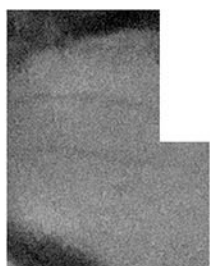
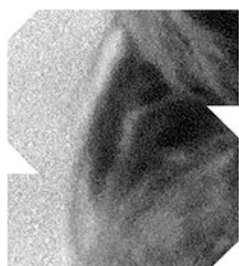


Krešimir  
Purgar



## SLIKE U TEKSTU

TALIJANSKA I AMERIČKA KNJIŽEVNOST U PERSPEKTIVI VIZUALNIH STUDIJA

Krešimir Purgar  
**Slike u tekstu**



Krešimir Purgar

---

# Slike u tekstu

Talijanska i američka književnost  
u perspektivi vizualnih studija

---

Durieux | Hrvatska sekcija AICA  
Zagreb

RECENZENTI

Dr. sc. Leonida Kovač

Dr. sc. Marijan Krivak

*Mojim roditeljima*



# Sadržaj

*Predgovor* 11

**Uvod** 17

## Prvi dio

**1. VIZUALNI STUDIJI KAO NOVA INTERDISCIPLINARNA PRAKSA** 27

Ususret novim objektima spoznaje: što su vizualni studiji? 29

Zaokret *prema* slici i vizualnost književnosti 34

Obrat *od* povijesti umjetnosti: širenje disciplinarnog područja 39

Vizualni studiji i (ne)umjetnička djela 46

**2. METAFORIČNOST JEZIKA KAO SREDIŠNJI PROBLEM TEORIJE VIZUALNOG OBRATA** 53

*Ikonički obrat* Gottfrieda Boehma: jezično strukturiranje slikovitosti 55

Literarna ikonologija W.J.T. Mitchella: "vizualno" čitanje književnog teksta 60

*Što je slika i što su riječi slikama?* 62

*Granice i dodiri vizualne i verbalne komunikacije* 68

*Strah od slike ili strah od teksta?* 78

**3. KOGNITIVNO-PERCEPCIJSKI PRISTUP KNJIŽEVNOSTI WOLFGANGA ISERA** 83

Recepcija na granici slike i teksta 83

(Ne)usporedivost filmske i literarne percepcije 87

Mentalne slike i izvanliterarno iskustvo svijeta 90



<b>4. MOGUĆNOSTI INTERMEDIJALNE NARATOLOGIJE</b>	93
Naracija izvan granica medijâ	93
Književnost kao slika: Mieke Bal i vizualno čitanje Marcela Prousta	104
Slika kao narativni tekst: temporalnost u (pred)renesansnom slikarstvu	116
Naracija i vidljivost u statičnim i pokretnim slikama: barok i suvremeni film	126

## DRUGI DIO

<b>5. GLEDANJE “KROZ” TEKST</b>	143
Estetika filmske subjektivizacije kod Niccolòa Ammanitija	143
Kognitivističke implikacije intermedijalnog susreta filmskih slika i književnog teksta	145
Gregory Currie: razlike između govornog/pisanog jezika i “jezika” filma	150
George Wilson: ontološki status promatrača/čitatelja i subjektivni kadrovi kao mentalne slike	153
Pripovijedanje i <i>point of view</i> : kinematografsko definiranje vidnog polja u romanu <i>Ja se ne bojim</i>	158
<b>6. GLEDANJE POMOĆU TEKSTA</b>	165
Kinematička naracija i fokalizacija kod Alessandra Baricca	165
<i>Christian Metz i vizualnost Cityja: od semiotike filma prema semiotici filmskog romana</i>	166
<i>Epistemologija priče: tko govori, a tko vidi?</i>	175
Mogućnosti “literarnih slika” i nova povijest umjetnosti	183
<i>Tko gleda sliku i koga ona gleda?</i>	188
Ikonologija teksta kao subverzija slike u <i>Oceanu Moru</i>	191
<b>7. ISPITIVANJE ODNOSA SLIKE I TEKSTA</b>	199
Književno–filmska intermedijalnost i intertekstualnost u romanima Dona DeLilla	199
<i>Epistemologija slike kao transcendencija teksta u Americani</i>	202
<i>Strukturiranje fabule: Jean–Luc Godard i estetika kolaža</i>	209
<i>Giulio Iacoli i tipologija slikovno–kinematografskog diskursa u Americani</i>	214

<i>Pokretne slike: metaforički okvir književne naracije u romanu Point Omega</i>	218
Figuracija i ikonoklazam u romanu <i>Modrobradi</i> Kurta Vonneguta	226
<i>Realizam i apstrakcija kao alegorija riječi i slike</i>	230
Umberto Eco i mogućnosti <i>dijalektike otvorenosti</i>	233
<i>Interferencija književnog i televizijskog teksta: uokvirene priče i TV serija Lost</i>	237
Otok prethodnog dana kao predložak televizijskog palimpsesta	242
<b>8. MEDIJATIZACIJA TEKSTA</b>	249
Ekran kao zrcalo (dvostrukog) identiteta u romanu <i>Fiona Maura Covacicha</i>	249
<i>Ikonologija pogleda Hansa Beltinga i odnos subjekt/objekt</i>	251
<i>Kaja Silverman i funkcija ekrana u konstrukciji identiteta</i>	258
Supermarket slika Alda Novea: književni tekst u doba potrošačke kulture	262
<i>Medijska teorija Jeana Baudrillarda kao intertekst</i>	263
<i>Ironija i strava televizijskih slika u Superwoobindi</i>	267
Jezik i granice vizualne reprezentacije u <i>Američkom psihu</i> Breta Eastona Ellisa	274
<b>Zaključak</b>	285
<b>Literatura</b>	293
<b>Životopis</b>	309
<b>Kazalo</b>	311



# Predgovor

Ova knjiga plod je mog višegodišnjeg istraživanja i zaokupljenosti vizualnim studijima kao novom interdisciplinarnom praksom, te proučavanjem odnosa slike i teksta, filma i književnosti, kao i vizualnom i verbalnom reprezentacijom općenito u umjetničkom i izvanumjetničkom kontekstu. Institucionalni okvir bio je definiran doktorskim studijem na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, ali je veći dio istraživanja podvrgnut i simultanoj znanstvenoj verifikaciji na brojnim konferencijama te kroz različite publikacije u Hrvatskoj i inozemstvu.

Poglavlje “Vizualni studiji kao nova interdisciplinarna praksa” nastalo je u okviru izdavačkog projekta Centra za vizualne studije 2008. i 2009. godine, tj. znanstvene edicije *Vizualna teorija*, a koji su projekt financirali Ministarstvo kulture i Ministarstvo znanosti obrazovanja i sporta Republike Hrvatske, te Zaklada Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Spomenuto poglavlje proizašlo je iz mog ponešto izmijenjenog uvodnog teksta knjige *Vizualni studiji — umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. O mogućnostima intermedijalne naratologije izlagao sam na kanadskom University of Western Ontario gdje sam 2011. u okviru simpozija *The Neo-Baroque Revisited* održao predavanje pod naslovom “Images in Motion. Painting, Film and (Neo)Baroque Narration”, gotovo istovjetno poglavlju “Naracija i vidljivost u statičnim i pokretnim slikama: barok i suvremeni film”, objavljenom ovdje. Cijelo peto poglavlje o Ammanitiju “Gledanje kroz tekst” objavljeno je pod naslovom “Literature as Film: Strategy and Aesthetics of ‘Cinematic’ Narration in the Novel *Io non ho paura* by Niccolò Ammaniti” u knjizi *New Perspectives in Italian Cultural Studies: The Arts and History* koju je uredila Graziella Parati, a objavio Fairleigh Dickinson

University Press 2012. godine. Kraća verzija tog članka predstavljena je na *Italian Cultural Studies Conference* na Dartmouth Collegeu 2010. godine. Dijelovi šestog poglavlja, koje se bavi kinematičkom predisponiranošću i povijesno–umjetničkim “revizionizmom” Bariccovih romana *City* i *Ocean More*, objavljeni su u Hrvatskom filmskom ljetopisu br. 54/2008 pod naslovom “‘Kadriranje’ teksta: filmska naracija i fokalizacija u romanu *City* Alessandra Baricca”, te prezentirani na simpoziju American Association for Italian Studies u Taormini 2008. pod naslovom “Filmic Narration and Focalization in the Novel *City* by Alessandro Baricco”, te u nešto drugačijem obliku 2007. godine na zagrebačkoj konferenciji *Vizualna konstrukcija kulture* pod nazivom “Vizualni obrat i književni tekst: subverzivna ikonologija u romanu *City* Alessandra Baricca”. Zadnji dio sedmog poglavlja o ispitivanju odnosa slike i teksta, a koji se specifično bavi intertekstualnim umrežavanjima kod Umberta Eca, prezentiran je kao preliminarno istraživanje na godišnjoj konferenciji American Association for Italian Studies u Colorado Springsu 2007. godine pod naslovom “*Lost on the (Eco’s) Island: Lettore Modello in the Age of Television*”, da bi u znatno proširenoj verziji bio potom objavljen pod naslovom “*Lost on (Eco’s) Island: The Model Reader in the Era of Television*” u časopisu *L’Anello che non tiene — Journal of Modern Italian Literature*, u izdanju University of Wisconsin — Madison, vol. 22–21, no. 1–2, proljeće–ljetno 2008–2009. Dijelovi osmog poglavlja, posvećeni medijskim aspektima romana *Fiona Maura* Covacicha, prezentirani su u izlaganju pod naslovom “Estetika transparentije — medijalizacija u književnom tekstu” na skupu *Medijska slika svijeta* održanom u Zagrebu 2012. godine, a poglavlje o Aldu Noveu objavljeno je u kraćem obliku 2009. u zborniku *Vizualna konstrukcija kulture* (ur. Ž. Paić i K. Pugar) pod naslovom “Književni tekst u doba mediologije”. Gotovo istovjetna verzija tog teksta prezentirana je 2008. u okviru simpozija *New Authors/New Auteurs* na University of Salford u Manchesteru pod naslovom “Reading Nove through Baudrillard: Irony and Dread of Television Images in *Superwoobinda*” a potom i u on–line časopisu *Bollettino ‘900 — Electronic Journal of ‘900 Italian Literature*, Università di Bologna, no. 2010/1–2.

Ova knjiga, kao uostalom i sve druge, nastala je pod utjecajem mnogih ljudi i brojnih teorijskih uvida. Premda mnoge osobe zaslužuju da budu spomenute na ovome mjestu, izdvojio bih profesore Hrvoja

Turkovića i Nikicu Gilića, čije sam specijalističke filmološke kolegije slušao tijekom 2007. i 2008. godine u okviru Doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Na mnoge načine, bila je riječ o nadasve inspirativno prezentiranoj filmskoj teoriji i uvjeren sam da je veliki dio interdisciplinarnih vizualno–filmskih poveznica u ovoj knjizi nadahnut upravo njihovim predavanjima.

Zahvaljujem se mojim mentorima, Tatjani Peruško i Žarku Paiću, koji su bitno utjecali na karakter doktorske disertacije na kojoj se (najvećim dijelom) temelji ova knjiga ali su i — što osobno smatram mnogo značajnijim — presudno pridonijeli razvoju moje znanstvene karijere. Kada sam 2005. pokretao Centar za vizualne studije nisam mogao znati hoće li godine koje slijede donijeti afirmaciju ove “nedisciplinarnе” metode u našoj sredini, a pogotovo nisam mogao pretpostaviti da će znanstvena i stručna javnost u tolikoj mjeri pozitivno odgovoriti na sustavne napore Centra usmjerene u tom pravcu. Zahvalu, stoga, dugujem i svima onima koji vizualne studije doživljavaju kao *originalno* kritičko sredstvo boljeg razumijevanja slika suvremenog svijeta.

K. P.



*Odnose među umjetnostima najbolje će sagledati onaj tko poštuje kako osobitosti svake od njih tako i dijalog među njima.*

MIEKE BAL

*Više nego književnici, mislim da su na mene jači utjecaj imali europski filmovi, jazz i apstraktni ekspresionizam.*

DON DELILLO





# Uvod

Utemeljujući ovo istraživanje na metodološkim načelima vizualnih studija, vjerojatno najvažnije pitanje na koje na samome početku treba odgovoriti glasi: zašto koristiti *vizualnu* disciplinu u svrhu tumačenja *literarnih* artefakata i zašto uopće vjerovati da takva metoda može uroditi znanstveno relevantnim rezultatima? Da bi se sustavno sagledalo problematiku obuhvaćenu ovim pitanjem, u prvome poglavlju ove knjige govorit će se o historiografiji discipline vizualnih studija i o specifičnosti njihovih metoda, a koje bismo preliminarno mogli opisati kao niz *taktičkih* postupaka kroz koje oni formiraju vlastita analitička sredstva u odnosu prema *specifičnom* zadatku što je pred njih postavljen. Kao što se na početku rada objašnjava, vizualni studiji su svojevrsna *ad hoc* disciplina bez unaprijed zadane teorijske ili političke *agende*. Budući da svaka kritička metoda posjeduje neke prerogative koji joj daju legitimitet, niti vizualni studiji nisu lišeni programatskog djelovanja uz najbitniju razliku da oni više pozornosti posvećuju pitanjima *kako* pristupiti određenim problemima, a ne zanimaju ih prvenstveno umjetničko–kulturalni dosezi predmeta proučavanja. Utoliko je programatski učinak vizualnih studija ipak prisutan, ali je vezan uz pronalaženje slika u najširem rasponu društvenih fenomena, bez obzira hoćemo li do tih slika dospjeti pomoću semiotike, intermedijalne naratologije, psihoanalize, filmologije ili na neki drugi način. U čitavome prvom dijelu istraživanja pokušava se objasniti zašto je radikalna interdisciplinarnost nužna u suvremenoj humanističkoj teoriji i zašto je slika postala središnjim mjestom mišljenja danas.

Godine 1992. u Europi i Sjedinjenim Američkim Državama pojavljuju se gotovo istodobno dva teksta koja su, vjerojatno bez velikih “prekretničkih” pretenzija njihovih autora, promijenila načine na koje

promatramo vizualne discipline u okviru humanističkih znanosti, ali, kako će se kasnije pokazati, promijenila i paradigme razmišljanja u mnogo širem obuhvatu znanosti, teorije i kritike književnosti, umjetnosti i društva općenito. “Ikonische Wendung” Gottfrieda Boehma i “Pictorial Turn” W.J.T. Mitchella ubrzo nakon što su objavljeni postaju okosnicom i teorijskim utemeljenjem vizualnih studija, vizualne kulture, studija vizualne kulture, jednom riječju postaju referentnim mjestom u obnovljenom interesu javnosti za vizualnost, kao što je ranih osamdesetih *Postmoderno stanje*, knjiga nevelikog opsega François Lyotarda, postala misaonim ishodištem postmodernizma i brojnih umjetničkih stilova koji su pod njegovom egidom nastali.

I u Boehmovom i u Mitchellovom tekstu govori se o “zaokretu prema slici” i, premda dvojica autora pristupaju obnovljenom interesu za slike na kraju dvadesetog stoljeća s drugačijih polazišta, njihovi zaključci su vrlo slični. Kod Boehma razvidna je teza da je ono slikovno i slikovito oduvijek postojalo u jeziku, a *ikonički obrat* nije neka nova, još neviđena prevlast slika, nego jednostavno sankcioniranje činjenice o suštinskoj ugrađenosti slika u jezik. Osnovni mehanizam ikoničkog funkcioniranja jezika je metafora, stilska figura koja je postala toliko uobičajenom u svakodnevnom govoru da više niti ne primjećujemo njenu stilsku obojanost s jedne strane i njen slikovni aspekt s druge. Boehmova je osnovna teza da mi govorimo jezikom koji je osmišljen u slikama. W.J.T. Mitchell na drugačiji način zaključuje isto: govor o slikama opterećen je jezikom, a ikonologija kao temeljna disciplina povijesti umjetnosti i znanosti o slikama općenito previše je određena zakonitostima jezika — lingvistikom, semiotikom i strukturalizmom. Njegov novi koncept radikalnog redefiniranja ikonologije usmjeren je prema “izbacivanju” ili, barem, marginaliziranju govora o slikama kao govora o bilo kojim drugim ne-slikovnim fenomenima. To će, prema Mitchellovom mišljenju, osposobiti ikonologiju da krene puno dalje od pukog uspoređivanja verbalnog i vizualnog u umjetnosti i omogućiti joj da ljudski subjekt pojmi kao podjednako satkan od slike i riječi.

O svemu ovome bit će više riječi u drugom poglavlju, ali već su i ove uvodne napomene dovoljne da se uoči kako dva najvažnija teoretičara ikoničkog obrata pitanjima vizualnosti i slike pristupaju s pozicije filozofije jezika (Boehm) i redefiniranja intersemiotičkih odnosa slike i teksta (Mitchell). Uvidi potonjega ulaze u domenu književne teorije, a

vrlo je znakovito da u *Ikonologiji*, jednoj od njegovih najvažnijih knjiga, jednaki prostor posvećuje teoriji slike u užem smislu kao i funkciji/funkcionalnosti slikovnih paradigmi u literarnim tekstovima. Budući da vjeruje, kao što je već naznačeno, da govor o slikama treba osloboditi opisa imanentnih jeziku, tada je jednako tako potrebno, smatra on, raspraviti sukladne probleme u književnosti — njenu specifičnu modularnost slikama u doba zaokreta prema vizualnosti. Sada smo već mnogo bliže odgovoru na pitanje zašto je korisno upotrijebiti vizualne discipline u svrhu tumačenja literarnih artefakata: prije svega zato što je razvidno da sve veća uloga slike u suvremenom svijetu mijenja i načine na koje čitamo i doživljavamo književne tekstove. Metodološki alati stvoreni u okviru vizualnih studija mogu biti vrlo pogodni, kako za pronicanje u spomenutu boehmovsku metaforičku strukturiranost jezika, tako i za stvaranje jedne nove mitchellovski uokvirene literarne ikonologije kao fenomena danas jednako zanimljivog poput tradicionalnog proučavanja slika u “čistoj” ikonologiji i povijesti umjetnosti.

U trećem poglavlju govori se o kognitivno–percepcijskom pristupu književnosti Wolfganga Isera zato što sam htio raspravu o slikama u tekstu motivirati ne samo zaokretom prema slici kao pomodnoj teorijskoj i društvenoj paradigmi, nego i rasvijetliti neke fenomene što supostoje u odnosu teksta i slike neovisno o pitanjima “zaokreta”, “obrata” i sličnima. Htio sam, drugim riječima, temu predstaviti i kao *ponavljanju* ili, barem, dijelom već ranije postojeću — ali na drugačiji način obrađivanu — problematiku. Iserov pojam *mentalnih slika* pokazat će se iznimno plodnim u drugom dijelu knjige gdje se pomoću njega pokušava povezati čitanje kao univerzalni postupak stvaranja slika u umu sa specifičnim načinima subjektivizacije koje nam nudi tehnika filma. Kada je riječ o “literarnim slikama”, kognitivne teorije teksta i filma pokazat će se općenito vrlo primjenjivima u ovoj studiji zato što podrazumijevaju i dopuštaju postojanje slika izvan njihova materijalno opredmećenja, tj. omogućit će da se familijariziramo s ne baš svakidašnjim usporedbama materijalno i mentalno, te vidljivog i pojmovnog.

Poglavljem o intermedijalnoj naratologiji završava prvi dio knjige koji je cijeli posvećen definiranju teorijskog i metodološkog okvira vizualnih studija i njihove predisponiranosti za analiziranje odnosa slike i teksta. Ovdje svakako valja razdvojeno objasniti funkcije *intermedijalnosti* i *naratologije* jer niti jedan od obaju pojmova nije prirodno

upućen na ovog drugog niti se njihova povezanost podrazumijeva s obzirom na hipotezu o “vizualnosti” teksta. Zanimalo me je kako mediji prodiru jedan u drugog, kako preuzimaju pripovjedne oblike od drugih medija i kako posuđuju svoje vlastite pripovjedne potencijale drugim tipovima (ne)narativnih tekstova. Pokazalo se da je intermedijalna naratologija jedan od ključnih alata vizualnih studija zato što je u stanju nadići zadanost jedne tradicionalne narativne forme i otkriti u nekoj drugoj pripovjedni potencijal iskazan kroz potpuno drugačiji reprezentacijski model. Slika i tekst su podjednako nositelji narativnih sadržaja premda ih na specifičan način “gramatički” i “sintaktički” artikuliraju. Autori poput Mieke Bal vrlo ozbiljno su se posvetili slikovnoj aspektiranosti tekstova i njeno vizualno čitanje Marcela Prousta poslužilo je ovdje ne samo kao korisna metodološka uputa za povezivanje semiotičkih krajnosti, nego i potvrda *ante literam* da metoda može “raditi” i u ovom konkretnom slučaju. Ono što su za Prousta skopički režimi s početka dvadesetog stoljeća, to su za DeLilla, Breta Eastona Ellisa, Ammanitija i Baricca pokretne slike, televizija, nadzorne kamere, multimedijalnost i virtualna stvarnost.

U drugome dijelu metode vizualnih studija, a pogotovo semiotika i intermedijalna naratologija, primjenjuju se na konkretnim tekstovima talijanske i američke književnosti. Izbor ovih dviju književnosti nije bio motiviran stilističkim razlozima, tj. ovime se ne prejudicira intrinzična vizualnost suvremene talijanske ili američke književnosti, upravo suprotno: vjerujem da mi je prethodan uvid u dvije nacionalne literature omogućio pronicanje u zajedničke karakteristike nove svjetske književnosti općenito u vrijeme zaokreta prema slici. U drugom dijelu knjige obrađeno je devet romana i jedna zbirka kratkih priča: *Ja se ne bojim* Niccolò Ammanitija, *City* i *Ocean More* Alessandra Baricca, *Americana* i *Point Omega* Dona DeLilla, *Modrobradi* Kurta Vonneguta, *Otok prethodnog dana* Umberta Eca, *Fiona* Maura Covacicha, *Superwoobinda* Alda Novea i *Američki psiho* Breta Eastona Ellisa. Kroz istraživanje se nastojalo obuhvatiti i analizirati one tekstove koji će problematiku slike predstaviti u što raznolikijem spektru i na taj način eventualno omogućiti stvaranje svojevrstne “upute za upotrebu” slikovnih motiva u proznim djelima kroz različite metode tumačenja ikoničkih modela naracije.

Poniranje u konkretan materijal američke i talijanske književnosti zahtijevalo je stvaranje jedne unaprijed zadane istraživačke logike s barem približno jasnim krajnjim ciljem. Naime, unaprijed se moglo pretpostaviti da postoji iznimno širok raspon djela koja se na barem tematskoj razini bave slikama, medijima, spominju različite filmove i televizijske zvijezde, tematiziraju svijet *show-businessa* i društvo spektakla. Eliminacijski kriterij koji sam postavio kod izbora “vizualnih tekstova” mogao bi se ukratko ovako opisati:

a) slike u izabranom djelu morale su imati ne samo tematski nego i strukturalni značaj, tj. ono *o čemu* se piše nije smjelo biti važnije od onoga *kako* i *s kojim učinkom* se piše;

b) ako se tematski okvir slikovitosti romana nalazi uokviren tradicionalnim linearnim pripovjednim tehnikama, tada su me zanimale eventualne tehnike subjektivizacije prisposodobive drugim medijima, poput onih kinematičkih u Ammanitijevom romanu *Ja se ne bojim*, ili psihološka pozicija glavnih likova u odnosu na reprezentirani medijski okoliš, kao u slučaju Covacicheve *Fione*.

Drugim riječima, likovi su morali biti ključno determinirani medijskom stvarnošću ili je pak čitateljsko iskustvo teksta moralo evocirati *intermedijalne slike*.

Zahvaljujući ovom, na prvi pogled, jednostavnom kriteriju bilo je moguće razlučiti sustavne strategije pisanja pomoću (mentalnih) slika od sporadičnih medijskih referenci. Primjerice, roman *City* Alessandra Baricca je iznimno kompleksna pripovjedna struktura koja povezuje naratologiju i semiotičku teoriju filma mnogo više nego što bi se dalo naslutiti iščitavanjem samo znakovno–simboličkih aspekata proznog teksta. Filmsko–semiotička teorija Christijana Metza pokazala je da korištenje paralela između filmske i književne naracije, te uspostavljanje značenja pomoću simboličkih struktura jezika povezuje disparatne medijske prakse čvršćim vezama nego što bi *samo* filmska ili *samo* književna teorija mogle ustanoviti. Pored intermedijalnih uvida koje nam donose Bariccovi znakovni sustavi, na strogo tematskoj razini pojedini dijelovi *Cityja* upuštaju se i u nimalo bezazlenu reviziju tradicionalne povijesti umjetnosti, te na taj način kompliciraju pričanje priča uvodeći ozbiljne teorijsko–ikonološke teme. Kod Baricca i kod DeLilla strukturalni i narativni aspekti vizualizacije dolaze najviše do izražaja, kod prvoga eksperimentalnim pripovjednim postupcima a kod poto-

njega permanentnim ispitivanjem odnosa slike i teksta što se pretvara u osebjnu autorsku poetiku nadmetanja slike i teksta unutar čvrste romaneskne forme.

U analizi izabranih tekstova polazi se od generalne pretpostavke da vizualnost unutar književnog djela može biti artikulirana na dvostrukom način: s jedne strane kao autorska strategija i s druge kao posljedica interpretacije, tj. kritičkog čitanja. Ove dvije strategije mogu djelovati istodobno i sukcesivno, jedna može trajno isključivati drugu, ali mogu se javljati i izmjenično, jednom kao autorovo inzistiranje na "slikovitosti" teksta, drugi puta kao mentalna slika u čitateljevom umu. DeLillova konstrukcija slikovnih motiva u *Americani* pogotovo se oslanja na paralelna iskustva teksta i slike, dok je Ammanitijev stil stvaranja slika u čitateljevom umu gotovo u potpunosti isključio tematsku ikoničnost i bez navođenja konkretnih filmova stvorio kinematički učinak *par excellence*.

U svojoj studiji *Roman u zrcalu*, Tatjana Peruško tvrdi da je roman odustao od vabljenja čitatelja "dobro ispričanim pričama" zato što je u svijetu masovne komunikacije potreba za naracijom zadovoljena "novim, zamamnijim i pristupačnijim oblicima komunikacije". Usprkos tomu, smatra Tatjana Peruško,

sve upućuje na zaključak da se danas svi estetski oblici pisane riječi trude opstati usprkos nadmoćnoj prisutnosti drugih medija. Naracijske strukture suvremenih, poglavito vizualnih medija, uglavnom su posuđene iz bogate produkcije popularne književnosti, no s obzirom na snažnu dominaciju novih oblika, mogla bi se, mimo rasprave o ravnopravnim jezičnim igrama i postmodernom eklekticismu, braniti pretpostavka o jednakom položaju svih oblika pisane proze u odnosu na estetiku vizualnog.<sup>1</sup>

Kada je riječ o suvremenom odnosu teksta i slike, u ovoj studiji neće biti riječi o njihovom srazu kao posljedici apsolutne dominacije slike, nego radije o prožetosti dviju paradigmi čiji su intermedijalni susreti danas razvidniji nego ikada prije. *Odnos* teksta i slike mijenja se usporedo s promjenom *i* teksta *i* slike pojedinačno. Ili, kako kaže Peruško,

usporedo s dekonstrukcijom institucija umjetničke i trivijalne književnosti, suvremena proza ostvaruje i visok stupanj autoreferencijalnosti, pri

---

1 Tatjana Peruško, *Roman u zrcalu*; Naklada MD, Zagreb 2000., str. 66.

čemu dolazi do miješanja konvencionalnih žanrovskih obrazaca i pseudo–teorijskog diskursa, kombinacije metanarativnosti (koja ne isključuje intertekstualnost, nego je obuhvaća kao globalni model tvorbe značenja) i figurativnosti (koja nije zaodjenuta u epistemološko ruho visoke književnosti). Nova kombinacija možda zapravo predstavlja način borbe za opstanak književnog medija u utrci s mass–medijskom svakodnevicom: tako da se približava novim ili jednostavno kolektivnim jezicima, i preuzima ih, ali da zauzvrat tvrdoglavo ustraje na govoru o vlastitoj ontologiji, da joj govor o sebi bude jamstvo različitosti.<sup>2</sup>

Kako je to ovdje pokazano studijama o deset prozних djela talijanskih i američkih autora, “vizualnost” teksta nije moguće precizno definirati ali je moguće naznačiti raspon onoga što se može smatrati strukturalno–narrativnim uvjetima da prozno djelo preuzme slikovni karakter. Pritom su vizualni studiji bili mnogo više od pomoći nego li specifičnije i “žanrovski” čistije disciplinarne metode. Uključivanjem ovako širokog raspona vizualnih tekstova ublažio sam eventualna vlastita kritička preduvjerenja i pokušao uspostaviti pregled *literarnih slika* koji ne bi bio ograničen na ikoničke označitelje u užem smislu, već bi obuhvatio širi raspon suvremenih skopičkih režima, poput televizualnosti, nadzornih kamera ili virtualne stvarnosti. Kao jedan od mogućih generalnih pristupa takvoj vrsti književnih djela, ovo istraživanje predlaže *inter–disciplinarnu* čitateljsku strategiju osjetljivu na raznovrsne vizualne impulse.

---

2 Ibid., str. 67.





*Prvi dio*



---

# Vizualni studiji kao nova interdisciplinarna praksa

O čemu govorimo kada govorimo o vizualnim studijima? Je li to nova znanstvena disciplina svijeta pod vlašću slika koja će nam ukazati na pravi put u preobilju vizualnih sadržaja? Označava li ona konačan “kraj povijesti” ili, još važnije, kraj povijesnosti umjetnosti, a time i raskid s epistemološkim utemeljenjem koje nam već više od dva stoljeća tumači da učinak umjetničkog djela valja tražiti u neupitnom i sublimnom iskustvu promatrača? Jesu li vizualni studiji samo pomodni ikonički dodatak kulturalnim studijima koji u doba slikovnog obrata traže redefiniciju kulture kroz vizualnu konstrukciju zbilje ili su oni neporeciva posljedica novoga epohalnog utemeljenja svijeta slike u sveobuhvatnom zaokretu prema vizualnosti? Na ova pitanja akademska zajednica još uvijek nije ponudila konzistentan skup zadovoljavajućih odgovora. Razlog tomu nisu samo očekivani problemi koji se pred nas postavljaju kada pokušamo odrediti interpretacijsku preciznost i održivost jedne relativno nove znanstvene discipline, nego ponajprije to što se većina rasprava o vizualnim studijima još uvijek vodi na metateorijskoj razini, dakle kao diskurs o metodi i teorijskim modelima, zatim o njihovom odnosu prema drugim strukama (prvenstveno povijesti umjetnosti) i široj znanstvenoj zajednici, te naposljetku o temeljnoj i razarajućoj sumnji da rasprava o slikama u tako širokome medijskom i tematskom opsegu danas uopće ima smisla.

Kada kažemo da je na ova pitanja teško dati jednoznačne odgovore to ne znači, naravno, da unaprijed od njih odustajemo nego znači da u našem pristupu treba zaobići popularne metateorijske nedoumice koje već dva desetljeća prate vizualne studije i posvetiti se stvarnim objektima njihovog interesa — slikama, filmovima, umjetničkim i neumjetničkim predmetima, visokoj i niskoj kulturi, te utjecaju vizualno-

sti na “ne–vizualne” medije i discipline, poput književnosti i filozofije. Ovo potonje pokazalo se kao najoriginalniji doprinos vizualnih studija razumijevanju suvremenog svijeta slike jer, primjerice, W.J.T. Mitchell, jedan od najuvjerenijih promicatelja vizualne kulture kao generalne kulture novog doba, tvrdi da njegova ideja *pictorial turna* ne znači napuštanje paradigme jezika nego upravo suprotno: njegovo obogaćivanje kroz prodor slikovne paradigme u jezik i književnost.

Odmah na početku valjalo bi razjasniti jednu terminološku nedoumicu koja u okviru discipline o kojoj je riječ još uvijek nije u potpunosti riješena. U dosadašnjoj literaturi su za vrlo srodan teorijski predmet korištena tri pojma: vizualni studiji (*visual studies*), vizualna kultura (*visual culture*) i studiji vizualne kulture (*visual culture studies*). Ovisno o prigodi ili, češće, o pojedinom autoru, čini se da su sva tri pojma podjednako raširena i podjednako opravdana. To, dakako, ne znači da su identična i da ih se bez posljedica za razumijevanje predmeta može koristiti po vlastitom izboru i bez razlikovanja. Najjezgovitiju distinkciju između vizualnih studija i vizualne kulture ponudio je W.J.T. Mitchell koji jednostavno kaže da su vizualni studiji disciplina koja proučava vizualnu kulturu. Dakle, ovdje se postavlja opreka između *metode* proučavanja (vizualni studiji) i onoga *što* se proučava (vizualna kultura). Međutim, te distinkcije se niti sam Mitchell ne drži dosljedno tvrdeći da on preferira “vizualnu kulturu”:

Time se izbjegava dvojbenost koja hara predmetima kao što je povijest, gdje sâmo područje i stvari koje su pokrivene tim područjem, imaju isto ime. U praksi, naravno, to često brkamo, a ja sam sklon pustiti *vizualnu kulturu* neka zastupa i područje i njegov sadržaj, neka sam kontekst pojasni značenje. Također sam sklon “vizualnoj kulturi”, jer je to manje neutralno od “vizualnih studija”, pa se od početka javlja obaveza da se postave hipoteze koje valja testirati — primjerice, da je vizija kulturalni konstrukt i da nije po prirodi zadana.<sup>3</sup>

U ovoj raspravi priklanam se tezi da su vizualni studiji disciplina koja proučava vizualnu kulturu. Ostajem dosljedan tom razlikovanju između dva pojma jer držim da zabunu unosi upravo Mitchellova sklonost da “vizualna kultura” zastupa i područje i njegov sadržaj. Mislim

3 W.J.T. Mitchell: “Pokazati gledati”; Tvrđa, br. 1/2 2007., str. 25–36. (izvorno objavljeno kao “Showing Seeing”, u: *Art History, Aesthetics, Visual Studies*; ur. Michael Ann Holly i Keith Moxey; Clark Art Institute, Williamstown, Mass.; str. 231–250)

da time činimo uslugu etabliranju nove discipline i pomažemo joj da stekne “studijski” status, te da dobije izdvojen i neutralan pogled prema objektima koje proučava. S druge strane, “studiji vizualne kulture” je pojam koji favorizira Marquard Smith i pomoću njega on nastoji pomiriti dvije spomenute mogućnosti.<sup>4</sup> Također, on tvrdi da ovako formulirani naziv pomaže vizualnim studijima da i terminološki pokažu da imaju podjednak osjećaj za povijesnu dimenziju kulture, a ne samo za suvremenost.<sup>5</sup>

## Ususret novim objektima spoznaje: što su vizualni studiji?

Jedna od teza koje ćemo ovdje zastupati jest da su vizualni studiji interdisciplinarna hermeneutika novog vremena koja nastaje kao posljedica slikovnog obrata u trenutku kada postmodernizam, kao još jedini postojeći sveobuhvatni teorijski pojam, gubi bilo kakvu vjerodostojnost i metodološku vitalnost. O problemima vezanima uz *pictorial turn* bit će riječi nešto kasnije; za sada će biti dovoljno konstatirati da su svi autori uključeni u raspravu, od neizostavnog Mitchella do Gottfrieda Boehma, Keitha Moxeya, Mieke Bal, Jamesa Elkinsa, Marquarda Smitha, Lise Cartwright, Michael Ann Holly, Jamesa D. Herberta, Margaret Dikovitskaye, Nicholasa Mirzoeffa i mnogih drugih, u većoj ili manjoj mjeri suglasni da je slikovni/vizualni/ikonički obrat skup simptoma koje primjećujemo u zapadnim postkapitalističkim društvima, a koje karakterizira dominacija slike i vizualnog komuniciranja u

---

4 Marquard Smith, *Visual Culture Studies. Interviews with Key Thinkers*; Sage Publications, London, 2008., str. 12.

5 U kratkoj povijesti vizualnih studija i dalje izaziva kontroverzu epizoda iz 1996. i upitnik koji je redakcija glasovitog časopisa za teoriju moderne i suvremene umjetnosti *October* poslala na adrese renomiranih povjesničara umjetnosti. U upitniku je od njih zatražila mišljenje o pojavi u to vrijeme doista tek rođene discipline. Među brojnim komentarima izdvajaju se onaj Keitha Moxeya, koji je podržao vizualne studije jer je u njima vidio proširenje studija umjetnosti na područja i teme koje je dotadašnja struka zanemarivala. Također, u negativnom svjetlu ostao je zabilježen redakcijski komentar časopisa (kojeg je tada uređivala Rosalind Krauss) jer je unutar znanstvene javnosti unisono doživljen kao glas elitne grupe ljevičarskih povjesničara umjetnosti protiv pretpostavljene egalitarnosti i permisivnosti nove discipline. S time u vezi vidi pogotovo: “Visual Culture Questionnaire”, *October*, br. 77, 1996.

svakodnevnom životu. Praktične i teorijske implikacije, te načini bavljenja slikovnim obratom različiti su svakome od spomenutih teoretičara (odatle i brojni prijepori oko disciplinarnog određenja vizualnih studija i objekata njihovog istraživanja), ali svima je zajedničko uvjerenje da je nova paradigma slike nadomjestila staru paradigmu jezika.<sup>6</sup>

Ovu tvrdnju čuli smo već mnogo puta, ali pravo je pitanje što ona doista znači: je li dominacija slike, televizijskih ekrana, reklamnih poruka, YouTube-a, razmjena slika preko društvenih mreža i dostupnost drugih video sadržaja u suvremenim društvima doista u opreci prema tekstualnosti i jezičnom iskustvu ili se slikovnim obratom to dvoje samo dovodi u ravnotežu, kako sugerira Mitchell, a prava promjena paradigme događa se ne zato što “ja gledam tebe, drugoga ili drugo” nego zato što “ti gledaš mene”, tj. *ja* postaje slikom koju gleda netko drugi. Ova psihoanalitička verzija slikovnog obrata podjednako je zanimljiva, koliko zbog svojih implikacija na objekte vizualne analize, tj. fizičke predmete koje promatramo, toliko i zbog važnog uvida da su slike i tehnike promatranja slikâ u neraskidivoj vezi. Nicholas Mirzoeff tvrdi da je tema vizualnih studija upravo “nova vizualna subjektivnost” koja je određena podjednako činjenicom da subjekt nešto promatra te da njegova subjektivnost biva narušenom jer je i on promatran: “Gledaju me i vidim da sam gledan”.<sup>7</sup>

U pokušaju definiranja paradigme “gledati i biti gledan”, kao najvažnije odrednice vizualne kulture danas, Mirzoeff ide korak dalje i polazište za svoju tezu pronalazi kod Foucaulta i njegovog tumačenja

---

6 Brzu orijentaciju u raznovrsnim ciljevima ključnih teoretičara vizualnih studija ponudila je Margaret Dikovitskaya: “Neki istraživači koriste termin vizualna kultura odnosno vizualni studiji za označavanje novih teorijskih pristupa u povijesti umjetnosti (Holly); neki žele proširiti profesionalno područje povijesti umjetnosti i na sva povijesna razdoblja i kulture (Herbert); ostali ističu proces viđenja (Mitchell) ili ga stavljaju u povijesnu perspektivu (Rodowick); dok za druge kategorija vizualnog i dalje obuhvaća netradicionalne medije — ne samo vizualnu kulturu televizije i digitalnih medija (Mirzoeff) već i znanost, medicinu i pravo (Cartwright). Predmeti vizualnih studija nisu samo vizualni objekti već i načini i okolnosti gledanja i cirkulacije objekata. Mogli bismo zaključiti da vizualni studiji značajno nadilaze svoje matične konstitutivne discipline usmjerene na objekt, kao što su povijest umjetnosti, antropologija, filmologija i lingvistika.” (Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual After the Cultural Turn*; The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2005., str. 64)

7 Nicholas Mirzoeff, “The Subject of Visual Culture”; objavljeno u: N. Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*; Routledge, London i New York 2002. Str. 10–11.

*Panopticon, prema modelu Jeremyja Benthama*

*panopticona*. Naime, britanski filozof Jeremy Bentham je 1786. zamislio kako bi mogao izgledati savršeni zatvor, panopticon: u građevini kružnog tlocrta čuvar se nalazi u sredini i nije vidljiv zatvorenicima dok su oni u potpunosti izloženi pogledu čuvara i pogledima jedni drugih. (sl. 1) Koristeći Benthamovu arhitektonsku konstrukciju kao vizualnu metaforu, Foucault je opisao mehanizam funkcioniranja suvremenih društava kontrole tvrdeći da je “vidljivost klopka” i stoga najbolji način za održavanje reda i poretka. Mirzoeff sugerira da Foucaultova metafora panopticona kao jednosmjerne vidljivosti danas više nije dovoljna, niti kao simbolički prikaz gledanja (*gazing*) i nadgledanja (*surveillance*), a još manje kao metafora interdisciplinarnih potreba vizualne kulture. Puno korisnijim za metodologiju i ciljeve vizualnih studija on vidi Lacanovo psihoanalitičko tumačenje pogleda:

Lacan je kroz svoju poznatu formulu o pogledu kao trenutku u kojem *ja vidim sebe kako gleda mene* ustanovio da procesom nadzora upravlja osjećaj srama. (...) Lacan je preokrenuo nadzor u samo-nadzor i na taj način je od svakog vizualnog subjekta stvorio mjesto panoptičke drame identiteta. U naprednim kapitalističkim društvima širom svijeta ljudi uče kako da budu mediji. S digitalnim kamerama ispred očiju, kad god im se



neki privatni ili javni događaj učini važnim, ovjekovjećuju sjećanja koja se upisuju jedna preko drugih. (...) Danas je moguće da se osjećate da ste stalno pod nadzorom a da vas zapravo nitko ne promatra, jer se stalno izmičete pogledu jedne kamere da biste ušli u vidokrug druge.<sup>8</sup>

Premda smo ovim citatom to tek naznačili, psihoanaliza je odigrala važnu ulogu u kratkoj povijesti vizualnih studija, ponajprije u određivanju njihove metode, a tek neznatno u opisu temâ: starija disciplina pokazala je mlađoj da objekt analize ne treba tražiti svoju privilegiranu znanost koja bi se njime ekskluzivno bavila, nego znanost, kao specifičan pogled na svijet, mora sama stvarati svoj vlastiti predmet. Kada bi bilo obratno, tj. kada bi nas, primjerice, Caravaggiova *Meduza* zavela svojom narativnom stranom koja ohrabruje prvenstveno ikonografski model tumačenja, tada bi drama Meduzinog pogleda ostala na razini dvodimenzionalnog plana slike kao svojevrsna tautologija slike i teksta. Psihoanaliza, semiotika i kasnije filmologija pokazale su vizualnim studijima da oni svoj predmet tek trebaju stvoriti drugačijim gledanjem i drugačijim umrežavanjem vizualnih činjenica. Kod rodonačelnika novoga teorijskog pravca, poput Mieke Bal, već je od samih početaka prisutno uvjerenje da vizualni studiji mogu biti drugačiji samo ako pokažu koji su to njihovi “novi objekti spoznaje”,<sup>9</sup> poput Elkinsove tvrdnje da vizualni studiji “ne znaju unaprijed što su njihovi predmeti izučavanja već ih otkrivaju preokupacijama i širokim interesom za vizualno”.<sup>10</sup> Ono što, dakle, vizualne studije razlikuje od većine humanističkih znanosti (a približava otvorenim konceptima psihoanalize i semiotike) jest to što predmeti njihovog interesa “imaju potencijala stvarati nove objekte zanimanja koji ne moraju biti i najčešće nisu unaprijed poznati”.<sup>11</sup>

Za razliku od mnogih znanstvenih disciplina s kojima dolaze u kontakt i od kojih svakodnevno preuzimaju dijelove njihovih specifičnih znanja, vizualni studiji, čak i ako ih proglasimo samostalnom disciplinom ili, u najmanju ruku, pravcem — ne posjeduju vlastite ek-

8 Ibid. (sve citate s engleskog i talijanskog, gdje nije drugačije navedeno, preveo K.P.)

9 Mieke Bal, “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”; objavljeno u: *Journal for Visual Culture*, br. 2(1), 2003., str. 23.

10 James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*; Routledge, New York i London, 2003., str. 30.

11 Marquard Smith, op. cit., str. 12.

skluzivne objekte analize niti vlastitu metodologiju koja bi ih razlikovala od drugih disciplina. Oni su u isto vrijeme *inter-disciplinarni* i *nedisciplinarni*. Razloge za interdisciplinarnost danas više nije potrebno navoditi; oni se poput pomodne političke korektnosti javljaju u gotovo svim humanističkim znanostima. Razlika ipak postoji, utoliko što je kod vizualnih studija preuzimanje posebnih interesa drugih, posebno novijih disciplina — poput postkolonijalnih ili rasnih studija, feminističke ili queer kritike — te njihovo korištenje u tumačenju vizualnih fenomena prvenstveno operativne naravi, što znači da vizualni studiji ne posjeduju politički plan djelovanja. Oni nemaju određeni društveni program, vokaciju ili viši cilj osim onoga koji stremlji boljem razumijevanju slika i proučavanju mehanizama vizualnog konstruiranja zbilje. Mogli bismo reći da na jednaki način kao što umjetničko djelo ne smatraju superiornim oblikom ljudske proizvodnje, tako i rodnu ili spolnu specifičnost ne smatraju po sebi dovoljnim kvalifikativom koji bi jedan vizualni iskaz razlikovao od drugoga. Ne uskraćujući potrebu i pravo tim disciplinama da odrede objekte i metode vlastitih struka (pogotovo se to odnosi na “problematičan odnos prema povijest umjetnosti”, kao što ćemo kasnije vidjeti), vizualni studiji ostaju fokusirani na slike, bez obzira u kakvom se povijesnom, političkom, seksualnom, umjetničkom ili profanom, tekstualnom ili izvantekstualnom kontekstu one nalazile.

Pored interdisciplinarnosti, koju od suvremenog studija slike jednostavno očekujemo, pitanje “nedisciplinarnosti”, kako Mitchell opisuje originalnu koncepciju vizualnih studija, donosi puno zanimljivije uvide. Vizualna kultura obuhvaća područje nedisciplinarnih spoznaja do kojih dolazimo podjednako običnim gledanjem svakodnevice, kao i složenim tehnikama promatranja koje uključuju optičke aparate, pomagala, tehnologije vidljivosti i, dakako, najrazličitije teorije vizualnosti. Nedisciplinarnost vizualnih studija je, prema Mitchellu, ponajprije posljedica epistemološkog preokreta, tj. istodobno drugačije *potrebe* za znanjem te potrebe za *drugačijim* znanjem o slikama, a zatim i posljedica turbulencija i ambivalencija na unutrašnjim i vanjskim granicama etabliranih disciplina. Po njegovom mišljenju, do ambivalencije dolazi “onda kada nadmoć tekstualne teorije i shvaćanje kulture primarno zasnovano na ‘lingvističkom obratu’, naiđe na vizualni odno-

sno slikovni obrat koji se ne čini svodivim na diskurzivne modele”.<sup>12</sup> Kao što vidimo, vizualni studiji nemaju apriorni stav ni prema jednom fenomenu koji se u domeni (vizualne) kulture može pojaviti, osim, vjerojatno, stava da apriorno odbijaju svaku apriornost, i utoliko oni kao “nedisciplina” unose nered u političke i kulturalne poretke vizualnosti. Kao novi način gledanja na svijet, imaju budućnost samo ako će biti svjesni različitih disciplinarnih povijesti koje se u njima preklapaju i ako će znati kreativno ih oblikovati prema usvajanju novih znanja. “Stara” epistemologija koju su vizualni studiji već počeli ozbiljno preoblikovati obuhvaća tri ključna područja: 1) odnos prema slikovnom obratu kao najnovijoj i još uvijek otvorenoj teoriji vizualnosti; 2) odnos prema povijesti umjetnosti kao “vlastitom nesvjesnom” i 3) odnos umjetničkog djela prema ne-umjetničkim proizvodima materijalne kulture. Detaljnije ću se pozabaviti svakim od tih područja.

## Zaokret prema slici i vizualnost književnosti

Osnovna značajka slikovnog obrata jest to što se on ne nameće kao nadređeni teorijski pojam nekom zamišljenom totalitetu kulture i ne zauzima središnju poziciju ni u jednoj etabliranoj humanističkoj disciplini koja se bavi slikama i vizualnim fenomenima u širem smislu (mehanizmima pogleda, nadgledanjem, skopičkim režimima, itd.). U čuvenom i danas već kanonskom tekstu *Pictorial Turn*, objavljenom 1992. u američkom časopisu *Artforum*,<sup>13</sup> autor teze o slikovnom obratu, W.J.T. Mitchell, vidi zaokret prema slici prije svega kao nelagodu i unošenje nestabilnosti u kulturu kojom je dominirao jezik.<sup>14</sup> Slika sve

12 W.J.T. Mitchell: “Interdisciplinarnost i vizualna kultura”; *Tvrđa*, br. 1/2 2007., str. 19–24.

13 W.J.T. Mitchell: *Pictorial Turn*, objavljeno u: *Picture Theory*; The University of Chicago Press, Chicago 1994. Esej je izvorno objavljen u časopisu *Artforum*, ožujak 1992.

14 Primjera “nelagode”, koju donosi sve očitija prevlast slike u kulturi kojom je dominirao jezik u povijesti kritičke teorije, ima doista mnogo. Mitchell navodi da je tragove “slikovnog obrata” u angloameričkoj filozofiji moguće uočiti već u semiotici Charlesa Sandersa Peircea i kasnije u *Jezicima umjetnosti* Nelsona Goodmana. Obojica autora ne smatraju da je paradigma jezika ključna da bismo došli do značenja. U europskoj tradiciji već se fenomenologija bavi imaginacijom i vizualnim iskustvom, a to čini i Derridina *Gramatologija* koja decentrira fonocentrički model jezika skrećući pozornost na njegove vidljive, grafičke tragove. Frankfurtska škola proučava modernost, masovnu kulturu i vizualne medije, a Foucault inzistira na razlici izme-

više postaje model po kojem se tumače i mnogi drugi, ne-slikovni fenomeni, baš kao što je od tridesetih godina dvadesetog stoljeća sve što je nastajalo u domeni slike moglo biti protumačeno, primjerice, prema modelu de Saussureove strukturalne lingvistike. Ulogu koju su de Saussureove i Lacanove teze te kasnije Foucault i semiotika željeli odigrati u hermeneutici (vizualne) kulture Mitchell ne smatra niti primjerenom niti jedino mogućom za novu ulogu slikâ i zato njegova ikonologija nije niti mogla postati općom teorijom slike, čak niti u epohi koju on sam naziva slikovnim obratom. *Pictorial turn*, prema tome, nije (samo) pojam kojim označavamo dominaciju ili novu osjetljivost na ikoničke sadržaje u suvremenim postkapitalističkim društvima, nego ponajprije nova dijalektika slike i teksta s onu stranu tradicionalne ikonologije i tumačenja slikovnih sadržaja metaforama jezika.

Pitanje koje postavlja W.J.T. Mitchell doima se doista ključnim za razumijevanje suvremene kulturne, umjetničke i medijske proizvodnje, a ono bi, pojednostavljeno, glasilo: je li uistinu nastupio trenutak promjene osnovne paradigme kojom tumačimo fenomene svijeta koji nas okružuje i možemo li konačno reći da je u našem modelu doživljaja svijeta nastupio obrat prema dominaciji slike uz napuštanje prevlasti *logosa*? Mitchell je svoje teze o zaokretu prema slikovnosti razvio u suprotnosti s ranijim postavkama Richarda Rortyja koji je tvrdio da su humanističke znanosti, kao i kritička refleksija modernih društava o samima sebi, strukturirani kroz razne oblike tekstualnosti i da se završni čin epistemološkog obrata odvija upravo kroz *linguistic turn*.<sup>15</sup> Mitchell ne polemizira s Rortyjevim tezama pretpostavljajući, vjerojatno, da gotovo tri desetljeća vremenskog raspona koji dijeli njihove potpuno suprotne uvide može omogućiti novome vizualnom spektaklu svakodnevice da se teorijski legitimira kao slikovni/vizualni obrat. Zanimljivo je da njegovi polazišni argumenti kreću od onog mjesta gdje Rorty priznaje ugroženost lingvističke paradigme od strane vizualnih

---

du diskurzivnog i vidljivog, izrecivog i zamjetljivog. Naposljetku, Rortyjevo nastojanje da izbací iz govora vizualne i, pogotovo, zrcalne metafore, ima svoje izvore u Wittgensteinovoj ikonofobiji i nelagodi filozofije jezika prema vizualnoj reprezentaciji općenito. (Mitchell, op. cit., str. 12)

- 15 Termin *linguistic turn* Rorty prvi puta spominje u zbirci eseja *The Linguistic Turn: Recent Essays in the Philosophical Method*; Chicago University Press, Chicago, 1967. i kasnije u djelu *Philosophy and the Mirror of Nature*; Princeton University Press, Princeton, 1979.

metafora koje treba “izbaciti iz jezika”, ali i još ranije, ikonoklastičkim Wittgensteinovim priznanjem da smo postali “zarobljenici slike” koja je “ovladala i našim jezikom”.<sup>16</sup> Ono što bitno određuje dijalektičku prirodu vizualnog obrata, a time i postmodernog stanja općenito je, smatra Mitchell, paradoks straha i nade; s jedne strane vjerujemo u sposobnost slike da svojim tehnološkim, komunikacijskim i simulacijskim potencijalom pomogne u prevladavanju razlika i svima učini vidljivim raznovrsnost svijeta, a s druge strane užasavamo se upravo te “snage slike” i njene moći da se otme kontroli i ugrozi one koji ju stvaraju. Naposljetku, tvrdi on, vizualni obrat nije specifičnost našeg vremena nego do njega dolazi uvijek kada neki novi medij, izum ili kulturalna praksa eksplodira u simptomima panike ili euforije glede vizualnog:

Izum fotografije, uljanog slikarstva, umjetne perspektive, kiparskog odljeva, Interneta, pisma, same mimeze, očigledne su instance kada se čini da novi način stvaranja vizualnih slika označava povijesnu prekretnicu prema boljem ili lošijem. Pogrešno je konstruirati veliki binarni model povijesti centriran na samo jednu od tih prekretnica i objaviti “veliku razdjelnicu” između “doba pismenosti” i “doba vizualnosti”.<sup>17</sup>

Tu paradoksalnu prisutnost slikovnog obrata i njegovu nesvodivost na postmodernu vrijeme možemo prevladati jedino kroz potpuno novu osjetljivost na vizualne podražaje kao postlingvistički i postsemiotički odnos između slike i institucija, tijelâ, društvenog aparata itd., a pogotovo kroz spoznaju da tehnike gledanja, promatranja, pogleda i zora nisu bez ostatka svodive na tehnike dešifriranja tekstualnih sadržaja.

Ako pokušamo opisati specifičnu poziciju vizualnih studija i vizualne kulture općenito u epohi slikovnog obrata, najradikalnijom i najzanimljivijom intervencijom čini nam se Mitchellova implicitna tvrdnja da vizualna kultura zapravo afirmira tekstualno naličje slikovnog obrata. Možemo se zapitati kako je moguće da disciplina koja bi se trebala baviti središnjom ulogom slike u našem vremenu bude lin-

---

16 Ovdje Mitchell upućuje na engleski prijevod djela Ludwiga Wittgensteina *Philosophical Investigations*; Macmillan, New York, 1957.

17 Ibid., str. 32. Ovu tvrdnju Mitchell dodatno zaoštrava stavom da su svi mediji zapravo miješani mediji i da je svaka reprezentacija heterogena; ne postoje “čiste” vizualne ili verbalne umjetnosti, premda je jedna od utopijskih namjera modernizma bila upravo pročistiti medije. (W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, str. 5.)

gvistička protuteža predmetu vlastitih istraživanja? Je li tu riječ samo o tome da je svaka teorija, pa tako i teorija vizualnosti, po definiciji “tekstualnija” od predmeta koje opisuje jer se svaka teorija najprije mora artikulirati u jeziku kako bismo svi znali o čemu se uopće raspravlja? Ili se tu radi o nečemu drugome, primjerice o namjernome Mitchellovom paradoksu koji nas navodi na pomisao da vizualni studiji ne mogu tumačiti slikovni obrat s ništa većom specifičnošću nego što to mogu druge discipline, poput semiotike ili psihoanalize? Ukoliko pretpostavimo da književni tekst u čitateljevoj imaginaciji može biti izvorom ne samo mentalnih slika (što je već opće mjesto literarne teorije), nego i da može evocirati složene tehnike funkcioniranja pojedinih vizualnih medija, poput filma i videoumjetnosti, tada paradoksu nema mjesta: Mitchell sugerira da se i književni tekstovi u vremenu dominacije slika strukturiraju poput vizualnih medija.

Tradicionalni teoretičari književnosti, koje ne zanima kako tekst sebe reprezentira, u romanima, dramama i poeziji obično traže nešto drugo (zaplet, značenje, itd.) i ne obraćaju pažnju na deskriptivne književne tekstove u kojima se otvaraju virtualna mjesta i prostori. S druge strane, vizualnoj kulturi posebno je važan upravo svijet unutarnje vizualizacije blizak imaginaciji, sjećanju i fantaziji. Sjećanje je retoričke prirode, ono je kodirano i vizualno i verbalno. Psihološki pojmovi vizije — unutarnje vizije, mašte, snova i sjećanja — podjednako su potaknuti vizualnim i verbalnim sredstvima. Zbog toga, studij vizualne kulture dopušta da svi ovi aspekti dođu do izražaja i omogućuju čitatelju da ispita proces vizualizacije književnih tekstova.<sup>18</sup>

Zvali mi to paradoksom ili ne, Mitchell književnom tekstu daje pravo da bude nositeljem vizualnih sadržaja — čak i onih koji su televizijski i filmski ikonički — ali zahtijeva da se pojam koji je u teoriji književnosti poznat kao “literarna ikonologija” u našem vremenu spektakularne vizualnosti puno jasnije artikulira kao metoda čitanja i dekonstrukcije suvremene ikonofere. Kod tradicionalne književno-ikonološke analize grafičko oblikovanje književnog teksta (kako bi on svojim fizičkim izgledom podsjećao na neki prepoznatljivi oblik) ili u ekfrastičkim opisima poetskih i literarnih tekstova, uvijek je prednost

---

18 Ovu tezu reinterpretirala je Margaret Dikovitskaya, nakon razgovora s W.J.T. Mitchellom, objavljenim u knjizi Margaret Dikovitskaya, op. cit., str. 56 i 240–257.

dana jeziku, jer je slikovna komponenta kod ove metode po definiciji podređena superiornoj snazi riječi. Zato je, po Mitchellu, potrebno razviti novu osjetljivost za ikoničke motive i interdisciplinarno umrežiti različita slikovna i ne-slikovna znanstvena područja i teorije.<sup>19</sup>

Kada govori o zaokretu prema slici, Keith Moxey tvrdi da je za širu afirmaciju tog pojma bilo ključno Mitchellovo udaljavanje od post-strukturalističke vjere u interpretacijsku moć semiotike. Odbacujući kao reduktivno bavljenje semiotičkom analizom slika (svojstveno osamdesetim godinama prošlog stoljeća) jer se gotovo u potpunosti oslanjalo na lingvistički model, Mitchell tvrdi kako slike treba promatrati kao autonomne entitete — čak i onda kad su nerazdvojivo povezane s jezikom. Premda su riječi i slike nužno isprepletene, jednu formu ljudske djelatnosti ne možemo izjednačiti s drugom. U Mitchellovoj formulaciji, svrha projekta vizualnih studija, a posredno i epistemološkog utemeljenja slikovnog obrata u cijelosti, jest artikulirati način na koji različiti mediji stvaraju svoj imaginarij. Takav pristup očito ima neograničen opseg i obuhvaća ilustracije korištene u svim područjima prirodnih i humanističkih znanosti, kao i slike koje tvore naše svakodnevne doživljaje pomoću televizije i Interneta. Njegov projekt teži tome da odredi “logiku” slike u uvjetima jedne potpuno nove ikono-loške znanosti i da ustanovi kako stvarno *funkcioniraju* slike različitih tipova.<sup>20</sup>

Mitchellovo inzistiranje na literarnoj prirodi svih vizualnih činjenica, a time i na doprinosu uloge teksta u slikovnom obratu, kod nekih autora otvara dileme o tome gdje su stvarne razlike a gdje preklapanja ikoničkog u tekstualnom i slikovnog u tekstu. James D. Herbert, u tekstu koji je objavljen tri godine nakon *Pictorial Turna*, tvrdi da Mitchellov uvid nipošto nije nov i da je vizualnost već mnogo ranije zauzimala ključno mjesto unutar disciplinarnih granica književne kritike. U analizama tekstova *vizualno* je korišteno kao figura kojom treba objasniti ono izvantekstualno (*nontextual*), a u analizama diskursa vi-

19 W.J.T. Mitchell: *Iconology — Image, Text, Ideology*; University of Chicago Press, Chicago, 1986., str. 155.

20 Keith Moxey, “Vizualni studiji i ikonički obrat”. Predavanje pročitano na međunarodnom simpoziju *Vizualna konstrukcija kulture*, u organizaciji časopisa *Tvrđa* i Centra za vizualne studije iz Zagreba, Zagreb, listopad 2007. Objavljeno na web stranici [www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk/moxey](http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk/moxey).

zualnim se objašnjavalo ono izvandiskurzivno (*nondiscursive*).<sup>21</sup> Primjer tog ranog “zaokreta prema slici” i napuštanje nekada vrlo popularnog lingvističkog modela u povijesti umjetnosti Herbert pronalazi kod Normana Brysona u njegovoj podjeli na “discourse” i “figure”. U članku *Word and Image, French Painting of the Ancien Régime* (1981) Bryson objašnjava da “figuralni” aspekt slike čine oni njezini dijelovi koji pripadaju čistom vizualnom iskustvu, potpuno neovisnom od jezika — dakle, njenom postojanju kao slike (*being-as-image*).

Za Herberta je to paradoks zato što definiranjem onoga što je upravo i samo slici specifično i što je potpuno nesvodivo na jezik zapravo određujemo granice tekstualnosti. Na taj način granica (tekstualnog ili diskurzivnog) sadržaja nekog umjetničkog djela ovisi o tome koliko duboko u tumačenju djela možemo prodrijeti slikovnom analizom (tj. opisom figuralnog aspekta djela). Premda je nastala desetak godina ranije od Mitchellove, potonju tezu danas više ne smatramo paradoksom, te je ona srž teorije slikovnog obrata: ne-slikovne ili izvanslikovne fenomene treba interpretirati kroz sliku ne zato što je riječ o metodi superiornoj lingvističkom modelu tumačenja po sebi, nego zato što je zaokret prema medijskoj dominaciji slikâ promijenio način kako vidimo svijet i kako smo viđeni u svijetu.

## Obrat od povijesti umjetnosti: širenje disciplinarnog područja

Ulogu povijesti umjetnosti i način na koji ona primjenjuje “čistu” ikonologiju u vlastitim disciplinarnim istraživanjima ovdje ne možemo zanemariti i čini mi se da upravo nadilaženje kanonskog odnosa povijesno-umjetničke struke i ikonologije otvara mogućnost pristupa i slici i tekstu u promijenjenim uvjetima zaokreta prema vizualnosti.<sup>22</sup>

21 James D. Herbert, “Masterdisciplinarity and the ‘pictorial turn’”; *The Art Bulletin*, prosinac 1995.

22 Razloge zašto su struke koje se bave slikom i one koje se bave tekstom disciplinarno oduvijek bile odvojene Mitchell tumači, s jedne strane, otporom povjesničara umjetnosti da sve što je vidljivo bude protumačeno kao slika vrijedna interpretativnog napora (*Ikonologija*, str. 156) i, s druge strane, tvrdi da su se pokušaji povezivanja slike i teksta predugo i neuspješno pokušali osloniti na jednu sveobuhvatnu, interdiciplinarnu “super-strukturalističku” teoriju različitih umjetnosti ili “*master-tro-*



Suvremenu strategiju dinamičnog promatranja slika naročito će zastupati “revizionistička” američka nova povijest umjetnosti, koja će ponajviše uz pomoć neo–Marksizma, feminizma i psihoanalize nastojati prokazati ideološku zatvorenost tradicionalne povijesno–umjetničke hermeneutike. I dok ćemo tekstove autorâ poput Griselde Pollock, Normana Brysona ili Keitha Moxeya čitati upravo zato da nam razjasne prirodu zaokreta prema vizualnosti iz perspektive jedne nove interdisciplinarne znanosti o umjetnosti, mislim da moramo obratiti pozornost na činjenicu da se kroz optiku vizualnih studija na omekšanim granicama vizualnih disciplina pred povijest umjetnosti postavljaju novi zahtjevi i otvaraju nove mogućnosti.

Margaret Dikovitskaya, osoba koja je među prvima učinila najviše u sistematizaciji vrlo rasutih teza o vizualnim studijima, iznijela je vrlo radikalnu misao koja bi se narednih godina mogla sve više potvrđivati: “Disciplinu koja ne prihvaća prvenstvo umjetnosti u odnosu na druge diskurzivne prakse, ali i dalje inzistira na osjetilnim i semiotičkim posebnostima vizualnog, više ne možemo zvati povijest umjetnosti — ona se sada zove vizualni studiji”.<sup>23</sup> Povijest umjetnosti je od svog nastanka u devetnaestom stoljeću pa sve do najnovijeg vremena, prvenstveno uz pomoć svoje pomoćne specijalističke discipline — ikonologije — smatrala cjelokupno područje vizualnog svojom neprikosnovenom domenom. Sretan suživot između teorije i prakse historiografskog pristupa vizualnosti trajao je onoliko dugo koliko je trebalo umjetnosti da iz posvećenog, čisto artističkog fenomena preraste u objekt medijskog spektakla, tj. onoliko dugo koliko je trebalo da slike (post)modernog doba postanu brojnije od slika prošlih epoha.

Premda ostaju vezani uz povijest umjetnosti temeljnom i neraskidivom vizualnom prirodom objekata istraživanja, vizualni studiji se na mnoge načine od nje odvajaju. Naime, objekti istraživanja kod vizualnih studija nisu unaprijed zadani i svi oni koji se tom disciplinom bave ne mogu znati u kojim oblicima i s kojim funkcijama će se predmeti njihovog interesa u budućnosti pojavljivati ukoliko, naravno, zadovolje temeljni uvjet da postoje u nekom mediju prijenosa slikovnih infor-

---

pe”, a koji bi različite umjetnosti doveli na istu interpretacijsku razinu i omogućili njihovu interakciju. (ibid. str. 157)

23 Margaret Dikovitskaya, op. cit., str. 49

macija. Povijest umjetnosti, s druge strane, čak i kada proširimo nje-  
nu “nadležnost” na najradikalniju suvremenu umjetnost, uvijek ostaje  
vezana uz vizualne iskaze koji su nastali s namjerom da budu tretirani  
kao umjetnički predmeti ili performativi.

Stephen Melville smatra da su vizualni studiji posljedica dvaju  
fenomena. Prvog karakterizira sve veća uloga teorije u kulturološkim  
analizama suvremenih društava, teorije koja se bazira na poststrukturalističkim općim mjestima humanističkih znanosti, kao što su veza-  
nost uz jezik ili snažno širenje interpretacijskih modela s post-kantov-  
skim predznacima. Drugi fenomen koji je potaknuo razvoj vizualnih  
studija odnosi se na nerazjašnjene prijepore unutar same povijesti  
umjetnosti: kakav je odnos između umjetnosti i povijesti i zašto bi se  
uopće ono “umjetničko” trebalo proučavati kroz prvenstveno povi-  
jesnu perspektivu?<sup>24</sup> Je li to zato što povijest daje umjetnosti ključnu  
kritičku dimenziju, bez koje će, primjerice, vojnički portreti Théodora  
Géricaulta izgubiti umjetničku snagu ako ih odvojimo od njihovog  
vremena i usporedimo sa suvremenim medijskim tretmanom muškog  
tijela u časopisu *Mens's Health* ili prikazima Arnolda Schwarzeneggera  
kao ikone muške spolne supremacije? Vizualni studiji su disciplina  
koja u ovom prijeporu zauzima afirmativni stav: oni ne žele postavljati  
pitanja na koja povijest umjetnosti nije ponudila odgovore, već žele  
otvarati teme koje će radikalno preformulirati odnos umjetnosti i po-  
pularne kulture, slike i svijeta.

Nakon što je povijest umjetnosti otkrila zaokret prema jeziku, kada  
i sve vizualne umjetnosti, poput već ranije “obraćenih” lingvistike i  
filma, konačno postaju znakovni sustavi unutar nadređenih pojmo-  
va tekstualnosti i diskursa, još uvijek nismo sigurni, smatra Mitchell,  
hoće li ona znati krenuti dalje od pitanja jezika i znaka. Hoće li povijest  
umjetnosti sada moći napustiti i semiotiku, te iskoristiti slikovni obrat  
kako bi se ponovo okrenula vlastitom predmetu i zauzela središnje  
mjesto u humanističkim znanostima, kao što ga je već posjedovala (ili,  
eventualno, dijelila s filozofijom) na samim svojim počecima? Prema  
mišljenju američkog teoretičara, ono što ovoj struci treba je otvaranje  
prema drugim disciplinama i dokazivanje da je vizualno prikazivanje

---

24 Stephen Melville, u odgovorima na pitanja koja mu je postavila Margaret Dikovitskaya, u: Dikovitskaya, op. cit., str. 50 i 66.

dominantni model reprezentacije u suvremenim društvima. Primjer filmologije je najpoznatiji *success story* u humanističkim znanostima jer pokazuje da se udruživanjem slikovnog i lingvističkog u teorijskom diskursu filma i o filmu može razviti korisna analitička metoda za puno širi kontekst vizualne kulture od onog koji omeđuju rasprave o vrijednostima pojedinog filma. Inzistiranje na remek-djelima zapadnog slikarstva, kaže Mitchell, više jednostavno nije dovoljno.<sup>25</sup>

Usprkos tradicionalnim konotacijama koje sam naziv kunsthistoričarske struke nosi, treba biti povijesno vjerodostojan i priznati da se povijest umjetnosti ne susreće prvi put tek sada s tematskim i metodološkim proširenjem koje predlažu vizualni studiji. Povjesničari umjetnosti, poput Erwina Panofskog, Abyja Warburga ili Ernsta Gombricha već su prije gotovo jednog stoljeća počeli postavljati pitanja o kontekstu umjetničkih djela, njihovom značenju za suvremenog promatrača ili otvarati zanimanje struke za moderne vizualne iskaze, poput Warburgovog interesa za film i popularnu kulturu njegovog vremena. Erwin Panofsky predložio je tridesetih godina prošlog stoljeća pristup umjetničkom djelu kroz podjelu na tri razine čitanja: primarnu ili prirodnu razinu koja se odnosi na vidljive činjenice djela, njegovu boju i oblik; sekundarnu ili konvencionalnu razinu koja uključuje kulturološko upisivanje značenja, poput ikonografskog sadržaja ili teme; te razinu inherentnog značenja ili smisla djela koje danas najčešće nazivamo ikonologijom u užem smislu, a što uključuje svo promatračevo znanje, te sinkronijske i dijakronijske relacije koje je u stanju uspostaviti kako bi si što bolje protumačio djelo.<sup>26</sup> Metoda čitanja umjetničkog djela koju razrađuje Panofsky je već potpuno strukturalistička u suvremenom značenju tog pojma jer se oslanja na univerzalno primjenjive konstante, podjednako upisane u samo djelo kao i u interpretacijske kodove promatrača.<sup>27</sup>

25 W.J.T. Mitchell, "Pictorial Turn", str. 14–15.

26 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*; New York: Harper & Row, 1972., str. 5–9.

27 Idemo li još dalje u povijest, do *Temeljnih pojmova povijesti umjetnosti* Heinricha Wölfflina, možemo bez imalo pretjerivanja zaključiti da njegove čvrste stilske razdjelnice između renesansne i barokne umjetnosti također predstavljaju ranu ali vrlo funkcionalnu *strukturalističku* osnovu za teorijsko uspostavljanje sličnosti i razlika unutar dviju povijesnih epoha.

Posljednjih godina obnovljeni interes za Panofskog za Mitchella je krunski dokaz da je slikovni obrat nešto što nam se doista događa. Sposobnost njemačkog povjesničara umjetnosti da se suvereno kreće tako raznorodnim područjima kao što su klasična i moderna umjetnost, te interdisciplinarno povezuje filozofiju, optiku, teologiju, filologiju i psihologiju kako bi ih uključio u argumentiranje o umjetničkim djelima — upravo je ono što sa suvremenim vizualnim materijalom čini disciplina vizualnih studija.<sup>28</sup> Mitchell, doduše, nije baš uvjeren da je Panofskijeva ikonologija ona vrsta znanstvenog metadiskursa o slikama koja može neutralno tumačiti vizualne fenomene. Premda je teško naći osobu koja u autonomnu moć slika vjeruje više od Mitchella, te premda je i sam autor djela naslovljenog *Ikonologija*, kao što smo ranije rekli, on ipak ne vjeruje da ono “ikoničko” u slici djeluje neovisno od “tekstualnog” ili “lingvističkog”. U pojmu ikoničkog kod Panofskog on vidi nešto poput potisnutog sjećanja koje se uvijek iznova vraća kao simptom koji ne možemo kontrolirati.<sup>29</sup> Smatra da je ikonologiju u vremenu slikovnog obrata potrebno obnoviti na taj način da niti ono slikovno ne dominira tekstualnim (ikonografskim), niti ono diskurzivno ne natkrije kontingenciju slikovnog. Potrebno je omogućiti njihovu stalnu međusobnu napetost i usporedbe, dijalektiku riječi i slike koja će uvijek iznova pokazivati čovjekovu nerazdvojnu prirodu jezičnog i reprezentacijskog:

Ono što bi jedna nova kritička ikonologija sasvim sigurno primijetila jest otpor koji slika danas pruža logosu. Opće mjesto postmodernizma je da je to epoha u kojoj su slike i simulakrumi apsorbirali sve jezično — nešto poput semiotičkog labirinta ogledala. Ako je tradicionalna ikonologija potiskivala sliku, postmoderna ikonologija potiskuje jezik.<sup>30</sup>

Povijest umjetnosti je, od poznatih Hegelovih teza o smrti umjetnosti, te nakon usvajanja ikonološke, a zatim semiotičke i lingvističke paradigme, dospjela do situacije u kojoj je sama sebi malo mogla pomoći. Znači li smrt umjetnosti i smrt umjetnika, kao što tvrdi Mladen Stilinović u svom poznatom konceptualnom radu, ili su smrt umjetnosti i smrt povijesti umjetnosti dvije potpuno različite stvari koje, da pa-

28 W.J.T. Mitchell, “Pictorial Turn”, str. 16–17.

29 Op. cit., str. 24.

30 Op. cit., str. 28.

radoks bude veći, sa samim umjetnicima nemaju nikakve veze? Keith Moxey izdvaja ključne argumente tri suvremena povjesničara umjetnosti čiji radikalni odmak od linearnosti povijesti uvodi u “filozofiju” vizualnih studija.<sup>31</sup> Prvi argument ponudio je Athur Danto koji tvrdi da je doba umjetnosti (a time, naravno, i njoj pripadajuće povijesti) iza nas zato što je duh transcendirao svoju materijalizaciju u umjetničkom objektu i poprimio je čistu intelektualnu formu, poput filozofije:

Cijelo proteklo stoljeće umjetnost je nastojala pokazati da posjeduje filozofsku svijest o sebi samoj i time su umjetnici prešutno prihvatili obavezu da će njihova djela utjelovljivati filozofsku bit umjetnosti. Danas nam je jasno da je to bila kriva procjena i da povijest umjetnosti više nema smjer kojim bi krenula. Umjetnici i mecene mogu je usmjeriti kamo god oni žele.<sup>32</sup>

U Dantovoj terminologiji, umjetnost koja poprima status filozofije zapravo je ona umjetnost koja gubi specifičnost umjetničkog predmeta; umjetnost postaje filozofija zato što ulazi u domenu duha gdje materijalno opredmećenje više nije relevantno. Umjetničko djelo može nastati iz bilo čega i biti bilo što. Drugi argument Moxey nalazi kod Hansa Beltinga koji u knjizi *The End of Art History*<sup>33</sup> objavljuje kraj povijesti umjetnosti kao logičnu posljedicu nestanka aure djela. Na Hegelovom tragu, on se priklanja ideji da su i umjetnost i njena povijest došle do svog kraja. Kada Danto kaže da je umjetnički predmet izgubio osobine koje su ga razlikovale od drugih materijalnih objekata, u srodnom Beltingovom tumačenju to znači da su forma i stil, pomoću kojih je povijest umjetnosti definirala vlastiti predmet kao razliku spram drugih znanstvenih disciplina, također izgubili svoju povijesno–umjetničku specifičnost. Ne samo da su umjetnost i njena teorijsko–povijesna verifikacija nestale pretvorivši se u nespecifične predmete baudrillardovskog “sustava objekata”, nego su i pridonijele svojevrsnom

- 
- 31 Keith Moxey, “Nostalgia for the Real. The Troubled Relation of Art History to Visual Studies”; objavljeno u: Keith Moxey, *The Practice of Persuasion*; Cornell University Press, Ithaca i London, 2001., str. 103–105.
- 32 Arthur Danto, “Three Decades After the End of Art”; objavljeno u: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*; Princeton University Press, Princeton 1997., str. 36.
- 33 Hans Belting, *The End of Art History*; Chicago University Press, Chicago 1987., preveo na eng. Christopher Wood.

društvenom paradoksu. Taj paradoks je treći Moxeyev argument koji prepoznaje u glasovitoj tezi Douglasa Crimpa da je institucija muzeja omogućila potpunu autonomnost umjetnosti stvorivši od nje ideal apsolutne estetske vrijednosti, ali ju je na taj način prisilno odvojila od društvenih interakcija.<sup>34</sup>

Kako u tim promijenjenim okolnostima interveniraju vizualni studiji? Revolucionarna novost koju oni donose u akademsku i najširu društvenu zajednicu nije toliko u tome što redefiniiraju naš odnos prema postojećim disciplinama koje se bave vizualnim fenomenima i iskazima, već u tome što suštinski mijenjaju naš odnos prema samim fenomenima, što nam pomažu drugačije ih promatrati i otkrivati u njima druge vrijednosti, bez obzira je li riječ o vrhunskim umjetničkim djelima ili trivijalnim proizvodima popularne kulture. Mogli bismo reći da vizualni studiji pružaju znanstveno utemeljenje slikovnom obratu kao nastavak povijesti umjetnosti drugim sredstvima uz proširenje njenih ciljeva; oni funkcioniraju poput samoregulirajuće discipline koju su stvorili sami artefakti i predmeti istraživanja, tj. disciplina je nastala kao reakcija na promijenjenu društvenu zbilju u doba zaokreta prema slici. Michael Ann Holly tvrdi da ono što vizualni studiji proučavaju nisu objekti (umjetničke) proizvodnje nego subjekti podložni kulturalnim utjecajima s obzirom na epohu u kojoj o njima raspravljamo. Za razliku od povijesti umjetnosti koja se bavi linearnim razvojem objekata kroz povijesno vrijeme i otkrivanjem "istine" umjetničkog predmeta, vizualna kultura postaje svjesna da ne postoji jedinstveno značenje vizualnih objekata, nego se ono "proizvodi" uvijek iznova, u konkretnom trenutku kritičke refleksije.<sup>35</sup>

Vizualne studije, prema tome, nije omogućila samo dominacija vizualnih sadržaja u društvu spektakla i masovnih medija te svojevrsna obnova dekonstrukcijske kritike koja u svakoj novoj interpretaciji djela vidi njegovo uništenje i ponovno stvaranje; proces tumačenja je kod vizualnih studija dekonstrukcijski, jer uvijek iznova iznosi sumnju u istinu umjetnosti i slike, ali je istodobno i konstruktivan jer uspostavlja nove značenjske veze između naizgled nespojivih fenomena. Te veze ne uspostavljaju se samo između slike i teksta, što su omiljene

---

34 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*; MIT Press, Cambridge 1993.

35 Michael Ann Holly, "Response to the Visual Culture Questionnaire"; u: *October*, br. 77/1996, str. 39–41.

Mitchellove teme, nego jednako tako između različitih estetskih i medijskih registara koji tek ozbiljnijom komparativnom analizom tvore koherentan kulturalni iskaz o vlastitoj prirodi i vremenu u kojemu su nastali.

James D. Herbert skreće pozornost na sklonost vizualnih studija da proširenjem disciplinarnog područja u odnosu na povijest umjetnosti i ikonologiju uđu u domenu socijalne konstrukcije vizualnog. To znači da se potencijalno neograničenom broju vizualnih artefakata priznaje da mogu posjedovati estetsku i ideološku kompleksnost.<sup>36</sup> Kada bi povijest umjetnosti u tim okolnostima htjela zadržati prvenstvo u klasifikaciji i vrednovanju vizualnih sadržaja, morala bi se pretvoriti u povijest slika ili u povijest odnosâ ljudi i slika, što nas već približava predmetu koji je puno ranije zauzela antropologija, ili još prije nje etnografija. Dok se antropologija bavi “kulturom” kao cjelinom čovjekovih aktivnosti u društvu i umjetnost promatra kao svojevrsnu elitističku subkulturu, povijest umjetnosti želi vjerovati da “kultura” (pogotovo, tvrdi Herbert, u sintagmi “visoka kultura”) ipak posjeduje vlastitu autonomiju koju je u stanju dokazati vrijednošću umjetničkih djela nesvodivih na prošireni antropološki pojam kulture. Slijedi nam logično pitanje: kakvu vrstu slika i materijalnih objekata proučavaju vizualni studiji?

## Vizualni studiji i (ne)umjetnička djela

Umjesto da uspon trivijalnih slika i popularne kulture i njihovo zajedničko proučavanje u okviru univerzalne znanosti o slikama vidi kao prijetnju autonomiji i posvećenom statusu umjetnosti, Moxey upravo u njihovom prožimanju vidi mogućnost zadržavanja autonomnih vrijednosti visoke i niske kulture.<sup>37</sup> On tvrdi da su najveći protivnici vizualnih studija/kulture oni koji smatraju da je proučavanje umjetnosti nužno odvojiti od proučavanja drugih vrsta vizualnih iskaza. Uspoređivati klasična djela slikarske umjetnosti sa suvremenim slikama tele-

36 James D. Herbert, “Visual Culture/Visual Studies”; objavljeno u: *Critical Terms for Art History*; Robert S. Nelson i Richard Shiff (ur.), Chicago University Press, Chicago, 2003., 2. izd., str. 452–463.

37 Keith Moxey, op. cit., str. 106–107.

vizije i reklame znači razumjeti načine na koji svaka od tih vizualnih praksi proizvodi značenje, a ne odricanje vrijednosti umjetnosti i pripisivanje vrijednosti ne–umjetnosti. Vizualni studiji povezuju različite slikovno posredovane kulturne proizvode nastale u različitim vremenskim razdobljima, bez obzira na disciplinarna ograničenja humanističkih znanosti. Poput Michael Ann Holly, i on smatra da niti jedan objekt ne može prisvojiti univerzalno pravo na estetsku vrijednost ali da nam proučavanje umjetnosti može približiti odgovor na pitanje zašto nešto smatramo umjetnošću u različitim kulturama i različitim povijesnim trenucima.<sup>38</sup> U tom kontekstu možemo spomenuti i Mitchellovu tvrdnju koji kaže da to što neki znanstvenici žele u domenu slika uključiti umjetničke i neumjetničke slike ne znači da razlike među njima automatski nestaju, nego da time postajemo svjesniji njihovih razlika i bolje uočavamo transakcije i prijenose među njima.<sup>39</sup>

Usprkos tomu, našem vremenu ne možemo u potpunosti oduzeti povijesnu specifičnost i zato jedno od najvažnijih pitanja koje vizualni studiji postavljaju i na kojemu se temelji njihova “subverzija realnog” glasi: što je dovelo do nestabilne pozicije umjetničkog djela i njegovog rastvaranja u spektaklu medijskog komuniciranja slikom? Je li doista riječ samo o posljedici sveobuhvatnog zaokreta prema vizualnom koji svako umjetničko djelo rastvara u jednostavnu ikoničku činjenicu globalne vizualne kulture ili su uzroci “nestajanja umjetnosti” i u njoj samoj? Jedan dio odgovora na ovo pitanje dobit ćemo vratimo li se unatrag, do dijalektike modernizma koja je, s jedne strane, prihvaćanjem radikalne Duchampove geste dopustila da sve materijalno postane umjetničkim djelom ali je, s druge strane, uspješno održavala granicu između modernističkog sna o umjetnosti koja mijenja svijet i svijeta koji ta umjetnost ipak nije uspjela promijeniti. Podjela na *high* i *low*, na visoku umjetnost i popularnu kulturu, postala je bitnom odrednicom modernizma, kao što je i brisanje granica između elitnog i trivijalnog označilo “kraj velikih naracija”. Vizualni studiji vrlo uvjereno preuzimaju postmodernistički aksiom da umjetnički predmet nema povlašteni status estetskog objekta i da se on ne može na temelju nekih unapri-

---

38 Ibid.

39 W.J.T. Mitchell, “Pokazati gledati”; *Tvrđa*, 1–2/2007, str. 31.



jed poznatih kriterija uklopiti ni u jednu unaprijed definiranu stilsku formaciju. Drugim riječima, umjetničko djelo postaje umjetnošću ne zaslugom umjetnika–genija, nego složenim transferima kulturalnih i materijalnih vrijednosti koji se događaju u sferi medijâ i komunikacijskog djelovanja.<sup>40</sup> Muzeji, kritika, aukcije, galerijska mreža, sistem zvezda i medijsko rasprostiranje umjetnosti tek su neki od njih.

James Elkins smatra da je rasprava o “visokom” i “niskom” bila vrlo plodotvorna za vizualne studije i da je pomogla toj disciplini da se kritički distancira od postmodernističkog ujednačavanja svih vizualnih iskaza te da istodobno ostane podjednako osjetljiva na ne–umjetničke fenomene. Elkins tvrdi da su danas na sceni “dviije verzije kulturalne povijesti modernizma”. Prema prvoj, podjela na “visoko” i “nisko” i dalje postoji kao refleks ideja Frankfurtske škole, a što je povezano s konzervativnim krilom povijesti umjetnosti i novinske kritike. Druga struja, u koju valja uključiti teoretičare vizualne kulture, filmologe i autore koji se bave medijima, tu podjelu smatra neodrživom.<sup>41</sup>

Prva struja vođena je Adornovim načelom negacija: kulturna industrija u kapitalizmu pokušava izjednačiti sfere visoke i niske umjetnosti koje su oduvijek bile razdvojene i na taj način stvara prijetnju autentičnim vrijednostima umjetnosti. Visoka umjetnost stoga ima zadatak serijom negacija — ikonoklazmom, ukidanjem reprezentacije, naracije itd. — sačuvati svoj prostor od dominacije popularne kulture. Možemo lako pretpostaviti da se protivnici vizualnih studija vrlo često priklanjaju stavu da je visoka umjetnost utemeljena upravo u negaciji i otklonu od vrijednosti koje dijeli većina. Druga struja vjeruje da je podjelu između “visokog” i “niskog” ukinula sama stvarnost, ali da to ne znači da je prestala postojati razlika između objekata koji imaju umjetničku vrijednost i onih koji ju nemaju. Radi se o tome da umjetničke predmete sada treba tražiti na drugim mjestima — tamo gdje vlada “profano” i “nisko”. Jer, ne zaboravimo: idealistička estetika nakon Duchampa više ne vrijedi, pojam ljepote ionako nikada nije ušao u pojmovnik kritičke

---

40 O posljedicama dominacije komunikacijskog djelovanja na proizvodnju estetskih vrijednosti, od komuniciranja slikom do novomedijskih virtualnih prostora, opširno i vrlo sustavno piše Žarko Paić u knjizi *Vizualne komunikacije — uvod*; Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008.

41 James Elkins, *ibid.*, str. 45–53.

teorije, a tisuće svakodnevnih vizualnih podražaja traže da prema nji-  
ma zauzmemo nekakav stav — volimo li ih ili mrzimo?

Veliki kritičar “kulture logike kasnog kapitalizma”, Fredric Jame-  
son, u neskriveno rezigniranom komentaru na Adorna reći će da je  
otpor slikama uzaludan: “slika je roba i zato od nje ne možemo očeki-  
vati da će negirati robnu proizvodnju”.<sup>42</sup> James Elkins u toj tvrdnji pre-  
poznaje paradigmatiku poziciju vizualnih studija u kojoj slike imaju  
najvažnije mjesto, vrlo često važnije i od njihove funkcije i od namjera  
onih koji ih stvaraju. Dobar i danas već kanonski primjer za to su Be-  
nettonovi oglasi dizajnera i umjetničkog direktora Oliviera Toscanija.  
Oni zorno pokazuju zašto tzv. trivijalne slike, tj. one koje nisu stvorene  
s namjerom da budu pročitane kao umjetnički iskaz, postaju važnom  
temom vizualnih istraživanja, premda je — da parafraziram Mitche-  
lla — jedino što su te slike željele to da budu primijećene i da izazovu  
posrednu ili neposrednu reakciju kupovine Benettonovih proizvoda.  
(sl. 2) Način na koji je stručna javnost prihvatila te oglase pokazuje me-  
hanizam pomoću kojeg robna estetika postmodernizma ulazi u dome-  
nu vizualne kulture i tamo postaje predmetom znanstvenog interesa  
vizualnih studija.

Elkins se pita zašto bismo se uopće bavili tim oglasima (a ne nekim  
drugima) ako ne zato što su intrigantniji, inovativniji i kompleksniji od  
drugih? Nisu li upravo te osobine ideali visoke umjetnosti? Kada to ne  
bi bio slučaj, kaže Elkins, kada između visokog i niskog doista ne bi  
bilo nikakve razlike i kada nam ne bi bilo važno jesu li oni intrigantniji,  
inovativniji i kompleksniji od drugih, tada bi se vizualni studiji jedna-  
ko bavili Benettonovim oglasima kao i onima što oglašavaju popuste  
u supermarketima i mesnicama. Premda vikend akcije u nacionalnim  
trgovačkim lancima još uvijek nisu predmetom interesa znanstvenih  
krugova, čak ni onih vrlo sklonih trivijalnim slikama, i ono što naziva-  
mo “niskim” pretendira da bude podvrgnuto jednakom setu interpre-  
tacijskih kriterija kao i bilo koji “sublimni” vizualni iskaz. Elkins kaže  
da ti kriteriji potječu izravno od umjetničke kritike iz razdoblja moder-  
nizma — čak od Clementa Greenberga osobno — i potpuno na tragu  
Moxeya i Mitchella zaključuje da, premda vizualni studiji posvećuju

---

42 Fredric Jameson, “Transformations of the Image”; objavljeno u: *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1988*. Verso, London, 1998., str. 135.

trivijalnim slikama reklamnih plakata jednaku pozornost kao i čistoj umjetnosti, to još uvijek ne znači da ih neki unificirajući kriterij vrijednosti izjednačuje po kvaliteti. Slike umjetnosti, smatra on, ipak su intrigantnije, inovativnije i kompleksnije od slika *advertisinga*.<sup>43</sup>

Ukoliko vizualni studiji ne prave razliku između kategorije vizualnih objekata kojima se bave, dakle u analitički vidokrug mogu potpuno ravnopravno ući elitni muzejski primjerci i bižuterija s uličnih štandova, kanonska djela filmske umjetnosti i telenovele, spomenička plastika i novinski oglasi, preostaje nam pitanje što je s medijima? Imaju li vizualni studiji neki preferirani medijski oblik? Je li to možda film kao najdemokratičnija vizualna forma koja je kamerama integriranim u mobilne uređaje i internetskim servisima distribucije video sadržaja postala *lingua franca* televizijskog društva današnjice?

Praksa vizualnih studija i, nadam se, primjeri koje navodim u ovoj knjizi, pokazuju da je ovo pitanje pogrešno postavljeno i da se predmeti njihovog interesa pojavljuju ne više niti kao inter-medijalni, nego sve više kao post-medijalni. Teoretičar filma Noël Carroll uzvikuje “Zaboravite na film, zaboravite na medij kao razlikovnu kategoriju kakvu ste poznavali!”<sup>44</sup> Možemo li, primjerice, još uopće zvati igranim filmom digitalnu projekciju kompjutorskog zapisa koji je stvoren bez filmske vrpce, bez fizičkih interijera ili eksterijera, čak i bez živih ljudi kao glumaca, bez glazbe proizvedene s nečim što nalikuje na muzički instrument? U redu, moramo prihvatiti neminovnost tehnološkog napretka i neke tradicionalne pojmove nastale u pred-digitalnoj eri proširiti onoliko koliko je dovoljno da ne unose zabunu u praktični život. Ali, čak i kada zaboravimo digitalne kamere, vratimo li se malo u povijest i pogledamo Godardovog *Ludog Pierrota*, vidimo da polje “vizualne kulture” još i prije pojave “nedisciplinarnih” vizualnih studija gledatelja Godardovog filma stavlja pred vrlo zahtjevan zadatak. Za koju od postojećih znanstvenih disciplina možemo sa sigurnošću tvrditi da će dovoljnom širinom obuhvatiti režiserove vizualne digresije i dovoljnom dubinom ući u psihoanalitičku problematiku likova, u povijesno-umjetničke citate ili u organizaciju narativnog tijeka?

43 James Elkins, op. cit., str. 52–53.

44 Noël Carroll, “Zaboravite na medij”; Hrvatski filmski ljetopis, br. 56/2008.

Oglasi Benetton  
*Uniforma hrvatskog vojnika, 1994.*  
*Food for Work, 2003.*



Jedna od intencija ovog istraživanja je da se spomenuti problem pokuša postaviti obrnuto te se predlaže teza da suvremeni vizualni iskazi (ili oni povijesni, ako su promatrani kroz modernu optiku), bez obzira radi li se o umjetničkom djelu ili bilo kojem proizvodu vizualne kulture, više nemaju neku sveobuhvatnu znanstvenu paradigmu ispod čijeg bi se teorijskog plašta osjećali komforno. Vizualni studiji, kao nomadska disciplina koja nastoji obuhvatiti, razumjeti i protumačiti što više vizualnih činjenica, žele se nametnuti kao neizostavna alternativa.

## Metaforičnost jezika kao središnji problem teorije vizualnog obrata

U sintagmi *vizualni obrat* pojam *zaokreta* ima posebnu semantičku težinu. Međutim, slikovni zaokret nije ono što sugerira rezolutnost njegova doslovnog značenja: zaokret prema slici, premda terminološki naizgled ne ostavlja prostor sumnji, nije stvarni prijelom, preokret, nije čak niti konkretan događaj, raskid između onoga *prije* i onoga *poslije*. I kod Mitchella i kod Boehma zaokret prema slici je *proces*, a kod Boehma je taj proces čak puno dulji, njegov *ikonički obrat* uključuje promjenu shvaćanja umjetnosti između predmodernizma i modernizma. Za Boehma ikonički obrat počinje već s impresionistima, to jest postimpresionistima, sa Cézanneom i afirmacijom teorije te, pogotovo, prakse promatranja: osamostaljenje pogleda, osamostaljenje slike kao objekta, slika više ne odgovara stvarnosti nego je ona vlastiti entitet koji ima svoj vlastiti govor.<sup>45</sup> Zaokret prema slici kod obojice autora nije

45 Ovdje upućujemo na iznimno sveobuhvatan teorijski poduhvat unutar znanosti o slici, a koji je poduzeo Jonathan Crary i objelodanio u svoja dva najpoznatija djela: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (MIT Press, 1992) i *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture* (MIT Press, 1999). U dvije knjige riječ je o tome kako tehnički preduvjeti gledanja, stvoreni izumom novih optičkih aparata, tijekom devetnaestog stoljeća utječu na čovjekovo formiranje ranije nepostojećih percepcijskih mogućnosti, ali i društvenih odnosa u cjelini. Tehnički uvjeti reprodukcije, približavanja i pokretanja slika, u Craryjevoj analizi postali su aktivatorom promjene uloge slika u širem smislu, te jedan od temelja rasprava o zaokretu prema slici na kraju dvadesetog stoljeća. U uvodu svoje druge knjige Crary pojašnjava: "Jedan od ciljeva moje knjige *Techniques of the Observer* bio je pokazati kako su povijesne transformacije ideja o gledanju neodvojive od šireg preoblikovanja subjektivnosti koje se nije doticalo optičkih iskustava već procesa modernizacije i racionalizacije. U ovoj knjizi, koja se bavi drugačijim događajima, jedan od mojih ciljeva je pokazati kako je problematika vida u modernoj epohi samo jedan od tjelesnih aspekata koji se može uhvatiti,

motiviran fenomenom spektakularne slike nego sazrijevanjem *svijesti o promjeni* prema njenoj autonomiji, prema nezavisnom činu gledanja, prema slici kao zasebnoj stvari koja ima pravo izraziti "što želi". Naravno da spomenute promjene možemo gledati iz povijesne perspektive kao što to čini Boehm, jer, na ekstreman način rečeno, ne postoji ništa što nema svoju povijest. Ne možemo gledati ni Cézannea ni Seurata niti bilo kojeg drugog autora kao zasebne figure u tijeku povijesti. Upravo zbog utemeljenja ikoničkog obrata u povijesnoj perspektivi, u Boehmovoju teoriji ne zamjećujemo izravnu referencu na element preokreta, raskida i započinjanja nove paradigme. Za Boehma, obrat je proces za koji znamo kada je započeo, ali za koji ne možemo utvrditi je li završio i kada će završiti i da li možda još uvijek traje.

Obojica dijele mišljenje o tome *kako* dolazi do slikovnog zaokreta; i kod jednog i kod drugog radi se o tome da jezik dominira slikom, nakon čega slijedi spoznaja da jezik nije samo lingvističko sredstvo sporazumijevanja, nego da on funkcionira kao niz metafora, kao niz slikovnih prispodoba koje koristimo u govoru ili tekstu, a uvijek imajući na umu mentalnu projekciju, asocijaciju na nešto što smo već vidjeli, upoznali itd. Podjednako, dakle, smatraju da je *metaforičnost* jezika priznanje njegove slikovne biti, te da je to jedan od preduvjeta za vizualni obrat. Premda polaze od sličnih premisa, kod Mitchella su reperkusije povijesnog i razvojnog utemeljenja drugačije utoliko što on u svoj *pictorial turn* ipak ugrađuje element *preokreta* paradigme. Preliminarno bismo mogli parafrazirati Mitchellovu osnovnu tezu ovako: slikovna komponenta oduvijek postoji u jeziku i jezični element "ugrožava" autonomni doživljaj slike. Prema tome, da bismo analizirali slike nama uopće ne treba model ikonologije kao eksponenta jezika kakvim se povjesničari umjetnosti već stoljeće i pol najčešće koriste. Za potrebe analize suvremenih slika trebat će rekonstruirati klasičnu ikonologiju ili predložiti novu. Njegov pojam *pictorial turn* i zalaganje za ustanovljenjem *literarne ikonologije* promatrat ćemo u nastavku kao širi teorijski zahvat usmjeren prema rekonstrukciji klasične ikonologije Panofskijevog tipa

---

oblikovati i kontrolirati pomoću niza vanjskih tehnika; istovremeno, vid je jedini tjelesni aspekt sposoban izbjeći zamku institucionalizacije i izmišljati nove oblike, osjećaje i intenzitete. Ne vjerujem da su izričito vizualni koncepti poput „gledanja” ili „promatranja” sami po sebi objekti vrijedni povijesnog tumačenja.” (*Suspensions of Perception*, str. 3)

koja je cijelo dvadeseto stoljeće analizu slika temeljila prije svega na tekstualnoj eksplikaciji vizualnih sadržaja. Na taj način, i slika i tekst približili bi se suštini umjetničkih vrsta i medija u kojima ih svakodnevno gledamo/čitamo.

## ***Ikonički obrat* Gottfrieda Boehma: jezično strukturiranje slikovitosti**

U svom intelektualnom bestselleru *Metaphors we live by* iz 1980. George Lakoff i Mark Johnson ponudili su vrlo opsežne dokaze da metafore nisu tek stilske figure kojima bi se trebale baviti samo usko specijalizirane struke, poput književne teorije i stilistike, nego da je riječ o razvedenom sustavu mišljenja pomoću kojeg ljudi daju smisao međusobnoj komunikaciji povrh razine elementarnoga jezičnog sporazumijevanja. Metafore su sveprisutne u svakodnevnom životu, njima su prožete naše uobičajene misli i djelovanja sve do najmanje primjetnih detalja: “Ako smo u pravu smatrajući da je naš konceptualni sustav u velikoj mjeri metaforičan, tada je način na koji razmišljamo, ono što svakodnevno doživljavamo i radimo, uvelike pitanje metafore”.<sup>46</sup> Lakoff i Johnson u svojoj knjizi polaze, dakako, od metafora u jeziku, međutim njihova operacionalizacija uobičajenoga čovjekovog metaforičkog načina mišljenja pokazuje da je riječ o istom onom konceptualnom sustavu koji koristimo u *svim* oblicima komunikacije. Budući da je naš komunikacijski aparat nerazdruživ od jezika, “metafore kao jezički iskazi mogući su zato što postoje i u čovjekovu konceptualnom sustavu”. Prema njihovim riječima, “osnovna svrha metafore je da nam omogućiti razumijevanje jedne stvari pomoću neke druge”.<sup>47</sup>

Promotrimo li sada što čini funkciju slika — figurativnih i simboličkih, umjetničkih, edukativnih ili zabavnih — od najranijih paleolitskih prikaza do *Transformersa* u posljednjoj 3D tehnologiji, vidjet ćemo da je, bez obzira na njihovu različitu *specifičnu* funkciju, uvijek riječ o tome da *re-prezentacijom* kao ponovnim prikazom nadomještamo *prezentaciju* nekog neprisutnog objekta. Utoliko je koncept slikovne

46 George Lakoff i Mark Johnson, *Metaphors we Live By*; Chicago University Press, Chicago, 1980., str. 3.

47 Ibid., str. 5–6.



reprezentacije također u suštini metaforičan (Lakoff i Johnson rekli bi i *metonimičan*), premda nas kod fotografija i hiperrealističnih slika od ove hipoteze može odvratiti njihovo doslovno prikazivanje (neprisutnog) objekta.<sup>48</sup> Ovdje se radi o tome da je svaki oblik vizualne reprezentacije rezultat konvencije prikazivanja. Čak je i “realistična” renesansna perspektiva konsenzualna metoda reprezentacije trodimenzionalnog prostora na dvodimenzionalnoj plohi slike, prema tome je i ona metaforična. Kada Lakoff i Johnson kažu da metafore određuju naš cjelokupni komunikacijski sustav, oni pri tome misle na bezbrojne jezične varijante koje obiluju metaforama (ali nisu nužne, kao u našem primjeru, za temeljnu funkciju jezika), te na sve one slike koje, kako ćemo nastojati pokazati, *već* obitavaju u jeziku. Ako, dakle, i govorni jezik (tj. književni tekstovi) i slikovni prikazi obiluju metaforama ili su sami suštinski metaforični, postavlja se pitanje na koji način treba pristupiti jezičnim i vizualnim iskazima da bismo utemeljili tezu o metafori kao konceptualnom sustavu koji transcendirira tekst i sliku i tako postaje univerzalno komunikacijsko načelo? Ili, da postavimo pitanje izravnije, zajedno s Gottfriedom Boehmom: “što možda metaforu čini prikladnom da pruži strukturalni uzorak ‘slikovitosti’?”<sup>49</sup>

Boehm smatra da se već od devetnaestog stoljeća javlja “povratak slika”, a taj fenomen nazvao je *ikoničkim obratom* (*Ikonische Wendung*). Sam naziv izravno i namjerno aludira na raniji pojam *linguistic turn* koji je tridesetak godina ranije primijenio Richard Rorty. Boehm kaže da je “lingvistički impuls u svom radikalnom obliku značio da svi problemi filozofije postaju problemi jezika” i analogno tomu pita “ne prati li okretanje uvjetima jezika sličan interes za pretpostavke slike? Ima li pitanje *Što je slika?* svoju razornost i svoju stvarnu osnovu u tom znanstveno–povijesnom zbivanju?”<sup>50</sup> Sasvim na tragu Lakoffa i Johnsona, Boehm kaže da se svijet pojmova ne može odvojiti od svoga metaforičnog, tj. — sagledano u širem kontekstu — retoričkog tla i stvarno

48 U ovu definiciju ne možemo uključiti originalne apstraktne umjetničke slike budući da one ne reprezentiraju ništa osim sebe samih, međutim, moramo uključiti reprodukcije tih istih apstraktnih slika, primjerice u katalogima izložbi, zato što je u tom slučaju svakako riječ o reprezentaciji ne–reprezentacijske slike.

49 Gottfried Boehm, “Povratak slika”, u: *Vizualni studiji — umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*; uredio Krešimir Purgar; Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009., str. 14.

50 Ibid., str. 4.

utemeljenje zaokreta prema slici prepoznaje tamo gdje ju oni što dominaciju slike vide samo u medijskom spektaklu suvremenosti nikada ne bi tražili: u raspravama o jeziku Ludwiga Wittgensteina i Friedricha Nietzschea:

Koncept “jezične igre”, što ga je Wittgenstein razvio u *Filozofskim istraživanjima*, zasniva se na “obiteljskoj sličnosti” pojmova, tj. na metafori. Wittgenstein razabire uzajamnu povezanost pojmova iz svakodnevnog jezika, u čiji su osebujni splet značenja inkorporirani određeni životni oblici. Pojam “jezičnih igara” vrlo je prikladan da označi isprepletenost obveznih pravilnosti i varijabilnih slobodnih prostora. Sličnosti stimuliraju usporedno zapažanje, jače apeliraju na oko nego na apstraktni razum, stvaraju rezonancije i tragove, koji se prije mogu vidjeti, odnosno iščitati, nego deducirati.<sup>51</sup>

Ono što je *linguistic turn* prevelo u *iconic turn* bilo je, kako smo to već ranije primijetili i u Mitchellovim tezama, Wittgensteinovo propitivanje slikovne potencije jezika (postali smo “zarobljenici slike” koja je “ovladala i našim jezikom”),<sup>52</sup> ali podjednako obrat prema slici ima, prema Boehmu, “historijsko mjesto unutar novovjekovne filozofije upravo ondje gdje ona kritički zaoštrava problem svog samoutemeljenja”.<sup>53</sup> Ovdje se referira na ulogu koju Immanuel Kant pripisuje mašti i općenito na Kantovo nastojanje “da se povežu osjetilnost i razum, odnosno teorijski i praktički um sistematski dovedu u uzajamni odnos. Prve dvije Kantove kritike spaja treća, u kojoj slikovna moć ima središnju ulogu”.<sup>54</sup> Ali, “krunski svjedok” novog “obrata prema metafori” bio je Friedrich Nietzsche.

---

51 Ibid., str. 5

52 Mitchell upućuje na engleski prijevod djela Ludwiga Wittgensteina *Philosophical Investigations*; Macmillan, New York, 1957.

53 Boehm, *ibid.*, str. 5

54 Tri Kantove kritike o kojima govori Boehm su *Kritika čistoga uma (Kritik der reinen Vernunft, 1787.)*, *Kritika praktičnog uma (Kritik der praktischen Vernunft, 1788.)* i *Kritika moći suđenja (Kritik der Urteilskraft, 1780.)*. Ovo posljednje djelo u trilogiji ujedno je ostavilo najviše traga u modernoj estetici i pružilo je najraniji teorijski i filozofski okvir za događaje koji će u modernoj umjetnosti započeti s impresionizmom i nastaviti se u svim kasnijim umjetničkim stilovima što su se udaljili od reprezentacije fizičkog svijeta. Njegov pojam “bezinteresnog svidanja” omogućio je da umjetnička djela budu sagledavana kao samostalni estetski objekti koji više ne moraju podsjećati na predmete iz stvarnosti. Ono što je najznačajnije utjecalo na razvoj nepredmetne umjetnosti općenito i Duchampovog koncepta *ready-made*,

Boehm kaže da je povratak metafore u središte filozofijskog mišljenja kod Nietzschea vidljiv prvenstveno u djelu *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*.<sup>55</sup> On apostrofira moderni značaj Nietzschea zbog njegove radikalne sumnje u referencijalni odnos čovjeka prema svijetu, tj. zbog njegove sumnje u moć i slike i čovjeka:

Ako je pojmiti spoznaju realnosti prema modelu kopije bilo iluzija, ako treba isključiti kauzalitete između objekta i subjekta, metafora se posebno nudi kao premoštenje (...) jer ona povezuje na stvaralački način, njezini rasplinuti konstrukti uzlijeću nad ponorima logički prividno nepovezanoga. Što su veće i dublje te pukotine, to su metafore odvažnije. One ne utvrđuju što “jest”, nisu žrtve te stare ideje o stabilnoj, sa sobom identičnoj realnosti. One ne odslikavaju; one, naprotiv, proizvode. “Gomila metafora” demistificira iluziju jednoga svijeta, postaje razlogom ljudske spoznajne djelatnosti.<sup>56</sup>

Boehm smatra da proučavanje slika putem “kopija” (za njega su kopije sve vrste slika u masovnim medijima, na televiziji, u novinama, reklamama, itd.) odvrća pozornost od njihove suštine i previše skreće pažnju prema medijskom aspektu slikovne reprezentacije. Utoliko bi, pomalo paradoksalno, ali sasvim u duhu Nietzscheovog “ikonoklazma”, koncept ikoničkog obrata zapravo bio zaokret *od* “medijskih” slika društva spektakla i označio povratak na “nepatvorenu” slikovnu suštinu koja obitava u metaforičkim aspektima jezika. Kopije, ili, Baudrillardovim rječnikom *simulakrumi*, iscrpljuju se u prenošenju informacija koje nisu same stvorile, a njihov “sekundarni status”, prema Boehmu, ometa razumijevanje bitnog u pojmu slike.

U tekstu “Povratak slika” Gottfried Boehm navodi tekstove Mauricea Merleau-Pontyja “Cézanneova dvojba” iz 1942. te “Okolo i duh” iz 1961. kao djela koja konačno “priznaju oku samostalnost i prostor produktivnog djelovanja, njegov vlastiti duh”.<sup>57</sup> Merleau-Ponty revidirao

---

uz širenje na veliki dio suvremene umjetnosti, proizašlo je iz *Kritike moći sudjenja* u kojoj je Kant stvorio filozofsku osnovu da u bilo kojem objektu možemo biti u stanju prepoznati predmet dostojan estetske prosudbe.

55 Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873), u: *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, München 1980., str. 875. Boehm u bilješki navodi sljedeće: “Istina se tu pojavljuje ‘kao pokretna gomila metafora’ (...) (881). Taj pojam imenuje Nietzsche kao ‘reziduum metafore’ (882)” (Ibid., str. 21.)

56 Ibid., str. 6.

57 Ibid., str. 7–8.

je svoje ranije fenomenologijske uvide koji su ulogu oka razumijevali konstruktivno i funkcionalno, te njegovo kasno mišljenje iz spomenutih tekstova priznaje “da se onaj tko gleda ne izgrađuje nasuprot realitetu, nego u realitetu izvršava svoje činjenje (i) da gledanje gubi svoju konstruktivnu statiku i tehničku apstraktnost”.<sup>58</sup> Merleau-Pontyjeve teze o Cézanneu ne dolaze kao novost unutar diskursa o apstrakciji, budući da je u to vrijeme nepredmetna umjetnost u cijelom zapadnom kulturnom krugu već bila općeprihvaćeni estetski kanon. Među ostalim idejama, francuski teoretičar afirmira autonomnost umjetničkog čina, tvrdi da slika nije preslika niti jedne određene stvarnosti već pretpostavka u umjetnikovom umu, zatim da je slika isključivo referent sebe same i slično. U umjetničko-teorijskom smislu njegovi uvidi su mnogo radikalnije izvedeni kod američkih kritičara njegova vremena, poput Clementa Greenberga i Harolda Rosenberga, ali ono što je za Merleau-Pontyja važnije jest da je problematiku gledanja umjetničkog djela dosljedno smatrao percepcijskim problemom, više nego li intelektualnim činom.

Gottfried Boehm skreće nam pozornost da, usprkos značajnim dosegima na području proučavanja osjetilnog doživljaja i iskustva slike, Merleau-Ponty nije mogao odoljeti iznimnoj popularnosti strukturalističke teorije Ferdinanda de Saussurea koja je u to vrijeme bila u svom zenitu. Kako bi učvrstio rezultate fenomenoloških promatranja, priklonio se teoriji jezika našavši u njoj paralele s postimpresionističkim slikarskim stilom. Jednako kao što, prema tezama strukturalne lingvistike, najmanje jedinice značenja u jeziku — fonemi — same za sebe ne znače ništa nego tek u međuodnosu s drugim fonemima tvore riječ, tako i točke ili fasete na Monetovim ili Seuratovim slikama ne “znače” ništa. (sl. 3) Ovaj dio Merleau-Pontyjeve analogije je prihvatljiv, ali problem je što u slikarstvu (čak niti onom radikalno mimetičnom) nije moguće definirati najmanje jedinice značenja koje bi bile ekvivalentne fonemima u jeziku, tj. koje bi postavljale barem minimalni komunikacijski standard i bile univerzalno razumljive svim promatračima određene slike. O problemu može li slika biti jezik i koje su najmanje jedinice slikovnog značenja ozbiljno se raspravljalo i u semiotici filma te je ono jedno od središnjih tema vizualnih studija, odnosa između

---

58 Ibid.

različitih umjetnosti, kao i intermedijalne naratologije (pitanja kojih ćemo se opširnije dotaknuti kasnije).

Može li se, na koncu, problematika slike uopće razmatrati preko teorija jezičkih sustava? Gottfried Boehm smatra da može ukoliko uspijemo unutar slike definirati područje “kontrasta” koje je tako slikovito jasno u svakoj metafori. Boehm tvrdi da je upravo kontrast između vidljivog i nevidljivog ono što metaforu čini vizualnom jezičnom figurom. Taj kontrast koji jednu nevidljivu stvar čini vidljivom, ili koji unutar vidljivosti razdvaja različite registre vidljivog, Gottfried Boehm naziva *ikoničkom razlikom* i zaključuje: “što može rečenica (logos), to mora biti na raspolaganju i likovnom djelu, dakako, na njegov način. Taj *tertium* obojega, između jezičnih slika (kao metafora) i slike u smislu likovne umjetnosti, kao što smo vidjeli, jest struktura kontrasta”.<sup>59</sup>

## Literarna ikonologija W.J.T. Mitchella: “vizualno” čitanje književnog teksta

U knjizi *Picture Theory*, koja je u posljednjih dvadeset godina stekla kanonski status (prije svega, zbog u njoj objavljenog teksta “Pictorial Turn”), američki teoretičar W.J.T. Mitchell iznio je tvrdnju koja otvara temeljna pitanja o odnosu literarnih i vizualnih medija danas. On kaže:

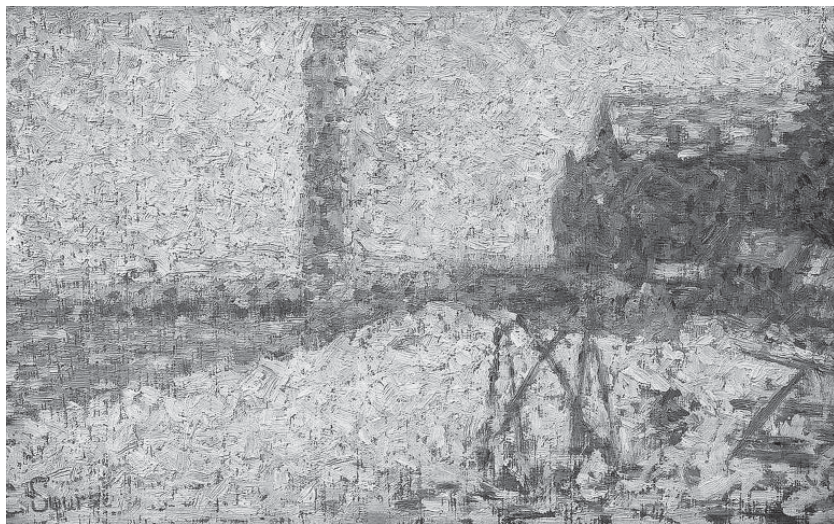
Književni studiji (...) nisu pretrpjeli veće promjene pod utjecajem novih spoznaja do kojih se došlo istraživanjima u vizualnoj kulturi. Pojam “ikonologije teksta”, dubinskog proučavanja ili revidiranja tekstova u svjetlu vizualne kulture, još uvijek je samo hipotetička mogućnost, premda ga, nakon uspona filmologije, proučavanja masovne kulture ili novih ambicija unutar povijesti umjetnosti, više nećemo moći izbjegavati.<sup>60</sup>

Zahvaljujući Mitchellovom sustavnom pripremanju terena kako bi suvremenu kritičku teoriju učinio osjetljivijom na vizualne fenomene (njegova teza o *slikovnom obratu* tek je mali dio jedne sveobuhvatne strategije), te zahvaljujući njegovoj osobitoj sklonosti za proučavanjem ikoničke dimenzije literarnih tekstova, dvadesetak godina nakon spomenutog članka, područje u kojemu vizualni studiji donose sve više

59 Ibid., str. 16.

60 W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*; Chicago: Chicago University Press, 1994., str. 210.

Georges Seurat  
*Studija za svjetionik i mornare*  
 1886.



zanimljivih uvida upravo je književnost i književna teorija.<sup>61</sup> Ono što je Mitchell tada predvidio kao “neizbježno” danas se doista događa: prodor “slikovne paradigme” u književne studije ne znači da su tehnike komuniciranja od sada vezane isključivo za komuniciranje slikom, niti da je dominacija slike diskvalificirala ne–vizualne oblike komunikacije, nego znači da slikovna paradigma presudno utječe na načine kako stvaramo i čitamo pisane tekstove.

61 Među teoretičarima koji su se odvažili instrumentalizirati novu “vizualnu paradigmu” u književnoj teoriji svakako valja spomenuti Mieke Bal i njeno “filmsko” čitanje Marcela Prousta (Mieke Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, Stanford: Stanford University Press, 1997). U okviru talijanističkih studija treba izdvojiti opsežno istraživanje provedeno od 2005. do 2008. na sveučilištima u Bologni, Palermu i L'Aquili o odnosu književnosti i vizualnih medija pod zajedničkim nazivom “Letteratura e cultura visuale: dall'era prefotografica all'era del cinema”. Iznimno značajne elaboracije odnosa slike i teksta, koje je ovo istraživanje donijelo u rigoroznoj znanstvenoj formi, okupljene su u sljedećim knjigama: Albertazzi, Silvia; Amigoni, Federigo (ur.) *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*; Cattani, Francesco; Meneghelli, Donata (ur.) *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*; Cammarata, Valeria (ur.) *La finestra del testo. Letterature e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento* i Colombi, Matteo; Esposito, Stefania (ur.) *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*. Sve su objavljene u izdanju talijanskog Meltemija, u Rimu 2008.

Već smo ranije iznijeli pretpostavku da književni tekst u čitate-ljevoj imaginaciji može biti izvorom ne samo mentalnih slika (a koje smo opisali kao opće mjesto literarne teorije), nego i da može evoci-rati složene tehnike funkcioniranja pojedinih vizualnih medija, poput filma i videoumjetnosti, što nas dovodi vrlo blizu temeljnoj premisi Mitchellove *literarne ikonologije* pomoću koje on želi pokazati da se i književni tekstovi u vremenu dominacije slikâ strukturiraju poput vi-zualnih medija:

Literarna ikonologija poziva nas da posebno obratimo pozornost na pri-sutnost vizualnih, prostornih i slikovnih motiva u svim literarnim tekstovi-ma: arhitekture kao metafore književne forme; slikarstva, filma i kazališta kao metafore književne reprezentacije; emblematskih slika kao sublimata književnog značenja; scene (prikazane ili opisane) kao simbolička mjesta akcije i projekcije nas samih.<sup>62</sup>

Pitanje metodologije i analitičkih postupaka kojima bi se nova iko-nologija teksta trebala služiti Mitchell ostavlja otvorenim uz opasku da uopće ne bi trebalo inzistirati na prevođenju jednog medija u drugi, jer “sve umjetnosti su ‘složene’ umjetnosti (i tekstualne i slikovne), kao što su svi mediji miješani mediji zato kombiniraju različite kodove, diskurzivne konvencije, kanale, osjetilne i spoznajne modele”.<sup>63</sup> Riječi i slike prožimaju se mnogo više nego što to njihovi “matični” mediji (slika, film, roman ili pripovijetka) daju nazrijeti i na taj način posta-ju ključnim predmetom interesa u intermedijalnom pristupu, kako umjetničkim djelima tako i popularnoj kulturi. U nastavku ovog po-glavlja nastojat ćemo teorijski razmotriti kreativni potencijal njihovog odnosa.

*Što je slika i što su riječi slikama?*

Literarnu ikonologiju mogli bismo definirati kao skup interdisciplinar-nih praksi kojima je u središtu interesa odnos teksta i slike. Prvenstve-no je ovdje riječ o vizualnim aspektima književnosti, međutim, kao što ćemo kasnije vidjeti, budući da je kod odnosa slike i teksta riječ o uza-jamnom utjecaju tekstualne na slikovnu paradigmu i obratno, literar-

62 W.J.T. Mitchell: *Iconology — Image, Text, Ideology*; University of Chicago Press, Chi-cago, 1986., str. 155.

63 W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, str. 95.

na ikonologija može postati i reverzibilan proces u kojemu (ponajprije) povijest umjetnosti kao matična vizualna disciplina dobiva priliku za preispitivanje vlastitoga književno–tekstualnog utemeljenja. Mitchell tvrdi da je, s obzirom na ukorijenjenu tradiciju i na vrlo preciznu ulogu dodijeljenu povijesti umjetnosti, nova znanost koja se bavi tekstem i slikom nužno upućena na odnos koji slikovne reprezentacije imaju prema jeziku u užem smislu. Drugačije kazano, disciplinarna praksa “riječi i slike” predstavlja novo autonomno područje istraživanja koje se tematski i disciplinarno odvaja od povijesti umjetnosti i nadovezuje se na interes za sliku u područjima poput književne povijesti, lingvistike, znanosti o tekstu i drugima čiji su primarni interes verbalni iskazi.<sup>64</sup>

Mitchellova literarna ikonologija polazi od načela *reciprociteta* koje, pojednostavljeno rečeno, smatra da ukoliko je verbalna komponenta neizostavni dio slikovnih opisa, tada i sami tekstovi evociraju posebnu vrstu slika koje zovemo *mentalnim* slikama. Ovakav Mitchellov stav proizlazi ne samo iz cijelog niza argumentacija na kojima on temelji svoju tezu o slikovnom obratu, tj. o dominantno vizualnoj paradigmati kroz koju danas promatramo svijet, nego je potaknut, među ostalim, uvidima Erwina Panofskog koji je ikonologiji, toj eminentno vizualnoj znanosti o slikama (*eikones*) institucionalno i neraskidivo dao aspekt riječi (*logos*). Paradoks ikonologije je u tome što, ukoliko želimo prenijeti ljepotu bilo kojeg proizvoda vizualnih medija ili ga samo najjednostavnije opisati, on mora biti prepušten radikalnoj neikoničnosti jezika. Međutim, neikoničnost jezika kao lingvističkog sustava koji ne barata “pravim” slikama, ponovo se, više ili manje vještim opisom pripovjedača, pretvara u sliku koju opisujemo. Riječi dekonstruiraju sliku samo da bi je ponovo konstruirale u slikovnom poretku drugog reda — mentalnoj slici. Utoliko će se i literarna ikonologija baviti prvenstveno problematikom onih slika koje obitavaju u jeziku ili kroz jezik dobivaju oblik.

Zbog načela reciprociteta u dihotomiji riječi i slike ne možemo odrediti koja vrsta slika je važnija: ona koja već postoji u formi vizualnih umjetnosti kao što su slikarstvo, fotografija i film ili ona koja je

---

64 W.J.T. Mitchell, “Word and Image”, u: *Critical Terms for Art History*; (ur.) Robert S. Nelson i Richard Shiff; Chicago: The University of Chicago Press, str. 51.



najprije kodirana kroz jezik i njegove sustave metafora, metonimija i sinegdoha. I jedna i druga vrsta pripadaju vlastitim autentičnim sustavima predočavanja i evidentno ne mogu postojati jedna bez druge. Primjerice, ako drugoj osobi želimo prenijeti izgled neke slike koju ta osoba nije vidjela, morat ćemo se, prije svega, poslužiti jezikom koji ona razumije. Kako bi ta osoba “vidjela” barem približno ono što joj želimo predočiti o dotičnoj slici, ona će morati posjedovati ne samo znanje jezika nego i pojmovno iskustvo slično našem. Ona će morati imati pohranjeno u vlastitoj memoriji isti onaj ikonološki aparat — isto ono znanje o slikama — koji posjedujemo mi koji pripovijedamo o slici. Prema tome, da bismo mogli prenijeti izgled neke vizualne činjenice, ona uvijek mora već postojati u jeziku kojim je prenosimo. Prave, fizičke slike na jednoj strani i riječi kojima ih dočaravamo na drugoj su međuovisni parovi različitih spoznajnih vrsti čije prvenstvo nije moguće hijerarhijski odrediti. Ako jezik kojim opisujemo slike nema prvenstvo nad slikama koje dočaravamo kroz jezik, tj. ako sposobnost književnog djela da evocira mentalne slike smatramo jednako vrijednom bogatstvu jezika pomoću kojeg opisujemo “stvarne” slike, time nipošto ne želimo reći da među njima ne postoje značajne razlike i pored onih najočitijih kao što su tjelesno i mentalno ili stvarno i evocirano iskustvo.

Kada govorimo o slikama kao generičkom pojmu, a pogotovo kada govorimo o slikama koje obitavaju u jeziku, moramo razjasniti na što zapravo mislimo, na kakav se reprezentacijski poredak i na kakvu vrstu slika referiramo. Krenemo li od poimanja slike kao znaka, dakle na tragu Peirceove semiotičke trijade, zaustavit ćemo se već na problemu slike kao nužno fizičkog objekta. U najvećem broju primjera iz svakodnevnog života sliku možemo protumačiti kao znak u njegovu semiotičkom značenju: slika najčešće ne predstavlja samu sebe već je u nekoj relaciji s objektom koji reprezentira. Ovdje ponajprije mislimo na cijeli niz slika u masovnim medijima, tisku, filmu, televiziji, advertisingu, i drugim slikovnim praksama koje se često, u većoj ili manjoj mjeri bave reprezentacijom stvarnosti. Vizualne umjetnosti *nereprezentacijske* tradicije, pogotovo apstraktno slikarstvo, vjerojatno će poziciju slike kao znaka koji predstavlja nešto drugo osim samoga sebe potpuno odbaciti. Primijenimo li, uz ovu ogradu, jednu od Peirceovih tipologija znaka na reprezentacijsku funkciju slike kao znaka dobit ćemo prilično

vjerodostojan ali nepotpun model: *ikona*, *indeks* i *simbol* klasificiraju slikovni znak u odnosu na to na koji način ovaj denotira svoj vlastiti objekt.<sup>65</sup>

*Ikona* je najbliža stvarnom izgledu denotiranog objekta jer ga predstavlja po načelu sličnosti; ikonički znakovi su oni koje najčešće koristimo kada želimo vizualno ispričati neku narativnu cjelinu, oni su najbliži fizičkom iskustvu i načinu kako “prirodno” doživljavamo svijet oko sebe. *Indeks* je vrsta znaka koji je izravno povezan s objektom koji predstavlja, poput tragova u pijesku ili grafičkog otiska. Moderne tehnike reprodukcije na neki način su podjelu između ikone i indeksa učinile zastarjelom jer i fotografiju i film možemo istodobno smatrati reprodukcijom po načelu sličnosti, kao i indeksnim tragom stvarnog događaja koji se na identičan način već dogodio, primjerice, ispred filmske ili fotografske kamere. Treći tip znaka je *simbol*, njegovo značenje može biti arbitrarno ili djelomično motivirano te ovisi o dogovoru između korisnika pojedinog znakovnog sustava: bilo koja stvar može predstavljati bilo koju drugu stvar pod uvjetom da obje posjeduju dovoljno jasne razlikovne osobine pomoću kojih ćemo ih razlikovati od svih ostalih simboličkih parova. Upadljiv problem s ovom Peircevom tipologijom je što njegov znakovni sustav klasificira samo *fizički* svijet kako bi ga ponovo usustavio unutar znakova kao fizičkih objekata.<sup>66</sup> Možemo ustvrditi da su fizičke slike znakovi čija se veza s denotiranim objektom može uspostaviti na brojne načine. Međutim, slike što obitavaju u jeziku kao nematerijalni znakovi, tj. one što stvaraju imaginacijski potencijal u čitateljevom umu zahtijevaju drugačiji pristup.

Da bismo klasificirali i one vrste slika koje je moguće pojmiti izvan etabliranih semiotičkih sustava, nužno je odmaknuti se od podjele na samo one kategorije predodžbi koje upućuju na neke druge predodžbe s kojima su ove prve u više ili manje izravnoj relaciji. Inzistiranje

---

65 Opširnije o ovoj, te o brojnim drugim tipologijama znakova koji su poslužili za utemeljenje semiotike kao znanstvene discipline vidi u: Charles Sanders Peirce, “The Icon, Index and Symbol”; objavljeno u: Peirce, *Collected Works, 1931–58.*; uredili Charles Hartshorne i Paul Weiss, vol. 2; Cambridge: Harvard University Press, 1960.

66 Spomenuta tipologija je samo jedan od Peirceovih znakovnih modela. Nju najčešće nalazimo u teorijskim tekstovima poststrukturalističkog predznaka zato što se bavi sudbinom *znaka kao slike*, što je mnogo prikladnije za opise vizualnih aspekata svakodnevice nego što bi to bio slučaj sa znakovnim sustavom kao apstraktnom logičkom kategorijom.

na slici kao referentu nekog prvobitnog događaja uvijek nas vodi prema konceptima poput znaka, simulakruma ili nadomjestka za izvorno iskustvo. Semiotički diskurs o slici zapravo je rasprava o *moгуćnostima* i *uvjetima* pojedinog medija da prikaže fizički svijet, a ne rasprava o samome tom svijetu. W.J.T. Mitchell pokušao je slikama pristupiti anti-semiotički, tako da ih klasificira prema načinu kako ih ljudi spoznaju, za razliku od semiotičke podjele slika prema načinu reprodukcije stvarnih događaja, objektivne stvarnosti i sl. U njegovoj *Ikonologiji* nalazimo podjelu na pet osnovnih tipova slika: grafičke, optičke, opažajne, mentalne i verbalne.<sup>67</sup>



Zanimljivo je da svaki od ovih tipova, prema Mitchellovom objašnjenju, pripada nekoj drugoj znanstvenoj disciplini: *grafičke slike* su ono što smatramo slikama u najužem smislu, one obuhvaćaju svu umjetničku proizvodnju, sve vrste tiskanih reprodukcija i tradicionalne medije umnožavanja. Za njih je, naravno, zadužena povijest umjetnosti. *Optičke slike* karakterizira pak samo njima imanentna tehnika vidljivosti, tj. one postaju zamjetljive tek posredovanjem određenih fizikalnih zakona ili uz pomoć specifične tehnologije. Primjerice, ovdje spadaju sve elektronski projicirane slike, ali i odrazi u zrcalu ili fizikalne optičke pojave. To bi spadalo u domenu fizike i elektronike primijenjene na proizvode industrije zabave. *Opažajne slike* Mitchell je smjestio

67 Mitchell, *Ikonologija*, str. 19–23.

negdje između fizički spoznatljivog svijeta i osjećaja: to su “fantazme” i svakovrsni osjetilni fenomeni na granici stvarnosti i mašte, između onoga što smo nekada (možda) vidjeli i trenutnog dojma — simuliranog ili stvarnog — da to doista vidimo. Najbolji specijalisti za to područje su psiholozi i neurolozi jer oni mogu posjedovati stvarne izmjerene podatke da je moždanom aktivnošću “proizvedena” neka slika ali ne mogu potvrditi njen objektivni status, sadržaj ili izgled. *Mentalne* i *verbalne* slike spadaju u “nevidljivo” područje i zato ih možda uopće ne bismo trebali zvati slikama: kako, naime, nazvati slikom ono što uopće nismo u stanju zamijetiti ili, bolje rečeno, nismo u stanju dokazati da smo upravo to vidjeli, a ne nešto drugo?<sup>68</sup> Mitchell je i mentalne i verbalne slike stavio na desnu stranu tablice, među “nestabilne” slike, premda se meni čini da je razlika između njih mnogo manja nego što je, primjerice, između “stabilnih” grafičkih i optičkih slika. Kada je riječ o potonjima, jedne bez drugih mogu postojati: mi bez problema možemo pojmiti neku umjetničku sliku, možemo odrediti njen status u odnosu na izvornu predodžbu i za to nam niti jedna od optičkih slika nije potrebna. Na drugoj strani, mentalnu sliku ne možemo uobličiti bez jezika, niti jezikom možemo predstaviti neku sliku osim isključivo mentalne (slike u našem ili tuđem umu).<sup>69</sup>

Za razliku od Mitchellove sugestije, čini mi se da posao književnog teoretičara nisu samo verbalne slike, tj. sve one stilske figure i opisi što pripadaju u domenu književnog pisma, nego prije svega otkrivanje mehanizama na koji (verbalni) medij jezika proizvodi (mentalne) predodžbe i zatim vraćanje mentalnih predodžbi natrag u jezik onog medija koji dominira u dotičnoj predodžbi. Već smo ranije utvrdili da riječi dekonstruiraju sliku — to je najočitije u povijesti umjetnosti

68 Kategorija slika koje “ne vidimo” predstavlja ozbiljan izazov još od antičkih vremena i pokušaja starogrčkih i rimskih pisaca da verbalno dočaraju optičku kvalitetu kipova i fresaka, ali tek je literarna ikonologija ozbiljno dovela u pitanje “sljepilo” književnog teksta.

69 Zanimljivu raspravu Mitchell otvara o odnosu svijeta i uma i postavlja pitanje možemo li govoriti o potpunoj simetriji između opažanja i spoznaje, tj. je li promatrani objekt identičan njegovoj slici u našem umu: “...ako bi moj um, vaš ili ukupna ljudska svijest bili uništeni, fizički svijet bi, skloni smo pretpostaviti, nastavio postojati. Ali u suprotnom ne bi bilo tako: uništi li se svijet, svijest ne bi nastavila postojati. (...) No, uzmemo li ovaj model kao prikaz načina pripovijedanja o slikama, onda simetrija nije posve pogrešna. Da nema umova, ne bi bilo ni slika, mentalnih ili stvarnih”. (*Ikonologija*, str. 25–26.)

i, pokazat ćemo kasnije, u filmu — ali je moraju ponovo rekonstruirati kroz memoriju drugoga, koristeći znanje drugoga i njegovu moć imaginacije. Kada smo zadubljeni u čitanje književnog djela, stvaranje mentalnih slika, za razliku od grafičkih ili optičkih, može se događati u umu čitatelja samo ako već od ranije takve ili slične postoje u njegovoj memoriji. To je vrlo lako objasniti: čovjeku koji nikada nije vidio Leonardovu *Mona Lisu* niti najprecizniji verbalni opis neće pomoći da “vizualizira” upravo ono što je renesansni majstor naslikao ili što svi oni koji su sliku barem jednom vidjeli imaju na umu kada pomisle na nju. Semiotika je doskočila ovom problemu tako što je jednostavno izbacila iz vlastitog sustava objekte koje nije moguće znakovno raspoznavati. Literarna ikonologija uz pomoć vizualnih studija i znanosti o slici ulazi u područje “nevidljivih” slika i nastoji ih protumačiti (ovoga puta i uz asistenciju semiotike) prema “podrijetlu”, tj. tipu medija, statičnoj ili pokretnoj slici, pod uvjetom da one već postoje u čitateljevoj memoriji.

### *Granice i dodiri vizualne i verbalne komunikacije*

U stvarnome životu, dok kao slikari, fotografi, dizajneri, novinari, književni ili umjetnički kritičari obavljamo svakodnevne zadatke proizvodnje teksta i slike, raspravljanje o razlikama među njima ili pokušaj odgovora na pitanje gdje završava jedna, slikovna vrsta komunikacije i započinje druga, verbalna, čini se prilično jednostavnim, samorazumljivim i zato suvišnim. Mitchell je problem nastojao rasvijetliti na općenitijoj teorijskoj razini tako što je razmotrio ontološki status verbalnih opisa u struci poput povijesti umjetnosti i predložio je tezu da riječi ne mogu biti samo intelektualna proteza za prenošenje individualnog vizualnog iskustva u sustav međusobno razmjenjivih pojmova nekog zajedničkog nam jezika, nego i da riječi na neki način postaju suodgovornima za značenje slike:

S obzirom da povijest umjetnosti želi postati kritičkom disciplinom, disciplinom koja odražava vlastite pretpostavke i prakse, ne može riječi koje su joj neophodne u analizama smatrati pukim instrumentarijem u službi vizualnih slika, odnosno ne može tretirati slike kao masu u žrvnju tekstualnog dešifriranja. Ona se mora baviti odnosom jezika prema vizualnom prikazivanju i pitanje „riječi i slike” učiniti središnjim mjestom vlastitog samorazumijevanja. Utoliko što ovaj problem uključuje granice između

„tekstualnih” i „vizualnih” disciplina, on bi morao postati predmetom istraživanja i analize, suradnje i dijaloga, a ne obrambenih refleksa.<sup>70</sup>

Iz ovoga Mitchellovog navoda implicitno iščitavamo dvije bitne teze koje se u njegovom teorijskom opusu formiraju gotovo kao programatske odrednice što trajno kompliciraju njegovo poimanje odnosa teksta i slike, mnogo više nego što su to u stanju učiniti samo rasprave o dominaciji slike kao posljedici vizualnog obrata, ili kao posljedici promjena u društvenim i ekonomskim odnosima.

*Prva teza* govori o tome da je relacioniranje slike i teksta nepovratno ugrađeno u naš način spoznavanja svijeta i da vizualni aspekt nekog predmeta jednostavno ne može imati dovoljno distinktivnih i značenjskih karakteristika koje bi ga činile objektom različitim od nekog drugog, jednako kao što niti jedan verbalni pojam ne posjeduje trajno upisano autonomno značenje koje bi ga neporecivo vezalo uz neki fizički objekt ili misaoni koncept. *Druga teza* na neki način proizlazi iz prve i objašnjava ideju reciprociteta slike i teksta: ukoliko, naime, povijest umjetnosti ne može više tretirati riječi samo kao puki instrument pri stvaranju ideja vidljivima (u ovom slučaju, onih kojima opisujemo umjetnička djela), nego mora prihvatiti da pomoću riječi sami *stvaramo* značenje i *upisujemo* ga u predmete i pojave, tada se i književna teorija ne može baviti slikama samo na sadržajnoj ili fabularnoj razini, nego mora prihvatiti bitnu ontološku ulogu slike u formiranju značenja literarnog teksta. Budući da je raspravi o ulozi i funkcioniranju slikâ u književnim tekstovima posvećen cijeli drugi dio ove studije, na ovom mjestu pozabavit ćemo se prvom tezom.

Dobar dio Mitchellovog opusa, čak i mnogo prije nego što je tekстом “Pictorial Turn” etablirao cijelu jednu novu znanstvenu i društvenu paradigmu, bio je obilježen idejom neraskidivih veza slike i teksta.<sup>71</sup>

---

70 Mitchell, “Word and Image”, str. 53.

71 Približavanje slike i teksta kod Mitchella događa se mnogo lakše i češće nego kod drugih autora koji se bave sličnom problematikom (primjerice, Norman Bryson ili Mieke Bal), zato što je njegovo generalno uvjerenje da je slikovno značenje plod mnogo šireg sustava konvencija i društvenih dogovora nego što to proizlazi iz općeprihvaćene podjele da slikom samo pokazujemo, a tekstem samo opisujemo. Već je zbornikom *Landscape and Power* iz ranih osamdesetih godina pokazao u kojem smjeru bi ga mogla odvesti njegova istraživanja. U uvodniku novog izdanja je ustvrdio da čak niti jedan naizgled neutralni slikarski žanr, poput pejzaža, nije oslobođen ideoloških, političkih ili nacionalnih implikacija, bez obzira na konkretne ide-

Suprotno od zaključka koji nam se prvi nameće, Mitchellovi argumenti su radikalno anti-formalističke prirode, tj. veze između slike i teksta ne uspostavljaju se zbog naoko očite činjenice da jedno i drugo postoje u potpuno različitim formalnim kategorijama — kao fizička vizualizacija i kao tekstualni opis — pa bi zato, sasvim logično, služili i različitim oblicima spoznajnog iskustva, nego upravo suprotno: Mitchell smatra da su te granice nedovoljno jasne, kako na formalnom tako i na logičkom planu. Zanimljivo je da je on to najjezgrovitije pokazao u tekstu “Word and Image” koji je objavljen u zborniku *Critical Terms for Art History*, dakle u kompendiju znanja i spoznaja o tome što povijest umjetnosti bitno određuje i što je čini tako specifičnom znanstvenom disciplinom.<sup>72</sup> Nakon čitanja tog razmjerno kratkog članka, mnogi će povjesničari umjetnosti morati s negodovanjem priznati da niti jedna disciplina nema ekskluzivno pravo na tumačenje slikovne komunikacije jednostavno zato što do sada poznate teorije nisu na zadovoljavajući način odredile čisto ikoničku domenu vizualne reprezentacije. Mitchell navodi pet najčešće korištenih teza kojima se opravdava distinktivnost slikovnog i tekstualnog komuniciranja, te umjetnosti i književnosti:

1) Razlike utemeljene na senzornim karakteristikama: riječ je fonetski akustički znak, nju moramo izgovoriti naglas ili u sebi. Slika je, nasuprot tomu, vizualni znak; ona reprezentira vizualni izgled nekog objekta. Ovdje bi se, ukratko, radilo o razlici između *slušanja* i *gledanja*, te između govorenja i prikazivanja.

2) De Saussureova dualna struktura lingvističkog znaka pretpostavlja da riječ (recimo, *drvo*) čini funkciju *označitelja*, dok slika (drveta) predstavlja *koncept* ili ideju drveta. Te dvije funkcije jasno su odijeljene jedna od druge, premda samo zajedno ostvaruju značenje u lingvističkom smislu.

---

ološke motive autora ili pak potpuni nedostatak istih. Značenje pejzaža uvijek se formira unutar odnosa političke moći, znači izvan slike kao reprezentacije, i na taj način poprima iskaznu snagu teksta. (W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*; Chicago: Chicago University Press, II. izd., 2002, str. vii–xii)

72 Mitchell, “Word and Image”, str. 55–59.

3) Razlika utemeljena na *sličnosti* između “stvarnog” i “reprezentiranog” objekta na jednoj strani te *arbitrarnosti* jezika na drugoj. Prema toj tezi, slika drveta uvijek će biti više ili manje slična pravom drvetu, dok će jezik uvijek biti zasnovan na konvencijama, tj. riječ *drvo* ne mora ni na koji način biti slična pravom drvetu da bi ga reprezentirala u okviru jezika.

4) Teza semiotičara Nelsona Goodmana predstavlja slike kao “guste”, analogne simbole i riječi kao “diferencirane”, digitalne simbole. Gustoća slike sastoji se u tome što njen svaki, pa i najmanji, detalj sadrži relevantne informacije koje su bitne za cjelinu, dok je kod riječi dovoljno da se minimalno diferenciraju jedna od druge kako bismo razumjeli neki iskaz.

5) Poznata je distinkcija što proizlazi iz klasičnog argumenta Gottholda Ephraima Lessinga da slike vidimo u *prostoru*, a riječi čitamo u *vremenu*.

Prema svakoj od ovih teza Mitchell se odnosi polemički; neke odbacuje kao logički nedovoljno utemeljene, dok druge prihvaća uz dodatna uporišta u vlastitoj argumentaciji i pronalaženjem dodirnih točaka semiotičke teorije s, primjerice, filozofijom jezika Ludwiga Wittgensteina.

Razmotrit ćemo sada zašto u potpunosti odbacuje “akustičko-vizualnu” tezu. Za primjer daje ispisanu riječ “drvo” (*tree*) i crtež koji simbolički podsjeća na drvo postavljajući pitanje ima li čega jednostavnijeg nego odrediti granicu između riječi i slikovnog prikaza koji označavaju jednu te istu stvar iz fizičkog svijeta objekata.



I odmah nudi odgovor: razliku je vrlo lako primijetiti ali nipošto nije samorazumljivo osvijestiti zašto je to tako lako i zašto si u svakodnevnom životu nikada ne postavljamo slična pitanja. Postoji li neko urođeno svojstvo semantičkih sustava zbog kojeg nikada ne dolazimo u zabunu kada treba dešifrirati jezične i vizualne simbole, jer naš mo-



zak će to učiniti automatski korištenjem unaprijed memoriranih pravila? Jedno od tih pravila — da se riječ čuje (naglas ili u sebi) a slika vidi — smatra Mitchell, nije na čvrstim temeljima:

Jasnoća ove razlike nije baš tako sigurna kako se može činiti na prvi pogled. Na kraju krajeva, vidimo napisanu riječ „drvo”, i ona se odnosi na kategoriju vidljivih predmeta, istu kategoriju koju slika označava. I nije u potpunosti jasno da jednostavno „vidimo” drvo koje slika predstavlja. Lako bismo te oznake mogli vidjeti i kao nešto drugo — kao vrh strijele ili smjerkaz. Vidjeti to kao sliku drveta znači označiti ga tom etiketom, *dati mu to ime*. (naglasio K.P) (...) Slika čak može izgubiti svaku povezanost s vizualnim prikazom drveta i postati fonetski znak, označavajući slogovnu jedinicu „drvo” koja se može rabiti u rebusu poput ovog:



U tom je trenutku slika već na svom putu prema području jezika, postajući dijelom fonetskog sustava pisanja.<sup>73</sup>

Ovo nipošto ne znači, nastavlja Mitchell, da razliku između slika i riječi treba odbaciti, ali znači da je ne možemo opravdati fonetskom ili vizualnom ekskluzivnošću bilo kojeg semantičkog sustava. Podjednako možemo prihvatiti da u jednom trenutku gledamo tekst ili slušamo sliku. Ova spoznaja bit će od iznimnog značaja u drugom dijelu ove rasprave jer ćemo pokušati pokazati da je “gledanje teksta” mentalna operacija koja se, s jedne strane, događa spontano i čitatelj je ne može zaustaviti (ne može se prestati prisjećati vlastitih vizualnih iskustava na koje ga podsjeća tekst), a s druge strane to može biti specifična kreativna strategija književnog teksta pomoću koje autor, svjesno manipulirajući tehnikom pripovijedanja, narativnom kombinatorikom i montažnim rezovima, simulacijom pokreta kamere i sl., namjerno proizvodi nešto što bismo mogli nazvati *vizualnim tekstom*. Odbacivanje fonetsko–vizualne teze je važan korak u tom smjeru.

Teze Nelsona Goodmana mogli bismo nazvati radikalno semiotičkima zato što u potpunosti odbacuju mogućnost da sličnost između stvarnog i reprezentiranog objekta može biti dostatnim uvjetom za bilo

73 Mitchell, “Word and Image”, str. 55–56.

koju vrstu slikovnog reprezentiranja. On tvrdi da “predmet u najvećoj mjeri nalikuje sam sebi, no rijetko kada sam sebe reprezentira” i zato je kreativni aspekt vizualnog prikazivanja puno više određen našim *razlozima* da nešto prikažemo nego stupnjem sličnosti između, recimo to Saussureovom terminologijom, označitelja i označenog. Prema Goodmanu, “denotacija predstavlja srž reprezentacije i neovisna je o sličnosti”.<sup>74</sup> Jedna od njegovih najkontroverznijih teza je ona o realizmu gdje tvrdi da “realistična reprezentacija (...) ne ovisi o oponašanju ili iluziji ili informaciji, već o ukorijenjenosti”.<sup>75</sup> Za nas je posebno zanimljivo Goodmanovo poricanje da fotografija posjeduje sposobnost apsolutno mimetičkog prenošenja stvarnih događaja; oblici na fotografiji možda jesu vrlo slični oblicima koji su se u trenutku snimanja nalazili ispred objektiva, ali to za prepoznavanje njihove sličnosti ne može biti dovoljno. Prepoznavanje oblika glave na fotografiji događa se, smatra Goodman, ne zbog sličnosti izvora s kopijom nego zbog *gledanja* kao kulturalne prakse, drugim riječima, zato što smo *naučili* raspoznavati jednu vrstu oblika i pridruživati ih drugoj vrsti.

Mitchell spočitava Goodmanovim *Jezicima umjetnosti* neosjetljivost na ideološku i političku uvjetovanost proizvodnje umjetnosti, a to znači svojevrсни pretjerani formalizam njegovih metoda: “Povijesno govoreći, Goodmanov rad bi mogao biti odbačen kao tipičan proizvod određene vrste modernog mentaliteta, jednak onome kakav nam je podario stvari poput analitičke filozofije i društvene znanosti ‘oslobođene vrijednosti’”.<sup>76</sup> Za našu raspravu jednako je bitan Mitchellov relativizam, Goodmanov formalizam, ali i — kognitivna teorija i filozofija filma (povezanost ovih disciplina s filmologijom proizvest će kod čitanja Niccolò Ammanitija u drugom dijelu knjige vrlo “vizualne” rezultate). Prihvatimo li, na koncu, Goodmanovu kulturalnu radikalizaciju semiotike i stav da je “sličnost” i sama posljedicom kulture, promatračkih navika i interpretacijskih izbora, tada je vrlo moguće zamisliti sliku (kao kulturalni konstrukt) unutar književnog djela.

Od svih rasprava o razlikama između pojedinih umjetničkih žanrova i medija, a napose ona paradigmatična — između književnosti i slikarstva — što se kroz povijest uobličila u ozbiljan teorijski diskurs,

74 Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti*; prev. Vanda Božičević, Zagreb: Kruzak, 2002.

75 Ibid. str. 35.

76 Mitchell, *Ikologija*, str. 80.

kod Mitchella dobiva najviše prostora upravo klasična diskusija iz 1766. Gottholda Ephraima Lessinga pod naslovom *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*.<sup>77</sup> Spomenuti tekst u mnogim elementima anticipira neke od najvažnijih prijepora suvremenih komunikacijskih znanosti, napose semiotike, zato što pokušava odrediti granicu, modernim rječnikom rečeno, između znaka i značenja, tj. između novih vrijednosti koje proizvodi ljudski duh i komunikacijskog djelovanja. Već je stoljećima poznat Lessingov izbor koji neskriveno pripisuje poeziji superiornu ulogu u kreaciji duha, dok je slikarstvo za njega “medijska” ili vizualna proteza koja ima komunikacijsku funkciju ali se ne može uzdići do imaginacijskog potencijala poezije. Paradoksalno, Lessingove teze pokazuju se najvitalnijima i za razmatranja o međusobnoj interakciji između suvremenih medija ili tradicionalnih medija u suvremenom kontekstu jer se i veliki dio semiotičkih istraživanja danas temelji na označavanju prijelaza između kreativne ideje, imaginacije ili intuicije na jednoj strani (“poezije”) i cijelog niza umjetničkih i medijskih označitelja na drugoj strani (“slikarstva”). Mitchell, naravno, ne može prihvatiti radikalnu Lessingovu opoziciju između poezije kao umjetničke vrste koja se događa u *vremenu* i slikarstva kao umjetnosti *prostora* jer umjetnost druge polovice dvadesetog stoljeća i pogotovo multimedijalna svakodnevnica nude obilje razloga za njeno osporavanje, ali ga zanima naličje tog odnosa i propusne granice međudnosâ različitih umjetničkih vrsta.

Značajan dio Lessingove teorije utemeljen je naturalistički, ne formalistički: prema njegovoj ideji postoji u ove dvije glavne vrste umjetnosti nešto što ih *prirodno* predisponira da se pokazuju upravo kroz tekstualne i vizualne oblike kakvima ih vidimo. On to zove “prikladnim odnosom” (*bequemes Verhältnis*) koji se uspostavlja između mentalne zamisli, izbora umjetničkog medija i načina dekodiranja završenog umjetničkog djela. Utoliko se, dodaje Mitchell, doista može smatrati primjerenim da nam je za čitanje nekog poetskog ili književnog djela prvenstveno potrebno vrijeme, a za gledanje slike potrebno nam

---

77 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766. Mitchell koristi engleski prijevod pod naslovom *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*, prev. Ellen Frothingham; New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1969. U hrvatskom prijevodu Mitchellove *Ikonologije* prevoditeljica Sabine Marić koristila je srpsko izdanje *Laocoona* s prijevodom Svetislava Predića, Beograd: Kultura, 1954.

je razabiranje prostornih odnosa između vizualnih elementa djela. I za čitanje sadržaje slike, doduše, potrebno je neko vrijeme ali njegovo trajanje nije relevantno za spoznavanje osnovnih reprezentiranih informacija. Analogijom se i za knjigu može reći da zauzima određeni prostor, ali to njeno svojstvo ne pomaže pristupu bitnom sadržaju informacija ponuđenih u knjizi.<sup>78</sup> Prostor u slučaju teksta služi samo kao materijalni prijenosnik — *hardware* — koji iskaze prenijete kroz riječi uopće čini mogućima.

Postoji slična tradicija, smatra Mitchell, problematiziranja Lessingove komponente vremenskoga u vizualnim umjetnostima. Umjetničko djelo kao trodimenzionalni artefakt i sâmo nužno zauzima fizički prostor, a njega se pak može savladati samo u vremenu koje nam je potrebno da ga percipiramo — ako je riječ o skulpturi moramo napraviti puni krug oko nje ili ako promatramo arhitektonsko djelo, grčke hramove ili unutrašnjost neke crkve, vrijeme percepcije postaje važnom sastavnicom ukupnog umjetničkog dojma. Problem se dodatno usložnjava ako je očita želja umjetnika bila da prikaže nekoliko događaja čiji je odnos na platnu uvjetovan vremenskom hijerarhijom i nije svejedno kakav je među njima temporalni raspored. U slikarstvu *quattrocenta* bilo je uobičajeno prikazivati skupine vremenski potpuno odijeljenih događaja na istoj slici, premda je razlučivanje jednog od drugih ipak bilo podvrgnuto općeprihvaćenim konvencijama. Moderna umjetnost, kubizam prije svih, ide još dalje i razbija prostorno–vremenski konsenzus unutar slike tako što jedan vrlo kratki vremenski isječak prikazuje u multipliciranim motivima koji nalikuju *frameovima* na filmskoj vrpici.<sup>79</sup>

78 Mitchell, *Ikonologija*, str. 106.

79 Picassove *Gospođice iz Avignona* iz 1907. označavaju prijekid jedne slikarske tradicije, nagovještavajući eru pokretnih slika i potpuno nove režime gledanja. Paradoksom prostorno–vremenske istodobnosti *Gospođice iz Avignona* su na samom početku dvadesetog stoljeća prve anticipirale i slikarski najviše se približile mogućnostima filmskog jezika. (sl. 4) Na koji način slika u kubizmu ostvaruje simultanizam? Pogledamo li svaku pojedinu gospođicu ustanovit ćemo da one niti gledaju u istom smjeru — dakle, promatrač ne može biti samo jedan — niti odgovaraju jedinstvenoj vizuri prostora koji je moguće logički obuhvatiti pogledom s jednog mjesta. Divergentnim očistima i pozicijom u različitim prostorima svaki od likova zahtijeva autonomno vrijeme komunikacije s gledateljem, traži da se posvetimo samo njemu. Jednako kao što možemo dovesti u pitanje poeziju kao umjetnost vremena i slikarstvo kao umjetnost prostora, već i vrlo rudimentarna podjela na film

Lessing je posve svjestan (čak i bez “dokaza” koje su nam naknadno ponudile moderna i suvremena umjetnost) da anomalije u predloženom sustavu mogu dovesti u pitanje temeljni argument o “prikladnom odnosu” između medija i poruke, te donekle ublažava njegovu apodiktičku narav. Na jednom mjestu, nakon što je izjavio da su “tijela (...) svojstveni objekti slikarstva” a “djelovanja (...) svojstveni subjekti poezije”, daje se, po Mitchellovim riječima “strateški ustupak” kojim Lessing odbacuje eventualne optužbe da je riječ o pretjeranom generaliziranju koje nudi apsolutnu istinu o odnosu poezije i slikarstva, ali istodobno i relativizira vlastitu teoriju:

Sva tela postoje ne samo u prostoru nego i u vremenu. Ona traju i mogu se u svakom trenutku svoga trajanja pokazati drukčijima i stajati u drugoj vezi. Svaka od tih trenutnih pojava i veza je dejstvo prethodne, i može biti uzrok i središte neke radnje. Prema tome može i slikarstvo da podražava radnjama, ali samo nagoveštavajući ih pomoću tela.<sup>80</sup>

Tako je slikarstvu kao prostornoj umjetnosti Lessing ipak dao mogućnost dimenzije vremena, doduše, samo preko tijela i radnjama što se materijaliziraju kroz tijela. Strateški ustupak, prekoračenje zadatosti medijem, mora ponuditi i poezija:

S druge strane, radnje ne mogu postojati same za sebe, nego moraju biti vezane za izvjesna bića. Ukoliko su ta bića tela, pesništvo opisuje i tela, ali samo nagoveštavajući ih pomoću radnji.<sup>81</sup>

---

kao medij pokreta i slikarstvo kao medij zaustavljenog trenutka može biti dovedena u pitanje jednostavnom zamjenom režima gledanja: promatramo li film kao slikarstvo novog vremena, kao što to predlaže Eijenštejn, nužno ćemo preuzeti i neke samo njemu svojstvene konstruktivne elemente, poput montaže, kadriranja, ritma itd. i pokušati ih ugraditi u gledanje slike. Picassovo djelo ide znatno ispred svog vremena zato što se ne naslanja na teorijsku refleksiju o prirodi filmskog medija i na njegov eventualni utjecaj na slikarsku praksu, nego intuitivno prepoznaje “slaba mjesta slikarstva” — ograničenost na klasični *tableau*, geometrijsku perspektivu i sl. — te zapravo stil analitičkog kubizma, kao što to čini Eijenštejn u domeni filmske montaže i opće teorije umjetnosti, pretvara u invenciju koja omogućava da na “novi način formuliramo odgovore na pitanja reprezentacije, te da uočimo probleme tamo gdje ih ranije nismo primjećivali”. Jedan od njih je simultanimizam odvijanja različitih pokreta istog lika ili uslojavanje sinkronijskog vremena slike. Opširnije o tome vidi u: Krešimir Purgar, *Preživjeti sliku*, Zagreb: Meandar, 2010. str. 131–149.

80 G.E. Lessing, op. cit., str. 139.

81 Ibid., str. 140.

Pablo Picasso  
*Gospođice iz Avignona*  
1907.



Nakon ovoga Lessingovog “ustupka” slijedi i ključan Mitchellov uvid. Razlikovanje između prostornih i vremenskih umjetnosti funkcionira samo na razini reprezentiranja, onoga što Lessing zove “prikladnim odnosom”, a što bi semiotička teorija nazvala označiteljem. Poezija i slikarstvo ili tekst i slika općenito su dvije različite medijske vrste — označiteljske prakse — koje drugačije izgledaju ali mogu proizvesti preklapajuće učinke označavanja. Drugim riječima, razlika između slike i teksta vrlo je očita na primarnoj razini njihovih vlastitih i samo njima svojstvenih označitelja (riječ i rečenica *vs.* linija i boja), ali na

drugoj razini — onoj dovršenog umjetničkog djela, kada raspravljamo o značenju — slikovno i tekstualno označeno i samo postaje označiteljem drugog stupnja.

Promotrene na ovaj način, razlike među umjetnostima postaju specifičan teorijski problem za rasprave o medijskim vrstama a njihovo individualiziranje kod Lessinga i danas je egzemplarno. Ali radikalno multimedijalni aspekt društva spektakla sve više deplasira teoretiziranje o medijskim žanrovima zato što niti mnoge druge formalne distinkcije poznate iz povijesti umjetnosti i književnosti, poput stila ili tendencije, više ne mogu zaštititi autohtoni duh medija (kako je to htio Lessing) od intermedijalnih kontaminacija, žanrovskih prijelaza i povijesnih preskoka koje tako često zovemo postmodernizmom. Teorijsko područje literarne ikonologije treba sagledavati kroz prizmu imaginacijskog potencijala *literarnog označenog* ili, jednostavnije, kroz mentalne slike koje književno djelo evocira. Mitchellovo inzistiranje na definiranju razlika između slike i teksta zapravo smjera ukinuću tih razlika jer konačno razotkriva dijalektiku njihova odnosa: na jednoj strani to je medijsko–označiteljska specifičnost, a na drugoj sposobnost da evociraju (fizički ili mentalno) usporediva slikovna iskustva. Kada znamo što je doprinos pojedine umjetničke vrste u intermedijalnom umjetničkom djelu, lakše ćemo nazrijeti književne forme zaokreta prema slici.

### *Strah od slike ili strah od teksta?*

Nakon što smo razmotrili tehničke ili, primjerenije rečeno, semiotičke aspekte suvremenog sraza slike i teksta prisutne kod W.J.T. Mitchella, metodološka načela navode nas da pokušamo uočiti imanentni, unutrašnji ili figurativni potencijal književnog teksta za vizualne evokacije. Taj potencijal nije specifičnost našeg vremena i još manje ima veze s društvom spektakla i dominacijom slika u medijskom komuniciranju. Ovdje govorimo o vjekovnoj težnji čovjeka da drugoj osobi prenese vlastito vizualno iskustvo, izgled nekog predmeta, osobe ili doživljaja čija je važnost sadržana upravo u vizualnom dojmu. Već su tekstovi antičke Grčke poznavali stilsku figuru ekfrazе (*ekphrasis*) koja se nije javljala često i bila je uglavnom vezana uz tekstualne opise umjetničkih djela, premda suvremena tumačenja ove stilske figure generaliziraju.

raju njenu primjenu u obliku “verbalne reprezentacije neke vizualne reprezentacije”.<sup>82</sup> Mitchellovo zazivanje i operacionalizacija jedne, kako sam kaže, “minorne stilske figure koja je postala univerzalnim načelom poetike” može postati značajnim za našu raspravu jedino ako se ponudi argumentirana veza između neke samo jeziku svojstvene sposobnosti da oslikovi predmetni svijet i samoga svijeta koji upravo u jezičnom (tekstualnom) oslikovljenju pronalazi novu kvalitetu kakvu ranije nije posjedovao.

Mitchell smatra da proces ikonizacije svijeta kroz jezik nije pravocrtan, što se odražava kako u odnosu riječi prema slikama tako i riječi prema samima sebi, tj. kroz način kako tekst prihvaća ili odbija ideju vizualne reprezentacije. On razlikuje tri tipa ili faze ekfrastičkog mišljenja: ravnodušnost, nadu i strah. *Ekfrastička ravnodušnost* označava uvjerenje da riječi nikada ne mogu ravnopravno prenijeti slikovno iskustvo i da, na koncu, to niti ne može biti primarnom funkcijom jezika. Svaki medij raspolaže samo svojim vlastitim sredstvima i ima samo svoja suštinska svojstva. Verbalna reprezentacija ne može reprezentirati, nego samo prezentirati. Ona može govoriti o vizualnom objektu, referirati se na njega, ali ga nikada ne može dočarati: “Words can ‘cite’ but never ‘sight’ their objects”.<sup>83</sup> Postoje, dakako, tekstovi što pršte od *ekfrastičke nade* i uvjerenja da ispravnom upotrebom metafora jezik ima mogućnosti pružiti nam ono što smo od njega oduvijek očekivali: dati nam da vidimo. To je trenutak kada ekfrazna prestaje biti stilskom figurom karakterističnom za književni tekst i pretvara se u univerzalni princip jezične komunikacije zato što je, prema tom načelu (*ut pictura poesis*) ionako cilj svake komunikacije učiniti vidljivim ono što i o kome govorimo. Treću varijantu odnosa slike i teksta Mitchell naziva *ekfrastičkim strahom* i njime je, kako smo vidjeli, prožet i motiviran cijeli Lessingov *Laokoon*. Ovdje nije riječ samo o strahu da će jedan plemenitiji oblik umjetnosti biti zagađen onim manje plemenitim, kao kod Lessinga, nego i o nečemu mnogo sudbonosnijem: da slike već sadrže sve ono što je riječima moguće opisati, a još to i *pokazuju*.

82 Spomenutu definiciju koristi i Mitchell nadovezujući se na njen teorijski opis ponuđen od strane Jamesa Haffernana u članku “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*, vol. 22, br. 2, str. 297–316.

83 W.J.T. Mitchell, “Ekphrasis and the Other”; objavljeno u: *Picture Theory*, Chicago: Chicago University Press, str. 152.



No, kako uopće možemo sa sigurnošću potvrditi da je naš doživljaj svijeta radikalno i nepovratno vizualan, čak i ako prihvatimo ranije izrečenu tezu da proces “vizualizacije” (referiranje na postojeće iskustvo) kod čitanja teksta nije moguće zaustaviti? “Ekfrastički strah” ne proizlazi iz stilske figure jezika i nije u vezi s kreativnim potencijalom jezika da predočava stvarnost na jednaki način kao i slike te tako učini suvišnom jezičnu komunikaciju. Smatram da ekfrastički strah treba tumačiti, upravo suprotno, kao strategiju ideologije slike da se ugradi u književni ili neki drugi tekst. Pokušamo li uspostaviti analogiju s ikonoklazmom kao strahom od slika vidjet ćemo da čovjek ne može strahovati od slika niti one mogu strahovati same od sebe: ikonoklazam može biti samo strah od *tekstualnog sadržaja* koji slike prenose. Značenje slika, barem onih figurativnih od kojih je ljudima kroz povijest prijetila “opasnost” (idola i bogova) uvijek je moguće verbalizirati i zato je strah od slike ponajprije strah od u nju upisanog teksta. Imajući u vidu ranije spomenuti reciprocitet verbalnog i vizualnog, na ovome mjestu htio bih ponuditi način da problemu slike unutar teksta pristupimo teorijski neutralno, ne favorizirajući unaprijed niti jedno od njih, te mi se čini da je Mitchellovoj raspravi o ekfrastičkom utjecaju slike na tekst potrebno dodati četvrtu varijantu: ekfrastičku *modulaciju*. O ovom tipu ekfraze bit će u drugom dijelu ove studije najviše riječi jer sam generalnog uvjerenja da, premda vizualni obrat djeluje na procese vizualizacije u tekstu, oni ipak nisu motivirani namjernim ideološko-političkim djelovanjem autora nego, prije svega, *stilskim* i *strukturalnim* odabirom koji književno “modulira” tekst pod utjecajem vizualnih medija.

Možemo primijetiti da označiteljska razina književnog teksta ili jezika općenito ne nudi neke posebno razvijene stilske modalitete kojima bi se na izričiti način opisivala vizualna stvarnost, a koji ne bi bili svojstveni jeziku samom po sebi, neovisno o tome želimo li govornim iskazom nešto “vizualizirati” ili ne.<sup>84</sup> Proizlazi da je sam jezik nespecifičan znakovni sustav pomoću kojega se podjednako uspješno prenose svi komunikacijski sadržaji neophodni u međuljudskoj interakciji, te da su jezične konstrukcije kojima opisujemo vizualne sadržaje potpuno jednake jezičnim konstrukcijama koje rabimo za opis bilo kojih drugih “neikoničkih” koncepata:

---

84 Ibid., str. 160.

Ekfrazi se posebne tekstualne karakteristike ne mogu pripisati u ništa većoj mjeri nego što u gramatičkim, odnosno stilističkim terminima, možemo razlikovati opise slika, skulptura odnosno drugih vizualnih prikaza od opisa bilo koje druge vrste predmeta. Čak i sam „opis”, najopćenitiji oblik ekfraise, posjeduje samo jednu vrstu fantomskog postojanja na razini označitelja, kako je pokazao Gérard Genette: “razlike koje odvajaju opis od naracije su razlike u sadržaju, koji, strogo govoreći, nema nikakvo semiološko opravdanje”.<sup>85</sup> Sve su razlike između opisa i naracije, prikaza objekata i aktivnosti, odnosno vizualnih objekata i vizualnih prikaza — semantičke, sve spadaju u razlike u namjeri, referencama i afektivnoj reakciji.<sup>86</sup>

Mitchell misli da je ekfrazna, taj tradicionalno “priznati” književno–teorijski način da se tekst približi slici, mjestom kontinuirane zabune zbog našeg nastojanja da razlike u *mediju* prikazemo kao razlike u *značenju*. Ukoliko ekfrazu smatramo najboljim načinom da tekstem prikazemo sliku, tada očekujemo i da će ekfrazna jezično, stilski, fonetski ili na neki drugi način “preuzeti” nešto od specifičnosti slike. To se, međutim, tvrdi Mitchell, ne događa. U našem slučaju ne vrijedi poznata metafora Marshalla McLuhana “the medium is the message”: slike mogu pričati priče i prenositi konceptualne iskaze, a tekstovi mogu biti vizualni (ekfrastični) da ne upotrijebe niti jednu sliku, čak niti jedan element svojstven slici — boju, oblik ili prostorni dojam.

Postavlja se pitanje zašto nas onda uopće taj odnos zanima i kako doprijeti do imanentnih razlika kada su, kao što smo vidjeli, sve one distinkcije utemeljene na semiotičkim i semantičkim načelima nedovoljno karakteristične i mogu se preklapati u gotovo svim bitnim epistemološkim elementima. Mitchell je ponudio rješenje s onu stranu strukturalne lingvistike, znaka i značenja, te teksta i slike kao označiteljskih praksi i predložio je nešto poput psihoanalitičkog tumačenja “prepoznavanja sebe u drugom”. Naime, jednako kao što je sliku vlastitog karaktera ili vlastitih postupaka moguće dobiti jedino u srazu s karakterom ili postupcima druge osobe na koju projiciramo sebe ili koja se projicira na nas, tako se i vizualni iskaz uvijek relacionira u/kroz/ pomoću jezika. Sada vidimo da zapravo ne postoji, kako smo se ranije zapitali, “samo jeziku svojstvena sposobnost da oslikovi predmetni

85 Gérard Genette, *Figures of Literary Discourse*; prev. na eng: Alan Sheridan; Columbia University Press, New York, 1984., str. 136.

86 Mitchell, “Ekphrasis and the Other”, str. 159.

svijet”, ali da zato postoji koncept izražen u jeziku koji uvijek traži svoje *oslikovljeno drugo*. To drugo neće se, doduše, pojaviti kao nepredvidivo, originalno iskustvo; ono neće biti neka nova slika koju još nismo vidjeli, nego će se pojaviti kao tekstualno evocirana mogućnost jezika — vizualno *drugo* teksta.

Mitchell tvrdi da ekfrastička poezija nastoji prevladati semiotičke razlike između slika i riječi tako što radikalizira susret označiteljskih praksi vizualnih i verbalnih medija: među inima, simboličke i ikoničke reprezentacije, konvencionalnih i prirodnih znakova, vremena i prostora, slike i zvuka, itd. Problem je što te opozicije nisu fiksne; vidjeli smo ranije da slike mogu prikazivati vrijeme a riječi opisivati prostor i zato umjesto u semiotičkim opozicijama odnos slika i riječi treba pokušati sagledati i u svjetlu *ideologije* i *moći*. Povijest umjetnosti je, kaže Mitchell, dobar primjer kako se vizualni fenomeni pretvaraju u verbalne reprezentacije, a pod utjecajem dominantnih ideoloških i političkih nazora: “Poput potčinjenih i nemoćnih ljudi bez prava glasa, vizualna reprezentacija ne može reprezentirati sebe samu; ona mora biti predstavljena diskursom”.<sup>87</sup> U ovome stavu iščitavamo uvjerenje da slike imaju veću potrebu za riječima nego što riječi trebaju slike. Možemo se suglasiti s Mitchellom zato što je potpuno razvidno da se znanje prenosi prvenstveno tekstom, u jednakoj mjeri ako je riječ o znanosti o slikama (vizualnim studijima ili ikonologiji, primjerice) ili o primijenjenim vizualnim disciplinama poput dizajna, reklame i sl. Jesmo li sigurni da povijest umjetnosti suštinski ne degradira slike samim time što ih obasipa verbalnim opisima? Kada već niti matična disciplina slikovne teorije ne može bez teksta, ne bi li onda riječi pomoću kojih možemo opisati i najmaštovitiju slikovnu reprezentaciju mogle i same postati svojevrsnim vizualnim medijem? Pokušat ću u nastavku pokazati da je suvremena književnost modulirana slikom mnogo više nego što može biti obuhvaćeno jednom literarnom figurom, čak i ako ekfrazu proširimo tako širokim konceptima kao što su ravnodušnost, nada i strah.

---

87 Ibid., str. 157.

# Kognitivno–percepcijski pristup književnosti Wolfganga Isera

## Recepcija na granici slike i teksta

Njemački teoretičar Wolfgang Iser ponudio je u svojoj knjizi *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* sveobuhvatnu analizu načina na koje čitatelj spoznaje značenje književnog teksta, kao i razradu fenomenološke prirode odnosa čitatelja i teksta.<sup>88</sup> U okviru Iserove knjige značajno mjesto zauzima objašnjenje uloge slike u percepciji književnih, dakle, eminentno ne–vizualnih sadržaja. Njemački autor zauzima načelni stav da, koliko god bila riječ o dvije neusporedive ontološke razine spoznaje, percepciju tekstualnog sadržaja nije moguće odvojiti od utjecaja mentalnih slika koje su akumulirane u čitateljevom umu i nije ih moguće isključiti iz djelovanja na spoznajni učinak teksta. Valja naglasiti da Iserovo djelo nije motivirano društvenim uvjetima dominacije slike u najnovijem vremenu i ne favorizira kulturno–teorijske rasprave karakteristične za poststrukturalizam i vizualno–medijske aspekte književnosti. Njegovi uvidi bit će za nas utoliko značajniji jer pokazuju da ikonički elementi teksta nisu samo rezultat dominacije vizualne paradigme u vrijeme zaokreta prema slici nego čine bitan kognitivni sastojak stvaranja značenja u književnom tekstu.

Iser uvodi pojam promjenjivog, tj. “lutajućeg” gledišta (*wandering viewpoint*) koje omogućava čitatelju da nesmetano prolazi kroz tekst razumijevajući narativne i motrišne intervencije autora teksta u odnosu na čitateljsku poziciju. U tom procesu ne događa se automat-

88 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*; Wilhelm Fink, München, 1976. Svi navodi iz ove knjige preuzeti su iz engleskog prijevoda *The Act of reading. A Theory of Aesthetic Response*; Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980.

ske povezivanje različitih perspektiva niti je značenje pojedinih dio- nica teksta jednostavna rezultanta ili zbroj preklapajućih perspektiva unutar književnog djela: naprotiv, Iser tvrdi da je riječ o uzajamnom odnosu “stimulirajućih” i “stimuliranih” perspektiva.<sup>89</sup> Ta “mreža od- nosa” rasprostranjena je cijelim tekstom i utječe na odluke koje čitatelj mora donijeti tijekom čitanja, na veze koje uspostavlja između likova, na razumijevanje fabule, razlikovanje pripovjednih razina, itd., a time i na konačno značenje teksta.

Lutajuće gledište je sredstvo opisivanja načina na koji je čitatelj prisutan u tekstu. Ta se prisutnost događa u točki spajanja sjećanja i očekivanja, a rezultat je dijalektičko kretanje koje uzrokuje stalne modifikacije sjećanja i sve veću složenost očekivanja.<sup>90</sup>

Iser smatra da je “lutajuće gledište” jedan od osnovnih mehani- zama pomoću kojih čitatelj razabire složenu strukturu teksta, uspo- stavljajući međuodnose dijelova ključnih za razumijevanje cjeline. Za našu raspravu posebno je indikativna paralela koju on povlači između percepcije slike i teksta, te pojam “interakcije” kojim stavlja naglasak na procesualnost čina recepcije sugerirajući da se spoznavanje djela događa u trenutku sruza dviju intencija: čitateljeve i djela samog. Iser koristi argumentaciju povjesničara umjetnosti Ernsta Gombricha koji tvrdi da je “konzistentna interpretacija” plod interaktivne komunikaci- je umjetnika i djela:

U tumačenju slika, kao i u slušanju govora, često je teško razlikovati ono što nam je dano od onoga što sami pripisujemo u procesu projekcije po- taknute prepoznavanjem. (...) Promatračevi zaključci ispituju mješavinu oblika i boja u potrazi za koherentnim značenjem, kristalizirajući je u oblik u trenutku pronalaženja konzistentne interpretacije.<sup>91</sup>

Navodeći ovo Gombrichovo tumačenje, iz kojega iščitavamo da značenje djela vizualnih umjetnosti ne može biti jednodimenzionalno utjelovljeno u artefaktu, te da ne proizlazi iz jednosmjerne relacije od slike prema promatraču, Iser legitimira funkciju slike i u procesu re- cepcije književnog teksta. Čitateljevo “lutajuće gledište” je dinamička

---

89 Ibid., str. 118.

90 Ibid.

91 Ernst H. Gombrich; *Art and Illusion*, Princeton University Press, London 2000. (prvo izd. 1960.), str. 242.

aktivnost u kojoj podjednako sudjeluju njegove kognitivne i memorijske sposobnosti, stvarajući superponirane strukture sastavljene od prošlih i budućih događaja. U aktu čitanja dolazi do njihova objedinjavanja kroz svojevrsno dijalektičko jedinstvo “retencije” (memorije, zadržavanja u svijesti) i “protencije” (anticipacije, očekivanja), tj. čitateljska svijest artikulirana je nizom događaja koji su prethodili aktualnom trenutku i poput memorijskog spremnika utječu na zbivanja koja se upravo događaju. Iser navodi sljedeće:

Svaki trenutak čitanja stvara poticaj u sjećanju i ono čega se prisjetimo može aktivirati različite perspektive tako da se one stalno preoblikuju i time međusobno individualiziraju. (...) Dakle jasno je da aktualno zadržavanje (*retention*) prošle perspektive određuje i prošlost i sadašnjost. Ono određuje i budućnost jer će modifikacije koje je uzrokovalo odmah utjecati na prirodu naših očekivanja.<sup>92</sup>

Retencija, prema tome, označava također i našu sposobnost da kauzalitet radnje logički povežemo s razvojem fabule u budućnosti, premda nam budući događaji u trenutku čitanja ne mogu biti poznati. Promjene perspektiva dovode do toga da se sjećanje i očekivanje kontinuirano projiciraju jedno preko drugog, ali budući da sam tekst nije niti sjećanje niti očekivanje, zadatak čitatelja je sintetizirati ono što je njegovo lutajuće gledište razdvojilo. Koristeći terminologiju Husserlove fenomenologije, taj čitateljev zadatak Iser naziva “pasivna sinteza”.<sup>93</sup> Element “pasivnosti” spoznajnog procesa ovdje je od ključne važnosti zato što uvodi razliku prema aktivnoj kogniciji kojoj obično pripisujemo svaku spoznaju unutar čovjekovog uma.

Wolfgang Iser smatra da je osnovni element pasivne sinteze upravo slika. Proizvodnja značenja kao svjesnog čina recepcije događa se zahvaljujući primarnoj sposobnosti slika da posreduju između fizičke realnosti svijeta i njegove konceptualizacije u umu. Slika je, naime, jedini trag transformacije objektnosti predmetnog svijeta u njegov mentalni “oblik”:

Stoga slika objelodanjuje nešto što se ne može izjednačiti niti s danim empirijskim objektom niti sa značenjem prikazanog objekta, jer prenosi osjetilno koje nije još u potpunosti konceptualizirano. (...) Naše čitanje prati

92 Iser, op. cit., str 115.

93 Ibid., str. 135–136.

mentalna slikovnost pasivnih sinteza — ali mi joj ne pridajemo pažnju čak ni kad se te slike povezuju u cjelovitu panoramu.<sup>94</sup>

Premda se u ovom istraživanju bavimo podjednako mentalnim slikama kao i onima koje su proizvod fizičkog svijeta spektakla, metodološki razlozi nalažu da nastavimo na Iserovom tragu, pogotovo zato što će nas taj trag dovesti do početne premise: uvjetovanosti čitateljske spoznaje prethodnim iskustvom i znanjem o slikama.

Osobina slika općenito jest da predstavljaju ono što one same nisu. Ako je riječ o figurativnim vizualnim umjetnostima ili o slikama–dokumentima, njihova je zajednička karakteristika da reprezentiraju ono što na slici prepoznamo kao fizički postojeće u svakodnevnom životu ili ono za što intuitivno ili asocijativno pretpostavljamo da bi baš u tom obliku moglo postojati.<sup>95</sup> Sliku shvaćamo kao povezni medij između svijeta stvari i svijeta ideja čak i onda kada ideje nije moguće izravno povezati s predmetima. U ovom potonjem slučaju tjelesnost slike može postati ograničenje zato jer nas ono što ona “prikazuje” uvijek već podsjeća na elemente poznatog svijeta. Mentalne slike, kako ih razumijevamo u Iserovoj interpretaciji, zato imaju svoj prikladni ne–objektni ekvivalent: imaginacijski potencijal uma što nadilazi uvijek limitirano znanje o svijetu. Imaginaciju ovdje shvaćamo kao sposobnost evociranja onoga što još nismo ili uopće ne možemo vidjeti, dakle s onu stranu optičkih mogućnosti kao fizičke sposobnosti gledanja. Mentalna slika nikada ne napušta um kao matični prostor imaginacije; ona se nikada ne opredmećuje u umjetničkom ili bilo kojem drugom objektu, niti je moguće dati njen nedvosmisleni opis. Književni opisi tek induciraju stvaranje imaginacijskih slika koje su, kao što bi rekao Iser, negdje na pola puta između postojećega i zamišljenoga (“onoga što nikada ne možemo vidjeti kao takvo”). Vrijednost imaginacijskih slika bila bi

---

94 Ibid.

95 Ovo načelo, dakako, ne vrijedi za apstraktne slike čije značenje nije uvjetovano našim kognitivnim ili asocijativnim sposobnostima, nego prvenstveno intelektualnim operacijama upisivanja značenja u širem okviru suvremene kulture. Ova druga, nazovimo ih “ne–imanentna”, značenja dio su kulturalnih konvencija pojedinih društvenih skupina, tj., pojednostavljeno rečeno, pristanka dotične grupe na njihovu *upisanu* vrijednost. Još jednom želim napomenuti da figurativne i apstraktne slike, kao i njihovo imanentno i konsenzualno značenje, ovdje ne razmatram u vrijednosnom nego u fenomenološkom kontekstu.

upravo u tome što ne otkrivaju do kraja svoje referentno polazište i što ne postoje ni u jednom poznatom reprodukcijском mediju.

Slijedom dosadašnje argumentacije možemo postaviti pitanje: ako je slika, kao što je rekao Platon, samo nevrijedna kopija ideje, je li onda imaginacijska ili mentalna slika *kopija kopije* ideje ili ne može biti riječi o kopiji jer ne postoji opipljivi medij u kojemu bi se takva slika uopće izvorno inkarnirala? Tada bi ona bila osebujni “original” što ne obitava ni u jednom poznatom sustavu reprodukcije; ona bi se tada uvijek iznova obnavljala u svakom novom trenutku čitateljske evokacije. Wolfgang Iser smatra da “čitanjem književnog djela uvijek stvaramo mentalne slike zato što nam ‘shematizirani aspekti’ teksta nude samo spoznavanje uvjeta pod kojima je moguće stvoriti imaginarni objekt”.<sup>96</sup> Drugim riječima, književno djelo ne nudi slike, ali nas podsjeća na prethodno artikulirano izvanliterarno iskustvo svijeta. Razmatranje uvjetâ artikulacije tog iskustva može nas približiti ikoničkom potencijalu književnih tekstova.

## **(Ne)usporedivost filmskog i literarnog iskustva**

Specifičnost imaginarnog objekta stvorenog literarnom imaginacijom jest u tome što, naravno, ne postoji izvan zamišljenog svijeta evociranog književnom naracijom. S jedne strane, to možemo smatrati specifičnim privilegijem umjetničke vrste i razlogom zbog kojega uopće čitamo književne tekstove. Čitatelj i tekst (ili njegov autor), kao što smo rekli, na nediskriminirani način sudjeluju u tvorbi značenja. Svaki od njih polaže jednako pravo na svaku mentalnu sliku nastalu u procesu literarnog imaginiranja. Autor svjesno odlučuje hoće li koristiti evokacijski stil većeg ili manjeg imaginacijskog potencijala, a čitatelj zadržava pravo kreativnog tumačenja prema autorovim “naputcima” ili prema vlastitim interpretacijskim kriterijima. Kao što smo već naznačili, mentalne slike nastaju samo u kontinuiranom procesu projiciranja prošlih događaja preko sadašnjih i budućih događaja preko prošlih. One su u tom trenutku samo čitateljeve ili samo autorove (tekstualne), ovisno o tome kojemu od spomenute dvojice dajemo “prednost” u kreaciji teksta. S druge strane, fizičke slike, fotografija i film, vidljivost čine

---

96 Ibid., str. 137.



potpuno očitom i neprikosnovenom činjenicom, bez obzira tko gleda fotografiju ili film i što u njima konkretno vidi.

Wolfgang Iser postavlja zanimljivu tezu o tome zašto gotovo uvijek smatramo da je ekranizirana verzija neke knjige slabija od literarnog izvornika: ne (samo) zato što film čini vidljivim *svakom* gledatelju ono što smo čitajući mogli vidjeti *samo mi*, nego zato što filmska verzija književnog predloška eliminira našu raniju participaciju kao čitatelja u tvorbi značenja.<sup>97</sup> Teza o isključivanju promatrača iz tvorbe slike, a time, analogijom, i o uključivanju čitatelja u stvaranju mentalnih slika, opće je mjesto kognitivističke teorije filma. Naime, osnovna pretpostavka filmske iluzije i čitavog kinematografskog sustava je pristanak na ontološku drugost filmskog realiteta. Da bi funkcionirao kao prikazivački medij fikcije, film mora biti doživljen kao “stvaran fiktivni događaj”. Razine realiteta u filmskoj reprodukciji uvijek moraju biti konzekventno provedene kako bi ontološki nespojive razine — poput snimanja, montažnih spojeva, kao i sam čin gledanja — ostale čvrsto razdvojene. Nije neobično da Iser u raspravu uključuje analitičkog teoretičara filma Stanleya Cavella, zato što ovaj u knjizi *The World Viewed* objašnjava dvostruku prirodu filmskih i fotografskih slika koje, s jedne strane, maksimalno uključuju promatrača u reprezentirani prizor vjernim prenošenjem zbivanja ispred objektiva kamere, dok ga s druge strane potpuno isključuju oduzimajući mu moć imaginacijskog sudjelovanja u kreiranju (već stvorenog) prizora.<sup>98</sup>

Na ovome mjestu mogli bismo postaviti pitanje može li se mentalna slika odnositi prema književnom djelu koje ju je induciralo kao što se snimani subjekt odnosi prema kameri? I jedno i drugo razdvojeni su barijerom čijim se premoštenjem uništava suština filmskog subjekta, a kinematografska kamera postaje subjekt sebe same. Stanley Cavell pokušao je ispitati ulogu kamere u proizvodnji filmske fikcije i njenu eventualnu sposobnost da postane meta-fikcionalni produžetak gledateljskog iskustva. Zaključuje da takvo iskustvo nije moguće zato što su razine realnosti u proizvodnji i doživljaju fikcije uzajamno isključive. Čak i kada bi gledatelj cijelo vrijeme bio svjestan postojanja kamere, gledateljsko iskustvo time ne bi bilo potpunije i promatrač ne bi osje-

---

97 Ibid., str. 139.

98 Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of film*; New York, Harvard University Press, 1971., str. 23.

ćao da je više ili dublje uključen u film. Ali to, kaže on, nije samo slučaj kod filma: kamera nije integrirana u film jednako kao što čovjek nije dosljednije integriran u vlastitu subjektivnost i ako je u svakom trenutku svjestan izgovaranja vlastitih riječi. Riječi stvaraju novi konceptualni iskaz čije je značenje izvan konkretnog čina iskazivanja: “Kamera se nalazi izvan svog subjekta kao što sam ja izvan mog jezika”.<sup>99</sup> U dokumentarnim filmovima ili onima koji eksperimentiraju pojmovima fikcije, participacije ili medijem pokretnih slika općenito, kamera i autor namjerno ulaze u svijet koji su stvorili i gledateljima prenose čistu informaciju ili precizne tragove kreativnog postupka — u oba slučaja fiktionalni karakter filma nije uspostavljen.

Cavellovoj tezi o isključivanju promatrača iz narativnog svijeta filma možemo pridružiti i onu Karla Kroebera koji skreće pozornost na to da je gledateljeva izvanjskost posljedica ne samo fizičkog ograničenja medija, nego i stilskih postupaka koji pojačavaju distancu namjernim “zanemarivanjem” uloge promatrača. Kroeber kaže da u svijetu izvan filmske iluzije (*make believe*) nigdje ne možemo uspostaviti takvu blizinu s drugim, a istodobno osjećati se tako udaljenim od njega. Nigdje, kao na filmu, ne možemo gledati drugoga da nas on uopće ne zapazi i ne registrira naše postojanje. Nadalje, “u stvarnom životu gledanje je intenzivno interaktivno i uranja promatrača u aktivni život njegove neposredne okoline”.<sup>100</sup> Dok su u stvarnom životu susreti pogledâ ili pak izbjegavanje kontakta očima nabijeni emocijama i odražavaju stratešku poziciju prema *drugome*, površina filmskog platna je neprobojna barijera u strani svijet koji nije u stanju reagirati na naše poticaje. Zanimljiva je u ovom kontekstu i Kroeberova teza da je imaginacijski potencijal filmske predstave manji kada je spektakularnost prikaza veća.<sup>101</sup> Ili, drugim riječima, što se film više udaljava od narativne baze koju dijeli s književnim djelom, tehničke slike videoprojektora sve više nadomještaju autentično slikotvorstvo u umu.

Premda je mentalna slika u fizičkom, dakle, za nju nepostojećem, smislu neprispodobiva filmskoj, na ontološkoj razini odnos mentalne slike proizvedene u čitateljevom umu prema književnom djelu uspo-

---

99 Ibid., str. 127.

100 Karl Kroeber, *Make Believe in Film and Fiction. Visual vs. Verbal Storytelling*, Palgrave MacMillan, New York, 2006., str. 89.

101 Ibid., str. 73.

rediv je s odnosom gledatelja prema filmskoj kameri i filmu samome. Riječ je o igri prisutnosti i odsutnosti, o uključivanju i isključivanju, o umjetničkom djelu kao subjektu i realnom svijetu kao objektu — ali i obratno. Prema Iserovim riječima, čitatelj je apsorbiran drugim svijetom koji je sam stvorio i u trenutku čitanja nije prisutan u prvome iz kojega je krenuo u čitanje. Za mehanizam transponiranja iz jednog realiteta u drugi zaslužna je naša sposobnost stvaranja mentalnih slika tijekom kojeg procesa nestaje razlike između subjekta i objekta, a ta je razlika, smatra Iser, neophodna za bilo koji oblik percepcije.<sup>102</sup> Iz ovoga možemo zaključiti da je percepcija fikcionalnog umjetničkog djela, filmskog i literarnog, uvjetovana svojevrsnom negacijom percepcije realnog svijeta, njegovim trenutnim napuštanjem kako bi se čitatelj/gledatelj posvetio percepciji drugog stupnja, tj. spoznavanju realiteta književne ili filmske fikcije.

## Mentalne slike i izvanliterarno iskustvo svijeta

Slike stvorene u umu kao rezultat čina čitanja literarnog djela možemo smatrati slikama samo ukoliko prihvatimo da je pojam ikoničkog moguće proširiti izvan njegova uobičajenog semiotičkog značenja. Kao što već znamo iz teorije znakova Charlesa Sandersa Peircea, pojam ikoničkog znaka — a time i slike kao ikoničke činjenice *par excellence* — moguće je uspostaviti ako između znaka i predmeta koji on reprezentira postoji općeprihvaćeni *dojam* sličnosti. Kod fizičkih slika, bez obzira radi li se o ulju na platnu, fotografiji ili grafitu na uličnom zidu, ikoničku vezu (ili, pak, njen izostanak) vrlo je lako utvrditi. U načelu možemo reći da ukoliko nas prikaz  *podsjeća*  na nešto što smo već vidjeli, tada s punim pravom prikaz možemo smatrati slikom, a u činu percepcije možemo prepoznati  *učinak*  slike. Ikonički znakovi uvijek će biti referencijalni, te će se u prepoznavanju referenta afirmirati njihova slikovna suština. Problem s mentalnim slikama nije toliko u tome što nismo sigurni možemo li ih uopće zvati slikama u semiotičkom smislu (kognitivistička teorija ionako ne poznaje znakovna ograničenja semiotike), nego u tome što su one izrazito subjektivne prirode. Budući da je doživljaj mentalnih slika do krajnosti interioriziran, takva slika

---

102 Iser, op. cit., str. 140.

bez referenta postoji samo kao učinak u čitateljevom umu. Ako su u umu, nisu manje stvarne, kaže Kroeber: od filmske predstave uvijek se očekuje stanoviti oblik zajedničkog sudjelovanja, premda je emotivno iskustvo potaknuto pokretnim slikama uvijek individualno. Književna iluzija je od samog početka razumijevana na radikalno drugačiji način, kao imanentno autonomni doživljaj koji se rastvara isključivo u našem umu i nerazdvojno od njega, a vrhunski paradoks jezika je što omogućava da podijelimo s drugima “ono što je naše najosobnije i samo nama svojstveno, i tako ‘učinimo općim’ ono što je sasvim subjektivno”.<sup>103</sup> Inzistirajući na njihovoj nesvodivoj različitosti, Wolfgang Iser tvrdi da literarne slike predstavljaju ekstenziju postojećega znanja o svijetu, dok slika nekog stvarnog objekta samo koristi postojeće znanje kako bi učinila prisutnim dotični neprisutni objekt. Iz toga slijedi da literarnu sliku nije moguće kontrolirati u onoj mjeri u kojoj neprisutni objekt kontrolira svoju reprezentiranu refleksiju.<sup>104</sup> Za umjetnički čin potreban je medij koji je izvan samog djela; svijest o materijalnosti medija *deaktivira* se u trenutku percepcije.

Mentalne slike, prema Iseru, crpe svoju slikovitost prvenstveno iz čitateljevog znanja o svijetu. Imaginarni objekti u umu moći će se oblikovati i stvoriti učinak slike utoliko više ukoliko čitateljeva memorija može uspostaviti relaciju s relevantnim dijelovima izvanliterarnog iskustva. Općepoznato je da različiti ljudi mogu jedan isti predmet percipirati na različite načine. Međutim, smatra on, kada govorimo o teoriji mentalnih slika, nisu toliko važne “razlike u realizaciji” koliko “istovrsnost procesa”:

Tekst pokreće subjektivno znanje prisutno kod svih vrsta čitatelja i usmjerava ga prema određenoj svrsi. Ma koliko raznoliko bilo to znanje, čitatelj je subjektivni doprinos je pod kontrolom postojećeg okvira. To je poput sheme koju je čitatelj pozvan ispuniti vlastitom zalihom znanja. Na taj način, društveni standardi, suvremene i književne aluzije čine shemu koja oblikuje prizvano znanje i sjećanja — otkrivajući istovremeno izuzetnu važnost repertoara koji posjedujemo za proces stvaranja slika.<sup>105</sup>

---

103 Kroeber, *ibid.*, str. 72.

104 Iser, *ibid.*, str. 141.

105 *Ibid.*, str. 143.

Ključna problematika u našoj raspravi odnosi se kako na propitivanje predisponiranosti literarnog teksta da bude aktivatorom slikovnog iskustva tako i na razmatranje sadržaja koji pod utjecajem stvarnih medijskih i spektakularnih slika unosimo u čin razumijevanja djela. Ustanovili smo do sada, zajedno s Wolfgangom Iserom, da predisponiranost teksta za sliku treba tražiti u čitateljevom impulsu prema “slikotvorstvu”, a Stanley Cavell nas je podsjetio da u negaciji realnog svijeta (filmski) medij ostvaruje svoju magičnu moć. U drugom dijelu studije proširit ćemo ovdje predstavljene temeljne uvide iznošenjem izabраниh teza kognitivističke teorije filma u užem smislu, ponajprije Gregoryja Currieja i Georgea Wilsona i analizirati ih na primjerima iz novije književne produkcije.

# Mogućnosti intermedijalne naratologije

## Naracija izvan granica medijâ

Prije nego što se poduhvatimo analize slikovnih aspekata književnih djela, na ovome mjestu potrebno je dati širi okvir za analitičke postupke koji će uslijediti. Naš generalni odnos prema književnom materijalu određen je podjednako načinima pomoću kojih suvremena literatura uspostavlja relaciju s ne-jezičnim umjetničkim vrstama, kao i načinima na koje ovi potonji, eminentno vizualni medijski iskazi, utječu na književne tekstove. Utoliko naš postupak možemo smatrati pokušajem opisivanja recipročnih utjecaja vizualnih na tekstualne paradigme, ali i obratno, zato što sam već ranije pokazao da su mnogi slikovni iskazi strukturirani prema modelu jezika, a također i na semantičkoj razini obavljaju narativnu funkciju, baš poput jezika. S druge strane, kao što smo vidjeli kod Wolfganga Isera, proces čitanja uvijek proizvodi niz mentalnih slika koje se, premda nisu slike u fizičkom obliku, formiraju u našem umu kao niz asocijacija na konkretne i poznate vizualne referente. Ovaj aspekt mentalnih vizualizacija uskoro još ćemo više produbiti.

Mark Turner u knjizi *The Literary Mind* element narativnosti smatra bitnom kognitivnom osnovom funkcioniranja čovjekovog uma zato što je čin pričanja priča naša kreativna osobina *par excellence*: “Narativno imaginiranje — priča — je osnovni instrument uma. (...) Sposobnost da književno razmišljamo je ono što nas čini ljudskim bićima”.<sup>106</sup> Turner kaže da upravo postojanje *priča* razlikuje civilizaciju i povijest od nediferenciranog niza događaja: “Čovjek ne može promatrati svijet

<sup>106</sup> Mark Turner, *The Literary Mind*; Oxford University Press, Oxford, 1996.

oko sebe i u isto vrijeme ne primjećivati događaje koji se mogu pretvoriti u priču”.<sup>107</sup> Ukoliko prihvatimo tezu da je pričanje priča intelektualni čin bez premca, tada se sama po sebi nameće potreba da odnose između različitih umjetničkih vrsta propitamo upravo preko njihove disponiranosti da na semantičkoj razini donose usporedive narativne sadržaje a da zadrže svoju medijsku specifičnost. Disciplina čije ćemo znanstvene uvide nastojati pri tome iskoristiti obuhvaća pojmove intermedijalnosti i naratologije, premda korištenje ove potonje ne znači da ćemo međuodnos različitih vizualnih i tekstualnih umjetnosti promatrati *isključivo* kroz prizmu njihove sposobnosti da prezentiraju koherentne narativne cjeline. Suvremena ideja intermedijalnosti trebala bi unijeti korektiv u usko shvaćeni pojam narativnosti utoliko što bi inzistirala na *specifičnoj*, a ne univerzalnoj, mogućnosti pojedinog medija da priča priče. Svaki medij, naime, to ionako čini na sebi dostupan način, bez obzira kako mi prilagodili naš teorijski pristup i bez obzira na želju za stjecanjem sveobuhvatnog znanja.

Marie–Laure Ryan u uvodu svoga pionirski koncipiranog zbornika o odnosima narativnih praksi želi da budemo potpuno precizni oko naziva i disciplinarnog obuhvata novih narativnih studija. Ona smatra da proučavanje “narrative across media” (ujedno i naziv njezinoga zbornika) nije isto što i “interdisciplinary study of narrative”. Ovo potonje odnosilo bi se prvenstveno na naraciju unutar područjâ koja se služe jezičkim sustavima, tj. pričanja priča u užem i doslovnijem smislu (povijest, antropologija, itd.), dok se njen koncept *intermedijalne naratologije* odnosi na “osobitu semiotičku supstancu i tehnološke načine prijenosa narativnih sadržaja”.<sup>108</sup> Ryan je svjesna da je problemu naracije moguće pristupiti iz mnogih kuteva, ali izdvaja dva za koja smatra da dobro predstavljaju generalne pozicije svih onih što se naracijom bave na više partikularnih načina. Riječ je o *estetskom* i *tehničkom* pristupu, a kako bi bolje objasnila vlastitu kritičku poziciju

---

107 Ibid.

108 Marie–Laure Ryan, *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*; University of Nebraska Press, Lincoln, 2004. Prošireni okvir koji naratološkoj disciplini daje Ryan vrlo je upotrebljiv u interdisciplinarnoj praksi vizualnih studija zato što ne daje prvenstvo jednom mediju ili jednoj umjetničkoj vrsti: u ovome slučaju ne favorizira tekstualne prakse u odnosu na druge oblike izražavanja, premda je načelo narativnosti poteklo i najsnažnije može biti izraženo upravo u tekstualnim iskazima.

u odnosu na njih, ona ih je preimenovala u *integracijski* i *segregacijski* pristup.

Estetski pristup naraciji, naime, pokazuje tendenciju da se bavi prvenstveno konkretnim tekstualnim aspektom djela, umjesto da promotri njegove eventualne kognitivne implikacije ili iskorake prema drugim medijskim vrstama. Za estetski pristup naraciji, kaže Ryan, karakteristično je promatranje narativnosti, fikcionalnosti i literarnosti kao jedinstvenog seta problema obuhvaćenog zajedničkim stremljenjem prema jedinstvenom estetskom cilju dotičnog djela. Budući da su sve stilske strategije u tom slučaju *integrirane* s istom svrhom postizanja cjelovitog umjetničkog doživljaja, nije od osobitog značaja ulazi li koja od njih (narativnost, u našem slučaju) u dijalog s drugim ili drugačijim medijem. Najradikalniji oblici integracijskog pristupa čak ne sagledavaju narativnost kao problem razlučiv od samoga jezika. Ryan navodi primjer Philipa Sturgessa i njegove knjige *Narrativity: Theory and Practice* u kojoj autor tvrdi da “ne postoji ne-verbalizirana narativnost”, kao i da “ne postoje ne-narativni elementi u narativnom tekstu”, jer su svi verbalni i sintaktički potencijali teksta usmjereni prema priči.<sup>109</sup>

*Tehnički* pristup naraciji je, kao što možemo očekivati, potpuno suprotnog predznaka i on izdvaja narativne operacije i sredstva od svih ostalih postupaka tvorbe značenja unutar djela. Marie-Laure Ryan naziva ga segregacijskim zato što, poput strukturalizma, rastavlja umjetničko djelo na zamišljene sastavne dijelove gubeći iz vida da ono funkcionira samo kao cjelina, koliko god se mi trudili prepoznati pravilnosti njegove strukturiranosti kako bismo ga potom lakše usporedili s nekim drugim djelima. Budući da je strukturalizam, barem u onom obliku kako ga koristi suvremena kritička teorija, izrastao iz lingvistike Ferdinanda de Saussurea, razumljivo je da tehnički pristup favorizira narativnost baziranu na jeziku.<sup>110</sup> Formuliranje jedne nove interdisciplinarne teorije narativnosti zato može slijediti samo one metode neovisne o mediju ili umjetničkoj vrsti. Mogli bismo pretpostaviti da bi takva teorija zapravo trebala uzeti u obzir podjednako strukturalne i kognitivne tvorbe značenja.

---

109 Ibid., str. 4.

110 Ibid., str. 5.



Na tragu ranije spomenutih uvida Wolfganga Isera o stvaranju značenja teksta preko tekstualno induciranih mentalnih slika, Ryan tvrdi da, ako se recepcija književnog teksta odvija kroz mentalne slike, tada se i recepcija slikovnih prikaza nužno narativizira u određenom stupnju — razlika je između “biti narativnim” (u cijelosti) i “posjedovati narativnost” (djelomično):

U kolikoj je mjeri ova formula usklađena s neverbalnim oblicima naracije? Umjesto da naraciju proglasimo činom pričanja, moja definicija uporište nalazi u dva različita područja. S jedne strane, naracija je tekstualni čin reprezentacije — tekst koji dešifrira određenu vrstu značenja. (...) S druge strane, naracija je mentalna slika — spoznajni konstrukt — koji je izgradio tumač kao odgovor na tekst. No, on ne preuzima predloženi prikaz naracije za poticanje spoznajnog konstrukta koji čini narativnost: u svojem umu možemo stvarati narativne scenarije kao odgovor na život, što ni u kojem slučaju nije reprezentacija.<sup>111</sup>

Za našu studiju ovo je iznimno važan uvid: ako svaka, pa i neverbalna, forma posjeduje određeni stupanj narativnosti, tada ključne intermedijalne veze među njima nećemo moći uspostaviti kvantitativnim kategorijama *količine* narativnosti, nego prvenstveno razmatranjem oblika i vrsti, tj. onoga što Ryan naziva “reakcijama na život” (mi bismo dopunili: *život slika*). Skloni smo, dakle, naraciju razumijevati kao kognitivni, barem jednako kao i lingvistički problem, a vrlo rašireni strukturalni pristup jeziku i humanističkim znanostima objasniti metodičkim razlozima, a ne time što nas poznavanje strukture brže ili lakše uvodi u mnogo zabavniju igru isprepletenih formi mnoštva vizualnih i verbalnih praksi. To, međutim, ne znači da ćemo ignorirati i vrlo značajne razlike među njima, pri čemu sposobnost nekog medija da vrši konkretnu komunikacijsku funkciju određuje i njegove epistemološke dosege, tj. ograničenja.

Vjerojatnost da ćemo bilo kojim nizom slika (a lišenima ikakvoga tekstualnog objašnjenja) moći u svim nijansama prenijeti, primjerice, uzročno–posljedične veze složenoga emotivnog odnosa dvoje ljudi vjerojatno će se pokazati manjom nego što bi to mogao učiniti jedan podeblji roman izišao iz ruku pisca čak i ne pretjerano vještog u opisivanjima međuljudskih odnosa. Znači li to da automatski *oduzimamo* pravo filmu ili, možda, ciklusu fresko slika na zidovima crkava da

---

111 Ibid., str. 9.

prenese jednako uživljajnu fabulu zamjenjujući mentalne slike onima “stvarnijima”? Nismo, naime, nikada tvrdili da su tekst i slika — isto. Dokaz tomu je što, kako kaže Ryan, “naracija posjeduje svoj preferirani medij, a taj medij je jezik”.<sup>112</sup> Za razliku od mišljenja Ryanove, Winfried Fluck konstatira da pojam slike (*image*) uvijek već prethodi naslikano-me (*picture*). Pojam slike je virtualno polazište za svaki prikaz koji se utjelovljuje kao fizički artefakt reprodukcije: “U trenutku recepcije mi se ne susrećemo sa slikom po prvi puta. (...) Ono što vidimo oblikovano je pod utjecajem spremišta slika u našoj memoriji pomoću kojega pristupamo novim prizorima”.<sup>113</sup> “Spremište slika”, koje spominje Fluck, aktiviramo nesvjesno ali redovito svaki puta kada trebamo ispuniti prazna mjesta značenja potaknuta tekstualnom naracijom. Imaginacijsko lutanje spremištem slika nije samo čitateljska strategija korištenja svih raspoloživih resursa u činu recepcije; to je i metoda kritičke interpretacije kojom možemo na novi način protumačiti neko književno djelo, kao što Mieke Bal “vizualno” čita Marcela Prousta. Renate Brosch kaže da odnos teksta i slike ulazi u središte našeg interesa danas više nego ikada ranije zato što slike više nemaju svoju privilegiranu domenu i tijekom neprekidnih migracija i prelaženja medijskih granica susreću uvijek novu publiku koja ih doživljava na novi način.<sup>114</sup> Slike su danas *de*-kontekstualizirane i *re*-kontekstualizirane. Da bismo ih doživjeli u pravoj perspektivi, možda trebamo pogled sa strane. Renate Brosch predlaže dijalektičko čitanje iz kojega možda proizađe i novi kontekst: prva strategija uključuje interkulturalno gledište koje će pripisati sva ona značenja što ih na bilo koji (još uvijek relevantan) način možemo prisposodobiti predmetu analize, dok je druga slična Mitchellovoj i zapravo se pita što je to što slike (ili vizualne strategije književnog djela) same žele, kako *one* žele da ih mi vidimo?<sup>115</sup>

U kontekstu razvoja novih digitalnih medija, Jay David Bolter i Richard Grusin spominju termin “remedijacije”, tj. “reprezentacije jednog

---

112 Ibid., str. 13.

113 Winfried Fluck, “Playing Indian: Media Reception as Transfer”; u: Gundolf S. Freyer-muth (ur.) *Intermedialität/Transmedialität*, Böhlau; Köln, 2007., str. 67–86.

114 Renate Brosch, “Migrating Images and Communal Experience”; u: Saeckel, Goebel, Hamdy (ur.) *Semiotic Encounters. Text, Image and Trans-Nation*; Rodopi, Amsterdam 2009. str. 51–65.

115 Brosch, *ibid.*, str. 59.

medija u drugome”, pri čemu je svaki novi artefakt sačinjen od prethodnih te je on sam sastojak onih koji mu neposredno slijede. Premda ovo zvuči vrlo “postmodernistički”, Bolter i Grusin dodaju da “nova upotreba podrazumijeva i nove definicije, premda se odnos između medija ne mora uspostavljati svjesno. Ako uopće možemo govoriti o međusobnom odnosu, do njega dolazi zbog čitatelja ili promatrača”.<sup>116</sup> Kako ga postavljaju dvojica autora, remedijacija nije samo teorijski problem; ona je u prvom redu vrsta kreativne intervencije u (umjetničko) djelo pri čemu intervencija, kako mi se čini, nije nužno svjesni akt stvaratelja djela. Naime, u hiper-medijatiziranom društvu niti jedan artefakt ne može biti trajno “zaustavljen” u mediju u kojem je inicijalno stvoren i njegove naredne medijske inkarnacije su neizbježne. Kada W.J.T. Mitchell govori o *hiperikonama*, dakle, o slikama koje su transcendirale svoj početni umjetnički ili dokumentarni status da bi postale društvene metafore za najširu primjenu (primjer: Leonardova *Mona Lisa* i fotografija vojnika pogođenog metkom Roberta Cape), tada on također govori o posljedicama procesa remedijacije. Razlika između Boltera i Grusina s jedne strane i Mitchella s druge jest u tome što prvi u remedijaciji vide uzrok promjene statusa djela, dok drugi u njoj prepoznaje posljedicu koja je dovela do stvaranja hiperikona. Prvi u remedijaciji vide *agens*, generalno drugačiju kreativnu strategiju proizašlu iz novih medija, dok se drugi bavi novim učinkom starih, a danas medijatiziranih slika.

Premda nam je već poznata Mitchellova definicija prema kojoj su “svi mediji miješani mediji”, dakle, intermedijalnost je i za njega komunikacijska konstanta, funkcija remedijacije kod Boltera i Grusina ovdje će nas više zanimati zato što je njihovo načelo aktivnog korištenja jednog medija da bi se nešto komuniciralo u drugom mediju puno bliže shvaćanju medija kao poetike umjesto prvenstveno transmisije. Upravo je neodvojivost *pojma* medija od *funkcije* koju obavlja ona teorijska podloga na kojoj tehnički aspekt može postati poetsko načelo. Kada noviji medij u sebe preuzme stariji, primjerice, kada tehnologija tiska omogući prikupljanje svih umjetničkih slika u jednom enciklopedijskom izdanju, to ne znači da je tisak superioran uljnom slikarstvu. Prema Walteru Benjaminu, premda u tom slučaju umjetničke

---

<sup>116</sup> Jay David Bolter i Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*; MIT Press, Cambridge, 1999., str. 45.

slike gube auru autentičnosti i neponovljivosti, one ne gube povijesni, umjetnički ili društveni utjecaj.<sup>117</sup> Naprotiv, remedijacijom još ga više povećavaju. Bolter i Grusin, naravno, ne misle niti da remedijacija oduzima autentičnost “preuzetom” djelu, nego smatraju da je svako naredno remedijalizirano djelo jednako autentično poput prethodnog zato što remedijacija uvijek već implicira kreativnu intervenciju: “Svaki čin medijacije ovisi o drugim medijacijama. Mediji se neprestano odnose jedni prema drugima, reproducirajući i nadomještajući jedni druge i ti su procesi imanentni medijima”.<sup>118</sup>

Vratimo li se temi narativnosti i uspostavljanju plauzibilnog mehanizma proučavanja intermedijalne “ponovne upotrebe” jednog medija za potrebe drugog, vidjet ćemo da u svakom slučaju moramo voditi računa, što nas u našoj studiji najviše zanima, o specifičnom trenutku ili *području* prijelaza jednog medija i jedne vrste naracije u drugi medijski i narativni prostor. Marie-Laure Ryan primijenila je princip remedijacije i ugradila ga u temelje jedne nove, radikalno intermedijalne naratologije koja doista otvara mogućnost mnogim humanističkim i umjetničkim područjima da prepoznaju odjeke vlastitog utjecaja mnogo dalje nego što je to bila izričita autorova namjera. Njen opširan opis širokog potencijala intermedijalnog ulančavanja teksta i slike, književnosti, filma i masovnih medija, kao i njihovu primjenu u narativnoj remedijaciji zato prenosimo u cijelosti iz već citiranog “Uvoda” zbornika *Narrative across Media*. Posebno treba obratiti pozornost kako ona unutar narativnih formi izvodi *narativnu primjenu* stečenih uvida potaknutih miješanjem medija:

1) “*Protetička*” remedijacija: izum medija koji će nadomjestiti ograničenja drugog medija. Primjer Boltera i Grusina: “pisanje je trajnije od govora”; “hipertekst je interaktivniji od pisanja”.

*Narativna primjena*: Film remedijalizira prostorna ograničenja kazališta i čini mogućnosti scene neograničenima. Kakve su posljedice te slobode na sadržaj filmova, kao i na njegove prezentacijske mogućnosti?

---

117 Walter Benjamin, “Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije” (1936); u: Walter Benjamin, *Estetički ogledi*. Prev: Snješka Knežević, Školska knjiga, Zagreb 1986.

118 Bolter i Grusin, *ibid.*, str. 55.

2) *Promjene u tehnološkim uvjetima obrade podataka.* Primjer: evolucija pisanja od manuskripta do pisaćeg stroja, od izuma tiska do računala, od svitaka i starih kodeksa do elektronske baze podataka.

*Narativna primjena:* pitanja koja postavlja Walter Ong: kako te promjene utječu na temu naracije ili kakvo je značenje izuma tehnologije tiska u razvoju romana?

3) *Fenomen opisan u McLuhanovoj formuli: "Sadržaj jednog medija uvijek je neki drugi medij".* Ova formula može se doslovno prenijeti na slučajeve poput transkripcije usmenih iskaza u knjige i na magnetske trake.

*Narativna primjena:* Proučavanje razlika između stvarnih usmenih razgovora i književne konvencije dijaloga. Razmatranje knjige kao oblika usmene ispovijedi (primjer: Albert Camus, *Jesen*).

4) *Medij preuzima društvenu ulogu drugog medija.* Primjer: televizija nadomješta radio kao glavni izvor vijesti i nadomješta kina kao glavna mjesta prikazivanja filmova.

*Narativna primjena:* Mijenja li se nešto u estetici filmova kada su načinjeni posebno za televiziju? Kakve su narativne specifičnosti i razlike radijskih i televizijskih vijesti?

5) *Reprezentacija jednog medija unutar drugog na mehanički ili deskriptivni način.* Mehanički primjeri: fotografska reprodukcija slike, televizijsko emitiranje klasičnog filma, digitalizacija svih umjetničkih medija. Deskriptivni primjeri: verbalna evokacija glazbe; glazbeni opis priče ili slike.

*Narativna primjena:* Ekfraza u romanima; reprezentacija kazališnih predstava ili TV emisija u filmovima (primjer: *The Truman Show*).

6) *Medij oponaša tehnike drugog medija.* Primjer: digitalno obrađivanje fotografija i aplikacija filtera koji daju efekt "Van Gogh", "Monet" ili "Seurat".

*Narativna primjena:* Primjena u romanima tehnika karakterističnih za film ili glazbu, književno kolažiranje; korištenje *voice-overa* u filmu.

7) *Stariji medij preuzima tehnike novog medija*. Primjer: korištenje digitalnih specijalnih efekata u filmu.

*Narativna primjena*: Ima li digitalna manipulacija utjecaja na radnju filma? (Mogući odgovor: odmak od psiholoških drama prema akcijskim i fantastičnim filmovima.)

8) *Umetanje jednog medija u drugi*. Primjer: tekst u slikarstvu, inserti filmova u kompjutorskim igrama; fotografije u romanima.

*Narativna primjena*: Na koji način umetnuti mediji pomažu osnovnom u pričanju priče.

9) *Transpozicija iz jednog medija u drugi*. Bolter i Grusin navode primjer komercijalne prenamjene proizvoda, kao što su CD-i s glazbom iz filma ili igračke inspirirane filmskim junacima.

*Narativna primjena*: ovo je područje s najviše potencijala: pretvaranje romana u filmove, filmova u romane, stripova u kompjutorske igre itd.

Ryan pojašnjava da su teme pod brojevima 5, 6, 8 i 9 već ušle u obuhvat discipline intermedijalnosti, a Werner Wolf u knjizi *The Musicalization of Fiction* daje detaljnu tipologiju svih već uključenih fenomena.<sup>119</sup> Ryan dodaje da Wernerov koncept intermedijalnosti uzima u obzir i jedan segmet koji bi se teško uklopio u pojam remedijacije kakvom je vide Bolter i Grusin: prisustvo višestrukih semiotičkih i osjetilnih podražaja unutar umjetničkog djela.<sup>120</sup> Upravo se ovo posljednje čini ozbiljnim izazovom za intermedijalnu analizu.

Na ovome mjestu čini mi se zanimljivim predstaviti još jednu tipologiju koja nije izravno vezana uz intermedijalnu naratologiju, ali zbog problematiziranja odnosa teksta i slike u užem smislu posjeduje "prirodni" intermedijalni kontekst. Pozivajući se na Gérarda Genettea, francuska teoretičarka književnosti Liliane Louvel predložila je tipologiju "ikonotekstova", bazirajući se na razlici između vizualnog i verbalnog kao dvaju razdvojenih semiotičkih sustava.<sup>121</sup> Njen pristup

---

119 Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*; Rodopi, Amsterdam, 1999.

120 Ryan, *ibid.*, str. 38.

121 Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext*; Ashgate, London i New York, str. 55–70.

prvenstveno se bavi intersemiotičkim prijelazima, dakle prostorom što postoji između jednog reprezentacijskog sustava i drugog te načinima kako se distinktivne semiotičke paradigme “natječu” unutar teksta. U kontekstu intermedijalne naratologije, posebno može biti zanimljiv pojam “tekstualne transpiktorijalnosti”, koji u njenoj interpretaciji označava općeniti odnos između slike i teksta. Francuska autorica smatra da sam pojam transpiktorijalnosti nije do kraja zadovoljavajuć zato što je kod slike i teksta u suštini riječ “o spoju dvaju medijacijskih sustava” čemu bi mnogo više odgovarao pojam “intermedijalnog diskursa”. Louvel se u svojoj knjizi među ostalime vrlo iscrpno i argumentirano bavi oblicima insertacije slika u literarne tekstove, nastojeći prikazati verbalnu i vizualnu komponentu literarnog djela poput *puzzlea* čiji su sastavni dijelovi uvijek vidljivi i semiotički distinktni. Njena tipologija obuhvaća šest oblika insertacije slika u tekstove:

1) *Interpiktorijalnost* označava pojavljivanje slike kao eksplicitnog navoda, aluzije ili evokacije. Dijelovi teksta koji su inspirirani konkretno navedenim slikama, bez obzira navodi li autor izravno svoju referencu ili mu služi kao nadahnuće — mogu se smatrati primjerom interpiktorijalnosti. Protumačeno na ovaj način, značenje dotičnog pojma je vrlo blisko značenju klasične ekfrazе, ali u “skraćenom” obliku.

2) *Parapiktorijalnost* obuhvaća slučajeve kada se slike nalaze “u blizini” ili “uokolo” teksta, ali nisu u njega intermedijalno insertirane, poput omotnice knjige ili ilustracija što prate tekst. Budući da je u velikoj mjeri riječ o izvantekstualnom fenomenu, parapiktorijalnost se samo uvjetno može smatrati slikom “tekstualno” ugrađenom u prozno djelo.

3) *Hipopiktorijalnost* je proširena verzija interpiktorijalnosti na taj način što korištenje slikovnih motiva u tekstu postaje dijelom autorova spisateljskog stila: Louvel pojašnjava: “Kod hipertekstualnosti, tekst se uvijek iznova ispisuje pod utjecajem negog drugog teksta, kao transformacija ili imitacija, na način na koji je *Odiseja* hipotekst Joyceovog *Uliksa*. Kod hipopiktorijalnosti, hipertekst se odnosi na sliku — hipikonu — na sličan način”.

4) *Arhipiktorijalnost* označava reference na specifične slikarske žanrove ili na autorovu inspiriranost njima: “Roman možemo proglasiti

baroknim kada njegova struktura meandrira i uvija se nabirući se na sebe samog, a neprekidna ponavljanja i prenaplašeni osjećaji stvaraju dojam izlijevanja”.

5) *Mnemopiktorijalnost* u tekstu se javlja kao sjećanje na neku sliku, poput “hipotipoze” ili “scene”.

6) *Metapiktorijalnost* se pojavljuje unutar teksta onda kada insertirana slika služi kao komentar tekstu, tj. kada tekst sebe “autokomentira” korištenjem nekog od slikovnih oblika u književnom djelu. Louvel smatra da je metapiktorijalnost najinteligentniji oblik samorefleksije teksta zato što je kod nje riječ o korištenju slika u funkciji metatekstualnog komentara: “Jezik je jedini semiotički sustav sposoban da sam sebe komentira. Međutim, korištenjem drugosti slike tekst nas navodi na krivi trag pretvarajući se da nije samorefleksivan. (...) Varka je očita, budući da nam ‘druga umjetnost’ (slika, u ovom slučaju, op. K.P.) mora pružiti nove i drugačije uvide istodobno se prilagođavajući zakonima jezika te tako postaje ovisnom o tekstualnom sustavu”.<sup>122</sup>

Prije nego se pozabavimo dubinskim funkcionalnim opisom konkretnih književnih tekstova, važno je razmotriti još nekoliko međusobno vrlo povezanih aspektata intermedijalnosti. Pokušat ćemo preliminarno vidjeti na koji način se može književno djelo “čitati” kao slika i kakav se međuodnos između dviju medijskih vrsta uspostavlja u tom procesu; potom ćemo razmotriti kako funkcionira temporalnost kao narativno načelo u statičnom mediju *tableaua*. Razmatranje intermedijalnih dodira između naoko neusporedivih umjetničkih formi mora obuhvatiti mnogo širi aspekt problemâ koji se ne zaustavljaju na usporedbama formalno–strukturalnih sličnosti i razlika, nego su vezani uz epistemologiju kako pojedinih umjetničkih vrsti tako i njihovih međuodnosa.

---

122 Ibid., str. 127.



## Književnost kao slika: Mieke Bal i vizualno čitanje Marcela Prousta

Način na koji Mieke Bal interpretira *U potrazi za izgubljenim vremenom* Marcela Prousta u velikoj je mjeri paradigmatičan ne samo za kritičku poziciju nizozemske teoretičarke nego i za disciplinu vizualnih studija, ili, preciznije rečeno, za ono što ova disciplina proklamira kao svoje najvažnije metodološko načelo: interdisciplinarno “korištenje” različitih struka u analizi (ne *samo* umjetničkog) djela, te intermedijalno ukrižavanje — podjednako na sinkronijskoj i na dijakronijskoj osi — naoko divergentnih vizualnih i nevizualnih praksi. Ovakav pristup, koji Mike Bal koristi i u svojim kasnijim kritičkim radovima, poput ključnog djela o neobaroku *Quoting Caravaggio*, zahtijeva čitatelja predisponiranog za ulaženje u raznolika područja humanističkih znanosti: povijesti umjetnosti, književnosti i kulture. Njeno “vizualno” čitanje Prousta ne možemo smatrati jedinstvenim u onom smislu koji bi nam eventualno otkrio jednu novu, potpuno nepoznatu književnu dimenziju francuskog autora, budući da su korištenje povijesno–umjetničkih motiva, ekfrastični stil i metaforičnost jezika već mnogo puta ranije opisivani kao bitni poetski elementi cijelog ciklusa *U potrazi za izgubljenim vremenom*. Međutim, Mieke Bal već u uvodu svoje knjige o Proustu *The Mottled Screen* uvodi jedno formalno i strukturno načelo koje je zajedničko podjednako vizualnim umjetnostima i književnosti, te iz njega izvodi temeljnu relaciju slike i teksta, primjenjivu kako u konkretnom djelu tako i na mnogo širem planu usporedbi literarnih i vizualnih medija.

Nizozemska teoretičarka smatra da je *Potruga za izgubljenim vremenom* obilježena radikalnom i konzekventnom primjenom dvaju povezanih koncepata: na jednoj strani “plošnosti”, te na drugoj odustajanjem od “dubine” i “volumena”, a koji su integrirani u perceptualnom, epistemološkom i poetskom smislu. Ona tvrdi da je, s jedne strane, kod Prousta prisutna formalna poetika plošnosti kao inzistiranje na prikazivanju ploha slike, dok je s druge strane metaforička plošnost razgovorâ pojedinih likova često korištena kao protuteža slojevitoj strukturi samog djela.<sup>123</sup> Načelo plošnosti na specifičan način potcrtava ogra-

---

123 Bal navodi primjere razgovora Charlesa Bovaryja “which is flat like a side-walk” i konverzacije u salonu gospođice Verdurin i Vojvotkinje de Guermantes: “This parti-

ničenja samoga književnog medija: “Na taj način naglašava razočaravajuću i varljivu prirodu ‘lažnog dojma dubine’ književnog djela”.<sup>124</sup> Prihvatimo li ovu tvrdnju Mieke Bal doista kao Proustov poetski princip, to bi značilo da je plošni aspekt *Potrage za izgubljenim vremenom* sustavna narativna strategija pomoću koje francuski autor “vizualizira” tekst tako što intenzivnim nizanjem mentalnih slika zamjenjuje “lažnu dubinu” književne fikcije. Drugačije kazano, pristankom na plošnost književne fikcije, čitatelj pristaje i na plošnost slike, na njenu “lažnu dubinu”. Nedostatkom dubine kao stila ovdje se naglašava fikcionalnost književnog djela kao umjetničke vrste, ali se istodobno naglašava i fikcionalnost slike (a ne njena *realističnost*), budući da je sva slikovna reprezentacija — osim najsuvremenijih hologramskih i trodimenzionalnih projekcija — u suštini plošna. Tekst i slika, na taj način, kod Prousta postaju međusobno zamjenjivi i više nije važno jesu li mentalne slike učinak “lažne dubine” tekstualne fikcije ili “lažne dubine” vizualne reprezentacije. Ovaj naročiti generativni aspekt romana, upotrebu vizualnih slika, umjetničkih ili sasvim banalnih, eksplicitnih ili implicitnih, aspekt prema kojemu “pisanje zadobiva ili gubi formu i pretvara se u ono što možemo zamisliti kao vizualno pisanje u užem smislu”, Mieke Bal naziva *figuracijom*.<sup>125</sup>

Književnost je, kaže ona, nakon svega, ili prije svega, ipak verbalna umjetnost. Osnovna tehnika vizualizacije u literarnom kontekstu još uvijek je metafora koja nam omogućava da nešto “vidimo” čak i ako to *nešto* nije sadržano u doslovnom značenju teksta. Prazno mjesto značenja, koje nadomješta metafora ispunjavajući ga vizualnim slikama, daje osobitu važnost onome tko gleda — *fokalizatoru* — (“the looking subject”) budući da je slikovitost nekog prizora zapravo ono što pripovjedač vidi, zamišlja da vidi, ili je pak riječ o vizualnoj reprezentaciji (umjetničkom platnu, gravuri ili fotografiji) koju u tom trenutku pripovjedač–fokalizator opisuje.<sup>126</sup> Slikovni aspekt teksta je, tvrdi Bal, uvijek učinak *jezika bez obzira kakve slike ili koliko njih u trenutku čitanja*

---

cular flatness balances *La recherche*, which would otherwise suffer irrevocably from ‘elevated language’”. (Mieke Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Stanford University Press, 1997., str. 2–3)

124 Ibid.

125 Ibid., str. 4.

126 Ibid., str. 3.

prizivamo u naš um. Premda je na razini značenja riječ o “istim” slikama (primjerice, kada stojimo ispred *Mona Lise* ili samo mislimo na nju, pokušavajući se prisjetiti što smo vidjeli u Louvreu, uvijek je riječ o jednom istom konkretnom fizičkom predmetu), one su kategorijalno različite jer ih u jednom slučaju evocira fizički predmet, a u drugom to čini evokacijski potencijal teksta u kombinaciji sa sjećanjem. Zato Mieke Bal tvrdi da, usprkos ontološkoj razlici koja postoji među njima, tekstualna slika ima učinak jednak stvarnoj: “Metafore su verbalne slike mentalnih slika, dok su opisi verbalne slike percepcijskih slika. I mentalne i percepcijske slike mogu se na svoj način odnositi prema grafičkim slikama koje su vidljive, ali samo putem različitih medijacijskih procesa”.<sup>127</sup>

Vizualno čitanje Prousta Mieke Bal otkriva nam jedan specifičan estetski fenomen u *Izgubljenom vremenu*: stalnu napetost između mentalnih i percepcijskih slika, tj. između metafora i opisâ. Element *napetosti*, na koji ovdje skrećemo pozornost, nije posljedica eventualnog stilističkog “sukoba” ova dva pripovjedačka načela nego činjenice da kod Prousta mnogo puta čitatelju nije odmah jasno radi li se o slici koja je plod njegove (čitateljeve) imaginacije (dakle, o mentalnoj slici) ili je riječ o onome što pripovjedač stvarno vidi (ili zamišlja da vidi) i to simultano opisuje (tj. o percepcijskoj slici). Ova dilema dodatno je zakomplicirana čestim Proustovim izravnim i neizravnim referencama na povijesno slikarstvo, Giotta, Rembrandta, Chardina, Goyu ili impresioniste te na taj način percepcijske slike mogu proizaći iz verbalnih slika krajolikâ, interijerâ, ali i iz suptilne asocijacije na neki kulturalni intertekst, često svo troje u isto vrijeme. Promotrimo ovaj odlomak iz prvog sveska *Vojvotkinje de Guermantes*:

U maloj staretinarnici napola dogorjela svijeća, bacajući svoje crveno svjetlo na jedan bakrorez, pretvarala ga u sangvinu, dok je svjetlo velike lampe, boreći se protiv sjene, potamnjivalo komad kože, šaralo blistavim nitima jedan bodež, taložilo na slikama, koje su bile samo loše kopije, dragocjenu pozlatu, kao patinu prošlosti ili lak starih majstora, i pretvaralo tu baraku, gdje nije bilo ništa osim kiča i loših slika, u jednog neprocjenjivog Rembrandta.<sup>128</sup>

---

127 Ibid., str. 4.

128 Marcel Proust, *U traganju za izgubljenim vremenom, Put k Swannu*; Zora–GZH, Zagreb, 1977., str. 21. prev. Tin Ujević.

U ovom odlomku susreću se percepcijska i mentalna slika, tj. de-skripcija i metafora. Ono što stvarno možemo “vidjeti” kroz minuciozan opis scene doista je jedan relativno zamračen prostor sa svjetlošću svijeće koja jedva obasjava interijer staretinarnice. Opis nam ne daje informaciju kakvi su točno predmeti u njoj, ali s obzirom na slabo svjetlo to zapravo niti nije moguće. Mi, naime, u percepcijskoj slici ne možemo vidjeti nešto što je s onu stranu granice percepcije. Utoliko percepcijske slike u okviru književne fikcije možemo smatrati “stvarnim” prikazom pripovjedačeva vidnog polja. Ali ovaj odlomak ne “prikazuje” samo ono što bismo stvarno mogli vidjeti kada bi književnu fikciju zamijenila vizualna stvarnost, nego opis scene posjeduje i metaforički dodatak — “jednog neprocjenjivog Rembrandta”. Tamne sjene na rubovima prizora, slabo svjetlo svijeće i jedva prepoznatljivi objekti podsjećaju pripovjedača na kontrastni *chiaroscuro* stil nizozemskog slikara. Prizor koji pripovjedač “vidi” metaforičkim spominjanjem Rembrandta pretvoren je u prizor koji se ne može vidjeti drugačije nego kao sjećanje, asocijaciju, metaforu. Dvije vrste slika i dva različita epistemološka koncepta ovdje su superponirana tako da trajno destabiliziraju promatranje i percepciju, te onemogućuju bilo koje sigurno znanje i viđenje.

Vratimo li se sada na tumačenje ovog odlomka koje nam podastire Mieke Bal, primijetiti ćemo da nju ne zanima toliko ono što se u prizoru može vidjeti, percepcijski ili mentalno, nego je zanima jedan naoko minoran detalj što običnu sliku pretvara u ironiju i subverziju. Može li prizor biti previše “rembrandtovski”, mogu li osvjetljenje i atmosfera prizora biti stvarniji od stvarnog (Rembrandta)? Mieke Bal predlaže ovdje čitanje Prousta u ironijskom ključu: sve je, naime, savršeno rembrandtovski osim nemogućeg odsjaja bodeža što proturječi tamnom registru nizozemskog majstora. Odsjaj je, znači, Proustova varka koja će ili srušiti priču o majstorstvu kakvo smo poznavali ili će sam prizor postati *lažan*, tj. kako Bal kaže, “flat image”.<sup>129</sup> Premda Mieke Bal ironiju ne pripisuje samome Proustu, nego prvenstveno vlastitom pogledu iskosa, na vizualno čitanje spomenutog odlomka ne smije biti primijenjena povijesno–umjetnička hermeneutika: ono što u njemu “vidimo” nije ujedno i sve što o njemu moramo znati. Ona kaže da Proustova književna tehnika nije jednostavno “posuđivanje” motiva iz povijesti

---

129 Bal, *ibid.*, str. 24–25.

umjetnosti i zato opisivanje *chiaroscuro* ne može biti samo metoda vizualizacije unutar teksta, nego je cilj mnogo ambiciozniji: postizanje specifičnog estetskog učinka koji je podjednako utjelovljen i u tekstu i u slici.<sup>130</sup>

Mieke Bal objašnjava spomenuti motiv, ali i cjelokupan Proustov književni prosek, utemeljujući ga u autorovoj samoproklamiranoj teorijskoj poziciji:

I na tom se području Proust odvađa od Rembrandta, s obzirom da možemo uočiti pravo suparništvo u opravdavanju odabira književnosti kao umjetnosti. Kad Proust kaže (...) da "slikanje ne može dotaknuti istinsku stvarnost stvari i time se usporediti s literaturom osim time što ono niti nije literatura", poželjno je tu izjavu shvatiti kao reverzibilnu. Ako slikanje ne bi smjelo biti književno, niti književnost ne bi smjela biti slikovna zbog straha od neshvaćanja vlastitih mogućnosti.<sup>131</sup>

Nalazimo se, po svemu sudeći, u vrlo produktivnoj i radikalno modernističkoj kontradikciji: iz gornjeg navoda proizlazi da nam je, prvo, slika zanimljiva zato što ne prikazuje stvari kakve jesu nego kakve želimo da budu i, drugo, ukoliko želimo da slika unutar književnog djela ne postane dvostruko "lažna" moramo je najprije osloboditi od imperativa reprezentacije svijeta kakav jest, a potom i od potrebe da je uopće instrumentaliziramo kao sliku. Govoreći o Proustovom književnom stilu, Mieke Bal koristi generalnu metaforu *the mottled screen* (točkasti ili mutni ekran) i na taj način pripisuje autorovom vizualnom postupku pripovijedanja karakteristike (pred)modernističkog slikarstva na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće. Cézanneovo segmentiranje slikarske plohe na mnoštvo odvojivih koloriranih površina, Monetova ili Seuratova "pikselizacija" plohe onemogućuju maksimalnu vidljivost karakterističnu za realistični stil Gustavea Courbete, primjerice, ili majstorâ neoklasičnih stilova i tako uspostavljaju moguću paralelu s Proustovom naracijom.

Međutim, metafora *the mottled screen* ima drugačije povijesno i stilsko ishodište. Mieke Bal smatra da se Proust ne udaljava od predmetnog svijeta u onoj mjeri u kojoj to čine post-impresionisti i da se njegov narativni postupak sastoji od *subverzije* realnog svijeta, a ne od

---

130 Ibid., str. 26.

131 Ibid. Mieke Bal navodi Prousta iz njegove knjige *Contre Sainte-Beuve*, izdanje koje su uredili Pierre Clarac i Yves Sandre; Gallimard, Paris, 1971.

njegova potpunog napuštanja. Zato *mottled screen* nije točkasti ekran u kojem se stvarnost rastvara i nestaje nego, radije, mutni ekran sa slikama slabije vidljivosti. Kako bi objasnila svoju tezu, Bal prihvaća Proustov interes za Rembrandta i, pogotovo, za kasnobaroknoga francuskog slikara Jean-Baptistea Chardinea, te u tematsko-stilskom kompleksu potonjeg prepoznaje metaforu plošnosti prisposodobivu, kako tvrdi, cijelom *Potrazi za izgubljenim vremenom*.<sup>132</sup>

Kod Chardina Bal primjećuje realističnost na razini motiva, tj. teme njegovih slika nedvosmisleno upućuju na postojanje stvarnog svijeta kao sadržajnog ishodišta; nasuprot tomu, na izvedbenoj razini Chardinov stil pokazuje da su promatranje i interpretacija svijeta dio istoga spoznajnog procesa koji za posljedicu ima kreaciju neovisnu (ili ne u potpunosti ovisnu) o promatranim objektima. Udaljavanje od svijeta kao polazišnog referenta, prema tumačenju Normana Brysona, francuski slikar postiže stvaranjem napetosti između onoga što se može jasno vidjeti i onoga što se teže prepoznaje; neki dijelovi slika oštrije su od drugih ali ne prema kriteriju položaja u prostoru:

Chardin poništava poredak između onih dijelova platna kojima tradicionalno teži cjelokupna ideja kompozicije — upravljanju i usmjeravanju pogleda s dijelova od primarnog značenja na dijelove od sekundarnog i tercijarnog značenja. On svemu pridaje istu količinu pažnje ili pak ne-pažnje.<sup>133</sup>

Za razliku od matematičke renesansne perspektive ili baroknog iluzionizma, Chardinove slike afirmiraju *plohu slike* kao mjesto događanja prizora, a ne upućuju na naslikani objekt i njegove relacije sa svijetom.

Ovo izrazito modernističko čitanje jednoga baroknog slikara značajno će udaljiti Mieke Bal od tradicionalne ikonologije i povijesno-umjetničke hermeneutike i prikloniti je tehničko-povijesnim uvjetima gledanja kao izvorima izvedbenog stila. Za razliku od realističke koncepcije svijeta i slike, prema kojoj je (umjetnička) slika (na platnu) shvaćena kao *tableau* — statični odraz zaustavljenog trenutka — modernije

132 Ovdje se Mieke Bal referira na Proustov esej *Chardin et Rembrandt* izvorno objavljen 1895. i kasnije u izdanju: Marcel Proust, "Chardin et Rembrandt", *Contre Sainte-Beuve*, La Pléiade, Paris 1971.

133 Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*; Harvard University Press, 1990., str. 92.

prosvjetiteljske koncepcije gledanja, poput one o osjetilnoj percepciji Johna Lockeja, govore su da je gledanje dinamičan proces tijekom kojega *fizičko* kretanje oka ima značajnu ulogu. Chardinovo zamućivanje rubova naslikanih predmeta i ukidanje hijerarhije važnijeg i manje važnog, bližeg ili daljeg objekta, mora biti odraženo u “pokrenutosti” same slike. Mike Bal tvrdi da su ideje Johna Lockeja kod Chardina transformirane u stil kombiniranjem dvaju međusobno isključivih načela gledanja. Na jednoj strani je sposobnost oka da se prilagodi različitoj udaljenosti promatranih predmeta kako bi oni uvijek za gledatelja bili oštri. Na drugoj strani je interpretacija različitih objekata na plohi slike kroz *pojam* oštine koji uvijek već definira poziciju objekta. Oštrina je, prema tome, epistemološko sredstvo ugrađeno u umu, ali istodobno i kreativni alat kojim umjetnik može potkopati logiku percepcije tako što proizvoljno — ne—empirijski — raspoređuje elemente na slici. Bal tvrdi da nas ta proizvoljnost, redovito korištena od strane Chardina, prisiljava da se koncentriramo na površinski aspekt (*flatness*) slike i da zanemarimo njenu dubinu.<sup>134</sup>

Problematika plošnosti kod Marcela Prousta najbolje se može sagledati usporedbom s naslikanom ili, kako ćemo malo kasnije pokazati, fotografskom slikom. Ključno pitanje ipak je bitno stilističke prirode: budući da su tekst i slika dvije odvojene ontološke realnosti, ostaje nam razmotriti na kojim (kakvim) mjestima Mieke Bal prepoznaje značenje teksta, tj. metafore ili mentalne slike, kao izravno usporedivo s plohom percepcijske slike. U eseju o Chardinu i Rembrandtu pripovjedač (koji podsjeća na Marcela iz *Potrage*) navodi svoje iskustvo nakon posjete muzeju opisujući jednu sliku kojoj najprije ne spominje naziv: “interijer kuhinje u kojoj živa mačka hoda po školjkama a mrtva raža visi sa zida”.<sup>135</sup> Kasnije u eseju saznat ćemo da je riječ o Chardinovoj slici *Raža iz 1728.* (sl. 5) Zanimljivo je da se ova slika pojavljuje kao neizravni i neimenovani intertekst u jednom odlomku *Potrage za izgubljenim vremenom* koji opisuje scenu nakon ručka i pripovjedačevu mučninu izazvanu pogledom na prizor stola; istodobno i u odlomku koji Mieke Bal smatra paradigmatičnim za Proustov “staging of flatness”:

134 Bal, *ibid.*, str. 42.

135 Proust, *Contre Sainte-Beuve*, str. 373.



U najboljem bismo slučaju povremeno ostali čavrljati s njom, nakon ručka, u tom odvratnom trenutku kad ostavljeni noževi prljaju stolnjak među zgužvanim salvetama.

U jednom trenutku pripovjedač odvrti pogled od stola, zagleda se u daljinu i prizove sliku “gigantske ribe”, “morskog čudovišta”:

Uvjerio sam se da trebam gledati još dalje, da bih vidio samo more, i u njemu tražiti efekte koje je opisao Baudelaire i pustiti da moj pogled padne na naš stol samo u one dane kad je na njemu bila neka golema riba, neko morsko čudovište, koje je za razliku od noževa i vilica bilo suvremenikom primitivnih razdoblja u kojima je Ocean počeo vrvjeti prvim životom (...) <sup>136</sup>

<sup>136</sup> Navedeno prema dijelovima prijevoda *À la recherche du temps perdu* koje je Anna-Louise Milne načinila za potrebe engleskog izdanja knjige Mieke Bal *The Mottled Screen*, str. 47.



U ovom primjeru prvenstveno treba zapaziti najprije Proustovo spajanje literarne i izvanliterarne realnosti upotrebom stvarno postojeće Chardinove slike *Raža* kao interteksta, a potom i metaforičku instrumentalizaciju motiva raže i slike kao plohe u interpretaciji Mieke Bal. Nizozemska teoretičarka u vizualnom čitanju Prousta ne uspostavlja semantičku hijerarhiju između strukturalne i narativne funkcije slike unutar književnog djela zato što želi sagledati slike u tekstu i izvan njega kao cjelovitu kreativnu strategiju autora. Medij, stil ili žanr u okviru kojega se slike pojavljuju samo su operativna funkcija različitih razina slikovitosti, bez obzira primjenjuje li autor konkretnu sliku kao umjetnički artefakt ili kao tehnički dispozitiv. Navedeni prizor sastoji se od tri distinktivna okvira/slike:

1. interijer — pogled na stol nakon ručka;
2. eksterijer — pogled van prema morskoj pučini;
3. interijer — pogled na stol s “morskim čudovištem”.

Već bi ove tri mentalne slike unutar kratkog pasusa bile dovoljne da ga doživimo iznimno vizualnim, kada ne bi bilo tog chardinovskog interteksta, ekskursa u povijest umjetnosti i u njene ikonološke alate uz čiju pomoć Bal može proglasiti plošni stil jedne umjetničke slike metaforom ekfrastičkog stila cijelog romana. Pitanje na koje kod Mieke Bal nismo pronašli odgovor glasilo bi ovako: bismo li scenu za stolom mogli smatrati jednako vizualnom i u slučaju da ne znamo za Chardinovu sliku s ražom, te bi li koncept plošnosti i u tom slučaju bio jednako podesan za opis Proustova literarnog stila? Ovdje moramo skrenuti pozornost na to da je *Raža* u formalnom smislu doista vrlo “plošna” slika s izrazito primaknutim prednjim planom i zidom u pozadini koji priječi dojam dubine. Usprkos formalnim i tematskim sličnostima, po mom mišljenju konkretna Chardinova slika može biti samo metaforički nadomjestak ili simbolički *znak* plošnosti, ali plošnost je u prizoru za stolom već uspostavljena *strukturalno*, nizom od tri statične slike, poput tri fotografije što nam se ukazuju u izmjeničnom slijedu. Sklon sam, dakle, vjerovati da dojam plošnosti proizlazi iz učinka mentalnih slika jer ih čitatelj doživljava kao vizualne reprezentacije, poput fotografije i filma.

Bal smatra da Proust strateški isprepliće umjetničku te općenito slikovnu reprezentaciju i moderne optičke tehnologije prikazivanja jer

oboje legitimno i neodvojivo sudjeluju u stvaranju kako metaforičkih tako i percepcijskih slika unutar literarnog djela: "Postoji izravna povezanost između tehnike povećanja i vizualnosti koju su instrumenti omogućili. Optičke proteze proizvele su tehnologiju koja čovjeku daje sposobnost da *vidi* bolje tako što vidi više".<sup>137</sup> U filmu *Blow-Up* Michelangela Antonionija iz 1966. nalazimo motiv optičke proteze koja glavnom junaku služi da se što više približi istini i otkrije počinitelja navodnog ubojstva. Najprije fotografija, a potom i aparat za povećanje negativa služe glavnom junaku da spozna jednu novu istinu koja mu bez pomoći fotografske reprodukcije ne bi bila dostupna. (sl. 6) Istodobno, ta nova istina koja mu se ukazuje u tamnoj mrlji što bi trebala predstavljati indeksni trag ubojice, pokazuje se kao nikad razjašnjena opsjena, kao zabuna koju niti dokumentarnost fotografije nije bila u stanju razriješiti. Mi nikada ne doznajemo je li se ubojstvo stvarno dogodilo ili je apstraktna mrlja samo *inducirala* fantaziju glavnog lika. Bal kaže da je fundamentalna karakteristika fotografije to da zapravo prekida vezu između subjektivnosti i vizije zato što omogućava da vidimo i ono što "ne postoji", što je preblizu ili predaleko.<sup>138</sup> Utoliko fotografija nije instrument istine nego jedne nove, radikalno subjektivne epistemologije koja se ne konstituira u odnosu na objekt/referent, već postaje sama svoj vlastiti *govoreći* subjekt. Na tome mjestu fotografija može postati umjetnost i može omogućiti drugim ne-vizualnim umjetnostima da metaforičkim sredstvima iskoriste njene učinke subjektivizacije.

Promotrimo "fotografski" aspekt odlomka u kojem Marcel pokušava poljubiti Albertine:

Isprva, dok sam usta približavao obrazima koje su moje oči odabrale za poljubac, one su promjenom položaja vidjele drugi par obraza; vrat, promatran iz blizine i kao kroz povećalo pokazao je svoju grublju površinu koja je promijenila karakter lica.<sup>139</sup>

U interpretaciji ovog odlomka Bal smatra korisnom usporedbu Proustove metafore povećala (*magnifying-glass*) s objektivom promjenjive duljine (*zoom lens*). Efekt približavanja promatranog objekta, u ovom slučaju to su Albertinein vrat i obrazi, pokretâ *prema* njemu

137 Ibid., str. 70.

138 Bal, *ibid.*, str. 202–203.

139 Prev. Anna-Louise Milne. Navedeno prema: M. Bal, *The Mottled Screen*, str. 202.

i promjenâ koje izazivaju izmjene u fokusu, izražen je na gotovo ekscesan način: izrazi poput *approach*, *changing position*, *saw a different...*, *observed at closer range* i *coarser grain* nedvosmisleno upućuju na promjenu “kadra”, od daljega prema bližemu, što vidimo i u promjeni strukture viđenog — “coarser grain” dovodi do promjene onoga što smo gledali, kao kada Thomas u filmu *Blow-Up* ekscesnim povećanjem negativa u samoj strukturi fotografske zrnatosti prepoznata ranije nevidljive oblike.

Zanimljivo je da ovaj efekt Mieke Bal naziva fotografskim, premda će u Proustovom motivu ona ponajprije prepoznati efekt *kontinuiranog* približavanja Albertineinom vratu i sukladnog pretvaranja površine njene kože u “coarser grain”. Meni se čini da je ovaj odlomak s prizorom neuspjelog poljupca, upravo zbog izrazito vizualnog učinka *zoom*-a i dojma neprekinutog kretanja fokalizatora (tj. naratorovog pogleda), možda preciznije proglasiti *kinematografskim*, pogotovo ako ga usporedimo s ranije spomenutom scenom za stolom koja se sastoji od dva *tableaua* i jednog pejzaža, dakle niza zaustavljenih, u izravnijem smislu fotografskih, slika. Bal je, doduše, vrlo dosljedna u čitanju Proustova vizualnog stila te čak kada primjećuje u njegovim opisima pokretljivi pogled naratora ili kretanje likova, ona će tu mobilnost radije pripisati “objektivu s promjenjivim fokusom” i nazvati je “traženjem pravog kadra kroz objektiv fotoaparata” nego li novom estetikom filmskog prikazivanja kontinuiranog pokreta. Po njenom mišljenju, književni tekst na ovaj način najavljuje rasap tradicionalnog znanja o slici i, dodao bih, etablira postupke koje ćemo stotinjak godina kasnije nazvati vizualnim obratom. Objektiv s višestrukim fokusom koji proizvodi efekt *zoom*-a dovodi do paradoksa što gotovo da briše granicu između modernizma i njegova apsolutnog subjektivizma, na jednoj strani, i onoga što bismo mogli nazvati prethodnicom postmoderne nestabilne ontologije subjekta, na drugoj. Onaj tko neposredno vrši manipulaciju je fokalizator (pripovjedač Marcel, u ovom slučaju), a sredstvo kojim se manipulira je objektiv jer se postavlja između subjekta i objekta pogleda.<sup>140</sup> Rasprava o vizualnim aspektima književnosti mora skrenuti pozornost na to kako se “sredstva manipulacije” integriraju u strukturu i naraciju književnog teksta, uzimajući pogotovo u obzir “tehnike pogle-

---

140 Bal, *ibid.* str. 207.

---

**Michelangelo  
Antonioni**  
*Blow-up*  
1966.



da”, od fotografskog objektiva do filmske kamere, te od spektakularne do virtualne stvarnosti.

## Slika kao narativni tekst: temporalnost u (pred)renesansnom slikarstvu

U prethodnom poglavlju vidjeli smo kako je moguće “gledati” pomoću teksta, ili, preciznije rečeno, kako je moguće iskustvo čitanja aktualizirati koristeći novo iskustvo gledanja koje nam donosi tehnologija fotografije. U ovom poglavlju razmotrit ćemo obrnuti princip: ispitat ćemo je li klasična statična slika u stanju aktualizirati narativne procese i što u tom kontekstu znači *konvencionalizacija* slikovnog prikazivanja. Kada bi nas netko pitao koja je osnovna razlika između književnosti i slikarstva vjerojatno bismo bez previše razmišljanja odgovorili da književnost ne raspolaže mogućnostima slikovne reprezentacije, a slikarski *tableau* nije u stanju ispričati priču ili, kako bi Gerald Prince rekao, “zaštitini znak narativnosti je osjećaj sigurnosti. Narativnost nudi svojevrsna jamstva. Najprije se dogodilo ovo, zatim ono; ovo se dogodilo zbog onoga; ovo se dogodilo jer se i ono dogodilo”.<sup>141</sup> Prihvatimo li ovu Princeovu tezu, tj. ukoliko slikarstvo ne nosi element *kauzalne sigurnosti* koja nam pomaže da razumijemo redosljed događaja ili da barem razumijemo sustav po kojem je taj redosljed poremećen, mogli bismo izvesti zaključak da statične slike posjeduju element “nesigurnosti” ili kontingencije. Pogledamo li bilo koju realističku sliku, od renesanse do danas, ili bilo koju fotografiju, vidjet ćemo da je Prince u pravu: mi doista ne možemo znati što je prethodilo, primjerice, prizoru mrtve prirode na stolu, tko je postavio predmete na stol ili tko je pojeo ribu koja je slikaru poslužila kao motiv. Čak ni u prizorima koji su ikonografski strogo definirani, poput prikaza Madone s djetetom, ne možemo znati je li se Madona nakon frontalnog pogleda prema nama okrenula na lijevu ili desnu stranu, što je radila taj dan, itd.

Ova pitanja izgledaju nam besmislenima ali samo zato što su konvencijama slikovne reprezentacije ona određena kao nebitna, a ne zato

---

141 Gerald Prince, “Aspects of a Grammar of Narrative”; u *Poetics Today* 1.3 49–50, 1980., str. 74–75.

što su s narativnog stajališta a priori irelevantna. Za razliku od književnog pripovijedanja, slikovno pripovijedanje bilježi ono što Gotthold Ephraim Lessing naziva “pregnantnim trenutkom”, najvažnijom sekvencom nekog događaja, ili što bismo suvremenim fotografskim rječnikom nazvali *snapshotom*. Koliko god se razlikovali u simboličkom i semantičkom smislu, portreti Roberta Mapplethorpea su epistemološki identični mitološkom slikarstvu renesanse zato što su jednako determinirani tehnologijom statične slike i zato što nam sâm prikaz ne nudi dodatne informacije o prikazanim likovima. (sl. 7) Promatrači slika to ne doživljavaju kao ograničenje jer su upoznati s konvencijama prikazivanja i zato od *tableaua* ili *snaphota* imaju sasvim druga, ne-narativna očekivanja. Sljedeće pitanje koje valja postaviti, jer se logično izvodi iz prethodnog uvida, glasi: jesu li narativna “ograničenja” statičnih slika *posljedica* prikazivačkih konvencija ili su konvencije *uvjetovane* stvarnom neadekvatnošću slikarstva i fotografije da postanu medijem složenih naracija?

Pristup problemima narativnosti unutar statičnih vizualnih medija mora poći od neophodnih uvjeta koje pričanje priče treba zadovoljiti da bismo određeni format mogli smatrati održivim narativnim iskazom. William Labov predložio je nekoliko pojmova koje valja razmotriti prije nego li utvrdimo da se u konkretnom slikarskom djelu radi o narativnom iskazu. Prije svega, on smatra da svaka naracija mora posjedovati neki intrinzični razlog zbog kojeg ćemo upravo na nju obratiti pozornost, ili, njegovim riječima, “the point of the narrative, its raison d’etre”.<sup>142</sup> Taj razlog on naziva *evaluacijom*, tj. procjenom autora ili promatrača da određena priča raspolaže dostatnom relevantnošću da bismo joj uopće pristupili kao pripovjednom tekstu:

Sredstva evaluacije nam govore: ovo je bilo zastrašujuće, opasno, divlje, čudno, ludo; ili zabavno, urnebesno, prekrasno; općenito, bilo je čudno, neuobičajeno ili neobično — to jest, vrijedno izvještavanja. Nije bilo obično, jednostavno, jednolično, svakodnevno odnosno prosječno.<sup>143</sup>

Wendy Steiner, čijim ćemo se tezama opširnije služiti u ovom odlomku, primjećuje da će upravo žanrovsko slikarstvo, karakteristično

---

142 William Labov, *Language in the Inner City*; Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984., str. 366.

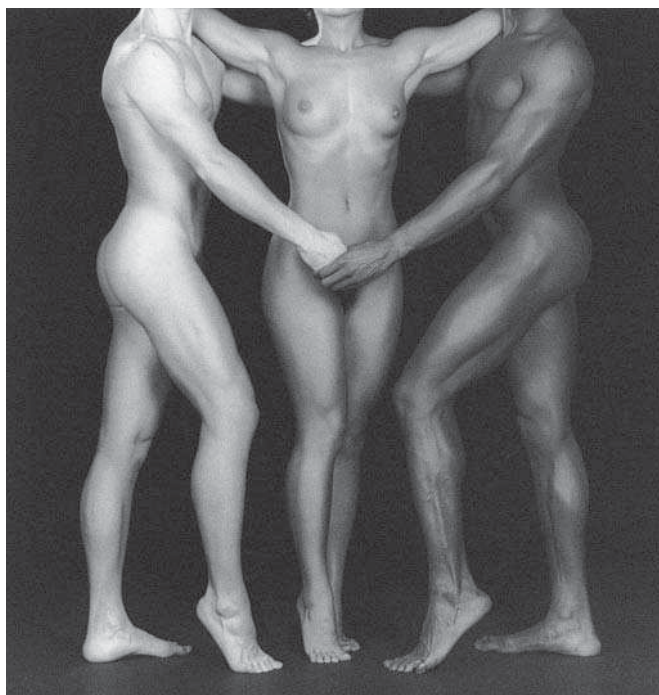
143 Op. cit., str. 371.

za nizozemsku umjetnost sedamnaestog stoljeća, imati vrlo niski evaluacijski potencijal, ali ne jednostavno zato što prikazuje predmete koji su sami po sebi statični, nego zato što prizor ne posjeduje pripovjedačku “ne–običnost”. Ovdje valja razjasniti da ne–narativnost slike ne znači da se *o njoj* ne može pripovijedati, nego znači da ona sama ne želi ili ne može pripovijedati *o sebi*.

Drugi uvjet koji, prema Labovu, mora zadovoljiti narativni iskaz je *orijentacija*, tj. mogućnost smještanja likova i radnje unutar specifičnih prostorno–vremenskih koordinata. Wendy Steiner smatra da je orijentacijska komponenta vrlo karakteristična za slikovne narative jer pogledom na određeni prizor vrlo brzo možemo ustanoviti o čemu i o kome se radi, tj. gdje je radnja smještena i tko su njeni protagonisti. Ako nam niti “ikonografski simbolizam” prizora nije dovoljan, kaže Steiner, još uvijek nam preostaje naziv slike koji će, barem kada je riječ o klasičnom slikarstvu, objektivno upućivati na bitne faktografske elemente scene.<sup>144</sup> Treći uvjet koji spominje Labov je *komplikiranje radnje*, ili, uobičajenim rječnikom naratološke teorije, aspekt *temporalnosti*. Niti jedna priča, naime, koliko god bila vremenski ograničena, ne traje onoliko kratko koliko traje, primjerice, “akcijski” prizor u svakom od dijelova triptiha *Bitke kod San Romana* Paola Uccella iz prve polovice *quattrocenta*. (sl. 8) Tri scene iz bitke prikazane su kao slikarski zaustavljeni trenutak, kao jedan jedinstveni neponovljivi isječak vremenskog tijeka. Epistemološki gledano, Uccellovi prizori ne nude

---

144 Wendy Steiner, u svojoj studiji “Pictorial Narrativity” bavi se narativno–teorijskim aspektima slikovnih prikaza s posebnim osvrtom na predrenesansno slikarstvo. Fokus njenog interesa je na slikama koje posjeduju tzv. “unutrašnju narativnost”, tj. onima čiji narativi se odvijaju unutar jedne jedinstvene fizičke plohe slike. Ona uzima za primjer slike poput *Salominog plesa i dekapitacije sv. Ivana Krstitelja* Benozza Gozzolija iz 1462., zatim *Navještenja* Giovannija da Paola iz 1435. ili Sassettin *Susret sv. Antuna i sv. Pavla*, nastale oko 1440. Zajednička karakteristika ovih slika je da se “ponavljajući subjekt”, kao glavna odrednica narativnosti u statičnim slikama, ovdje pojavljuje u simultanom prikazu nekoliko vremenski odvojenih cjelina. Naše istraživanje, premda se jednim dijelom oslanja na njezine uvide, ipak ide ponešto drugačijim smjerom: zanimat će nas potencijalne narativne veze klasičnog (također predrenesansnog) slikarstva i modernih sustava reprezentacije. Studija Wendy Steiner je objavljena u sveobuhvatnom zborniku koji je uredila Marie–Laure Ryan *Narrative Across Media. Languages of Storytelling*; Lincoln: Nebraska University Press, 2004., str. 148–149.



Sl. 7.

**Robert Mapplethorpe**  
*Ken, Lydia i Tyler*  
1986.



**Rafael**  
*Tri gracije*  
1500-1505.



mnogo više znanja o povijesnom kontekstu konkretnog događaja nego što možemo procijeniti iz povijesno–ikonološke analize slikovnog sadržaja. Jednostavnim promatranjem sraza vojski dviju suparničkih država–gradova, Firence i Siene, nije moguće šire povijesno kontekstualizirati cjelokupni događaj, niti je moguće donositi zaključke o njihovoj uzročno posljedičnoj povezanosti. Ali, kao što smo već rekli, promatrač slike nije zbunjen izostankom unutarlikovnog kauzaliteta jer je on — kauzalitet — konvencionalizacijom medija unaprijed proglašen nerelevantnim za razumijevanje ikoničkog aspekta ove “priče”.

Četvrti uvjet koji navodi Labov je *sažetak radnje*, ne u formi kratkog sadržaja ili *trailera*, nego kao dodatnog elementa orijentacije: “Sažetak radnje odnosi se na više stvari nego orijentacija ili kompliciranje akcije pojedinačno: on uključuje oba spomenuta načela ali i evaluaciju, tako da sažetak govori ne samo o čemu se u priči radi nego i zašto je uopće kazujemo”.<sup>145</sup> Kada je riječ o klasičnom slikarstvu, sažetak se odnosi na naslov djela, koji pak opisuje ono što je na slici prikazano kroz svojevrsnu tautologiju, kao “kombinacija narativnih funkcija” umjetničkog djela. Pokušamo li primijeniti spomenute kriterije na renesansno, barokno ili neoklasicističko slikarstvo — da ostanemo ipak unutar područja figuracije — primijetit ćemo da su tri kriterija Williama Labova zadovoljena gotovo *uvijek*, a jedan gotovo *nikada*. Promotrimo li djela slikara poput Rafaela, Velázqueza, Rembrandta, Vermeera, Rubensa ili kasnijih majstora koji su stvarali na tragu klasične tradicije, zapaziti ćemo da njihove slike bez problema zadovoljavaju “uvjet” evaluacije, tj. najčešće prikazuju motiv koji posjeduje određenu vrijednosnu specifičnost, neobičnost, začudnost ili neki detalj koji je povijesno ili ikonografski “vrijedan” prikazivanja. Također, zahvaljujući “sažetku radnje” predstavljenom u naslovu mi gotovo uvijek možemo prepoznati da su “orijentacijski” elementi na slici uistinu oni koji predstavljaju mjesto i vrijeme radnje. Dakako da postoje i iznimke: primjerice, novozavjetni motivi na klasičnim slikama obično su prikazivani u “suvremenom” kontekstu, tj. likovi na slici bili su odjeveni u tadašnju modu, a arhitektonska mizanscena također je dočaravala ugođaj u renesansnim gradovima europskog sjevera i juga, a ne stvarno vrijeme

---

145 William Labov, op. cit., str. 370.

Paolo Uccello  
*Bitka kod San Romana*  
 1436–1440.



povijesne radnje. Još očitiju iznimku predstavlja flamansko žanrovsko i pejzažno slikarstvo jer, osim ponekad prisutnog “orijentacijskog” kriterija (pogotovo kada su prikazivane vedute gradova), mrtve prirode su izrazito statične i anti-narativne, čak i promatramo li ih izvan relativno širokih Labovljevih kriterija.

Međutim, “kompliciranje radnje” ili temporalni aspekt ne susrećemo u razvijenoj renesansi, ali niti kasnije, sve do dvadesetog stoljeća koje ionako prevrednuje sve dotada postojeće reprezentacijske konvencije. Kao što smo već dali naslutiti, jedini oblik temporalnosti u slikarstvu od *quattrocenta* do moderne umjetnosti bio je “pregnantni trenutak”, *snapshot*, jedan zaustavljeni moment koji bi u stvarnosti trajao toliko kratko da bismo ga mogli zabilježiti samo fotoaparatom. Primjerice, Rubensova *Otmica Leucipovih kćeri* je “evaluacijski” snažna; “sažetak radnje” otkriva dovoljno ikonografskih elemenata da bismo se pomoću njih “orijentali” u vremenu i prostoru, ali prikazani trenutak, zbog svoje dinamičnosti i sugestije brzine pokreta likova, nije mogao trajati dulje od jedne sekunde. (sl. 9) Temporalni okvir Rubensove slike, prema tome, mjeri se u najboljem slučaju u sekundama. Pomalo paradoksalno djeluje objašnjenje da je izostanak narativnosti u klasičnom slikarstvu zapravo posljedica želje renesansnog čovjeka za realizmom. Slika je medij reprezentacije stvarnosti — onoga što se stvarno dogodilo — ali samo pod uvjetom da promatrač prizor doista protumači kao stvaran. Riječ je, dakle, o poimanju realiteta u odnosu na promatrača (ili autora), a ne u odnosu na događaj kako se on narativno–temporalno doista dogodio.

Pozivajući se na teorije Leona Battiste Albertija i Leonarda da Vinci, Wendy Steiner primjećuje da je ovaj paradoksalni anti–naturalizam bio programatska ideja renesansnog slikarstva u čijem središtu je bio čovjek/promatrač, a ne povijesne činjenice:

Da Vinci, pišući i imajući pred sobom Albertijev traktat nije čak niti spomenuo narativnost kao protok vremena već koristi izraz *narativno slikarstvo* za zaustavljenu radnju povijesnog, biblijskog ili mitološkog prizora. Zapravo se sve što on govori o takvim djelima temelji na odsustvu vremenskog tijeka. (...) On se protivi miješanju sretnih i tužnih likova u istom djelu, *jer Priroda određuje da onaj koji plače prikriva suze a onaj koji se smije postaje sretan, a njihov smijeh i suze su odvojeni*.<sup>146</sup>

Steiner naglašava da Leonardo izričito zabranjuje prikazivanje jednog lika više puta u istoj slici i na taj način zapravo onemogućava uspostavu narativnog tijeka unutar slike. Nadovezuje se na Seymou-

---

146 Wendy Steiner, op. cit., str. 158.

Peter Paul Rubens  
*Otmica Leucipovih kćeri*  
 1618.



ra Chatmana koji kaže da “naracija može sadržavati vrlo malo ili čak nimalo jasnih opisa; međutim, naracija bez nekoga tko izvodi akciju je nemoguća”.<sup>147</sup> Budući da je višestruko ponavljanje subjekta radnje jedno od prerogativa narativnosti djela, bez učinka *ponavljanja* nema učinka narativnosti — “da bi netko postao likom, mora biti subjekt koji se uvijek ponovo javlja” — zaključuje Steiner.<sup>148</sup>

<sup>147</sup> Seymour Chatman, *Story and Discourse*; Ithaca: Cornell University Press, str. 37.

<sup>148</sup> Steiner, *ibid.*

Da bi se slikarsko djelo približilo narativnim mogućnostima pripovjednih formi, poput književnosti ili filma, američka autorica sastavila je svojevrsnu “checklistu” sadržajno–formalnih elemenata koje bi statična slika morala zadovoljiti da bi se kvalificirala za narativne diskurse u užem smislu, tj. za one koji vjerodostojno pričaju priče s vremenskim rasponom mnogo širim od slikovnog *snapshota*. Rezimirat ćemo ovdje njezine “uvjete narativnosti”:

1. Postojanje *ponavljajućeg subjekta*, što nam sugerira vremensku razliku između pojedinih događaja koji su uključivali istovrsne subjekte/protagoniste.
2. Poznavanje *pravila realističkog prikazivanja*, što će spriječiti da ponavljanje subjekta doživimo kao puku formalnu dosjetku.
3. Prepoznavanje *kronološkog vremena priče*, što odgovara odvijanju radnje u stvarnosti.
4. Stvaranje veze između *povijesne istine* i *narativne cjelovitosti*.
5. Sposobnost prepoznavanja *višestrukih dijelova jedne priče* i njihovo strukturiranje u naraciju.

Kao što smo vidjeli, ultimativni zahtjev za realizmom “slike kao prozora”, tj. uvjerenje da dvodimenzionalna reprezentacija trodimenzionalnog prostora ne može uključivati ono što promatrač ne aktualizira trenutnim pogledom na (zamišljeni) prizor ispred sebe, spriječio je umjetnike renesansne i kasnijih neoklasičnih razdoblja da se ozbiljnije pozabave narativnim vremenom u slici. Međutim, u tranzicijskom razdoblju između gotike i renesanse, na prijelazu četrnaestog u petnaesto stoljeće, načinjeni su vizualni prikazi koji su također bili racionalno utemeljeni, ali zbog svojeg naglaska na *pripovijedanju*, umjesto na *subjektivitetu*, nikada nisu postali slikarskim kanonom vizualne reprezentacije. Vratimo li se na ranije spomenuti triptih Paola Uccella *Bitka kod San Romana*, vidjet ćemo da tri slike koje su danas fizički razdvojene u svom prvobitnom konceptu zadovoljavaju sve elemente koje Wendy Steiner smatra neophodnima da bismo statične slike mogli razumijevati narativno. Triptih prikazuje zapovjednika firentinske vojske Niccolò da Tolentina u tri različite faze bitke: na prvom dijelu koji je najranije datiran (1438–1440) vidimo ga kako na bijelom konju predvodi svoju vojsku; u drugoj sekvenci (nastalaj desetak godina ka-

snije i jedinoj potpisanoj od samoga Uccella) da Tolentino ruši s konja Bernardina della Ciardu, dok treći dio prikazuje kontranapad Michelotta da Cotignole.<sup>149</sup>

Gledajući samo slike, ikonografija prizorâ neće nam biti dostupna, međutim, ako formi triptiha, tipologiji i maestetičnosti prizorâ, konzistentnoj kostimografiji i naslovu slike dodamo još jedan element — imat ćemo zadovoljene sve kriterije pikturalne narativnosti, kako prema Williamu Labovu, tako i prema Wendy Steiner. O kojem elementu je riječ? Riječ je o naznaci *vremenskog tijeka*: svaki od dijelova triptiha naslikan je tako da ostavlja utisak različitog doba dana. Najranije datirana sekvenca je ujedno i najsvjetlija, što bismo mogli pripisati prijednevnom svjetlu; srednja sekvenca je tamnija, i s dominantnim crvenim tonovima koji bi mogli predstavljati refleks poslijepodnevnog sunca; u trećoj sekvenci uopće se ne nazire dubina “kadra”, kao da je pozadina slike utonula u mrak. Vrijeme — karika koja nedostaje u zamrznutim slikama, kako onima nastalima prije više stoljeća tako i onima koje stvaramo danas pomoću mobitela — kod Paola Uccella je načinjeno multipliciranjem “kadrova”, umnožavanjem slika čija sekvencijalnost proizvodi učinak kauzalnosti. Bilo bi pretjerano uspoređivati to s *kinematičkim* postupkom brze izmjene statičnih sličica u filmu, ali nije pretjerano nazvati Uccellovu metodu *kinetičkom* — slikama u (vremenskom) pokretu: “sažetak priče”, kako ga naziva Labov, jasno nam daje do znanja da se naracija razvija od dijelova priče koji su se dogodili ranije preko dijelova priče koji su se dogodili kasnije u odnosu na izvorni događaj. “Kompliciranje radnje” predstavljeno je kroz tri vremenski razdvojene faze bitke. “Ponavljajući subjekt”, na kojem inzistiraju Seymour Chatman i Wendy Steiner, prisutan je u liku Niccolò da

---

149 Najpoznatiji prizor Uccellovog triptiha *Bitka kod San Romana* je onaj koji se danas nalazi u galeriji Uffizi u Firenzi i smatra se središnjim dijelom kompozicije. Najranije datirani prizor, nastao između 1435. i 1455. danas se nalazi u londonskoj Nacionalnoj Galeriji, a posljednji u kronološkom nizu, nastao oko 1455. nalazi se u pariškom Louvreu. Pored aspekta narativnosti, koji nas na ovome mjestu najviše zanima, Uccellov triptih je poznatiji u povijesti umjetnosti po autorovom tretiranju perspektive koja ovdje još nije tipično “albertijevska”, s jednim optičkim i geometrijskim središtem, nego je varijabilna. Na prizorima se izmjenjuju dijelovi prikazani u radikalnom optičkom skraćanju koje sugerira dubinu trodimenzionalnog prostora s onima naslikanima potpuno plošno, kod kojih se prostor nagovještava superponiranjem vizualnih objekata umjesto njihovim različitim dimenzioniranjem i perspektivnim korigiranjem.

Tolentina prikazanog u dvije sekvence i Michelotta da Cotignole koji je, prema povijesnim izvorima, krenuo u pomoć da Tolentinu; dakle u radnji prepoznamo “višestruke dijelove jedne priče” koji stvaraju “kronološko vrijeme” usporedivo s “povijesnom istinom”.

U ovome poglavlju nastojali smo uočiti da “nenarativnost” statičnih slika nije nužno posljedica neadekvatnosti, u Lessingovom smislu, pojedinih umjetničkih vrsta da reprezentiraju prostor, vrijeme, sliku, zvuk, ili nešto drugo. Htjeli smo pokazati da konvencije prikazivanja stvaraju kod promatrača očekivanja, preduvjerenja i predodređenost percepcije dominantnim modelima tumačenja. Pod određenim uvjetima očekivanja se mogu promijeniti i konvencije dovesti u pitanje, što može biti uvod u novi, neortodokсни doživljaj etabliranih pravila prikazivanja. Usudio bih se reći, a to ću nastojati pokazati u narednim primjerima, da su suvremena književnost, umjetnost i vizualni mediji općenito bitno određeni međuovisnošću najrazličitijih iskustava, umreženih kako u sinkronijskim tako i u dijakronijskim vezama.

## **Naracija i vidljivost u statičnim i pokretnim slikama: barok i suvremeni film**

Dubinske analize odnosa teksta i slike — kako one koje obuhvaćaju usporediva stilska razdoblja tako i one u kojima smo skloni povezati i naizgled nespojive fenomene — dat će najrelevantnije rezultate ako u središte analitičkih postupaka postavimo *univerzalne* fenomene, tj. one za koje vjerujemo da su trajno u središtu interesa reprezentacijskih ili pripovjedačkih praksi, kao i onih koji su u stanju spomenute prakse ispreplesti i preoblikovati. U produbljivanju naših intermedijalnih uvida posvetit ćemo se jednome od tih univerzalnih fenomena — pojmu *vidljivosti*. Krenut ćemo od specificiranja problema vidljivosti u baroknom slikarstvu i zatim nastojati pokazati kako se usporedive paradigme prikazivanja mogu pronaći i kod suvremenih pokretnih slika. Ali, prije svega, mislim da treba pokazati kako stavljanje pod povećalo upravo baroknog stila nije proizvoljna odluka, nego je riječ o bitnoj formalno–strukturalnoj odrednici neodvojivoj od pojma vidljivosti za koji vjerujemo da je kontinuirano prisutan u povijesti umjetnosti od seda-

mnaestog stoljeća do danas, te da je postao značajan teorijski problem i u mnogo širem obuhvatu suvremene znanosti o umjetnosti.

Pojam vidljivosti unutar baroknog slikarstva specifičan je po tome što se konstituira i na narativnom i na strukturalnom planu, u iznimno širokom rasponu od vrlo male do vrlo velike vidljivosti. Osobitost samoga stila valja tražiti upravo u akceptiranju i naglašavanju tog raspona: baroknima možemo nazvati one umjetničke objekte koji problematiziraju metode gledanja i čine da *postajanje* vidljivim i *nestajanje* vidljivosti bude predmetom slikovne i, kao što ćemo kasnije vidjeti, filmske reprezentacije. Promotrimo najprije Rembrandtovu sliku *Umjetnik u ateljeu*: u praznoj prostoriji, oslobođenoj bilo kakvog vizualnog akcenta potencijalno zanimljivog nama kao promatračima slike, fokus se usmjerava na lik umjetnika u pozadini i platno na štafelaju okrenuto stražnjom stranom u prvom planu. (sl.10) Dijalektika ove slike ostvaruje se u *činjenju vidljivim* sebe kao Rembrandtova slikarskog djela te u *osporavanju* vidljivosti onoga što čini njeno narativno središte — nemogućnosti da doznamo nešto o sadržaju slike u slici. Opreka između narativne i strukturalne vidljivosti na ovoj slici odvija se na sljedeći način: Rembrandtovi potezi kista strukturiraju plan slike kao vizualnu asocijaciju na nešto što nam je poznato iz svakodnevnog iskustva vidljivog svijeta — prostoriju, štafelaj, ljudski lik u pozadini — dok je narativni plan onoga o čemu slika pripovijeda uspostavljen kao trajan nedostatak vidljivosti; mi, naime nikada nećemo doznati što naslikani lik umjetnika sam vidi.

Bryan Jay Wolf također tvrdi da dinamika ove slike zapravo ne proizlazi samo iz njene zagonetne naracije, tj. iz priče o slikaru koji promatra platno nama nepoznatog sadržaja, nego je riječ o napetosti što proizlazi iz onoga što je dano da bude prepoznato i onoga što je uskraćeno prepoznavanju:

Smisao ove slike je, drugim riječima, u njoj kao performansu priređenom za publiku odvojenu od događaja kojima upravo prisustvuje. Mi smo samo konzumenti scene pred našim očima, a ne sudionici u njenoj drami. Kako bi bila ispravno protumačena, ova slika pretpostavlja vanjskog promatrača čiji je zadatak mnogo zahtjevniji od onoga prikazanih likova. Slika na taj način daje moć (...) promatraču zahtijevajući od njega da postane svjestan uloge vlastite percepcije. Promatrač je, na stanovit način, stekao ontološki prioritet nad samim umjetničkim djelom.<sup>150</sup>

---

150 Bryan Jay Wolf, *Vermeer and the Invention of Seeing*; Chicago University Press, 2001., str. 4.



Ne bismo li mogli reći da veliki dio suvremene umjetnosti od Duchampa do danas daje ontološki prioritet upravo promatraču, a ne umjetničkom djelu? Iz Wolfove tvrdnje možemo zaključiti dvije stvari: ili se radi o proširenom tumačenju Rembrandtove slike iz perspektive suvremene teorije pogleda, ili je riječ o univerzalnoj vizualnoj ontologiji koja nadilazi stilska i vremenska razdoblja, te, možda, nadilazi i ograničenost na samo neke umjetničke medije? Premda na određeni način djeluje pomalo karikaturalno, *Umjetnik u ateljeu* uvodi nas u modernu epistemologiju slike sugerirajući da viđenje jest, prije svega, problem znanja: kako onoga koje smo tijekom života već usvojili i koje nam omogućava percepcijsko razabiranje, tako i novoga znanja što se stvara kroz nemogućnost trenutnog prepoznavanja značenja prizora.

U filmu Michaela Hanekea *Skriiveno* primjećujemo istovrsno narativno i strukturalno problematiziranje vidljivosti kao i kod Rembrandtove slike ali koje se, doduše, ne može eksplicitno ili na prvi pogled nazvati *neobaroknim*. Zašto tvrdim da je Hanekeov psihološki triler “prikriiveno” neobarokni ako ga ipak proglašavam srodnim slici nizozemskog majstora? Zato što je u slučaju francuskog filma riječ o univerzalnim karakteristikama baroknog promatranja svijeta koji je vrlo blizak suvremenom umnogostručavanju perspektiva i destabiliziranju jedinstvenog modela pogleda, a ne o obnovi partikularnih formalno–stilskih karakteristika vezanih uz barok kao umjetnički stil. Ova teza nalaže da se njome ozbiljnije pozabavimo. U filmu *Skriiveno* uredan život Georgesa i Anne, pripadnika više srednje klase francuskog društva, naglo biva prekinut kada im netko ispred kućnih vrata iz dana u dan počne ostavljati snimke njihove kuće. Snimke su dnevne i noćne, izrazito su statične i dugog trajanja, možemo pretpostaviti da je kamera kojom su napravljene bila na stativu; na snimkama se ne događa “ništa” osim radikalizacije pretpostavljenoga pogleda nepoznate osobe koji je upravo režiserovim inzistiranjem na dugim kadrovima postovjećen s pogledom gledatelja filma. (sl. 11) Georges i Anne zatim u svom stanu pregledavaju snimke i uzaludno pokušavaju pronaći neki narativni detalj koji bi ih odveo prema razrješenju enigme. Razrješenje je naposljetku ponudio autor snimaka namjerno otkrivši na jednoj od njih adresu koju je trebalo posjetiti.

Premda je film *Skriiveno* naizgled opterećen etičkim dilemama mnogo više nego vizualnim, ako film pokušamo pročitati u ključu pro-

Rembrandt  
*Umjetnik u ateljeu*  
 1626.



blema vidljivosti, njegova srodnost s baroknim optičkim krajnostima postaje mnogo očitijom. Na narativnoj razini, cijela prva trećina filma bavi se neuspjelim pokušajem glavnih likova da otkriju tko ih promatra i s kojeg mjesta; također, razmirice između likova motivirane su njihovom nelagodnom kao posljedicom izloženosti nepoznatom i neshvatljivom pogledu. Za razliku od linearno predstavljene pripovjedne razine *Skrivenog*, barokni karakter vizualnog aspekta filma sastoji se u tome što su likovi izloženi nepoznatom pogledu i istodobno raspravljaju o tome; oni pregledavajući snimke problematiziraju postupak koji ih čini vidljivima; oni su predmet svoje vlastite “teorije vidljivosti”. Unutar filma, njihovo promatranje sebe na snimkama ima, kako bi rekao Bryan Jay Wolf, “ontološki prioritet” u odnosu na ono što na tim snimkama vide.

S druge strane, na strukturalnoj razini taj prioritet pripada režiseru filma jer on filmskim montažnim sredstvima izravno manipulira ne

samo svojim likovima nego i gledateljima filma. Ovdje je riječ o manipulativnom postupku usko vezanom uz problem vidljivosti. U pojedinih sekvencama filma mi vidimo prizore snimljene na videokazeti i čujemo glas Georgesa i Anne u *off*-u. Ali u tim trenucima mi ne znamo da gledamo snimku, već mislimo da je riječ o subjektivnom kadru glavnih likova kako se pokušavaju staviti u “point-of-view” fantomskog autora snimke. Tek malo dalje, pomicanjem snimke nazad ili naprijed, shvatimo da smo u tom trenutku i mi kao gledatelji bili jednako izmanipulirani kao i likovi u filmu. Catherine Wheatley u svojoj studiji o Hanekeu primjećuje kako austrijski režiser u *Skrivenom* koristi element hiperrealizma da bi unio “poremećaj” u poretke stvarnosti na filmu i izvan njega. Kada Georges i Anne na svom televizoru pregledavaju snimke taj kadar zauzima cijeli kinematografski ekran. Haneke je već ranije koristio slična stilska sredstva umetanja prethodno snimljenog materijala u glavnu dijegetičku liniju filma, ali razlika među njima uvijek je bila jasno uspostavljena budući da se u prethodnim filmovima radilo o vrlo zrnatim amaterskim VHS snimkama, nevjesto montiranim, itd. Budući da su u *Skrivenom* snimke u HD rezoluciji, promatrač filma nema mogućnosti napraviti distinkciju između filmske dijegeze i umetnutog fantomskog “filma u filmu”.

Catherine Wheatley tvrdi da “na taj način, režiser i formalno dostiže zrelost metalingvističkog stila koji je dugo razvijao, a koji samu sliku pretvara u središnji lik njegovih filmova”.<sup>151</sup> Također, zanimljivo je spomenuti njenu tezu pomoću koje definira odnos Georgesa i Anne prema autoru snimaka na gotovo identičan način na koji Bryan Jay Wolf opisuje ontološki prioritet promatrača Rembrandtove slike u odnosu na ono što (ni)je na njoj prikazano. Wheatley kaže da Georges i Anne “preuzimaju ulogu promatrača, dok onaj tko ih snima zauzima poziciju umjetnika ili režisera, s namjerom da potakne publiku da prihvati svoj dio odgovornosti promatrajući te slike”.<sup>152</sup> Rembrandtova i Hanekeova strategija je ne samo sakriti od pogleda (likova u filmu, te promatrača filma i slike), nego uputiti nas da razrješenje zagonetke tražimo izvan realnosti filma i slike, primjerice, u nama samima (kod Rembrandta) ili u etičkom kompleksu krivnje i žrtve (kod Hanekea). I

---

151 Catherine Wheatley, *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image*; Berghan Books, New York, 2009., str. 160–161.

152 Ibid.

---

Michael Haneke  
*Skriveno*  
2005.



u jednom i drugom slučaju, slikar i režiser naglašavaju autorsku manipulativnu prirodu umjetničkog medija — narativno i strukturalno — kroz koncept vidljivosti.

Pokazali smo da je dinamika odnosa vidljivo–nevidljivo podjednako prisutna u Rembrandtovoј slici *Umjetnik u ateljeu*, kao i u Haneke-ovom filmu *Skriveno*. Premda tu dinamiku ne moramo nužno nazivati

baroknom, zbog činjenice da povijesni barokni stil nudi mnoštvo primjera spomenute dijalektike te da je riječ o prvom sustavnom problematiziranju fenomena vidljivosti, kroz naredni primjer detaljnije ćemo se pozabaviti spomenutom problematikom te skrenuti pozornost na jedan specifičan formalno–stilski aspekt povijesnog baroka. Riječ je o problemu vidljivosti kod Caravaggia, a posebno o njegovom karakterističnom relacioniranju svjetla i sjene poznatijem kao *stile tenebroso*, a koji se u povijesti umjetnosti čini već odavno apsolviranom temom. Ipak, podsjetimo se nekih kanonskih opisa Rudolfa Wittkowera kako bismo suvremene barokne aspekte eventualno usmjerili u novom pravcu. Govoreći o Caravaggiovom tzv. “rimskom stilu”, Wittkower u svojoj čuvenoj knjizi *Art and Architecture in Italy* navodi:

Likove sada vidimo u polutama, ali snažno svjetlo pada na njih i oblikuje ih, dajući im snažnu trodimenzionalnu kvalitetu. (...) Impresionisti su otkrili da svjetlo stvara atmosferu, ali njihovo svjetlo ne posjeduje tamu i zato ne može biti magično. S Caravaggiom svjetlo je počelo izdvajati; ono ne stvara niti prostor niti atmosferu. Tama je na ovim slikama nešto negativno; tama je sve ono gdje nema svjetla i upravo zato na Caravaggiovim slikama svjetlo formira figure i predmete kao čvrste, neprobojne objekte, a ne rastvara ih, kao što je to slučaj u radovima Tiziana, Tintoretta ili Rembrandta.<sup>153</sup>

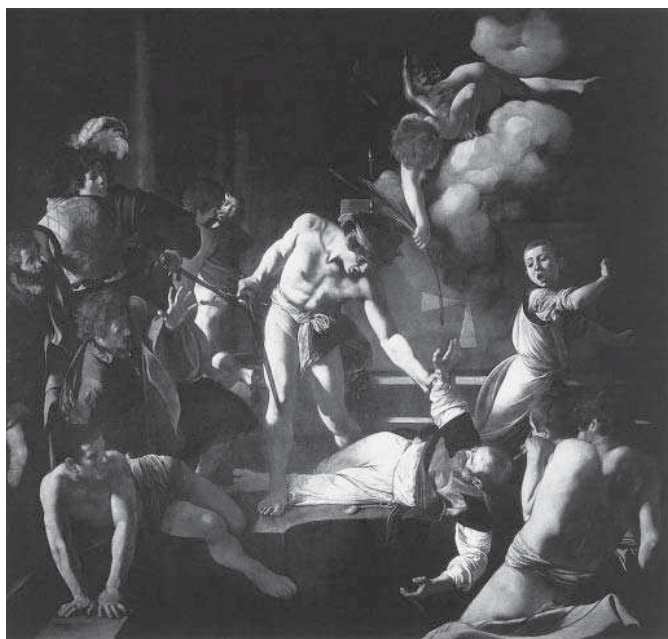
Međutim, čak i u radikalnom Caravaggiovom *chiaroscuro* možemo razlikovati narativnu, tj. simboličku upotrebu svjetla, od strukturalne, tj. one koja čini stil u užem smislu. Pogledamo li, primjerice, sliku *Pozivanje sv. Mateja* iz 1600. i *Žrtvu sv. Mateja* iz iste godine,<sup>154</sup> vidjet ćemo da je problem vidljivosti ključan na obje slike, ali je od strane umjetnika primijenjen za različite narativne i strukturalne ciljeve. (sl. 12) U *Pozivanju* zraka svjetla ima deskriptivni karakter otkrivajući nam da se radi o interijeru i pomažući dramatskom uspostavljanju narativnog slijeda; svjetlo pridaje radnji gotovo kauzalnu logiku uzroka i posljedice, onoga prije i onoga poslije. U *Žrtvi* svjetlo samo odvaja likove od neidentificiranog prostora oblikujući likove i ne uspostavljajući hijerarhiju među njima. U ovoj potonjoj slici Caravaggio je svjetlo koristio

153 Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750, I. Early Baroque*; Yale University Press, 1958–1999., str. 20–26.

154 Zanimljivo je da su obje slike načinjene za istog naručitelja i nalaze se na istoj lokaciji, u kapeli Contarelli u rimskoj crkvi S. Luigi de' Francesi.

---

**Caravaggio**  
**Pozivanje sv. Mateja**  
1600.  
**Žrtva sv. Mateja**  
1600.



strukturalno zato što je ovdje riječ o korištenju svjetla kao oblikotvornog načela, a ne da bi ispričao priču kao kod *Pozivanja sv. Mateja*. U potonjoj slici zraka svjetla narativizira prizor naglašavajući obraćanje Krista Sv. Mateju. Nas će ovdje, doduše, najviše zanimati odgovor na pitanje je li to kontradiktorno načelo i kako to da je Caravaggio na tako različite načine koristio svjetlo u dvije stilski tako bliske slike.

Naravno, nije riječ o kontradikciji nego o jedinstvenom pristupu problemu vidljivosti što se kao univerzalna osobina baroknog stila koristi narativno i strukturalno sve do danas. Time, pritom, ne mislim reći da se vidljivost i u suvremenim medijskim slikama konstituira prvenstveno odnosom svjetla i sjene, nego da je relacija vidljivog i nevidljivog važno formativno načelo modernih reprezentacija koje možemo zvati baroknima. Suvremeni barok raspolaže, dakako, sofisticiranim, prije svega filmskim, tehnikama vidljivosti. Vjerujem da nije presmiono u kontekstu rasprave o Caravaggu navesti karakteristike filmskih slika koje talijanski teoretičar filma Paolo Bertetto pripisuje prvenstveno kinematografiji. Budući da se Bertetto u konkretnom opisu pozabavio filmskim slikama kroz aspekt razlike između činjenja vidljivim i oduzimanjem vidljivosti, mislim da i "čitanje" Caravaggiovog *chiaroscuro* u ovoj novoj optici teorije filmske slike može poprimiti modernije obrise. Bertetto navodi četiri osobine filmske slike:

- 1) Filmska slika istodobno se bavi onim vidljivim, kao i onim nevidljivim: akt snimanja stvara vidljivo u nevidljivome i nevidljivo u vidljivome.
- 2) Referent filmske slike nije dio stvarnosti, nego je riječ o prostorima i o događajima koji se otvaraju specifičnom filmskom iskustvu — s jedne strane kao inscenirani i s druge strane kao snimljeni. Ipak, vidljivost tog događaja nije strukturalna osobina filmske slike: inscenirani događaj možemo *vidjeti* u većoj ili manjoj mjeri.
- 3) Konfiguracija filmske slike, prema tome, nadilazi inscenirani događaj. Igra svjetla čini promjenjivom konfiguraciju vidljivog; potvrđuje ju ne samo kao fenomen koji posjeduje formalnu autonomiju, nego i kao onaj koji tek jednim dijelom može ovisiti o insceniranom događaju.
- 4) Ono što mi vidimo je dinamična forma s različitim razinama prepoznatljivosti i povezivosti sa stvarnim događajem. Ali, povezivost

Andrea Pozzo  
Stropne freske  
u crkvi San Ignazio  
Rim  
1685.



sa stvarnim događajem nije bitna osobina slike zato što ona (povezivosť) uvijek varira s obzirom na različite filmske rukopise, autore i lingvističke forme.<sup>155</sup>

Obratimo sada pozornost na najnoviji film Gaspara Noéa *Ulazak u prazninu*. Promatrajući film kroz prizmu formalne realizacije, pogo-

155 Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*; Bompiani, Milano, 2007., str. 156–181.



tovo njegov prvi dio, vrlo lako bismo mogli biti zavedeni i proglasiti baroknom njegovu formalnu ekstravaganciju usporedivu, primjerice, s tako različitim artefaktima kao što su freske Andree Pozza iz crkve San Ignazio (sl. 13) ili film *Inception* Christophera Nolana. Nakon što Oscar, glavni lik iz *Ulaska u prazninu*, na početku filma uzme neku snažnu halucinogenu drogu, u nekoliko narednih minuta gledamo kaleidoskopsku slikarsku fantaziju bezbrojnih boja i oblika što sugeriraju vizualizaciju Oscarovog uma potpuno prepuštenog halucinogenom *tripu*. Vjerojatno bismo i te sekvence mogli nazvati baroknima, barem zato što se jedna fantazmatična realnost (poput one u *trompe l'oeil* fresko slikarstvu) nameće drugoj, polazišnoj stvarnosti. Ipak, kao što smo već rekli, ovdje nas neće zanimati obnova kasnobaroknog iluzionizma u formi kinematografske fantazmagorije nego operacionalizacija strategije vidljivosti/nevidljivosti u onome što možemo nazvati suvremenim barokom.

Osebjuni novitet u filmu Gaspara Noéa je radikaliziranje točke pogleda glavnog lika. U prvom dijelu filma, dok je Oscar još živ, pratimo sve njegove korake na dva načina: ili kao čiste *point-of-view shots* ili kroz poziciju kamere smještene neposredno iza njegovih ramena. (sl. 14) Treba naglasiti da je ovaj postupak stilski mnogo dosljednije proveo već Robert Montgomery u filmu *Dama u jezeru* iz 1947. u kojemo gledamo konzekventni subjektivni kadar detektiva Phillipa Marlowa tijekom cijelog filma. (sl.15) Ovaj raniji pokušaj prvenstveno bismo trebali smatrati eksperimentalnim propitivanjem mogućnosti filmskog medija, radije nego li stilskom odrednicom u užem smislu. Na drugoj strani, barokni karakter Noéovog filma sastoji se u razotkrivanju tehnika filmske subjektivizacije i njihovog korištenja u kreativne svrhe. Budući da je kamera uvijek iza glavnog lika ili je poistovjećena s njegovim očistem, prvi dio filma ima funkciju adaptiranja gledateljevog pogleda s Oscarovim. Za razliku od filma *Dama u jezeru*, ta identifikacija ne želi biti apsolutna — u *Ulasku u prazninu* nije riječ o pokušaju dokidanja filmske iluzije i pretvaranja filma u novu stvarnost — nego želi uključiti promatrača filma u raspravu o mogućnostima gledanja. U prvom dijelu filma gledamo zajedno s Oscarom kao živom osobom, dok u drugom dijelu gledamo kroz njega kao kroz duha koji lebdi nekoliko metara iznad stvarnog svijeta.

Gaspar Noé  
*Ulazak u prazninu*  
 2009.



Iz navedenih primjera trebalo bi proizaći da intermedijalno povezivanje disparatnih vremenskih epoha i medijskih sredstava ne može biti ostvareno traženjem formalnih sličnosti nego, prije svega, uočavanjem srodnih konceptualnih ishodišta, pod uvjetom, naravno, da dopustimo da su takvi vremenski i medijski preskoci uopće mogući. Suština intermedijalne naratologije u cjelini, a tako i specifičnog pro-

blema baroka u dijakronijskoj vizuri, je zapažanje *univerzalnih* pitanja naracije i vizualizacije realiziranih u *specifičnom* medijskom sredstvu. Čini mi se da intermedijalna naratologija, kao i vizualni studiji u cjelini, tragaju za onime što Paolo Bertetto naziva "eidetskim slikama": to su slike u kojima je ostvaren spoj između konfiguracije vidljivog i neke univerzalne ideje, između najrazličitijih oblika, vizija i koncepata, neovisno o njihovim pojedinačnim formalnim osobitostima. Ta je, kako je naziva Bertetto, "immagine-idea", svojevrsna "struktura vidljivog svijeta ispunjena specifičnim intelektualnim sadržajem". To je slika izvan domene čiste vidljivosti utoliko što objedinjuje sve ono što se može vidjeti ili na drugi način spoznati. U eidetskoj slici ideja nije umetnuta u neku vidljivu formu (film, fotografiju ili sliku na platnu); ona nije pridodana slici poput, primjerice, formalnih elemenata, kompozicije ili boje, nego zajedno sa slikom čini nerazdvojnu cjelinu.<sup>156</sup>

---

156 Op. cit.

Robert Montgomery  
*Dama u jezeru*  
1947.





*Drugi dio*



## Gledanje “kroz” tekst

### Estetika filmske subjektivizacije kod Niccolò Ammanitija

Autori koji su se do sada bavili Ammanitijevom “filmskom” tehnikom pripovijedanja, karakterističnom ponajprije za roman *Ja se ne bojim*, uglavnom su spominjali kratke rečenice, fleksibilnost i modularnost zapleta, parataktičku “američku” sintaksu,<sup>157</sup> zatim tekstualno vizualiziranje pokreta kamere (“kadriranje”), vremensku organizaciju naracije u sekvencama, brzi ritam pripovijedanja i slično.<sup>158</sup> Svi oni dijele univerzalni uvid u osnovnu osobinu “kinematografske” naracije, a koja je kod Ammanitija postala glavnim izražajnim postupkom. Ono što karakterizira “filmsku” tehniku književnog pripovijedanja je insistiranje na stvaranju mentalnih slika u čitateljevom umu, a to se postiže preciznim i jednostavnim opisima predmeta u vidnom polju lika/naratora. Primjerice, optimalna duljina opisa onoga što lik vidi ispred sebe treba u romanu odgovarati vremenu koje bi bilo potrebno da u stvarnoj situaciji pogledom prijedemo preko tih predmeta i spoznamo njihove distinktivne osobine. Pretjerano zalaženje u detalje opisa onemogućilo bi pokretljivost pogleda, a mentalne slike stvorene kao posljedica minucioznih opisa postale bi izrazito statične — ne-filmske.

157 Usp: Guido Bonsaver, “Raccontare all’Americana”: *Io non ho paura* tra autodiegesi letteraria e soggettiva cinematografica”; u: *Narrativa italiana recente / Recent Italian Fiction*; Torino: Trauben i Trinity College Dublin; str. 53–73.

158 Za širi uvid u mogućnosti kinematografskog pripovijedanja kod Ammanitija usp: Viva Paci, “Testo–Immagine, andata e ritorno: *Io non ho paura*”; u *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell’Italia contemporanea*; Firenze: Franco Cesati editore, str. 179–192. Vidi također: Etami Borjan i Katarina Stanić, “Dalla parola all’immagine”; *La Battana* br. 175/2010., str. 145–159.



Kako bi izgledao jedan tipični “filmski kadar” kroz konkretan primjer iz romana *Ja se ne bojim*:

Kuća se raspadala i krov je bio zbrda–zdola skrpan limom i katranom. U dvorištu je ležala hrpa odbačenih predmeta: kotači traktora, zahrđala Bianchina, probušeni stolci, stol bez noge. O drvenome kolcu što ga je obrastao bršljan visjele su kraljice lubanje izlizane kišom i suncem. I još omanja lubanja bez rogova. Tko zna kojoj je životinji pripadala.

Na lancu je lajalo pseto koje je bilo sama kost i koža.

U pozadini, na rubu ponikve, stajale su limene stračare i obori za prasce.<sup>159</sup>

Uočavamo da je ovaj opis izrazito neutralan, ono što iz njega doznajemo ne izlazi iz prostornog obuhvata vidnog polja lika; samo rečenicu *Tko zna kojoj je životinji pripadala* možemo smatrati nadređenom opisu jer donosi minimalan autorski komentar opisane situacije ali istodobno, zato što funkcionira poput brzo izrečene misli, ne dovodi u pitanje pokretljivost pogleda i besprijeekornu vizualnu objektivnost “kadra”.

Parataktički stil bitna je odrednica Ammanitijeve pripovjedne strategije. Teoretičar filma Paolo Brandi upozorava na činjenicu da je “kinematografski” postupak opisa vidnog polja protagonista prisutan u povijesti književnosti već od avangardnih tendencija početkom dvadesetog stoljeća,<sup>160</sup> a estetsku relevantnost stekao je u francuskom *nouveau romanu* pedesetih godina, poznatom i po znakovitom nazivu *école du regard* koji sugerira vizualno tumačenje književnog teksta.<sup>161</sup> Ukoliko prihvatimo Brandijevo putovanje u prošlost i situiranje po-

159 Niccolò Ammaniti, *Ja se ne bojim*; prev. Morana Čale; Zagreb: AGM, 2003., str. 14.

160 Paolo Brandi, *Parole in movimento. L'influenza del cinema sulla letteratura*; Fiesole: Cadmo, 2007., str. 158–159.

161 Brandi tvrdi da vizualnost teksta francuskog *novog romana* potječe od tekstualne interpretacije mogućnosti filmske kamere: “To je kao da stvarnost predstavljenu u romanu vidimo kroz tražilo filmske kamere: objektiv hvata sve objekte što se nalaze ispred njega, brižljivo ih registrira i prebacuje s jednakom preciznošću na stranicu romana na kojoj se sada ti elementi ponovo pojavljuju zajedno s najmanjim detaljima koji su se slučajno ili namjerno zatekli u hipotetskom prostoru snimanja. Vizualnost posjeduje jednu vrstu snage koja nadilazi tradicionalne književne opise; raskošnim optičkim efektima i dojmom prostornosti nastoji se zabilježiti sve ono što je stvarno prisutno u nekoj sceni. Istodobno, sve što se nalazi u priči poprima izraziti vizualni karakter.” (Ibid., str. 166–168.)

četaka “kinematografskog romana” u razdoblje povijesnih avangardi i njegova zlatnog doba u Francuskoj pedesetih godina (Michel Butor, Alain Robbe-Grillet i dr.), ostaje nam odgovoriti na pitanje: ima li u Ammanitijevom kinematičkom prosedu posebnosti bližih poimanju filma kao medija koji posjeduje svoje brojne specifičnosti i pored one najočitije — slikâ u pokretu. Da bismo to mogli argumentirano učiniti potrebno je uputiti na neka indikativna mjesta rasprave o tome što je uistinu svojstveno samo filmskom mediju i što ga razlikuje od, primjerice, književnog teksta ili nekoga drugog narativnog medija. Na taj način moći ćemo bolje uočiti vizualnu i filmsku predisponiranost Ammanitijeva literarnog stila.

## **Kognitivističke implikacije intermedijalnog susreta filmskih slika i književnog teksta**

Produbljanju znanja o tome što doista vidimo kada gledamo film naročito su pridonijele dvije discipline unutar filmologije: analitička filozofija filma i kognitivna psihologija filma. Ove dvije discipline dale su iznimno značajan doprinos u znanstvenom proučavanju filma i tumačenju pojedinih djela jer su se koristile, prije svega, “njime samim”, tj. pokušale su ustanoviti što je to što medij pokretnih slika razlikuje od drugih vizualnih medija i koji su njegovi izvorni kreativni potencijali. Gregory Currie i George Wilson, među inima, nastojali su razlučiti slojeve kulturalno uvjetovanih tumačenja filma od onih osobina koje su imanentno filmske ili, kako bi Currie rekao, *medium specific*. U svom programatskom djelu *Image and Mind* on nastoji ustanoviti plauzibilni filozofski i kognitivistički teorijski aparat kako bi ponudio racionalniji interpretacijski model znatno se udaljavajući i zapravo potpuno oponirajući Deleuzeovom pristupu filmu kao fenomenu čije se pravo značenje krije izvan filma samoga. Na taj način Currie dovodi u pitanje nasljeđe velikih humanističkih teorija rođenih u krilu strukturalizma i optužuje discipline kao što su psihoanaliza i pogotovo semiotika da tumačenju filma pristupaju kao *film-is-like-something-else* fenomenu. Oспорavanje prava velikim teorijama da i film uključe u riznicu kulturnih proizvoda tako što će ga tumačiti jedinstvenim (post)strukturalističkim metodama, Currie argumentira s jedne strane definitivnom

nesvodivošću kognitivne prirode filma na strukture govornog jezika, a s druge strane upućuje na zablude lakanovske psihoanalize:

Jedna od osobito štetnih posljedica psihoanalitičke paradigme bilo je nje-  
no prosuđivanje filma kao prvenstveno medija iluzije koji kod promatrača  
stvara dojam da se na filmu odvija stvarni događaj i da je on kao gledatelj  
također dio te stvarnosti. (...) Drugo uvriježeno mišljenje o filmu moramo  
zahvaliti semiotici: riječ je o tezi da postoji temeljna sličnost između slika i  
riječi. Ova teza suprotna je danas već zastarjelom stavu da je značenje rije-  
či određeno konvencijom, a značenje slike sličnošću sa stvarnim predme-  
tima. Semiotika nas uvjerava da je svaka reprezentacija konvencionalna,  
te da je sudbinska veza između slika i predmeta koje prikazuju tek mračno  
nasljeđe realizma.<sup>162</sup>

Paradoksalno, upravo semiotika pomaže Currieju u uspostavi te-  
meljne razlike između filma i (pisanog/govornog) jezika, a to je dis-  
tinkcija između denotativne i konotativne dimenzije znaka. Dok je u  
književnom tekstu moguće jasno razgraničiti denotativni plan izlaga-  
nja usmjeren prema iznošenju činjenica o likovima i radnji od konota-  
tivne razine ekspresije ili prenesenog značenja, u filmu se konotacijski  
i denotacijski aspekti podudaraju: u filmu je denotacija uvijek ekspre-  
sivna, tj. potpuno je uvučena u konotaciju. Iz toga proizlazi glavni se-  
miotički postulat da je književni jezik simbolički a onaj filmski mime-  
tički.<sup>163</sup>

Drugim riječima, sada već sasvim na Currievom tragu, to znači da  
ono što vidimo na filmskom platnu uglavnom jest ono što smo trebali i  
mogli vidjeti i da se analiza specifičnosti filmskog “jezika” mora teme-  
ljiti na autohtonim opisima onoga što vidimo. Razliku između kogni-  
tivističkih Curriejevih teza i poststrukturalizma u širem smislu jest taj  
što američki filozof uzima u analitički obzor samo neposredno vizu-  
alno iskustvo, dok semiotika unaprijed pretpostavlja pravila vidljivo-  
sti i traži da raspolažemo znanjem o slikama. Istovjetnost označitelja  
i označenog u filmu, konotacije i denotacije, navela je mnoge koji su  
se bavili razlikom između književnosti i filma na zaključak da je kod  
literature riječ o “evociranju” a kod kinematografije o “pokazivanju”.

162 Gregory Currie, *Image and Mind*; Cambridge University Press; Cambridge 1995., str. xv–xvi.

163 Paolo Brandi, *Parole in movimento — l'influenza del cinema sulla letteratura*; Cadmo, Fiesole, 2007., str. 146–149.

Utoliko bi filmske slike bile analogne stvarnosti i limitirale subjektivne interpretacije, a književna djela poticala mentalne projekcije koje su vrlo osobne i stoga nužno arbitrarne.<sup>164</sup> Na Currievom primjeru očito je da je analitička filozofija filma kroz aporije slike i teksta, književnosti i filma, te specifičnosti i univerzalnosti jezika pojedinih umjetnosti, pokušala razriješiti puno širi problem (ne)primjenjivosti velikih humanističkih teorija na prikazivačke sustave pokretnih slika, pri čemu su jezik književnosti i govorni jezik postali simbolima one struje mišljenja koja je cjelokupnu kulturnu povijest čovječanstva svodila na lingvistički znak. Naposljetku, nije li i sam Currie ustvrdio da osim jednostavnosti te ideje i njene prihvatljivosti na prvi pogled, ne postoji neki dublji razlog zašto bismo vjerovali da nam mentalne strukture koje nam pomažu pri rješavanju jedne vrste zadataka mogu biti od pomoći pri rješavanju neke druge vrste zadataka.<sup>165</sup>

Na ovome mjestu ne želim se uključiti u raspravu kognitivista i poststrukturalista apriornim prihvaćanjem ili odbijanjem njihovih teza, nego razmotriti je li moguće, i pod kojim uvjetima, stvoriti analitičke modele čitanja književnog teksta u odnosu prema doživljaju filmskog djela. Zašto takvu raspravu smatram produktivnom i kakva su generalno očekivanja od intermedijalnog sraza slike i teksta? Umjesto da još jednom pokušamo afirmirati tezu o sudbinskoj upućenosti “jezika” filma na govorni jezik i filmske naracije na književnu naraciju, dakle teme koje su Christian Metz i Seymour Chatman iscrpno obradili,<sup>166</sup> čini mi se zanimljivijim na ovome mjestu razmotriti tezu o utjecaju pokretnih slika, kako na književno djelo tako i na čitatelja književnog djela. Naime, valja razlučiti slučajeve kada čitatelj proizvoljno aktivira svoje mentalne slike, neovisno o kinematografskoj predisponiranosti teksta, i one kada to čini potaknut specifičnijim “filmskim” stilskim rješenjima prisutnima u tekstu. Pored Currievih, u tome će nam pomoći i teze Georgea Wilsona koji također smatra da načelne postavke psihoanalize o temeljnoj iluzornoj prirodi filma nisu održive. Wilson je važan

---

164 Ibid.

165 Currie, op. cit; str. 115–116.

166 Ovdje upućujem čitatelja na moj tekst “‘Kadriranje’ teksta — filmska naracija i fokalizacija u romanu *City* Alessandra Baricca”; Hrvatski filmski ljetopis, br. 24/2008, str. 78–88. U tekstu se opširnije raspravlja o dometima semiotike filma i naratologije u interpretaciji književnog djela.

za ovu raspravu zato što vjeruje u izvorne prikazivačke sustave razvijene u okviru filmskog medija i, posljedično tome, dokazuje da primjena konkretnih filmskih tehnika proizvodi konkretna, međusobno razlučiva značenja. Spoznajne mogućnosti koje nude filmska kamera i tehnika montaže Wilson je sažeo u svojoj tezi o “zamišljanju da vidimo” koju drži jednako primjenjivom i na književne tekstove. Ovdje je riječ o izjednačavanju ontološkog statusa promatrača filma i čitatelja knjige, tj. činjenica što gledatelj nešto stvarno vidi (na filmu) ne čini ga ništa bližim (fiktivnom) događaju nego što je to čitatelj koji mora još učiniti dodatni napor i “zamisliti da vidi” kako bi si vizualizirao fikciju priče koju čita.

Wilson tvrdi da i gledatelj i čitatelj podjednako zamišljaju da vide: gledatelj zamišlja da je ono što vidi bilo moguće u nekoj realnosti koja nije njegova trenutna realnost, a čitatelj zamišlja i vidi slike koje odgovaraju njegovom iskustvu u gledanju “stvarnih” slika i imaginacijskom vidokrugu općenito.<sup>167</sup> Film zahtijeva svjesno imaginacijsko prepuštanje fikciji na platnu, pri čemu su promatrač i promatrano razdvojeni čvrstom epistemološkom barijerom. Za ono što vidimo jednostavno znamo da je fikcija samo nalik na stvarnost:

Činjenica je da kada promatramo sliku iz određene perspektive činimo to zahvaljujući našem položaju u prostoru koji nam omogućava upravo taj pogled na upravo tu sliku. Ali to ne znači da osoba koja zamišlja da vidi tu scenu istodobno zamišlja da se i sama nalazi u prostoru koji joj omogućava taj pogled. Jednako tako, kada promatra perspektivni vizualni prikaz, osoba zamišlja da vidi scenu iz perspektive koju joj omogućava vidno polje slike (*pictorial field*)<sup>168</sup> ali ne zamišlja da se i sama nalazi u impliciranom prostoru slike (tj. onome stvorenom imaginarnim prostiranjem slike iz dvodimenzionalnog u trodimenzionalni prostor koji obuhvaća i promatrača, op. K.P.). U pravilu, mislim da mi nikada ne zamišljamo da se nalazimo niti u reprezentiranom, niti u impliciranom prostoru slike.<sup>169</sup>

167 Svoje teze o *imagining seeing* Wilson je razvijao na više mjesta. U ovome tekstu koristimo dva izvora: “Transparency and Twist in Narrative Fiction Film”; objavljeno u: *Thinking Through Cinema — Film as Philosophy*; Smith, Murray i Wartenberg, Thomas E. (ur.), Blackwell, Oxford 2006. i “*Le Grand Imagier* Steps Out: The Primitive Basis of Film Narration”; objavljeno u: Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Pictures, an Antology*; Blackwell, Oxford 2006.

168 Wilson napominje: “Pojam *pictorial field* preuzimam od Malcolma Budda iz knjige *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*; Penguin Books, London, 1995., str. 64. Ukratko, on tvrdi da je *pictorial field* ono vidljivo na površini slike [the visible nature of a picture’s surface].”

169 Wilson, *Le Grand Imagier* Steps Out, str. 190.

Wilson tvrdi da naša sposobnost da s razumijevanjem gledamo (tj. *zamislamo*, u njegovoj terminologiji) neko zbivanje na filmskom platnu ne ovisi toliko o našoj urođenoj sposobnosti da nešto vizualno spoznamo koliko o našem *imaginacijskom potencijalu*.<sup>170</sup> Sposobnost da zamišljamo slike i povezujemo ih u narativne cjeline utoliko bi ipak bila bliže konvencijama slikovnog prikazivanja, a to znači kulturi, znanju i, zašto ne, znakovnim sustavima.<sup>171</sup> Proizlazi da naš odnos prema filmu nije onaj potpune uronjenosti u "stvarnost" njegove fikcije, nego svjesnog prepuštanja zavođenju kontinuiranim nizom pokretnih slika. Ovo prepuštanje je, dakle, dobrovoljno i ne samo da se ne događa na razini nesvjesne kognicije, nego traži našu pomoć kako bi se u potpunosti realiziralo kao filmska fikcija; traži naše prepoznavanje određenih filmskih postupaka koji se onda nužno konvencionaliziraju u sustave značenja.

U romanu *Ja se ne bojim* Niccolò Ammaniti možemo prepoznati sustavnu književnu prilagodbu onih specifično filmskih postupaka koji su bitni za konvencionalizaciju filmskog značenja i status lika/subjekta filma u odnosu prema gledatelju/promatraču. Kreativna upotreba pozicije i smjera kretanja kamere, te kadriranje vidnog polja neki su od najznačajnijih specifičnih alata kinematografske proizvodnje pokretnih slika. Ammanitijeva tehnika ispisivanja književnog teksta sastoji se od konstantne prisile čitatelja da prvenstveno vizualizira mentalne slike iz ponuđenih opisa, jer autor programatski izostavlja situacije koje se ne daju vizualno i narativno predočiti, poput opsežnih unutrašnjih psiholoških stanja likova ili opisa situacija koje su izvan trenutnog vidokruga likova. Budući da nam narativna struktura romana omogućava da o likovima znamo samo ono što oni znaju o samima sebi, njihovo vidno polje postaje presudnim za razabiranje narativnog tijeka; vidokrug likova, omogućen Ammanitijevom tehnikom uokviri-

---

170 Wilson, op. cit., str 191.

171 Na donekle drugačijem tragu je Currie jer, poput pravog kognitivista uvjerenog u prikazivačku specifičnost filmskog medija, ima više povjerenja u sami čin gledanja nego u kulturološki usvojena znanja o (filmskim) slikama i zato tvrdi da nije moguće gledati film a da istodobno ne odredimo perspektivni odnos između sebe kao promatrača i zbivanja na platnu: "ne postoji gledanje koje nije uvjetovano perspektivom. (...) Da bismo zamislili da nešto vidimo, moramo zamisliti da to vidimo iz perspektive koja se uklapa u sliku pred našim očima." (G. Currie, *Image and Mind*, str. 178)

vanja i usmjeravanja percepcije, tako se izjednačava s onim što Jerrold Levinson naziva *perceptual enabling*,<sup>172</sup> a mentalne slike koje stvaramo čitajući tekst ekvivalentne su Wilsonovom *zamišljanju da vidimo* fikcijsku radnju na filmu. Oslanjajući se na uvide kognitivne psihologije i analitičke filozofije filma, možemo formulirati tri teze kojima ćemo se u nastavku teksta opširnije baviti jer će biti važne za pristup Ammanitijevom stilu specifične modularnosti književnog teksta pod utjecajem filma:

- 1) pitanje ontološkog statusa promatrača filma ključan je filozofski problem, kako za određivanje specifičnosti ili univerzalnosti filmskog iskustva tako i za načelne razlike između govornog jezika i jezika filma,
- 2) *zamišljanje da vidimo* mora biti na djelu (tj. moramo ga svjesno operacionalizirati) pri promatranju fikcijskog proizvoda u bilo kojem mediju,
- 3) književno djelo može imati “filmski” karakter ako uspije u paradoksalnoj nakani “oponašanja” onoga što je upravo i samo filmu specifično.

## Gregory Currie: razlike između govornog/pisanog jezika i “jezika” filma

Prevladavajući dojam o Currievoj filozofiji filma jest taj da se australski filozof ne protivi upotrebi znakovnih sustava u tumačenju filma općenito, koliko se protivi semiotici kao univerzalnoj hermeneutici kulture.

---

172 Nadovezujući se na teze Seymoura Chatmana o imaginarnome filmskom presenteru (*show*-u, po Chatmanu), Levinson postavlja ontološku razliku između slika koje vidimo na filmskom platnu i radnje koju kroz njih prepoznajemo kao svojevrsnu drugu razinu percepcije: “Presenter (pokazivač) u filmu predstavlja ili daje percepcijski pristup prizorima i zvukovima priče; stoga presenter u filmu na neki način djelomično omogućava percepciju. Takvo omogućavanje percepcije jest ono što moramo implicitno pretpostaviti da bismo objasnili kako to da, makar i imaginarno, u priči uočavamo ono što uočavamo, na taj način i tim redosljedom. Ideja prezentera, čiji je glavni zadatak omogućiti percepcijski pristup svijetu fikcije, jednostavno je najbolja raspoloživa pretpostavka o tome kako pronalazimo narativni smisao u fikcijskom filmu” (Jerrold Levinson, “Film Music and Narrative Agency”; u: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*; David Bordwell i Noël Carroll (ur.), The University of Wisconsin Press, Madison, 1996., str. 248–82).

Ovaj utisak proizlazi iz njegove tvrdnje da su semiotičari krenuli krivim putem onda kada su definitivno zanemarili činjenicu da ljudski um ne funkcioniše na jednaki način u svim društvenim, povijesnim i, na koncu, vizualnim uvjetima i da se ne-jezičnoj prirodi nekog problema ne može pristupiti lingvističkim kategorijalnim aparatom.<sup>173</sup> Po njegovom mišljenju, film ne samo da je autonoman medij nego ga je nemoguće prevesti u neki drugi medij bez značajnog gubitka smisla za obje strane u jednadžbi prijevoda. Za temeljnu nesvodivost slike na govorni/pisani tekst on ima svoje objašnjenje kojim ću se sada pozabaviti. Prije toga valja uputiti na jednu naoko nevažnu opasku koju je Currie tek usput spomenuo, ali koja ga čini prihvatljivim sugovornikom semiotičkoj struji teorije filma. Naime, umjesto klasične semiotičke tvrdnje o filmu kao jeziku, on je sklon tumačiti film u proširenom polju filozofije jezika koja se ne priklanja ni jednoj partikularnoj teoriji već joj je važan samo film kao komunikacijski sustav koji posreduje između pripovjedača i publike. To znači da je ovladavanje znakovima i značenjima filmske komunikacije, kakav god bio njihov odnos prema interpretaciji kulturnih ili jezičkih fenomena u užem smislu, i dalje nezamjenjiv preduvjet proizvodnje i razumijevanja filma: "postoji značenje koje nije lingvističko. Pogreška onih koji u svemu vide jezik jest ta što misle da značenje nije moguće prenijeti bez jezika".<sup>174</sup>

U pokušaju definiranja bitnih osobina jezika Currie navodi njegova četiri ključna svojstva:

- 1) produktivnost,
- 2) konvencionalnost,
- 3) molekularnost,
- 4) akontekstualnost.

*Produktivnost* znači da postoji neograničeni broj rečenica koje se u jednom jeziku mogu proizvesti i da se većina njih pri svakom razgovoru zapravo izgovara prvi put u konkretnom obliku i intonaciji; također, učenje jezika ne odvija se učenjem svake postojeće ili eventualno moguće rečenice nego usvajanjem pravilnosti u sustavu jezika. *Konvencionalnost* jezika je opće mjesto strukturalističke teorije, gdje se polazi

---

173 Currie, op. cit., str. 115.

174 Ibid., str. 120.



od uvjerenja da niti jedan prirodni objekt ili pojam nema svoj nužni ekvivalent u nekoj točno određenoj riječi ili sklopu fonema. Za bilo koju stvar može se rabiti bilo koja riječ, pod uvjetom da unutar skupine koja se služi jezikom postoji dogovor o korištenju upravo te riječi za upravo tu stvar. Iz produktivnosti i konvencionalnosti jezika proizlazi, tvrdi Currie, da mi zapravo ne učimo unaprijed pojedinačna značenja izgovorenih ideja i misli, nego samo pravila koja su preduvjet njihovom razumijevanju. Dijelovi koje iz jedne rečenice možemo izdvojiti prije nego što smo je cijelu izgovorili i za njih reći da posjeduju prethodno ili autonomno značenje, mogu biti samo riječi ili “značenjski atomi”: oni tvore *molekularnost* jezika. Budući da je značenje riječi, kao što smo rekli, određeno isključivo konvencijom, tj. arbitrarnom odlukom govornikâ tog jezika, a ne značenjem drugih riječi ili njihovim odnosom prema fizičkom svijetu — značenje u jeziku je, prema tome, *akontekstualno*. Ono ne ovisi ni o čemu izvan jezika ili konvencijâ govora.

Nakon navođenja distinktivnih obilježja jezika, Currie se približava osobitostima filma i u izravnoj komparaciji književnog teksta i pokretnih slika postavlja pitanje: ako je funkcija kinematografskih slika u narativnom filmu da ispričaju priču jednaka funkciji riječi i rečenica u nekom romanu, obavljaju li slike svoju narativnu ulogu na isti način kao i rečenice u književnom tekstu?<sup>175</sup> On misli da je odgovor na ovo pitanje potvrđan i da je prezentacija značenja kroz narativni tijek za oba medija slična, čak toliko slična da dijele jednu istu paradoksalnu osobinu. Premda su najmanje jedinice značenja u tekstu i filmu neovisne o kontekstu u kojemu se nalaze, tj. doslovno značenje jednog filmskog kadra ili rečenice u romanu možemo ustanoviti neovisno o širem kontekstu narativnog tijeka, tumačenje je uvijek ovisno o kontekstu i cjelini onoga što se komunicira, a ne, dakle, o najmanjoj jedinici značenja. Currie, prema tome, razlikuje akontekstualnost samog jezika od kontekstualnosti tumačenja djela. Međutim, ako su pripovjedne metode kod oba medija načelno slične, što ih onda suštinski razlikuje? Razlikuju ih, kaže Currie, upravo najmanje jedinice značenja. *Atome značenja* kod filmske slike nije moguće ni izdaleka tako čvrsto definirati kao što je to moguće kod jezika gdje, primjerice, riječ “stolica” uvijek povezujemo s jedinstvenim konceptom “onoga na čemu se sjedi”, bez

---

175 Ibid., str. 128.

obzira na funkcionalne i oblikovne razlike među konkretnim predmetima istovrsne ili približno slične namjene. S druge strane,

filmske slike se ne sastoje od atoma značenja; svaki vremenski i prostorni dio slike posjeduje značenje koje je ograničeno samo našom sposobnošću da na slici razlikujemo vizualne elemente. Kada se jedan dio slike može podijeliti na manje, još uvijek raspoznatljive dijelove, promatrač koji je u stanju identificirati dio slike bit će u stanju identificirati ga i putem tih manjih dijelove slike.<sup>176</sup>

Primjerice, iz rečenice “Vidim lice” razabiremo samo to da je onaj tko ju je izrekao vidi lice; ako unutar filmskog okvira vidimo lice, u isto vrijeme možemo vidjeti mnoge njegove dijelove — uši, nos, oči — zapravo možemo reći da nismo u stanju vidjeti samo lice, tj. koncept ili ideju lica, a da istodobno ne vidimo sve ono što slika lica prikazuje. Ukoliko bismo htjeli da filmska slika odgovara konvencionalnosti jezika, tvrdi Currie, morali bismo stvoriti niz konvencija koje bi upravljale najmanjim jedinicama značenja slike; drugim riječima kazano, morali bismo poništiti vizualnost slike — ono što je čini toliko drugačijom od konceptualnog, lingvističkog znaka.

## **George Wilson: ontološki status promatrača/ čitatelja i subjektivni kadrovi kao mentalne slike**

Malo ranije naznačili smo da je ono što omogućava filmsku fikciju sadržano u gledateljevom pristanku da bude “zaveden” filmskom slikom. U trenutku gledanja on mora biti potpuno koncentriran na fiktivni aspekt filmske priče i ne dopustiti da događaje koji su se doista dogodili ispred filmske kamere doživi kao stvarne prizore. S time u vezi, George Wilson povlači bitnu epistemološku razdjelnicu između *konstrukcijske* i *percepcijske* razine filmskog aparata: s jedne strane nalazi se, semiotičkim rječnikom rečeno, indeksni zapis događaja koji se (manje ili više vjerodostojno) odigrao pred filmskom kamerom za vrijeme snimanja filma, a s druge strane imamo ponešto promijenjenu verziju istoga tog događaja — glumac koji je u konstrukcijskoj (produkcijskoj) fazi filma ostao živ, u percepcijskoj je poginuo, vrijeme koje je u konstrukcijskoj

---

176 Ibid., str. 130.

fazi trajalo danima, u percepcijskoj je prošlo u trenu itd. Wilson konstrukcijske sastavnice filma naziva *motion picture shots*, a percepcijske *movie story shots*. Iz navedenoga proizlazi da, ukoliko se želimo prepuštiti filmskoj fikciji, moramo se koncentrirati na zamišljanje da vidimo samo *movie story shots*:

Drugim riječima, teško je vjerovati da, dok gleda fikcijsku situaciju na filmu, gledatelj zamišlja da vidi *motion picture shot* (konstrukcijsku sliku, op. K.P.) prikazanog događaja, jer bi to zahtijevalo promatračevu svijest o fikcionalnosti filmskog događaja, tj. značilo bi da je cijelo vrijeme gledanja filma gledatelj svjestan ranije prisutnosti kamere i samog čina snimanja situacije koju on upravo gleda.<sup>177</sup>

Percepcijski aspekti kinematografije duboko su ukorijenjeni u kulturi pogleda i pod utjecajem su nesvjesnih ili naučenih kognitivnih reakcija na sliku još od *camere obscure* i iluzionističkog slikarstva. Zamišljenu sliku zato nikada ne možemo odvojiti od stvarne slike: zamišljena predodžba uvijek će biti refleks stvarnog utjelovljenja koje se fizički već jednom dogodilo pred našim očima. Wilson tvrdi da slike koje su proizvod književnog/tekstualnog imaginiranja od čitatelja zahtijevaju zamišljanje da vidi ono što zapravo ne vidi i da — poput filmskog gledatelja koji se prepušta integriranom djelovanju konstrukcijske i percepcijske slike — mentalne slike činom čitanja proizvedene u umu stvaraju sličan logički problem. Međutim, postavljanjem pitanja o fizičkim uvjetima nastanka nekog teksta, kao i relacije autora i teksta, čitatelj ulazi u “prostor teksta” i na taj način kontinuirano prelazi iz “svoje” stvarnosti u stvarnost (unutar) teksta, čime obje postaju istodobno aktivne. Kada je riječ o mediju pokretnih slika, radikalnije strukturalne intervencije, primjerice, kada se fikcijski lik obrati gledateljima filma, pripadaju domeni eksperimentalnih postupaka koji propituju ontološki status medija i predstavljaju iznimku u narativnom filmu.

Ono što film čini medijem toliko različitim od drugih medija jesu *tehnike imaginiranja* koje mu stoje na raspolaganju; riječ je o, teorijski, brojčano neograničenim ali u praksi vrlo precizno definiranim i međusobno jasno diferenciranim postupcima koji nam pomažu da *zamislimo da vidimo* upravo ono što je autor filma imao na umu kao željeni kreativni iskaz. Da bi razjasnio svoju tezu i, na neki način, oslobodio

---

177 Wilson, op. cit., str. 195.

film obilježja “manipulativnosti” i “zavodljivosti” koji se tom mediju nerijetko pripisuju, Wilson se pozabavio kinematografskom tehnikom subjektivnog kadra tako što ga je opširnim analizama najprije oslobodio od čisto tehničkih implikacija filmskog zanata i zatim ga prisposobio kognitivnim i percepcijskim reakcijama promatrača. Filmske metode (*motion picture shots*, konstrukcijske slike) koje pomažu gledatelju da zamisli subjektivno vidno polje glavnog lika, primjerice, ili njegova unutrašnja psihička stanja (*movie story shots*, percepcijske slike) kasnije će iskoristiti kao vezu prema mentalnim slikama u književnom djelu, ali prije toga promotrimo Wilsonovu podjelu na pet vrsta subjektivnih kadrova. To su:

- 1) vjerodostojni subjektivni kadar,
- 2) subjektivno modulirani kadar,
- 3) subjektivno saturirani kadar,
- 4) impersonalni subjektivno modulirani kadar,
- 5) neoznačena subjektivna modulacija.<sup>178</sup>

Kod *vjerodostojnog subjektivnog kadra* riječ je o maksimalnom postovjećenju vidnog polja fikcijskog lika s promatračevim vidnim poljem ograničenim na filmsko platno. Ovo je najjednostavniji i ujedno paradigmatički slučaj subjektivnog kadra jer se u njemu sposobnosti vizualiziranja fikcijskog lika i gledateljevo zamišljanje da vidi uglavnom podudaraju. Drugim riječima, kada bi obojica mogla zauzimati isti fizički prostor, stajali bi na istome mjestu pogleda usmjerenog u istom pravcu.

Kod *subjektivno moduliranog kadra* točke pogleda lika i gledatelja i dalje ostaju identične, ali slika koju gledatelj vidi na ekranu otkriva još neke informacije o fizičkom i/ili psihičkom stanju fikcijskog lika. Primjerice, ako je fikcijski lik pijan i želi se prenijeti njegov subjektivni osjećaj vrtoglavice i zamućenog vida, slika koju vidi gledatelj bit će također zamućena, pokreti kamere mogu oponašati nespretne kretnje, itd.

---

178 George Wilson, “Transparency and Twist in Narrative Fiction Film”; u: *Thinking through Cinema: Film as Philosophy*; Murray Smith i Thomas E. Wartenberg (ur.), Oxford i Malden (Massachusetts): Blackwell/American Society for Aesthetics, 2006., str. 81–95.

Daljnijim inzistiranjem na poistovjećenju točke pogleda lika i promatrača, jedinstvena točka pogleda prestaje biti relevantnim mjerilom zato što u slučaju treće vrste kadra po Wilsonovoj podjeli, u *subjektivno saturiranom kadru*, gledatelj filma više nema uvid u stvarno vidno polje fiksijskog lika, nego samo u njegove mentalne slike, tj. sada gledatelj vidi ono što fiksijski lik zamišlja da vidi.<sup>179</sup> Subjektivno saturirani kadrovi najčešće su oni kada lik počne halucinirati ili mu se priviđaju stvari koje drugi likovi iz tog filma ne vide, a ne vide ih jer smo kroz “subjektivnu saturaciju” kadra napustili fiksijsku stvarnost filma i prepuštali se novoj, halucinantnoj stvarnosti glavnog lika. To je kadar u kojemu se zbog nepostojanja drugih relevantnih informacija pogled gledatelja i unutrašnji doživljaj lika potpuno poistovjećuju, tj. tada je gledateljevo zamišljanje da vidi u doslovnom smislu dirigirano onime što je sâm lik, u svojoj radikalno subjektivnoj perspektivi, u stanju vidjeti.

Četvrti, *impersonalni subjektivno modularani kadar* zapravo nije subjektivan u pravom smislu riječi zato što se ono “subjektivno” i ono “modularano” u njemu ne podudaraju. Drugim riječima, vidno polje lika različito je od vidnog polja gledatelja filma, ali svejedno, nekom specifičnom i namjenski upotrijebljenom filmskom tehnikom, promatrač ima dojam da “vidi” očima filmskog lika ili da barem osjeća ono što bi ovaj u tom trenutku trebao osjećati. Wilson ovdje navodi primjer iz Hitchcockove *Vrtoglavice* (1958) kada Scottie (James Stewart) poljubi i zagrlji Judy (Kim Novak) nakon što je ona ponovo postala Madeleine (u filmu je to njen alter ego). U tom trenutku kamera počne kružiti oko njih, a interijer hotela u kojemu se nalaze lagano se pretopi u cno i onda ponovo u drugi interijer u kojemu su se njih dvoje poljubili ranije u filmu, prije lažne Madeleinine smrti. I dalje zagrljen s Judy dok kamera nastavlja kružiti, Scottie je zbunjen i dezorijentiran, a unutrašnjost prostorije ponovo se pretapa u crno i zatim opet u prvobitni interijer hotela. (sl. 16) Dakle, ono što gledatelj vidi u ovoj dugoj sekvenci je impersonalni *point of view* kamere koja kruži oko zagrljenog para, zatim tu je subjektivni osjećaj vrtoglavice kod gledatelja zbog brzog pokreta kamere i naposljetku brza promjena interijerâ s jakim

---

179 U subjektivno modularanom kadru na taj način dolazi do još jednog zanimljivog preklapanja kojim se na ovome mjestu ne možemo opširnije baviti: naime, percepcijska slika gledatelja filma (zamućeni ekran) preklapa se s mentalnom slikom (zamućenim pogledom i vrtoglavicom) fiksijskog lika.

---

**Alfred Hitchcock**  
*Vrtoglavica*  
1958.



simboličkim značenjem unutar fabule filma. Premda je sam kadar snimljen impersonalno, tako da ne pripada pogledu niti jednog od likova, on ima jasnu sugestivnu funkciju da nam prenese psihičko i/ili fizičko stanje jednog od likova, u ovom slučaju Scottieja. Ovim primjerom Wilson nam je skrenuo pozornost na činjenicu da impersonalnost točke pogleda ne znači i emocionalnu neutralnost autora prema likovima ili gledatelju, te da je subjektivnost subjektivnog kadra puno više od samo standardne kategorije kinematografskog postupka. Međutim, kao što ćemo vidjeti, upravo se pomoću standardnih kinematografskih postupaka može modulirati stil književnog pripovijedanja.

Peta vrsta subjektivnog kadra, *neoznačena subjektivna modulacija* najviše se udaljila od onoga što smatramo kadrom ili sekvencom u užem smislu. Wilsonov pojam “neoznačenosti” modulacije ovdje je upotrijebljen zato što niti fikcijski lik niti gledatelj filma nisu svjesni što u stvari gledaju; oboje će si tek na kraju filma moći objasniti uzročno–posljedične “diverzije” u narativnom tijeku. Neoznačena modulacija najčešće se koristi upravo za neočekivane rezove i prebacivanja radnje naprijed–natrag kada u filmu zamišljamo da vidimo ranije onu radnju koja se u fikcijskom svijetu lika dogodila kasnije ili obratno. Prebacivanja nisu samo temporalnog karaktera nego jednako često dolazi i do potpunih epistemoloških obrata u naraciji. Među poznatijim primjerima takvih filmova su *Vanilla Sky*, *Mulholland Drive* i *Memento*.

## **Pripovijedanje i *point of view*: kinematografsko definiranje vidnog polja u romanu *Ja se ne bojim***

Ammanitijev roman *Ja se ne bojim* ispričovijedan je u prvom licu kroz lik desetogodišnjeg dječaka Michelea Amitrana. Radnja se odvija sedamdesetih godina prošlog stoljeća u selu Acqua Traverse na jugu Italije. Bezbrizno Micheleovo djetinjstvo biva prekinuto kada slučajno otkrije spremište u nekoj napuštenoj kući a u njemu dječaka nešto mlađeg od sebe, potpuno izglednjelog, iscrpljenog i izbezumljenog nakon višednevnog boravka u mračnom podrumu bez zraka i dnevnog svjetla. Michele ubrzo nakon tog strašnog pronalaska sasvim slučajno otkrije da su u otmicu i zatočenje dječaka upleteni mještani sela, a među njima i njegovi roditelji. Nakon što Michele svoju tajnu otkrije prijatelju, spirala nasilja se ubrzava jer više nije u opasnosti samo ne-

sretni zatočeni dječak nego i sam Michele kojeg prijatelj odaje svojim roditeljima, također umiješanima u otmicu. Gotovo idilični početak romana, sugestivne atmosfere otvorenih prostora i osjećaja ljepljive sparine talijanskog juga, pretvara se u kriminalistički *suspense* i bitku s vremenom glavnog junaka koji pokušava spasiti otetog dječaka. Na kraju romana, Michele se žrtvuje za dječaka, spašava mu život ali sam biva ranjen metkom koji je ispalio njegov otac.

Pripovijedanje je strukturirano linearnim nizom autodijegetskih iskaza glavnog junaka i vrlo dosljednom unutrašnjom fokalizacijom. Da sve ne ipak ne bi bilo naracijski predvidivo, na jednom mjestu u prvom dijelu romana radnja se "izvlači" iz aktualnog vremena priče i tada doznajemo da su se zbivanja u romanu dogodila prije deset godina i da je zapravo riječ o vanjskoj fokalizaciji u kojoj pripovjedač/glavni lik govori o sebi kao o protagonistu priče koja se već dogodila. Ovaj "poremećaj" u narativnoj strukturi traje vrlo kratko i premda ga je moguće doživjeti kao epistemološku subverziju koja poništava uvjerenje čitatelja da čita vjerodostojni događaj, riječ je i o stvaranju distance između odraslog pripovijedajućeg Ja i dječjeg Ja:

Odjednom mi se učinilo da ona četiri metra koja su me dijelila od staje više nisu tako mnogo. Mogu reći ostalima da se do prozora ne može doprijeti.

U nekim trenucima mozak se zna grubo našaliti.

Kojih deset godina poslije dogodilo mi se da sam bio na skijanju na Gran Sassu. Bio je loš dan za skijanje, sniježilo je, vladala je polarna hladnoća, puhala je vjetrušina od koje su se smrzavale uši i bila je magla. Imao sam devetnaest godina i prije toga sam skijao samo jednom.<sup>180</sup>

Koliko god bila kratka i neprimjetna, rečenica *Kojih deset godina poslije dogodilo mi se da sam bio na skijanju na Gran Sassu* bitno određuje status cijelog romana kao ponovljenog ili reinterpretiranog događaja. Činjenica da se događaj zbio deset godina prije nego pripovjedač o njemu pripovijeda, narušava sadašnje vrijeme radnje i, konzekventno tomu, skreće pozornost na subjektivitet onoga koji nakon događaja (re)konstruira priču. Rečenica *Kojih deset godina poslije...* nije na istoj epistemološkoj razini kao i svi drugi dijelovi romana jer uvodi još jednu vremensku dimenziju (onu budućnosti) i na taj način nam unaprijed otkriva sudbinu glavnog lika/pripovjedača.

---

180 Ammaniti, op. cit., str. 30.



Na ovome mjestu htio bih proširiti teze naznačene u uvodu i ustvrditi da ono što Ammanitijev kinematografski stil čini autentičnim književno–filmskim postupkom (sada već i navodni znaci postaju suvišni) jest upravo autorov tretman subjektivnog rakursa glavnog lika Michelea Amitrana. Vizualnost romana *Ja se ne bojim* sastoji se ne samo od opisa Micheleovog vidnog polja (kao što smo ranije naznačili, riječ je o zapravo uobičajenoj književnoj tehnici dvadesetog stoljeća), već od cijelog niza subjektivizacija u kojima se točke pogleda neprestano mijenjaju ali samo da bi što više naglasile centralnost pozicije glavnog lika, njegove fizičke i emotivne reakcije. Ključni argument za ovu tvrdnju vidim u gotovo potpunoj primjenjivosti Wilsonove tipologije subjektivnih kadrova na dinamičko ritmiziranje situacija i prebacivanja točke pogleda s obzirom na željeni učinak: usporavanje ili ubrzavanje radnje, skretanje pozornosti na protagonistove osjećaje, situiranje radnje u širi prostorni kontekst ili sužavanje i usmjeravanje vidnog polja i sl.

Promotrimo sljedeće poglavlje u kojemu Michele potajice gleda televizijske vijesti i po prvi puta doznaje tko je zatočeni dječak, te da su svi odrasli stanovnici Acqua Traversa umiješani u otmicu:

Izduljio sam vrat preko divana i umalo me nije udarila kap.

Iza novinara bila je dječakova fotografija.

Dječak iz jame.

Bio je plavokos. Sav čist, sav počesljan, sav ljepuškast, u košulji na kvadratiće, smiješio se i u ruci stiskao lokomotivu električnog vlakica.

Novinar je nastavio. "I dalje bez predaha traje potraga za malim Filippom Carduccijem, sinom lombardijskoga tvorničara Giovannija Carduccija, otetim prije dva mjeseca u Paviji. Policija i istražitelji prate novi trag koji će navodno dovesti..."

Nisam više ništa čuo.

Derali su se. Tata i starac su ustali na noge.

Dječak se zove Filippo. Filippo Carducci.

"Sada ćemo emitirati poziv otmičarima gospođe Luise Carducci koji smo snimili jutros."

"I koji kurac sad hoće ta kučka?" rekao je tata.

"Kurva, kurva jedna!" zarežao je Felice odostraga.

Otac mu je opalio čušku. "Ti začepi!"

Pridružila mu se Barbarina majka. "Tupane!"

"Boga vam vašega, pa prekinite!" zagalamio je starac. "Hoću čuti!"<sup>181</sup>

---

181 Ammaniti, str. 89–90.

Ovaj opis proizvodi vrlo jasnu mentalnu sliku: Michele u dnu sobe, iz pozicije koja mu omogućava optički nadzor nad cijelim interijerom prostorije, promatra situaciju u svom vidnom polju; vidi televizor na kojemu se upravo emitiraju vijesti i ljude kako sjede okupljeni oko stola i također gledaju televiziju; prisustvuje njihovoj svađi. Sve ono što u tom trenutku vidi Michele vidimo i mi iz istog rakursa i s istim pregledom situacije. Mogli bismo reći da je riječ o statičnom master-kadru interijera nakon kojeg će kasnije uslijediti uže kadriranje likova uključenih u radnju. U krajnjoj liniji, i to možemo zamisliti jer kada započne svađa replike pojedinih likova vrlo vjerojatno bi bile snimljene u bližim planovima nego što je to prvi Micheleov *establishing shot*. Ali, čak niti opisi krupnijeg kadriranja svađe ne bi utjecali na činjenicu da u tom trenutku čitatelj vidi zajedno s pripovjedačem/likom iz romana. Budući da se njegovi pogledi podudaraju s našim (čitateljskim), posrijedi je zoran književni primjer vjerodostojnog subjektivnog kadra.

Ammaniti u romanu koristi i metodu koju George Wilson ne spominje u svojoj tipologiji subjektivnih kadrova, a koju bih ja nazvao *prošireni subjektivni kadar*. Ovdje je riječ o stvaranju mentalnih slika koje žele biti ekvivalentne filmskoj tehnici izmjene plana i kontraplana kojom se uspostavlja optimalan omjer subjektivnosti i objektivnosti filmskog (u našem slučaju literarnog) pripovijedanja. U proširenom subjektivnom kadru izmjenjuju se vjerodostojni subjektivni kadrovi koje protagonist filma subjektivno vidi, tj. oni koje promatrač (čitatelj) vidi zajedno s protagonistom i oni gdje je protagonist filma objekt tuđeg, tj. promatračevog ili čitateljevog pogleda. To je i dalje subjektivni kadar jer je maksimalno usredotočen na protagonista ali je proširen nekim objektivizirajućim uvidima koji nam daju dodatne informacije o psihološkom stanju lika (zadovoljstvo, zbunjenost, panika...) ili o situacijama u njegovoj okolini koje još u tom trenutku nisu u njegovom vidnom polju ili mu neposredno izmiču. Evo jednog primjera kombinacije *vjerodostojnih* i *proširenih subjektivnih kadrova* kada Michele odlazi do malog Filippa i putem se mora sakriti automobilu koji mu dolazi ususret. Radi lakšeg uočavanja, malim slovima označeni su dijelovi u kojima mi vidimo zajedno s Micheleom (vjerodostojnost), a velikim slovima dijelovi kada zamišljamo da vidimo njega s izrazima straha i nedoumice (proširenost — kontraplan):

Bio sam gotovo stigao kad je na obzoru iskrsnula sva sila crvene prašine. Bila je niska. Brza. Oblak koji se kretao žitom. PRAŠINA KAKVU MOŽE PODIĆI AUTOMOBIL NA SUNCEM SPRŽENOJ ZEMLJANOJ CESTI. Još je daleko, ALI NEĆE MU DUGO TREBATI DA DOĐE DO MENE. VEĆ SAM ČUO KAKO BREKĆE MOTOR. Dolazio je iz napuštene kuće. Ta cesta vodi samo onamo. Automobil je polagano skrenuo i stao voziti prema meni. NISAM ZNAO ŠTO DA RADIM. AKO OKRENEM NATRAG, DOSTIĆI ĆE ME, AKO NASTAVIM, VIDJET ĆE ME. MORAO SAM SE ODLUČITI NA BRZINU, već se približavao. MOŽDA ME JE VEĆ VIDIO.<sup>182</sup>

Kao što smo već spomenuli, *subjektivno modulirani kadar* je onaj kada zamišljamo da vidimo zajedno s protagonistom u trenutku kada je njegovo vidno polje u određenoj mjeri percepcijski deformirano (pod utjecajem halucinogenih sredstava, vrtoglavice, udara u glavu i sl.). Ammaniti koristi ovu vrstu modulacije u obliku kratkih narativnih digresija koje vrlo malo utječu na inače furiozan tempo pripovijedanja i gotovo uvijek u kombinaciji s vjerodostojnim i s proširenim subjektivnim kadrom. Subjektivna modulacija označena je kurzivom:

Tata se bacio na Felicea, zgrabio ga za je ruku i skinuo s mame.

FELICE SE OTKOTRLJAO PO PODU, A SKUPA S NJIM I JA.

SNAŽNO SAM NABIO SLJEPOOČNICU. *Ekspres lonac stao mi je sukljati u glavi, a u nosnicama sam imao miris sredstva za dezinfekciju kojim su se mazali zahodi u školi. Ispred očiju su mi se rasprskavali žuti bljeskovi.*

Tata je Felicea mlatio nogom, a Felice je gmizao ispod stola, dok je starac nastojao zadržati tatu koji je razvalio usta i lamatao rukama i nogama razbacivao stolce.

*U glavi mi je pištalo tako glasno da nisam čuo ni sam sebe kako plačem.*<sup>183</sup>

Iz ovog primjera naizmjeničnog montažnog korištenja subjektivnog plana, objektivnog kontraplana i subjektivne modulacije vidi se koliko je Ammaniti udaljen od pripovjedačke tehnike koja bi se sastojala samo od kinematografskog opisa protagonistova vidnog polja.

Pored spomenutih, Ammaniti u *Ja se ne bojim* koristi i narativne digresije koje su sasvim prisposodbe *subjektivno saturiranom kadru*, premda njih same po sebi ne doživljavamo kao “filmske” intervencije u užem smislu. Radi se o tome da je subjektivno saturirani kadar po

182 Ibid., str. 73.

183 Ibid., str. 155–156.

definiciji vrlo osoban i zato ga čak i u filmu često doživljavamo kao usporevanje radnje ili literarizaciju slikovne bîti filma. U našem slučaju, subjektivna saturacija događa se u trenucima kada Michele, bez imalo sumnje u istinitost vlastitih vizija, opisuje svoju borbu s čudovištima koja su ga redovito proganjala prije spavanja. Svi ostali filmski postupci u tom trenutku ustupaju mjesto subjektivno saturiranim Micheleovim vizijama koje tada funkcioniraju kao konzistentne priče u priči, u jednom slučaju razvučene i na nekoliko stranica.

Vrlo zoran primjer *impersonalne subjektivne modulacije* koji Wilson nalazi u Hitchcockovoj *Vrtoglavici* kao da je preslikan i na samom kraju Ammanitijevog romana. Michele, ustrijeljen od vlastitog oca leži u njegovom naručju, a buka i reflektori policijskih helikoptera koji okružuju mjesto zločina stvaraju kovitlac emocija pomiješan s neizdrživom boli i osjećajem straha:

Otvorio sam oči.

Boljela me je noga. Ne ista noga kao prije. Druga. Bol se pretvorila u biljku penjačicu. U bodljikavu žicu koja se omata oko crijeva. Nešto neodoljivo. Crveno. Branu koja je popustila.

Ništa ne može obuzdati branu koja je popustila.

Buka je jačala. Metalna buka koja je rasla i sve prekrivala. Treštala mi je u ušima.

Mokar sam. Dotaknuo sam si nogu. Svega me je umazalo nešto gusto i vruće.

Ne želim umrijeti. Ne želim.

Otvorio sam oči.

U vrtlogu sam slame i svjetla.

To je helikopter.

Kada Michele dolazi k svijesti, otvara oči i tada slike postaju nadrealne. Metafora boli, prikazana kroz biljku penjačicu i bodljikavu žicu, ne pripada vidnom polju niti jednog od likova ali svejedno (ili upravo zato) duboko prodire u Micheleovu subjektivnost razorenu tragičnim događajem koji nije u stanju pojmiti. Razlika između ranije opisane subjektivne saturacije i impersonalne subjektivne modulacije u ovom slučaju je u tomu što kod prve lik potpuno gubi vezu sa svojom (za nas fiktivnom) realnošću, a kod potonje njegov fantazmagorični svijet uvijek prodire i sukobljava se sa "stvarnim" svijetom romana ili filma.



## Gledanje pomoću teksta

### Kinematička naracija i fokalizacija kod Alessandra Baricca

Može li u vrijeme zaokreta prema vizualnosti i analiza književnog djela kao slikovnog sadržaja dobiti samorazumljivi legitimitet ili je potrebno razviti nove analitičke metode koje će pojačati vidljivost slikovne unutar izvorne tekstualne dimenzije djela? Mislim da je odgovor na ovo pitanje ponuđen već puno prije nego što je vizualnost teksta postala značajnom teorijskom temom, a *ikonički obrat*<sup>184</sup> pomodnim nazivom znanstvenog sankcioniranja nove osjetljivosti na slikovne podražaje. U nastavku ove studije nastoji se uočiti, prije svega, na kojim mjestima se ta dva medija najviše približavaju jedan drugom, tj. želi se, s jedne strane, prepoznati specifične narativne tehnike koje se javljaju u popularnim pripovjedačkim strukturama, poput romana i narativnih filmova, dok se s druge strane pokušava ustanoviti može li i na koje načine književno djelo preuzeti neke specifične kodove narativnog filma. Drugim riječima, nije dovoljno posjedovati plauzibilni interpretacijski model, već je nužno da i književno djelo nudi dovoljno formalnih poticaja za plodotvoran susret s filmskom teorijom.

Na sljedećih nekoliko stranica htio bih pokazati na koji je način moguće čitati roman *City* Alessandra Baricca, ovaj puta iz pozicije semiotičko–naratološke struje teorije filma. Ovdje se ponajprije mislim

184 Kako smo ranije objasnili, premda je pojam koji ovdje koristimo — *ikonički obrat* — doslovni prijevod termina *Ikonsche Wendung* Gottfrieda Boehma iz njegovog teksta “Die Wiederkehr der Bilder” objavljenog 1994., naša referenca jednako se odnosi na gotovo isti pojam koji je gotovo u isto vrijeme i pod vrlo sličnim imenom — *pictorial turn* — uveo američki teoretičar W.J.T. Mitchell.

osvrnuti na odnos lingvistike i semiotike i njihovo amalgamiranje u strukturalističkoj teoriji filma Christiana Metza, zatim na analize pripovjednih struktura Gérarda Genetta, kao i na specifično “vizualno” tumačenje književno–teorijskih termina Mieke Bal. Premda vremenski nepodudarne i nejednake po implikacijama na teoriju filma, teze spomenutih autora možemo smatrati srodnim semiotičko–naratološkim poduhvatom jer polaze od pretpostavke da se arbitrarnost govornog jezika strukturira u priču na isti način na koji to čini “prirodno” motivirani, nearbitrarni filmski jezik. Pored kanonskih teorijskih analiza navedenih autora, a koje su s vremenom našle podjednako uspješnu primjenu u filmskim i književnim studijima, ovdje se želi pokazati da filmsko čitanje književnog teksta može u potpunosti otkriti i neke eminentno filmske postupke, u stilu koji bismo mogli prigodno opisati kao kontaminiranost literarnog teksta slikovnim tehnikama suvremene filmske, te vizualno–medijske proizvodnje općenito.

*Christian Metz i vizualnost Cityja: od semiotike filma prema semiotici filmskog romana*

Usprkos brojnim intermedijskim križanjima koja u njemu nalazimo, filmičnosti *Cityja* ne možemo pristupiti kao potpuno samorazumljivoj činjenici: nužno je njegovu kinematičku predisponiranost kao književnog teksta metodološki objasniti jezikom filma, tj. podvrgnuti ga analitičkom postupku prikladnom obama medijima. Jedan od tih postupaka svakako je — semiotika. Nije slučajno što se upravo u okviru ove discipline šezdesetih godina prošlog stoljeća — uz poticaj kako Lévi–Straussovoga antropološkog, translingvističkog strukturalizma tako i de Saussureovog opisa strukturâ govornih jezika — najdalje otišlo u pokušaju tumačenja zajedničke jezične prirode književnosti i filma. Pitanja koja su tada postavljana, poput *Možemo li uopće lingvistički pristupiti ikoničkom mediju filma?*, zatim *Je li odnos između kinematičkog označitelja i označenog motiviran ili arbitraran?* te, primjerice, poznata dvojba *Možemo li i u filmu pronaći sustav dvostruke artikulacije kao minimalne jedinice ekspresije i minimalne jedinice smisla?* — sva ona upućuju na želju za ozbiljnijim znanstvenim utemeljenjem filmskog medija i za razvijanjem analitičkog aparata koji će umjetnost

pokretnih slika staviti u širi kontekst kulturne proizvodnje.<sup>185</sup> Usprkos dominantnoj tradiciji europskoga realističkog romana, kao i utjecaju američkoga narativnog filma, te unatoč zavodljivoj sličnosti u njihovome pripovjedačkom postupku, Christian Metz najprije se odlučio pozabaviti osnovnom (fonemsko–morfemskom) razinom sličnosti između filma i govornog jezika da bi ih tek kasnije proširio i na sintagmatski plan. Metz stavlja naglasak na istu semiotičku razinu književne i filmske umjetnosti, skrećući pozornost na kombinatorička pravila filma i njegove označiteljske procedure:

Zadatosti i ograničenja estetske naravi — versifikacija, kompozicija i stilске figure u prvom slučaju; kadriranje, pokreti kamere i svjetlosni efekti u drugom — imaju ulogu konotativnih instanci postavljenih iznad denotiranog značenja. Ovo potonje u književnosti prepoznajemo kao čisto lingvističko označavanje, tj. kao jedinice jezika kojim se autor služi. U filmu denotirano značenje predstavljeno je putem doslovnog (tj. perceptivnog) prikaza onoga što vidimo na filmskom platnu.<sup>186</sup>

Važniji, dakle, od činjenice što se književni jezik temelji na potpuno arbitrarnim lingvističkim označiteljima a filmski na motiviranim,

---

185 Zlatno doba strukturalizma u lingvističkim studijima šezdesetih godina uvjetovalo je da i nova znanost o filmu, koja se tada tek formirala na rubovima etabliranih disciplina, prihvati neka općenita lingvistička načela o prirodi i funkcioniranju jezičkih sustava, pretpostavljajući da je i film sustav znakova poput bilo kojeg drugog. Tako je, primjerice, utjecajni filmolog Peter Wollen preuzeo čuvenu znakovnu trihotomiju Charlesa Sandersa Peircea i doslovno je primijenio na filmski medij: “On (Wollen) je u djelu *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) tvrdio da film prikazuje sve tri kategorije znaka: ikonu (putem sličnosti sa slikama i zvukovima); indeks (putem fotokemijskog bilježenja “stvarnosti”); i simbol (prikazom govora i pisma)” (Robert Stam i dr., *New Vocabulary of Film Semiotics. Structuralism, Poststructuralism and Beyond*; Routledge, New York, 1992., str. 30). Prema riječima Roberta Stama, čak je i Pier Paolo Pasolini tada predložio tvrdnju da je film sustav znakova čija je semiotika usporediva s onim što on naziva “jedna moguća semiologija same stvarnosti kao sustava znakova” (isto; str. 33). Premda nije bio usamljen u tvrdnji da jezik filma posjeduje vlastitu verziju dvostruke artikulacije govornog jezika, Pasolini se, kaže Stam, razlikovao od Christiana Metza u opisu od čega se ona sastoji: “Minimalne jedinice filmskog jezika različiti su stvarni objekti koje nalazimo unutar jednog *frame*-a. On te minimalne jedinice naziva *sinemima* prema analogiji s fonemima. Sinemi se zatim spajaju u veću jedinicu, kadar, koji odgovara morfemu u jeziku.” (isto).

186 Christian Metz, *Film Language — A Semiotics of the Cinema*; preveo Michael Taylor, The University of Chicago Press, Chicago 1974. Prijevod djela *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1 (1971) Paris: Editions Klincksieck, str. 96.



tj. doslovno prisutnima u slici, jest sâm sustav proizvodnje značenja — od jedinica nižega semantičkog potencijala prema samostalnim narativnim cjelinama, a što je zajedničko i jednom i drugom mediju. Metz, ipak, potpuno odbacuje mogućnost primjene de Saussureove dvostruke artikulacije govornog jezika na filmski jezik (pri čemu se tvrdilo da bi slika bila ekvivalent riječi, a sekvenca rečenici) inzistirajući da slika, tj. filmski kadar, uvijek već uključuje govor a nipošto samo apstraktnu jedinicu jezika i da je filmski govor zato određen prvenstveno sintaktičkim, a ne morfološkim nizovima: *Slika je (barem kada se radi o filmu) ekvivalentna jednoj ili više rečenica, a sekvenca je kompleksni dio diskursa.*<sup>187</sup> Iz ovoga proizlazi da film *možemo* smatrati jezičkim sustavom ali takvim koji operira većim “jedinicama” značenja nego govorni jezik.

Primjerice, jedan od završnih kadrova u *Casablanci* u kojem vidimo Humphreya Bogarta i Ingrid Bergman kako se opraštaju na aerodromu u knjizi bismo mogli opisati ovako: muškarac u četrdesetim godinama i žena u tridesetima okrenuti su jedan prema drugome, vidi im se tuga u očima koja najavljuje neumitni rastanak, itd. (sl. 17) Ali čak niti ovako detaljnim opisom ne bismo ni izdaleka iscrpili sve ono što nam samo jedan, spomenuti filmski kadar govori o konkretnoj situaciji, o vremenskim prilikama, o emotivnom stanju likova, njihovoj prostornoj dispoziciji u odnosu na sporedne događaje, ili o karakteristikama eksterijera. Kada bi svaka “scena” u romanu riječima nastojala prenijeti sav deskriptivni potencijal ekvivalentnoga filmskog kadra tada bi i najjednostavnija priča mogla imati tisuće stranica. Upravo zato što je već i najmanju jedinicu slike moguće objasniti u formi smislene rečenice, fonemi i morfemi govornog jezika nemaju svoje usporedive filmske jedinice na razini neke arbitrarne filmske slike ili *framea* (oni su, naime, uvijek već aktualizirani govor) nego najmanje na razini kadra ili sekvence. Drugačije kazano, kadar se ne sastoji od vizualnih ekvivalenata riječi, nego od složenijega semantičkog sklopa, kao što su rečenični iskazi, odlomci, poglavlja itd. Ova opservacija je za nas naročito važna jer nas upućuje na bitne osobine “filmskog romana”: na njegovo favoriziranje pripovjednih cjelina u odnosu na morfologiju i

---

187 Ibid., str. 65–67.



---

stilstiku teksta, te na multipliciranje sinkronijskih narativnih razina u odnosu prema postojećoj dijakroniji priče.

Kao što smo maloprije vidjeli, pored gotovo istovjetnog načina kako se konotirano značenje u slici i tekstu odnosi prema denotiranome (*konotativne instance postavljene iznad denotiranog značenja*), osnovnu analogiju između filma i jezika — a time i sofisticiranih jezičnih konstrukcija, poput pripovijetki ili romana — Metz vidi u njihovoj zajedničkoj sintagmatskoj prirodi pomoću koje manipuliraju označiteljima/označenim kako bi ostvarili naraciju. I dok jezik kombinacijom fonema i morfema tvori rečenicu, film rasporedom slika i kadrova stvara “sintagme”, tj. osnovne autonomne narativne jedinice čiji nizovi tvore filmsko značenje. Robert Stam tvrdi da *Velika Sintagmatika* (*Grand Syntagmatique*) predstavlja Metzov pokušaj uspostavljanja održiva prostorno–vremenskog poretka primjenjivog na narativni film, što je dodatno osnaženo specifičnom Metzovom kinematičkom terminologijom autonomnog konstituiranja filma kao zasebnoga narativnog dis-

kursa.<sup>188</sup> Francuski semiotičar svoju sintagmatsku teoriju narativnog filma dijeli na sljedeće tipove:<sup>189</sup>

1. *Autonomni kadar (the autonomous shot)*: riječ je o sintagmi koja obuhvaća pojedinačni, samostalni kadar i koja se dijeli na dvije sastavnice nižega sintagmatskog ranga — a) *sekvencu u jednom kadru* i b) četiri vrste inserata: *nedijegetski insert* (pojedinačni kadar koji ne pripada fikcionalnom svijetu radnje); *izmješteni dijegetski insert* (onaj koji fabularno pripada radnji, ali je vremenski ili prostorno “na krivom mjestu” u dijegetskom nizu); *subjektivni insert* (osobni doživljaji protagonista) i *opisni insert* (pojedinačni kadar koji ima funkciju dodatno protumačiti gledatelju pojedine dijelove radnje).
2. *Paralelna sintagma (the parallel syntagma)*: ovdje je riječ o dvije radnje koje pratimo paralelno, a nisu nužno u prostorno–vremenskoj kauzalnoj vezi niti ih povezuje narativni označitelj — dijegeza.
3. *Umetnuta sintagma (the brackett syntagma)*: kratke scene koje imaju isključivo opisnu funkciju, kako bi obogatile gledateljev doživljaj likova i njegove postupke nevezane uz glavnu radnju.
4. *Opisna sintagma (the descriptive syntagma)*: suprotno umetnutoj sintagmi, ovdje je riječ o nizu prostorno kontinuiranih zbivanja pomoću kojih prepoznajemo uzročno–posljedični dijegetski niz.
5. *Izmjenična sintagma (the alternating syntagma)*: ovo je jedan od najpopularnijih Metzovih tipova filmske naracije zato što je, s jedne strane, vrlo intuitivan — radi se o vremenski simultanom događaju koji pratimo iz perspektive dvaju ili više protagonista — a, s druge strane, stil brze izmjenične montaže dvostrukih fokalizatora je gotovo nezaobilazan u suvremenima hollywoodskim filmovima potjere.
6. *Scena (the scene)*: ova sintagma obuhvaća jedan ili više događaja koji dijele isto mjesto i imaju kontinuirano vrijeme radnje, dakle poput kazališnog jedinstva mjesta i vremena radnje, ali s obzirom na montažnu prirodu filmskog medija scena je najčešće razlomljena u više montažnih i/ili fabularnih fragmenata–kadrova.

---

188 Robert Stam, *Film Theory — An Introduction*; London: Blackwell Publishing, 2000., str. 115.

189 Christian Metz, op. cit.

7. *Epizodna sekvenca (the episodic sequence)*: skup događaja koji dijele kauzalne veze prikazan “ubrzano”, preko simbolički i dijegetski najvažnijih prijelomnih trenutaka.
8. *Ordinarna sekvenca (the ordinary sequence)*: zbivanje prikazano montažnim kontinuitetom uz koncentraciju samo na “najvažnije” dijelove radnje.

Premda je kod Christiana Metza prvenstveno riječ o narativnom organiziranju složenih struktura filmskog teksta kao semiotičkog nositelja binarne opozicije označitelja i označenog, dakle strukturâ potencijalno jednako primjenjivih na vizualne i ne-vizualne znakove, prije nego što *Grand Syntagmatique* prispodobimo konkretnome književnom materijalu potrebno je provjeriti stilsko-narativne indikacije *Cityja* za jedan ipak nekanonski ikonički prodor u literarni tekst. Drugim riječima, prije nego što budu izneseni argumenti u prilog primjenjivosti Metzove *Velike sintagmatike* na interpretaciju Bariccovog *Cityja*, treba napomenuti da se ovdje ne implicira univerzalna primjenjivost teorija nastalih u okviru filmološkog strukturalizma na književna djela općenito.

Struktura ovog romana vrlo je složena i izrazito fragmentarno podijeljena ali u osnovi bismo mogli reći da je fabularna okosnica predstavljena kroz tri međusobno ispresijecana niza: prvi dijegetski niz prati radnju s dva glavna lika, dječakom Gouldom i njegovom prijateljicom/governantom Shatzy Shell; drugi čine kraće western pripovijetke što ih pripovijeda Shatzy Shell i naracijski predstavljene kao intradijegetski dodaci, dok se treći, paralelni izvanfabularni tijek, sastoji od opisa boksačke karijere stanovitog Larryja Gormana, a što kulminira u izrazito vizualnom i filmski dočaranom opisu njegovog meča za naslov svjetskog prvaka. U ovom kratkom fabularnom nacrtu nismo spomenuli i brojne sižejne digresije i iznenađenja koja ne proizlaze toliko iz čitateljeve želje za odgovorom na pitanje “a što se dalje zbilo” koliko iz autorovih poigravanja perspektivom pripovijedanja, narativnom kombinatorikom, fokalizacijskim obratima ili, primjerice, tehnikom neprekinutog izlaganja koja se najtočnije može usporediti s dinamičnim filmskim dugim kadrom.

Od tri spomenute okosnice romana samo onu koja dijegetski prati zbivanja Goulda i Shatzy možemo smatrati nezavisnim nositeljem

fabule: sve ostale sižejne digresije, prostorne preskoke i vremenske elipse ili, kako bi Metz rekao, paralelne, opisne, umetnute i izmjenične sintagme, doživljavamo kao ornamentalizaciju osnovne priče. Kratke western pripovijetke pripadaju unutrašnjoj naraciji glavnoga ženskog lika, a fabularno nemotivirani opisi boksačkih mečeva Larryja Gormana (jesmo li tu na tragu Metzove *umetnute sintagme*?) narativno pripadaju monolozima glavnoga muškog lika. Talijanski književni teoretičar Alessandro Scarsella s time u vezi potvrđuje:

U skladu s ustrojem cijelog romana, svaki od likova progovara vlastitim nečujnim monologom koji u formi struje svijesti pripada različitim tipovima diskursa: pripovijetki, anegdoti, predavanju... Oni stvaraju jasnu cezuru između viših razina književne stvarnosti i nižih razina mašte koje su predstavljene Shatzynim western pričama i Gouldovim shizofrenim fabuliranjem boksačkih susreta (*njegov glas stvarao je druge glasove*). Izmjenjivanje ovih razina pripovijedanja je načelo i pokretač naracije. Glavni muški lik *Cityja* preuzima ulogu *posrednika* između suprotstavljenih kulturalnih vrijednosti tako što stvara paralelnu glasovnu dimenziju koja namjerno ne želi pripadati kontekstu "stvarnih" događaja. Baricco je ovaj model pripovijedanja realizirao tehnikom dijaloškog insertiranja.<sup>190</sup>

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

Već je u prologu knjige razvidna strategija ispreplitanja narativnih cjelina što će postati prepoznatljiva osobina cijelog romana. Analiziramo li prezentaciju priče terminologijom Metzove *Velike Sintagmatike*, vidimo da u načelu jednostavnu fabularnu postavku Baricco komplicira razbijanjem jedinstvenog prizora, tj. statične scene, na nekoliko dijegetski i prostorno–vremenski povezanih fragmenata između kojih se nalaze dijegetski i ne–dijegetski inserti, zatim vrlo složene opisne sintagme ali i brzi autonomni kadrovi koji bi u stvarnom filmu trajali možda nekoliko sekundi. Redoslijed izlaganja na prvih dvadesetak stranica romana izgleda otprilike ovako: Gould i Shatzy razgovaraju na telefon, ona provodi anketu u ime izdavačke kuće u kojoj radi i pita ga

190 Alessandro Scarsella, *Alessandro Baricco*; Fiesole: Cadmo 2003., str. 92.

za mišljenje trebaju li scenaristi “ubiti” jednog strip–junaka; slijedi du-  
lja digresija koju priča Shatzy o Vijetnamcu i potpuno nevažnom izgred-  
u u nekoj zalognici; nastavak telefonskog interviewa; Shatzy prilazi  
njen šef, ona stavlja Goulda na čekanje, šef joj daje otkaz zbog predu-  
gačkih razgovora; nastavak telefonskog razgovora; Shatzy se oprašta od  
kolega na poslu; dugačka digresija o Shatzynom djetinjstvu, o presli-  
kavanju sebe u lik Eve Braun i oca u lik Hitlera; susret Goulda i Shatzy  
u fast–food restoranu; uvođenje u priču dva nova lika, diva Diesela i  
gluhonijemog Poomeranga; njih dvojica prate stanovitu gospođu koja  
je izgubila potpeticu; ulaze za njom u kuću i pretražuju njene stvari  
po spavaćoj sobi; promatraju nju i dr. Mortensena kako vode ljubav uz  
Ravelov *Bolero*; nakon kraćeg razgovora o reakcionarnoj prirodi Walta  
Disneya, Gould i Shatzy odlaze iz restorana.

Jasniji uvid u složenost diskursa, u organiziranje narativnih cjelina,  
te raspored interpolacija i subjektivnih digresija likova dobit ćemo po-  
gledamo li ovaj shematski prikaz:

### **Scena 1: U IZDAVAČKOJ KUĆI**

*sekvenca 1:*  
razgovor Shatzy i Goulda

***nedijegetski insert:***  
zgodna s Vijetnamcem

*sekvenca 1 — nastavak:*  
razgovor Shatzy i Goulda

***dijegetski insert:***  
razgovor sa šefom

*sekvenca 1 — nastavak:*  
razgovor Shatzy i Goulda

*sekvenca 2:*  
Shatzy napušta ured

### **Scena 2: U FAST FOOD RESTORANU**

*autonomni kadar:*  
sytuiranje scene u restoranu

***epizodna sekvenca:***  
Shatzyne reminiscencije  
na djetinjstvo

*autonomni kadar:*  
kratki prizor u restoranu

***opisna sintagma:***  
*sekvenca 1:*  
Diesel i Poomerang na ulici  
*sekvenca 2:*  
Diesel i Poomerang u kući

*autonomni kadar:*  
Shatzy i Gould odlaze iz restorana

Iz predočene sheme postaje jasnije da je zbivanje u poglavlju ba-  
zično raspodijeljeno u dvije scene: u izdavačkoj kući i u fast food re-  
storanu. Da je riječ o *scenama u pravom smislu riječi* vidimo ako na  
trenutak apstrahiramo inserte, sekvence i sintagme; tada dobivamo či-  
stu, gotovo kazališnu inscenaciju koju doživljavamo u nepatvorenome  
prostorno–vremenskom jedinstvu. Dijegetski kontinuitet prve scene  
prekidaju dva inserta, ali s potpuno različito motiviranim narativnim  
funkcijama. U zgodi s Vijetnamcem sasvim je očito da se radi o spo-  
rednom događaju koji ni na koji način ne utječe na našu razinu znanja  
o likovima niti će predodrediti fabularni tijek i zato se ovdje u pravom  
smislu riječi radi o nedijegetskoj zagradi, dok je kod razgovora sa šefom  
situacija drugačija, Shatzy tada dobiva otkaz i može u nastavku romana  
svoje vrijeme posvetiti Gouldu, tj. u velikoj mjeri determinirati buduća  
zbivanja. Premda Christian Metz, doduše, u svojoj sintagmatskoj tipolo-  
giji ne spominje drugu varijantu koju smo mi nazvali *dijegetskim in-  
sertom* (u našem značenju: dodatak koji ne remeti prostorno–vremen-  
ski tijek radnje, značajan je za zbivanja koja neposredno slijede, ali je  
ipak insertiran u čvrsto definiranu okosnicu cijele scene u call centru  
izdavačke kuće), otvorenost njegovog modela ostavlja veliki prostor  
naknadnim dopunama i prilagodbama za suvremene analize.<sup>191</sup>

Funkcija *epizodne sekvence* Shatzyne reminiscencije na djetinj-  
stvo zato se u potpunosti uklapa u Metzov teorijski okvir i općenitu  
namjenu epizodne sekvence u filmskoj naraciji: *ona povezuje niz krat-  
kih scena koje su najčešće međusobno odijeljene optičkim sredstvima  
(pretapanjima, i sl.) i koje kronološki slijede jedna drugu.*<sup>192</sup> Naime,  
Shatzyin ekskurs u djetinjstvo sastoji se od diskontinuiranog niza krat-  
kih slika vezanih uz traumatičnu memoriju na njenog oca i metaforič-  
ki prikazanih kroz odnos Eve Braun i Hitlera, zbivanja su međusobno  
odvojena pretpostavljenim (ne i eksplicitno naznačenim) vremenskim  
rasponom i fabularno ne pripadaju glavnoj radnji. Zanimljiv je i status  
dviju sekvenci unutar opisne sintagme s Dieselom i Poomerangom u  
glavnim ulogama. Metz kaže da je u opisnoj sintagmi jedini prepoznat-  
ljivi kontinuitet između sukcesivno prikazanih objekata onaj njihove

---

191 Opravdanje za nadopunu tipologije sintagmatskih struktura filma nalazimo ne  
samo zbog konkretnog slučaja gdje pojam *dijegetski insert* najbolje opisuje dotičnu  
narativnu situaciju, nego i zbog sugestije samog Metza da su *Velika Sintagmatika*,  
lingvistika i semiotika filma općenito otvoreni koncepti bez čvrsto omeđenih grani-  
ca tumačenja (Metz, op. cit., str. 133).

192 Metz, op. cit., str. 130.

prostorne povezanosti i kao primjer navodi opisnu sintagmu krajolika koja bi se sastojala od susljednih kadrova drveta, potoka, brežuljka u pozadini itd. Ovakvom definicijom ne bismo mogli obuhvatiti našu konkretnu epizodu da francuski semiotičar nije proširio primjenjivost teze i na žive likove u akciji:

Opisna sintagma može obuhvaćati i akciju, pod uvjetom da je riječ o akciji koju doživljavamo kao dio šireg zbivanja, tj. kao paralelnu u prostoru ali koja se može odvijati u bilo koje, za promatrača neodredivo, vrijeme. (...) U filmu i ne samo u njemu, opis je modalitet govora, a ne bitna osobina onoga o čemu se govori; jednu te istu stvar možemo *opisati* ili *ispričati*, ovisno o logici onoga što je o njoj rečeno.<sup>193</sup>

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

### *Epistemologija priče: tko govori, a tko vidi?*

Nakon pitanja diskurzivnog rasporeda pojedinih dijelova filmske i književne priče (Genette: *histoire*, Chatman: *story*) slijedi još jedno, podjednako važno i u epistemologiji fikcijskih žanrova ključno pitanje za razumijevanje identiteta pripovjedača, statusa likova i odnosâ različitih razina realiteta u djelu: tko govori (u priči), a tko vidi (u priči)? Odnos pripovjednog glasa i očista iz kojega se pripovijeda suvremena književna i filmska teorija jednako nazivaju *fokalizacijom*. Mieke Bal, premda se gotovo u potpunosti oslanja na prepoznavanje problema i osnovnu terminologiju koju je uveo Gérard Genette,<sup>194</sup> u svojim se ana-

193 Ibid., str. 128.

194 Riječ je o pojmovima *unutrašnja fokalizacija* koja se javlja kada je priča prezentirana iz osobne perspektive jednog lika; zatim *vanjska fokalizacija* koja ograničava



lizama ipak više posvećuje fokalizaciji kao univerzalnom intermedijalnom problemu zajedničkom svim tekstualnim i vizualnim narativnim oblicima, uz skretanje pozornosti na tehnički karakter pojma primjeren manipulativnoj prirodi fotografskog i filmskog medija: “tehnički termin pomoći će nam da se usredotočimo na tehničku prirodu tog sredstva manipulacije. Pozivanje na tehniku je vjerojatno tek još jedan alat, ali strateški koristan”.<sup>195</sup> Ona pokušava razriješiti jednu od glavnih narativnih aporija — viziju ili pogled kroz koji je priča predstavljena i identiteta, osobe ili glasa, koji kazuje priču; jednostavnije rečeno, nju zanima razlika između “onih koji vide i onih koji govore”.<sup>196</sup> Sljedeći citat zorno sumira bitnu vizualnu uvjetovanost problema fokalizacije:

Fokalizacija je odnos između ‘gledanja’, onoga tko ili što gleda, i onoga što je ili tko je gledan(o). Taj odnos je sastavni dio priče, sadržaja narativnog teksta: *A govori da B vidi što C radi*. Ponekad to nije moguće razlikovati; primjerice, kada je čitatelju omogućeno da sasvim izravno gleda. Onaj tko gleda i ono što se gleda u tom trenutku se podudaraju, kao što je slučaj u ‘struji svijesti’. Ali to ne znači da je izbrisana granica između čina pripovijedanja i gledanja, memorije i osjećaja o kojima se pripovijeda. Jednako tako, gledanje ne može biti izjednačeno s onim što je tim činom promatranja fokusirano i na što nam je skrenuta pozornost. Naposljetku, fokalizaciji je mjesto unutar priče, negdje između lingvističkog teksta i fabule. Budući da smo fokalizaciju definirali kao odnos, obje strane tog odnosa, i subjekt i objekt fokalizacije, moramo promatrati odvojeno. Subjekt fokalizacije, ili fokalizator, je točka s koje je nešto promatrano. Ta točka može biti povezana s likom (tj. s elementom fabule) ili izvan njega. Ako se fokalizator podudara s likom, tada će taj lik imati prednost u odnosu na sve ostale.<sup>197</sup>

Ovdje nam se posebno čine zanimljivima dva momenta o kojima govori Bal: ponajprije, trenutak kada *A* više nije u stanju napraviti ra-

---

naše znanje o likovima, nudeći nam samo objektivno motrište bez uplitanja njihovih misli i osjećaja; naposljetku, u *nefokaliziranoj* naraciji niti jedan lik nema emotivnu ili kognitivnu “prednost” pred drugim likom (Genette, *Narrative Discourse*; str. 189–198; Robert Stam, Robert Burgoyne i Sandy Flitterman–Lewis, *New Vocabulary in Film Semiotics — Structuralism, Post-structuralism and Beyond*; Routledge London i New York, 1992., str. 88–91).

195 Mieke Bal, *Narratology — Introduction to the Theory of Narrative*; drugo izdanje, Toronto: University of Toronto Press, 1997., str. 144.

196 Ibid., str. 143.

197 Ibid., str. 146.

zliku između onoga što *B* vidi i *C* radi, nego, naprotiv, u formi struje svijesti autor amalgamira čin pripovijedanja i sadržaj pripovijedanog, tj. prikazivačku instancu kinematografskog medija (*denoted instance* — pokretne slike, zvučni zapis, itd.) poistovjećuje sa sadržajem i značenjem priče (*connoted instance*). I zatim, situacija kada fokalizator postaje jedan od likova čime ostvaruje prednost nad svim ostalim likovima.

Oba spomenuta slučaja nalazimo u filmu Johna Wrighta *Okajanje* iz 2007. Zaplet počinje onog trenutka kada trinaestogodišnja Briony (Saoirse Ronan) ugleda svoju sestru Ceciliju (Keira Nightly) kako naga skače u fontanu u prisustvu ljepuškastog Robbieja (James McAvoy). U tom trenutku muški lik za Briony predstavlja objekt privlačnosti koju ona još ne razumije, a za njenu sestru on je subjekt seksualne požude. Radnja kreće prema fatalnom ishodu zato što Briony, udaljena od mjesta događaja, nije upoznata s razlozima zašto se Cecilija skinula i ušla u fontanu (kako bi dohvatila vazu koja je tamo slučajno pala), te je zbivanje protumačila kao namjerni seksualni eksces između dvoje odraslih a ne kao nepredvidivi uzročno–posljedični slijed. Režiser nam tu situaciju prikazuje kroz dva fokalizacijska motrišta: najprije neutralnim, vanjskim fokaliziranjem koje gledatelju objektivno prezentira kako zgotu kraj fontane tako i konsternaciju male Briony koja događaj promatra s prozora; a zatim ponovo prikazuje istu sekvencu iz subjektivne perspektive djevojčice kao fokalizatora. Drugi put ispričan isti događaj, sada iz motrišta jednog od likova, gledatelja dodatno upućuje u ono što taj lik subjektivno vidi, tj. u njegove osjećaje, razmišljanja i motivaciju, što sve produbljuje gledateljev uvid i empatiju s tim likom; naposljetku, samo njega uistinu “osobno” upoznajemo. Na taj način, Briony stječe prednost pred drugim protagonistima i, premda njene postupke u nastavku filma vjerojatno nećemo opravdati, bit ćemo skloniji suosjećanju i naša će osuda biti blaža. John Wright se alternacijom vanjske i unutrašnje fokalizacije izravno i pristrano uključio u moralni prijepor zločina bez kazne, te je manipulacijom kinematičkim medijem intervenirao u epistemologiju (filmske) priče.

Režijsko i narativno strukturiranje *Okajanja* zanimljivo je i zato što u drugom dijelu filma svjedočimo korištenju dijametralno suprotnih filmskih sredstava koja će nas ponovo približiti Bariccovom *Cityju*; pripovjedačeva gotovo emotivna involviranost u iskupljenje tuđih grijeha

ustupit će mjesto neočekivanoj objektivnosti i od poretka Mieke Bal u kojem “A govori da B vidi što C radi” više neće ostati ništa jer će nestati njihovih strukturalnih razlika. Kada se u filmu Robbie zatekne u Dunkirku na atlantskoj obali, ne prisustvujemo samo impresivnoj ratnoj freski načinjenoj u stilu suvremenog Hieronymusa Boscha ili Michelangela potpomognutoj iluzijom pokretnih slika, nego ulazimo u novi svijet okrutne objektivnosti kamere i potpuno reduciranih montažnih intervencija, u svijet toliko drugačiji od Wrightova ranijeg poigravanja fokalizacijskim obratima. Masovna scena na plaži prikazuje poražene britanske postrojbe prije evakuacije u Englesku, tisuće desperatnih vojnika i neupotrebljivu oklopnu tehniku što nemoćno čekaju između izgubljene nade i novog početka. Riječ je, dakle, o snažnome emocionalnom potencijalu trenutka koji traži jednako impresivno kadriranje i slikarsko–kinematografski rukopis.

Režiser se, naprotiv, odlučuje za potpunu “objektivnost” neprekinutog kadra snimljenog *steady-camom*, bez montažnih rezova, dugačkog gotovo pet minuta. Scena započinje, genettovski kazano, nefokaliziranim kadrom u kojemu niti jedan lik nije važniji od drugog; mi, doduše, vidimo Robbieja u optičkom središtu interesa, ali je semantički fokus neutralno disperziran na sve ono što se gledatelju čini bitnim.<sup>198</sup> Odmah potom, kamera ostavlja Robbieja izvan kadra ali prateći njegovo potencijalno kretanje, tako da u nastavku dugog kadra imamo dojam da je pokret kamere zapravo njegov subjektivni kadar. Scena se, znači, pretvorila u paradigmatički primjer unutrašnje fokalizacije, a kretanje glavnog protagonista sada možemo nazvati fokalizacijom kroz lik (*character-bound focalization*).<sup>199</sup> Od tog trenutka, vidljive režiserske intervencije (kadriranje, montažni prijelazi, strukturiranje naracije) ustupaju mjesto nevidljivom autoru/liku i njegovu kinematografskom oku. (sl. 18)

Književni ekvivalent Wrightovom dugom kadru i fokalizacijskim promjenama postignutima kinematičkom logikom filmske kamere nalazimo u Bariccovom *Cityju* na više mjesta, ali nigdje tako eksplicitno prikazano i dosljedno primijenjeno kao u dvadesetšestom poglavlju. U ovom dijelu romana pratimo boksački susret Larryja Lawyera Gormana (fikcijske figure koju je u svojim mentalnim procesima stvorio

198 Genette, op. cit., str. 189–198.

199 Mieke Bal, *Narratology*, str. 148.



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

u crvenom uglu FLASH u bijelom dresu sa zlatnim rubom, 33 godine, 57 susreta, 41 pobjeda FLASH 14 poraza, 2 neriješena meča, dvanaest godina karijere, dva puta izazivač za svjetski naslov, povukao se prije dvije godine i tri mjeseca na ringu Atlantic Cityja, diskutabilan boksač, vole ga i mrze FLASH noćna mora bookmakera, lijevi gard, iznimno izdržljiv borac rijetke snage, Stanleeeeeeeey “Hoooooooooooooker” Poreeeeeeeda FLASH u plavom uglu, u crnom dresu, 22 godine, 21 susret, 21 pobjeda, 21 prije isteka vremena, FLASH neporažen i oboren samo jednom, jedna od nada svjetskog boksa, desni i lijevi gard FLASH sposoban boksati FLASH vrtoglavi ritmom, spektakularno okretan, mlad, nepredvidiv, arogantan FLASH mrzak, momak kojega ćemo za koju godinu zvati najvećim, Larryyyyy “Laaaaaaaaawyer” Gooooooooorman.<sup>200</sup>

Kada bismo htjeli slikovno predočiti navedeni odlomak lako bismo mogli zamisliti neprekinuti kadar sniman kamerom iz ruke na samom ringu ili kamerom na kranu pokretnom u svim smjerovima. Kadar bi prikazivao najprije Stanleya Hookera i njegovog trenera u jednom kutu, a nakon kratke i brze panoramske “vožnje” slika bi prikazivala sličan motiv protivnika u suprotnom kutu. Kadar bi bio dinamiziran brojnim bljeskovima novinarskih fotoaparata, na što Baricco nedvojbeno ukazuje insertiranjem riječi FLASH neovisno o sintaksi glavnog iskaza najavljiivača. Ovakav postupak možemo nazvati vizualnim pripovijedanjem zato što je intervencija pripovjedača u opis literarnih zbivanja minimalna i zato što o likovima ne doznajemo ništa više od

---

200 Alessandro Baricco, *City*; prevela Vanda Mikšić, Zagreb: Edicije Božičević, 2002., str. 208.

onoga što nam oni sami svojim postupcima žele o sebi otkriti. Pored toga, realistično oponašanje najavljiivačevog govora s naglašavanjem imenâ boksača prije doživljavamo kao zvučnu podlogu izravnoga televizijskog prijenosa nego li kao književno situiranje događaja; ovdje je, naprotiv, pripovjedačeva intervencija potpuno izostala kako bi ustupila mjesto čitateljevoj konstrukciji mentalne slike literarnog zbivanja i isprovocirala njegove (čitateljeve) intermedijalne asocijacije na neki drugi, stvarni događaj.

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

*...KORISTI PREDNJI DIREKT, LARRY, PREDNJI DIREKT, OVAKO SAMO PRAVIŠ VJETAR vrlo elegantno oko sredine ringa, ali ne udara, Lawyer, kao da se gotovo podruguje protivniku FLASH uostalom to je tipično za Lawyera, voli predstavu... neki njegovi klevetnici kažu čak i previše (to bi htio, je li Poreda?, da ostanem bez daha trčeći oko tebe kao da si bog dok čekaš pravi trenutak da me zajebeš, misliš da padam na to, ha?, dobro kraj predstave, bilo je to samo za) FLASH FLASH POREDIN DESNI, iznenadni desni kroše FLASH nepripremljen, ali je iznenadio Lawyera, udarcem u lice, raste napetost ovdje u Pontiac Hotelu (kopile, koji kurac) LARRY, GDJE SI U KURAC? (tu sam, tu sam, učitelju, OK, kraj plesa, kopile), Lawyerova finta, još jedna, mijenja gard, prednji direkt, JOŠ JEDAN PREDNJI DIREKT; I LIJEVI KROŠE; FLASH POREDA IZBAČEN IZ FLASH SREDINE RINGA; Poreda na konopcima...<sup>201</sup>*

U navedenim odlomcima svaki je pojedini lik jasno distingviran u odnosu na ostale, a to je učinjeno upotrebom grafičkih identifikatora koje na ovome mjestu možemo protumačiti dvojako: s jedne strane oni nekonvencionalnom grafičkom organizacijom i sintaktičkom strukturom teksta ističu grafičku prirodu pisma, privlačeći pozornost čitatelja

---

201 Ibid., str. 209.

na sam tekst i, s druge strane, pomoću intermedijalnih asocijacija stvaraju intenzivne mentalne slike. Grafički identifikator Larryja Gormana je tekst u zagradama, fokaliziranje njegovog trenera prepoznajemo po velikim slovima u kurzivu, a govore pretpostavljenoga televizijskog komentatora i najavljiivača u dvorani razlikujemo po iskazima u verzalu i kurentu.

Slobodni neupravni govor i upravni govor neomeđen dijakritičkim znakovima kroz cijeli odlomak mijenjaju se u frenetičnom ritmu, sugerirajući da se scena sastoji od mnoštva mikro-situacija na koje valja obratiti podjednaku pozornost, a “montažno” neprekinuti tijekom zbivanja ukida podjelu na glavne i sporedne likove, te na glavne i sporedne segmente priče.<sup>202</sup> U dugom kadru *Okajanja*, kao što smo vidjeli, fokalizacijska promjena dogodila se samo dvaput: prvi puta kada smo s neutralne vanjske fokalizacije Jamesa McAvoya prešli na njegov subjektivni kadar plaže u Dunkirku i drugi puta kada smo se ponovo vratili u klasičnu strukturu pripovijedanja u trećem licu. Bariccovo strukturiranje naracije evidentno je nadahnuto mogućnostima filmske kamere, prvenstveno ne-verbalnim prijelazima iz jednog prizora u drugi, a zatim i kinematičkim pokretom u prostoru (u njegovom slučaju to prepoznajemo u izmjeni prizornih situacija bez uobičajenih autorovih objašnjenja i pauza u tekstu) i zato “brzina” Bariccova kinematičkog

---

202 Da je u Bariccovom narativnom diskursu doista riječ o sustavnom pokušaju neutralizacije pripovjedačeve prisutnosti i o kinematičkom prezentiranju priče, te o namjeri ukidanja onoga što bismo provizorno mogli nazvati *literarnim montažnim prijelazom*, bit će nam jasnije ako se podsjetimo kako uopće percipiramo montažni rez i koja je njegova epistemološka funkcija u filmskoj priči: “Perceptivni prijelaz koji izaziva montažni prijelaz ne samo da prekida i potencijalno ugrožava identifikaciju prizora, već, zajedno s identifikacijom ugrožava i promatračko snalaženje u prizoru. Naime, treba podsjetiti da je u snalaženju podjednako važno identificirati prizor kao i odrediti odakle ga promatramo i kako se u njemu promatrački krećemo. Pritom, uza svu srazmjernu uzajamnu neovisnost utvrđivanja identiteta i utvrđivanja točke promatranja, to dvoje ipak jest među-uvjetovano: identifikacija prizora istodobno je praćena utvrđivanjem promatračkog položaja u prizoru, jedno je uvjetovano drugim. Navedena pravila promatranja zapravo reguliraju uzajamnost identifikacije prizornog odvijanja i utvrđivanja točaka promatranja pod uvjetima u kojima je uzajamnost narušena — pod uvjetima perceptivnog prekida na montažnom prijelazu” (Hrvoje Turković, *Teorija filma*; Meandar, Zagreb, 2000., str. 131). Baricco, prema tome, ukidanjem montažnih prijelaza i uskraćivanjem mogućnosti (ili znatnim otežavanjem) identificiranja pojedinih likova zapravo stavlja čitatelja u poziciju kamere tako da opisani događaji postaju čitateljev “subjektivni kadar”.

teksta (“rapidità della sintassi discorsiva”) posjeduje snažan vizualni potencijal.

## Mogućnosti “literarnih slika” i nova povijest umjetnosti

Na početku knjige nastojali smo pokazati da opaska Richarda Rortyja o vizualnim metaforama “koje treba izbaciti iz jezika” ipak pripada predikoničkom vremenu u kojemu je dihotomija slike i riječi omogućavala vizualnim i tekstualnim znakovima interpretaciju u tada još odvojenim semiotičkim sustavima. Vizualni studiji ponudili su sveobuhvatni pogled na slikovne fenomene što nas ohrabruje da vizualnim aspektima romana Alessandra Baricca *City* pristupimo ne samo kao paradigmatskom “vizualnom tekstu” koji nadilazi uobičajenu dihotomiju slike i riječi, nego i kao svojevrsnoj romansiranoj teoriji slike koja ima mnogo zajedničkog s tzv. *novom* ili *radikalnom* povijesti umjetnosti. Što je to novo ili radikalno u jednoj tako tradicionalnoj humanističkoj disciplini poput povijesti umjetnosti, a istodobno je na razini literarnog motiva dovoljno zanimljivo da bude uključeno u složenu fabularnu strukturu *Cityja*? Američki povjesničar umjetnosti Donald Preziosi tvrdi da je povijest umjetnosti kao znanstvena disciplina objedinila institucije i profesije čiji je zadatak bio sistematizirati cjelokupnu umjetničku povijest i učiniti je prikladnom za današnju upotrebu:

Akademski diskurs povijesti umjetnosti stoga je služio kao moćno moderno *suglasje* kako bi se sustavno spojilo estetiku, etiku i društvenu povijest, stvarajući važan instrumentarij vrednovanja za naše moderno proučavanje prošlih epoha, kao i za analizu suvremene javne potrošnje predmeta i slika. Od samog početka, i u skladu sa svojim srodnim strukama, povijest umjetnosti radila je na tome kako bi povijest učinila sinoptički vidljivom, tj. kako bi povijest mogla funkcionirati u sadašnjosti i nakon sadašnjosti; zatim, da bi se sadašnjost mogla smatrati očitim *proizvodom* određene prošlosti; i da bi se tako prikazana povijest mogla staviti u okvir kao *predmet povijesne želje*: oblikovana kao povijest u kojoj bi moderni građanin poželio prepoznati vlastite korijene.<sup>203</sup>

203 Donald Preziosi: “Art History: Making the Legible Visible”; u: *The Art of Art History*, D. Preziosi (ur.), Oxford University Press, 1998., str. 13–18.



Već smo ranije ustvrdili da vizualni studiji osporavaju povijesti umjetnosti njeno uvjerenje da je hijerarhija umjetničkih vrijednosti čovjekova historijskog nasljeđa dovršena i da je relevantan samo onaj estetski kanon koji ne izostavlja “subjekte povijesne žudnje”, poput Giotta, Rafaela, Michelangela, Cézannea, Picassa, itd. Utemeljujući vlastita načela na sustavu sigurnih vrijednosti, povijest umjetnosti se odredila kao područje objektivnog znanja koje u artefaktu vidi prije svega povijesni događaj koji je u određenim okolnostima *proizveo* estetsku vrijednost. Pojednostavljeno rečeno, “nova” povijest umjetnosti smatra da se estetska vrijednost stvara prvenstveno činom interpretacije djela kao objekta prisutnog u suvremenoj kulturi, tj. kao predmeta čija povijesna vrijednost ne posjeduje — i ne proizvodi — apriornu estetsku dimenziju. Uloga i značenje umjetničkih djela mijenja se usporedo s promjenom kulturnih i tehnoloških uvjeta njihove recepcije, te u načelu ne ovisi o onome što je umjetnik htio reći, nego o onome što je promatrač u stanju vidjeti. Ovdje, naravno, nije riječ o tome da “radikalna” povijest umjetnosti oduzima moć pozitivnom znanju o slikama, nego je riječ o tome da znanje mora doći iz drugih disciplinarnih područja, s onu stranu umjetnosti, estetike i povijesti. Na taj način, povijest umjetnosti “žrtvuje” svoju ekskluzivnu povijesnu dimenziju i postaje jednom od disciplina moderne kritičke teorije. Jonathan Harris tvrdi da su mnogi korisni uvidi i analitičke metode u povijesti umjetnosti posljednjih nekoliko desetljeća dolazili upravo iz proširenog područja humanističkih znanosti, poput sociologije, antropologije, psihoanalize, semiotike, poststrukturalističke filozofije, itd. Međutim, niti jedna od spomenutih disciplina nije bila ideološki ili politički neutralna, niti su to mogli biti sami teoretičari, jer su društveni i tehnološki uvjeti nastanka umjetničkih djela neizvjesni i nesagledivi.<sup>204</sup> Kritička teorija, jednako kao i nova povijest umjetnosti, razvija vlastite metode kao reakciju na *trenutne* potrebe za disciplinarnim znanjem, a ne kao projekciju nekih budućih uvida.

Već smo ranije naznačili da je Baricco svoj roman *City* zamislio kao metaforu cerebralnog grada, mentalne aglomeracije koju nastanjuju djeca–geniji, gluhonijemi koji govore, prostitutke s filozofskim tezama o smislu života, boksači kao moralne vertikale društva i ekscentrični

---

204 Jonathan Harris: *The new Art History — A Critical Introduction*; Routledge, London i New York, 2001., str. 35–46.

profesori koji predaju o ikonoklazmu Claudea Moneta. Autor od čitatelja zahtijeva aktiviranje spoznajne kartografije društva spektakla, tj. snalaženje u nepreglednom mnoštvu identiteta koji pokušavaju izboriti svoju subjektivnost u baudrillardovski sumornom “sustavu objekata”. Među ostalim, u romanu je riječ i o bespoštednoj borbi pojedinaca prepuštenih samima sebi u svijetu koji se raspada i o realnosti koja nestaje jer, kao što će reći jedan od likova, “mi više ne gledamo slike nego one gledaju nas”. Upravo je to ključna ikonička metafora u knjizi jer otkriva subverzivnu prirodu samoga vizualnog obrata kao temeljnu nemogućnost zauzimanja trajne pozicije promatrača/promatranog, subjekta/objekta, znaka/značenja itd. i zato ćemo se njome u nastavku ozbiljnije pozabaviti.

Fikcijski lik, kroz kojega Baricco potkopava tradicionalnu povijesno–umjetničku hermeneutiku, prepuštajući umjetničko djelo “pogledu nemogućeg oka”, utjelovljen je u profesoru Mondrianu Kilroyu i njegovom čuvenom predavanju br. 11 u kojemu on uništava ideju remek–djela i postavlja tezu da umjetnost ne postoji zbog ljudi, nego da umjetnička djela promatraju svoje tvorce zavodeći ih i osljepljujući ih u paradoksalnoj dijalektici ljepote i ništavila. U Monetovom slikarskom nizu *Nymphéase* dugom devedeset metara Kilroy prepoznaje preoblikovanje stvarnosti i radikalnu destrukciju sustava reprezentacije, razorniju i od apstraktnog ekspresionizma i od analitičkog slikarstva šezdesetih; prepoznaje kreaciju potpunog ništavila koje je, zato što je slika *našeg* svijeta, vjerodostojna inkarnacija ništavila postojeće zbilje, a ne njegova reprezentacija. (sl. 19) Mondrian Kilroy ovako započinje svoje predavanje br. 11:

*Nymphéasi* predstavljaju izrazito paradoksalno obilježje, (...) to jest neprimjeren izbor teme: devedeset metara u dužinu i dva u visinu, ovjekovječuju tek baru s lopočima. Naznake ponekog stabla, možda koji komadić neba, no prije svega: vodu i lopoče. Bilo bi teško naći beznačajniju temu, u krajnjoj liniji kič, a nije lako ni razumjeti kako je takvoj budalaštini genij mogao posvetiti godine rada i desetke kvadratnih metara boje. Jedno posljedodne i bok kakvog čajnika bili bi i više nego dovoljni. Pa ipak, baš u tom besmislenom činu počinje genijalnost *Nymphéasa*. Posve je jasno (...) da ono što Monet želi jest: naslikati ništavilo.<sup>205</sup>

---

205 Alessandro Baricco, *City*, str. 87–93.

Iz ovoga kratkog odlomka mogli bismo zaključiti da se Baricco niti ne želi upustiti u ozbiljniju povijesno–umjetničku analizu što ga gotovo istog trenutka delegitimira u očima najvećeg dijela stručne javnosti: umjesto stilske analize, ovdje nalazimo anegdotalne opaske, a o impresionističkom diskursu svjetla i boje uopće nema riječi. Ali ono što ne vidi ili ne želi vidjeti u umjetničkom djelu, Baricco vidi u namjeri umjetnika — “naslikati ništavilo”, i tu prepoznajem prvu razinu subverzije kanonskog tumačenja Monetovih *lopoča*. Duchampovu dadaističku gestu, kada je jednostavnim nominalističkim činom davanja aure neumjetničkom predmetu od njega stvorio umjetnost, Baricco je sada primijenio i na slikarstvo oduzimanjem aure Monetovom djelu koje na nju već cijelo stoljeće ima apsolutno pravo. Treba biti sasvim precizan i priznati da oduzimanjem aure djelu Baricco nije istodobno poništio mogućnost umjetnosti u cjelini, jer je umjetnički čin i pored “slikanja ništavila” preživio. Udaljavanje od stvarnosti i reprezentiranje “ničega” u apstraktnom slikarstvu nije novost i danas su čak i oni najmanje upućeni konzumenti slika spremni prihvatiti činjenicu da umjetnost ne mora nužno predstavljati poznate predmete ili osobe. O tome govori sljedeći odlomak:

Kako bi naslikao ništavilo, najprije ga je morao pronaći. Monet je učinio i nešto više: proizveo ga je. Zasigurno mu nije promaklo da rješenje problema nije u dobivanju ništavila preskakanjem stvarnosti (svako apstraktno slikarstvo može učiniti takvo što), već u dobivanju ništavila kroz postupni proces propadanja i osipanja stvarnosti. Shvatio je da je ništavilo koje traži zapravo sveobuhvatnost, uhvaćena u trenutku kratkotrajne odsutnosti. Zamišljao ga je kao slobodnu zonu između onoga što jest i onoga što više nije.<sup>206</sup>

Riječ je, dakle, o “propadanju i osipanju stvarnosti”, podjednako one stvarnosti koja pripada Monetovom vremenu ubrzanog širenja fotografskog i kinematografskog reproduciranja zbilje, kao i ove naše koja se multiplicira u preobilju slika. Baricco smatra da ikonološka spoznaja koju nam omogućava Monetov ciklus u svakom slučaju nadilazi ono što je prikazano, tj. ono što je prikazano smatra inferiornim artefaktom čiju ironijsku poruku možemo razumjeti tek u širem kontekstu kulture slike dvadesetog stoljeća. Problem je u tome što ovo tumačenje ne pro-

---

206 Ibid.

**Claude Monet**  
**Ciklus *Nymphéase***  
**1920.**



izlazi iz repertoara formalno–stilskih analiza tako karakterističnih za opise impresionističkog slikarstva, nego dovodi u pitanje samu paradigmu povijesnosti umjetnosti i njenu hermeneutiku, a neprijeporno remek–djelo pretvara u ono što bi Mitchell nazvao “hiperikonom” — u sliku koja ne predstavlja sebe samu ili ono što na njoj vidimo, nego problematizira samu prirodu gledanja. Korištenje takvih slika kao primjera u teorijskim raspravama najčešće služi za održavanje dominacije paradigme jezika, tj. one su svedene na općepoznate figure, poput metafora ili sinegdoha.<sup>207</sup> Bariccova ikonološka intervencija u stilu “radikalnog” povjesničara umjetnosti sastoji se, prema tome, u svojevrstnoj prenamjeni djela; iz umjetničkog objekta “po sebi”, kojemu se divimo zbog njegovih inherentnih, specifično slikarskih kvaliteta, dobili smo *hiperikonu* — zapravo stilsku figuru koja nas upućuje na nešto sasvim drugo, o čemu ikonografija reprezentiranog prizora može reći malo ili nimalo.

### *Tko gleda sliku i koga ona gleda?*

Bariccova reinterpretacija ciklusa *Nymphéase* slijedi vlastitu logiku negacije autoriteta, ali je u načelu konstruktivna: on će lik profesora Mondriana Kilroya u fabuli romana prikazati kao likovnjačkog autsajdera, pa zato njegovo odbacivanje usvojenih modela tumačenja Monetovog ciklusa nalikuje načinu na koji “revizionistička” nova povijest umjetnosti pristupa kanonskome povijesno–umjetničkom materijalu. Promotrimo sljedeći odlomak:

Monetu je trebalo ništavilo kako bi njegovo slikarstvo, u nedostatku teme, moglo slikati samo sebe. Suprotno onome što bi naivna potrošnja mogla sugerirati, *Nymphéasi* ne predstavljaju lopoče, već pogled koji ih promatra. Preslika su određenog opažajnog sustava. Da budemo precizni, vrtoglavo iskrivljenog opažajnog sustava. (...) Javlaju se plutajući prostorom bez hijerarhije u kojemu ne postoji blizina i daljina, iznad i ispod, prije i poslije. Stručno govoreći, oni su pogled nemogućeg oka. (...) Stoga promatrati *Nymphéase* znači promatrati pogled (...) koji se ne da svesti na bilo kakvo naše prethodno iskustvo, već je jedinstven i neponovljiv, pogled koji nikada neće moći biti naš.<sup>208</sup>

207 Kao primjere takvih slika Mitchell spominje poznati Wittgensteinov crtež patke–zeca, Foucaultov opis Velásquezovog platna *Las Meninas* i Lessingov traktat o Laoconu. (vidi u: W.J.T. Mitchell, *Iconology*; str. 158)

208 Baricco, op. cit.

Iz navedenog odlomka jasno je da Bariccov lik interes za sliku pre-mješta s onoga što slika reprezentira na proces kojim se ona otkriva pred našim očima, na čin gledanja, i zato Mondrian Kilroy može *lopoče* nazvati “budalaštinom” i “kičem” nedostojnima našeg pogleda. Problem, dakle, ne leži u slici nego u pogledu koji je promatra, u ikonološkim konvencijama stvorenima u promatračevoj glavi, u kulturalno stečenim navikama promatranja, ili kako bi Mitchell rekao, u “tiraniji slike”.

Mogli smo već nazrijeti Mitchellovu sklonost da status slike odredi u odnosu prema ideologiji i prema metaslikovnim iskustvima kroz koja usvajamo znanja o svijetu. Na taj način on će operacionalizirati i spoznaje povjesničara umjetnosti Erwina Panofskog i protumačiti njegovu teoriju o “renesansnoj perspektivi kao simboličkoj formi” u svjetlu postmodernog iskliznuća ikonologije u ideologiju i obratno. Preduvjete za takvu interpretaciju američki autor vidi u tezi Panofskog da renesansna perspektiva zapravo ne odgovara “stvarnom vizualnom iskustvu”, tj. da je prvenstveno društveno motivirana kao skup reprezentacijskih konvencija.<sup>209</sup> Pitanje o aktivnoj ulozi promatrača (*the spectator*) u formiranju vizualnog polja ovdje ostaje otvorenim i utoliko se Mitchellovo ukazivanje na suvremenije doprinose teoriji pogleda, poput onog Jonathana Craryja iz knjige *Techniques of the Observer*, čini potpuno vjerodostojnim.

Na ovome mjestu ponovo treba uputiti na Baricca i njegovog profesora Mondriana Kilroya zato što se u istom poglavlju u kojemu nalazimo originalno tumačenje Monetovog rada Baricco nesvjesno upliće u teorijski prijemor spomenute trojice teoretičara i zajedno s njima implicira da je tumačenje onoga što vidimo kulturološki zadano i da se oslobođenje od tiranije slike nadaje tek u novim režimima gledanja koji će nam omogućiti da u jednoj istoj fizičkoj slici prepoznamo reprezentaciju uvijek novoga i drugačijeg. Način na koji obično gledamo film Baricco smatra posebno problematičnim:

Tamo unutra, vidio sam ljude posve obuzete *Nymphéasima*. Pojavljivali bi se na vratima i odmah se osjećali izgubljeni, kao zbačeni s uobičajene zadaće gledanja, ispaljeni iz kabine određenog gledišta i razliveni u prostoru kojemu uzalud traže početak. (...) Možda se na trenutak zavaravaju

---

209 Riječ je o tezama iz knjige Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*; Zone Books, Cambridge, Massachusetts, 1991.

da su vidjeli, uronjeni u opažanju bliskom onome filmskom, no ubrzo stiže razočaranje što ih mehanički tjera da pronađu pravu udaljenost, i odgovarajuću sekvencu, oduzimajući im upravo mogućnost izbora pogleda, budući da je film uvijek prinudni pogled, takoreći namjesnički, despotski, tiranski.<sup>210</sup>

Premda smo se Bariccovim referencama na strukturu filmske naracije posebno bavili u prethodnom poglavlju, navedeni odlomak je indikativan jer monolog Mondriana Kilroya stavlja u širi kontekst središnje uloge oka u suvremenoj kulturi. Iz perspektive Bariccovog lika, odnos Panofskog i Crarya zanimljiv je ponajprije zato što potonji očito dijeli sa starijim autorom uvjerenje da je “vizualna percepcija tjelesna i mentalna aktivnost”, ali još više zato što se Crary “kritički određuje prema tradicionalnoj povijesti umjetnosti, inzistirajući na sveobuhvatnoj kritici vizualne kulture koja će uložiti promatrača dati središnje mjesto”.<sup>211</sup> Dakle, ona mjesta ikonologije koja Panofsky opisuje kao univerzalne simboličke forme, nadređene individualnom iskustvu, moraju se prilagoditi novome pokretljivom promatraču i njegovome pokretljivom subjektu. Simbolički poredak predmoderne kulture, vizualiziran u umjetničkim djelima centralne (renesansne) perspektive, doživio je u drugoj polovici devetnaestog stoljeća, smatra Crary, dvostruki obrat: uvođenjem novoga simboličkog poretka slikarske apstrakcije (Cézanne i impresionisti) i potpuno novim poretkom aktivnog gledanja kroz tražilo fotoaparata što je, barem na početku razvoja fotografije, predstavljalo revolucionarnu, radikalno desimbolizirajuću gestu.

Mitchell priznaje Craryju znanstveni pristup problemu gledanja i vizualnosti općenito, te uvide do kojih je došao podvrgavajući devetnaestostoljetne režime promatranja dramatičnim promjenama u tehnologiji sustava gledanja i snimanja; ali čini se da je Mitchell ponajviše suglasan s onim dijelom gdje Crary i sam izražava sumnju u dosege vlastite spoznaje:

Čini se da je on (Crary, op. K.P.) u potpunosti svjestan da je cijeli koncept “promatrača” i “povijesti pogleda” opterećen znatnim teorijskim poteškoćama i da zapravo ne postoji netko koga bismo mogli nazvati “devetnaestostoljetnim promatračem”, nego postoji samo *efekt* krajnje heterogenog

210 Baricco, op. cit.

211 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, str. 19

sustava diskurzivnih, socijalnih, tehnoloških i institucionalnih odnosa”.<sup>212</sup> Možda doista ne postoji nikakva “stvarna povijest” tog problema, nego samo njegova retorička dimenzija koja dolazi iz povijesti da bi ostavila tra-ga u suvremenosti.<sup>213</sup>

Nadalje, prema Mitchellu, Crary zanemaruje konkretno empirijsko iskustvo promatrača pronalazeći u tada aktualnoj tehnologiji *camere obscure* razloge za poništenje i “rasap subjekta”, te otvarajući do danas nedovršenu raspravu o posljedicama odvajanja samog čina gledanja od subjekta–gledatelja.

Premda je i sam autor vrlo utjecajne studije o ikonologiji, Mitchell donekle amnestira Craryjevu sklonost povijesnim generalizacija-ma upravo priznanjem da je i ikonologija — kao znanost o slici *par excellence* — neizbježno podložna “historijskim totalitetima” i da njen doprinos “hermeneutici kulture” možda nije onoliko važan koliko nam se čini; pitajući se, naposljetku, “nije li ikonologija, za razliku od svog ‘dezintegrirajućeg’ rođaka, filologije, zapravo nesposobna ukazati na ‘pogreške’ u kulturi, na pukotine u reprezentaciji i na promatračev otpor”, ponudivši prolegomenu za svoju teoriju tvrdnjom da je “slika u ikonologiji poput potisnutog sjećanja koje se uvijek vraća, poput simp-toma potpuno izvan kontrole”.<sup>214</sup>

## Ikonologija teksta kao subverzija slike u *Oceanu Moru*

Problematika gledanja zauzima bitno mjesto u opusu Alessandra Baricca. Premda je u liku Mondriana Kilroya najzornije prikazao odva-janje čiste sposobnosti gledanja od kulturološki uvjetovanog tumače-nja (umjetničke) slike, te se na taj način uključio u raspravu “starih” i “novih” povjesničara umjetnosti, *City* nije jedini primjer Bariccovog bavljenja vizualnom tematikom. U romanu *Ocean More* također na-lazimo cijeli niz referenci i fabularnih motiva u kojima ikonički aspekt poprima snagu epistemološke metafore zaokreta prema vizualnosti.<sup>215</sup>

212 J. Crary, op. cit., str. 6.

213 Mitchell, *Pictorial Turn*, str. 20.

214 Ibid., str. 23–24.

215 A. Baricco, *Ocean More*; VBZ, Zagreb, 2006. Originalno izdanje: *Oceano Mare*; Rizzo-li, Milano, 1993.



Strukturiranje naracije kao vizualnog teksta, što u čitatelja favorizira stvaranje mentalnih predodžbi nalik montažnim rezovima u filmu, kod talijanskog autora ima redovito i svoje književno–filozofsko utemeljenje, tj. pisac nam u dotičnom slučaju kroz svoje likove sugerira teze prisposodbe suvremenoj teoriji pogleda. Jedan od likova u *Oceanu Moru*, slikar Michel Plasson, nakon što se cijeloga života bavio slikanjem portretâ “zemljoposjednika, boležljivih supruge, ugojenih sinova, smežuranih tetki, rumenih industrijalaca, udavača, ministara, svećenika, opernih primadona, vojnika, pjesnikinja, violinista, akademika, uzdržavanih žena, bankara...”<sup>216</sup> odlučio je napustiti figuraciju (“zasitio sam se pornografije”, kaže)<sup>217</sup> i posvetiti se slikanju mora. Promatrano kao književni motiv, Plassonovo odustajanje od slikanja portreta obiluje, kao što ćemo vidjeti, intertekstualnim vezama unutar i izvan Bariccovog opusa.<sup>218</sup>

Plasson se potpuno posvećuje slikanju mora i to na radikalno ikonoklastičan i nemimetičan način — isključivo bijelom bojom koju razrjeđuje umakanjem kista u morsku vodu. Rezultat je niz nefigurativnih, potpuno minimalističkih slika s tek pokojom linijom ili naznakom neke druge boje. Alessandro Scarsella smatra da se Plassonovo odustajanje od figuracije, ekspresije i boje (“l’arte astrattista *ante literam*”) može protumačiti i kao literarno sredstvo pomoću kojeg Baricco udvostručava motiv ništavila u *Oceanu Moru*, stvaranjem svojevrsnog “vizualnog paralelizma” unutar tematskog jedinstva djela. Naracija obogaćena eminentno vizualnim metaforama bjeline i ništavila karakterističnih i za druga književna djela, primjerice za *Avanture Arthura Gordona Pyma* Edgara Alana Poea, upućuje, prema Scarselli, ne samo na metaliterarnu dimenziju ovoga književnog motiva nego i na moć

---

216 Baricco, *City*, str. 72.

217 Ibid.

218 Jedan drugi fiksijski lik, slikar Rabo Karabekian iz romana *Modrobradi* Kurta Vonneguta, odlučio je napraviti sličan potez, ali suprotnog predznaka: on, naime, odustaje od apstraktnog slikarstva upravo u zenitu popularnosti tog pravca, jer smatra da nepredmetnost u umjetnosti ne može prenijeti svu bol i strahote modernog svijeta. Karabekianovo prosvjetljenje i povratak figuraciji, motivirani su, doduše, i nekim manje duhovnim razlozima. Kompletan njegov apstraktni opus nestao je jer se plava boja, kojom je najčešće slikao, iz kemijskih razloga počela ljuštiti s njegovih platna. Sav njegov prethodni opus doslovno je iz apstrakcije pretvoren u ništavilo. O tome će više biti riječi u sljedećem poglavlju. Vidi također u: Krešimir Purgar, *Preživjeti sliku — Oglеди iz vizualnih studija*; Meandar, Zagreb, 2010., str. 153–157.

gledanja općenito: “Plasson slikar preuzima na sebe negativan zadatak, paralelan onome samoga naratora, da uključi tradiciju tako što će je izbrisati: *gledati je* ali je *ne vidjeti*”.<sup>219</sup> U poništavanje tradicije o kojoj govori Scarsella ovdje možemo uključiti povijest figurativnog slikarstva u užem smislu, ali i mnogo širi ikonoklastički otklon od tradicije svojstven modernom i suvremenom slikarstvu — od Maljevičevog suprematizma sve do minimalističke apstrakcije šezdesetih i sedamdesetih godina.

Narativna struktura ove knjige mnogo je jednostavnija od *Cityja*. U prvom od tri dijela upoznajemo sedmero glavnih likova, od kojih se šestero okuplja u gostionici Almayer u imaginarnom mjestu na brdu iznad mora. Saznajemo da je sve njih, ali potpuno neovisno, igrom sudbine, okupila želja da dođu do mora i da od njega traže iskupljenje, ozdravljenje ili odgovore na najrazličitija pitanja osobnog, često vrlo neobičnog, karaktera. U trećem dijelu romana doznajemo što se sa svakim od likova dogodilo, kamo ih je sudbina uputila i kako je na njih utjecao susret ili terapija morem. Drugi, središnji dio romana, fabularno je odvojen od prvog i zadnjeg dijela i u njemu se opisuje sudbina preživjelih brodolomaca s fregate francuske mornarice *Alliance* kako, okupljeni na maloj splavi, pokušavaju odolijeti olujama, gladi, žeđi, ali i međusobnim sukobima i kanibalizmu. O događajima na splavi doznajemo iz perspektive dvaju likova koji su se i sami na njoj zatekli — one kirurga Savignya, koji se kao lik javlja i u trećem dijelu, te stanovitog Thomasa. Bariccova priča o okrutnoj borbi za život, kako nam otkriva Jacqueline Spaccini, zapravo je romansirana verzija izvornog francuskog teksta koji je izašao 1817. i koji je dokumentarnom točnošću prenio sve što se događalo nakon brodoloma.<sup>220</sup> Niz povijesnih referenci ovdje se ne zaustavlja, jer je taj francuski tekst poslužio Théodoreu Géricaultu kao povijesna podloga za njegovu monumentalnu sliku *Splav Meduze* iz 1818.<sup>221</sup> Premda je Baricco promijenio

219 Scarsella, *Baricco*, str. 54.

220 Jacqueline Spaccini, *Sotto la protezione di Artemide Diana. L'elemento pittorico nella narrativa contemporanea italiana (1975–2000)*; Rubbettino editore, Soveria Mannelli 2008., str. 222–239.

221 Riječ je o tekstu pod nazivom “Naufrage de la frégate *La Meduse* faisant partie de l'expédition au Sénégal en 1816. Relation par Alexandre Corréard et J.–B. Henri Savigny, tous deux naufragés du readeau”. Kako navodi Spaccini, tekst je prvi put objavljen 1817., a već tri godine kasnije izlazi drugo izdanje obogaćeno ilustracija-

ime povijesnog broda *Meduza* u *Alliance*, što je, sasvim sigurno, dio njegove šire literarne strategije poništavanja naziva kao vjerodostojnih povijesnih dokaza,<sup>222</sup> ostaje činjenica da je vizualni motiv, na koji se talijanski autor neizravno poziva, jedno od najpoznatijih djela u povijesti zapadnog slikarstva. (sl. 20) Međutim, ne mislim da je kod Baricca riječ o prvenstveno arheološkoj potrazi za povijesnim izvorom kao postmodernističkom figurom citata ili parafraze, nego sam sklon prepoznati u ovom postupku i šire implikacije suvremenog svijeta slike, s onu stranu povijesno–umjetničke ikonologije.

Jacqueline Spaccini postavlja pitanje “koja je funkcija slikâ u književnom djelu?” Moraju li one nešto ili nekoga prikazati, predstaviti, opisati, zamijeniti nečiji lik ili neki događaj; služe li one literaturi ili ona njima? Pozivajući se na Rolanda Barthesa (“toute description littéraire est une vue”) i Itala Calvina (“leggere un quadro come si legge un libro”), Spaccini nudi dvije moguće uloge Géricaultove slike u Bariccovom djelu — *instrumentalnu* i *teorijsku*.<sup>223</sup> Objašnjenje instrumentalne funkcije slike vrlo je blisko tradicionalnoj ikonologiji

---

ma Théodorea Géricaulta koje je slikar napravio prema vlastitom monumentalnom predlošku iz 1818. (op. cit., str. 236)

- 222 Baricco je u romanu sustavno opisivao pejzažne karakteristike različitih mjesta radnje, ali je potpuno ispremiješanom topografijom zapravo onemogućio geografsko lociranje makro i mikrolokacija. Primjerice, na stranici 19 čitamo: “U gostionicu Almaymer moglo se stići pješice, spuštajući se puteljkom što je vodio od kapele Saint Amand, ali i kočijom, i to cestom prema Quartelu, ili pak riječnim brodom, spuštajući se niz rijeku.” Malo dalje u tekstu, jedan od likova, Bartelboom, piše: “Gostionica je ugodna: jednostavna, ali ugodna. Nalazi se na vrhu jednog malenog brežuljka, tik do plaže. Navečer se diže plima i voda seže gotovo do podno moga prozora.” (str. 23). Jacqueline Spaccini primjećuje da imena mjesta koje Baricco koristi pripadaju gradićima i selima velikog dijela Europe, međusobno čak vrlo udaljenima.
- 223 Premda se ne opredjeljuje između instrumentalne i teorijske uloge Géricaultove slike u *Oceanu Moru*, Jacqueline Spaccini ipak puno više prostora posvećuje potonjoj: “*Romaneski* opis neke slike (istinit, istinolik ili lažan), ‘tableau d’un tableau’, nije tek jedna redundantna figura, nego preuzima ulogu izlaganja priče, dijakronijskog opisa, omogućavajući stranicama u knjizi da prenesu tijek vremena”. Nadalje, poznato je da je jedna od instrumentalnih funkcija slike bila sadržana i u albertijevskom poimanju slike kao “prozora u svijet”; s time u vezi Spaccini naglašava da i književno djelo više ne koristi sliku samo kao odraz stvarnosti: “Kao što je svojedobno htio i Diderot, književnost sada ima ambiciju da postane više od ogledala, da prisvoji umjetnost slikarstva i iskoristi je na svoj način, citirajući druge izvore i sebe samu, da pribjegava metaforama i mijenja značenja slikama, da semantički oblikuje prostore slike onako kako oblikuje stranice”. (J. Spaccini, op. cit. str. 231)

Theodore Géricault  
*Splav Meduze*  
 1818.



i iščitavanju kulturno–historijske podloge uzimajući u obzir priču ili situaciju o kojoj slika pripovijeda. Slika na taj način funkcionira kao metonimijski nadomjestak opsežnim opisima društvenog, političkog i kulturnog konteksta vremena koje “reinkarnira”. Ovaj aspekt uloge *Splava Meduze* u *Oceanu Moru* ne treba zanemariti, utoliko prije što nam Baricco doista nije ponudio nikakvu izvanfabularnu pozadinu događaja. Na tragu termina J. Spaccini, dodao bih *teorijskoj* funkciji slike u suvremenom književnom djelu još neke uvide. Naime, oko je i dalje čovjekov privilegirani instrument spoznaje. Čak i kada u mislima “vrtimo” neki film ili bilo koji niz memoriranih pokretnih slika, svim tim slikama prethodio je trenutak gledanja. Ali, pored eminentne vizualnosti, svijet u kojem živimo je artificijelan, determiniran je kulturom i umjetnošću, dakle, bazira se na slikama koje same nisu ono što prikazuju. Svaka slika je uvijek bila opterećena pitanjem vjerodostojnosti, a pogotovo je to danas u vrijeme digitalne manipulacije i virtualnih prostora koji su slici oduzeli i objektivnost i objektivnost. Bariccova *Meduza* (tj. *Alliance*) ovdje ima funkciju stilske figure: pisac, naime, ne dono-

si opis same slike, već alegorijski niz događaja koje zamišlja da su uz nju vezani. Unutar dotičnog književnog teksta autor čitatelju ne daje informaciju o stvarnoj povijesnoj slici kao referentnom izvoru, nego prikriva njenu autentičnost i daje joj novo ime. Mogli bismo reći da je Géricaultova *Meduza* u spomenutom motivu samo virtualno prisutna, kao slika koja *postoji* ali ne znamo kakav je njezin povijesni, umjetnički ili čak elementarni fizički *status*.

Bariccovo revizionističko tumačenje Monetovog ciklusa *Nymphéase* i “nevjerodostojno” romansiranje Géricaultovog slikarskog predloška ima neupitnu poetičku licencu unutar romana kao umjetničke vrste. Pored toga, Bariccova književna transformacija povijesnog tableaua u alegorijsku figuru potiče pitanja i o širim implikacijama govora slike — bilo kao fabularne, povijesne ili ikoničke činjenice — unutar literarnog teksta i svojevrsna je književna varijanta preispitivanja suvremenog statusa kanonskih umjetničkih vrijednosti. Povijesno–umjetničko značenje ovog zaokreta od tradicije, ukoliko prihvatimo mogućnost i njegove “teorijske” relevantnosti, svjedoči da su povijest umjetnosti i povijest gledanja kulturalne konstrukcije podložne neizvjesnim promjenama koje nam donosi budućnost. Vizualni obrat kod Baricca prepoznajem u njegovom odbacivanju tradicionalne ikonologije, dakle, onoga što nam je bilo omogućeno ili dopušteno *znati* o slikama, te u ponovnom aktiviranju rasprave o središtu problema — samim slikama oslobođenima kulture i povijesti.

Mislim, naposljetku, da je Bariccovo odbacivanje problematike stila iz opisa Monetovog klasičnog impresionističkog djela epistemološki jednako onome što čini nova povijest umjetnosti kada sagledava umjetničko djelo u kontekstu promjene društveno–tehnoloških uvjeta proizvodnje i recepcije slike, tj. jednako je onome što Mitchell čini s ikonologijom i načinom na koji je instrumentalizira u svom zaokretu prema slikovnosti. Premda svaki na svoj način i svaki u svojoj, čisto literarnoj ili čisto teorijskoj domeni, obojica pokušavaju afirmirati tezu da je put prema vizualnom obratu otvoren onoga trenutka kada je slika prestala biti ekskluzivnim pravom i predmetom ikonologije i kada je usustavljivanje reprezentacijskih kodova (a perspektiva i stil svakako su neki od njih) počelo nalikovati organiziranju društvenih formacija u čvrste, nepromjenjive matrice koje je jednostavno prepoznati i još je lakše prilagoditi im se; kada je ikonologija, drugim riječima, poče-

la funkcionirati kao ideologija, kao neupitni set vrijednosti određene društvene skupine ili povijesne epohe. Slika danas ima izrazito dinamičan i nestabilan status, a njenim komparativnim čitanjem kod Baricca, spomenutih teoretičara vizualnih studija i povijesti umjetnosti pokazujemo da ikonologija u vremenu vizualnog obrata nadilazi svoje slikovno utemeljenje, te u subverziji vlastitog predmeta analize može postati produktivnom metodom tumačenja vizualnih sastavnica (i) književnog teksta.



## Ispitivanje odnosa slike i teksta

### Književno–filmska intermedijalnost i intertekstualnost u romanima Dona DeLilla

U poglavlju posvećenom intermedijalnoj naratologiji osvrnuo sam se na komparativno čitanje koje je Mieke Bal primijenila na *Potrazi za izgubljenim vremenom* Marcela Prousta. Nizozemska autorica pokazala je koliko je djelo francuskog autora podložno izvantekstualnoj estetici slikarstva, fotografije i modernih dispozitiva gledanja, ali, što je za ovo istraživanje još značajnije, pokazala je koliko doživljaj samoga književnog djela može biti drugačije interioriziran promatranjem tekstualnih iskaza kroz specifičnu prizmu vizualnih medija. Njena metodologija tipična je za vizualne studije i utoliko je opsežnije primjenjivana i u analizi književnih djela u ovom dijelu istraživanja. Kao što smo vidjeli, Mieke Bal naročito je zainteresirana za uspostavljanje odnosa između svojevrzne *unutrašnje* i *vanjske* intermedijalnosti. Za razliku od *vanjske* intermedijalnosti, koja upućuje na bitnu epistemološku međuovisnost teksta i slike kao medijski razdvojenih područja, tj. konkretnih djela izvedenih u različitim medijima, kod *unutrašnje* intermedijalnosti tumačenje se referira isključivo na fizički okvir polazišnog medija — knjigu, film ili sliku — ali kod kojega više aspekata djela epistemološki upućuje — tematski ili strukturalno — na neki drugi medij. Premda ona sama ne koristi dva pojma koja ovdje predlažem, čini mi se metodološki ispravnim uspostaviti odnos slike i teksta kao novu epistemološku činjenicu koja nadilazi ograničenja pojedinog medija.

Američki književnik Don DeLillo, kao rijetko koji suvremeni američki pisac (osim, dakako, Breta Eastona Ellisa, o kojemu će biti riječi kasnije) inkorporira na tematskoj, narativnoj i svjetonazorskoj razini



svijet suvremenih medija, te utjecaj tog svijeta ne samo na praksu pisanja, nego i, mnogo značajnije, na praksu čitanja književnih djela. Jedan od prvih njegovih uradaka, pripovijetka *The Uniforms* iz 1970., označava utjecaj medijski posredovanih slika — ponajprije filma — ali i fotografija, reklama i, kasnije, elektronskih medija na sadržajni i formalno–stilski aspekt njegove proze. Već u spomenutoj pripovijetki možemo pronaći naznake specifičnoga delillovskog “vizualnog obrata” zato što je motivacija pripovijetke, prema riječima samog autora, bila ispitati mogućnost književne preobrazbe izvornog filmskog iskustva pokretnih slika i njihovu funkcionalnost u kratkoj priči. Zanimalo ga je, drugim riječima, mogu li se mentalne slike literarnog teksta prisposoditi stvarnim slikama filmskog remek–djela — u njegovom slučaju uzor je bio Godardov *Vikend*. DeLillo o tome kaže:

Na daleko manje epohalan način, u djelu *The Uniforms* pokušao sam izbjeći razblažene opise krajolika karakteristične za pripovijetke. To sam djelo smatrao filmom kao i bilo što drugo. No, ne i svojim filmom. Ne, bio je to pokušaj stvaranja vlastitog okvira oko nečijeg tuđeg filma. Film o kojem je riječ je *Vikend* kojeg je snimio čuveni podrugljivac Jean–Luc Godard. Nakon što sam taj film pogledao prvi i jedini put, hodao sam oko tri kilometra od kina gdje se prikazivao do monokromatske ulice u kojoj živim i odmah se bacio na posao stvarajući nanovo ono što sam vidio i čuo. Izbacio sam dosadne dijelove. Dodao nekoliko brandova. Sjeo sam dvaput za stol i imao sam *The Uniforms*. Bio je preda mnom u crno–bijeloj tehnici s mojim imenom iznad naslova. Što sve to znači, označava, odnosno pokazuje? Mislim da sam samo pokušao pronaći jedan način na koji književnost može postati slobodnijom u pogledu odabira izvora koje rabi. Tisuće pripovijedaka i romana pretvoreno je u filmove. Jednostavno sam pokušao obrnuti proces. Dok se ne usavrši jedan prilagodljiv model, postavljam ovaj način rada kao legitiman izazov piscima radikalnih namjera.<sup>224</sup>

Posebno zanimljivima čine mi se DeLillove opaske da je književnost htio učiniti malo “slobodnijom” u odnosu na izvore kojima se do tada služila, te da ga je zanimalo što bi se dogodilo kada bi se filmove pretvaralo u pripovijetke i romane, umjesto tradicionalnog ekraniziranja literarnih tekstova. Protumačimo li ovu njegovu izjavu kao svojevrsno stilističko opredjeljenje (koliko mi je poznato, DeLillo nije pisao knjige na temelju filmskih predložaka), tada postaje razvidnije da

---

224 Jack Hicks (ur.), *Cutting Edges: Young American Fiction for the 70's*; 1973., str. 532–3.

je problematici slike u njegovim djelima potrebno pristupiti imajući u vidu njegovu pojačanu osjetljivost na podražaje vizualne stvarnosti i posljedično na njihovo strukturiranje unutar književnog teksta.

Peter Boxall tvrdi da su književni kritičari uglavnom tumačili DeLillova djela u kontekstu neumitnoga postmodernističkog stapanja visoke umjetnosti s potrošačkom kulturom,<sup>225</sup> a Douglas Keeseey smatra da je njegova *Americana* upravo jedan od najranijih primjera nestanka društvene segregacije i pretvaranja svijeta u jedinstveni model (potrošačke) kulture slike. Kao što ćemo uskoro opširnije opisati, glavni protagonist *Americane*, David Bell, želi snimiti film o svojoj obitelji kako bi makar simbolički izbjegao banalnosti reklamne industrije u kojoj radi i nadomjestio novim smislom ono što osobno doživljava kao potpunu neadekvatnost vlastite uloge u svijetu. Prema Keeseeyu, spomenuti roman zorno svjedoči da takva zamjena uloga — iz stvarnosti koju doživljavamo kao fikciju u fikciju koju bismo htjeli doživjeti kao stvarnost — jednostavno nije moguća jer je film koji David Bell snima “nedovoljno eksperimentalni, simpatično zamišljeni neuspjeh — jednom riječju, samo još jedan hollywoodski film”.<sup>226</sup> U ovoj studiji zastupa se mišljenje dijametralno suprotno Keeseeyevom, ne samo zato što je film koji David Bell snima u *Americani*, kako ćemo pokazati, na elementarno filmskoj razini doista eksperimentalan nego, mnogo značajnije, zbog načina na koji dijegetski konvencionalno smješteni “film” razbija konvencionalnost pripovjedačkog postupka na razini cijelog romana. Drugim riječima, taj film o protagonistovoj obitelji nije samo priča u priči, nego i eksperimentiranje s mogućnostima filmskog/filmičnog kompliciranja već ionako višeslojne dijegetske strukture romana.

Umrežavanje dvije vrste iskustava — filmsko–medijskog i političko–kulturalnog — u DeLillovim romanima događa se podjednako na tematskoj i strukturalnoj razini. Time želim sugerirati da njihov tematski raspon obuhvaća četiri desetljeća suvremene američke povijesti, od ranih sedamdesetih godina do danas, tijekom kojih se na stranicama njegovih romana zrcale, primjerice, ubojstvo Kennedyja, arapski terorizam sedamdesetih ali i *nine/eleven*, politička kombinatorika američke administracije i hladni rat, itd. U većini njih, a pogotovo u

---

225 Peter Boxall, “DeLillo and media culture”; u: John N. Duvall (ur.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*; Cambridge University Press, 2008., str. 43–52.

226 Douglas Keeseey, *Don DeLillo*; New York, Twayne, 1993., str. 32

romanima *Americana*, *Players*, *Mao II*, *Underworld* ili u *Point Omega*, osnovna radnja je tematski ili stilski uokvirena nekim medijskim događajem, filmom ili razmišljanjem protagonista o ulozi slikovnih medija u suvremenom društvu. Primjerice, u prologu romana *Players* (1977) putnici u avionskoj business klasi ironično i nezainteresirano komentiraju ekstremno nasilne scene u filmu koji površno gledaju tijekom leta, a u kojemu pripadnici neke revolucionarne organizacije masakriraju dobrostojeće golfere. Ironija cijele situacije pojačana je intertekstualnom vezom između nasilnih filmskih scena u avionu i Godardovog filma *Vikend* na temelju čijih je, također ekstremno nasilnih scena, DeLillo verbalno prikazao upravo uvodnu “filmsku” scenu u romanu *Players*. Premda se putnici u avionu zapravo dosađuju slikama nasilja vršenog nad pripadnicima njihove “klase”, Tim Engles smatra da upravo ta “sporedna” scena sugerira koliko su reakcije protagonistâ posljedica iskrivljene percepcije realnosti i samih sebe pod nediferenciranim utjecajem medijskih slika nasilja: “DeLillove reference na filmske trilere stvaraju neku vrstu metafikcije koja na prilično ironičan način potvrđuje vlastitu ulogu u tom žanru, naglašavajući u isto vrijeme važnost takvih kinematografskih konvencija za stvaranje identiteta, modela ponašanja i društvenih odnosa”.<sup>227</sup> DeLillo je ovom scenom anticipirao lice i naličje suvremene američke društvene patologije: ravnodušnost prema nasilju danas je višestruko povećana neprojenim filmovima i televizijskim serijama na taj način što se u njima društvenu elitu prikazuje samo kao protagoniste fikcijskih medijskih proizvoda, a ne kao društvenu skupinu uključenu u sva društvena zbivanja. U svojem stvarnom statusu, ali i metaforički (u spomenutom prizoru), oni su eliminirani iz matice svakodnevnih zbivanja tako što nezainteresirano gledaju i cinično komentiraju film o nasilju nad sebi samima — u business klasi aviona daleko iznad zemlje.

### *Epistemologija slike kao transcendencija teksta u Americani*

Već u najranijem romanu Dona DeLilla *Americana* iz 1971. godine možemo razabrati sasvim specifičnu ulogu koju ima pojam medijski posredovane slike te slike općenito za cjelokupni autorov opus (sve

---

<sup>227</sup> Tim Engles, “DeLillo and the political thriller”; u: John N. Duvall (ur.) *The Cambridge Companion to Don DeLillo*; Cambridge University Press, 2008., str. 66–76.

do najnovijeg kraćeg romana *Point Omega* iz 2010.).<sup>228</sup> Osnovni razlog zbog kojega sam izabrao upravo to djelo za detaljniju analizu leži u važnosti koju za naraciju i strukturu romana imaju kako medij filma u vrlo uskom smislu tako i mnogo šire shvaćeni koncept medijski posredovane slike. Naime, kako smo već naznačili, i u *Americani* autor u pripovjednom postupku koristi višestruko uokvirenu naraciju čiji je cilj ne samo uspostavljanje različitih temporalnih i fabularnih razina bitnih za nelinearno obuhvaćanje širokog vremenskog raspona unutar književne fikcije, nego i za propitivanje identiteta glavnog lika, a koji se identitet, kako nam sugerira autor, može obnoviti samo manipulacijom (filmskim) slikama. Mark Osteen kaže da je u *Americani* protagonistova potraga za izgubljenim identitetom bila osuđena na neuspjeh jer se bazirala na zastarjelom shvaćanju autentičnosti koje više nije bilo održivo u postmodernoj Americi, te da je široko primjenjivana estetika pastiša u romanu (ponajprije izravne aluzije na Jean-Luca Godarda) zapravo DeLillova metafora gubitka umjetničke originalnosti u spektakularnom vremenu.<sup>229</sup> Budući da je profesionalni *background* glavnog lika smješten u svijetu medija, reklame i *show businessa*, njegovu polazišnu stvarnost DeLillo predstavlja kao “fiktivnu stvarnost” zbog potpune uronjenosti u svijet reklamne retorike. Obnavljanje integriteta vlastite osobnosti glavnog lika i njegov povratak u zbilju mogući je samo kontrastiranjem s još jednom, ali dijametralno suprotnom vrstom fikcije: “stvarnom fikcijom”. Na taj način funkcija slike kod DeLilla prekoračuje fabularnu ili literarnu barijeru i ulazi u samo središte epistemologije slike i općih problema reprezentacije, koji su unutar teorije vizualnih medija oduvijek bili predmetom prijepora.

David Bell, glavni junak *Americane*, naslućuje kraj baudrillardovskoga preddisimulacijskog “doba nevinosti”, što čitatelj prepoznaje kroz Bellovu sudbinsku potrebu da vlastitim djelima dokaže postojanje

---

228 Don DeLillo, *Americana* (1971.); Hena Com, Zagreb, 2003., prevela na hrvatski Marijana Javornik Čubrić.

229 Tezama Marka Osteena iz njegovog teksta “Godardova djeca i Coca-Cola. Film i potrošačko društvo u ranoj prozi Dona DeLilla” još ćemo se nekoliko puta vraćati zato što je riječ o vrlo minucioznoj analizi *Americane* upravo iz rakursa uloge filmskog medija u tvorbi književnih identiteta. Tekst je objavljen na hrvatskom u: Krešimir Purgar (ur.) *Vizualni studiji — umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*; Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009., str. 345–368.

stvarnog svijeta i vlastite uloge u njemu.<sup>230</sup> Njegov nezaustavljivi uspon po vertikali uspjeha u jednoj newyorškoj reklamnoj agenciji dosegnuo je točku u kojoj se više niti jedan izbor ne čini dobrim: s jedne strane, ukoliko se pomiri sa sudbinom i prihvati korporacijsko–medijska pravila igre to bi značilo faustovsku prodaju duše potrošačkom društvu bez mogućnosti otkupljenja. S druge strane, razmišlja i o alternativnom izboru, svojevrsnom povratku u prošlost, prošlost njegove obitelji i njegovu osobnu. Taj izbor, doduše, zahtijevat će suočenje sa slikama stvarne Amerike, neposredovanih ničime osim golom osobnošću njenih stanovnika, s onu stranu svijeta reklame i masovnih medija, što on priželjkuje kroz ostvarenje osebujne ikonoklastičke vizije, koja je u svijetu vizualnih umjetnosti usporediva sa “svijetom bez slika” apstraktnog ekspresionizma, minimalizma i konceptualne umjetnosti — stilovima na vrhuncu popularnosti u vremenu radnje romana.

Već u prvom dijelu romana DeLillo nam daje vlastitu definiciju slike: on to čini pripisujući hipnotičku moć reprezentiranim subjektima na ratnoj fotografiji (vjerojatno iz vijetnamskog rata) obješenoj u predvorju Bellove reklamne agencije. U opisu koji slijedi ne nalazimo komentar zaustavljenog trenutka koji fotografija prikazuje, ali niti analizu ikoničkog značaja samog prizora; umjesto toga, DeLillov junak David Bell upušta se u analizu dostojnu teorije pogleda razotkrivajući medij fotografije do njezina golog medijskog oblika:

U udaljenom uglu bile su izložene nagrađene ratne fotografije. Jedna od njih bila je ogromna uvećana slika u boji, visoka oko tri metra i široka oko šest metara. U sredini slike bila je žena koja je držala mrtvo dijete na rukama, a sa svake strane oko nje bilo je osmero djece; neka od njih gledala su u ženu, dok su se ostala smiješila i mahala, očito prema kameri. Na sredini predvorja jedan je mladić klečao na koljenu i fotografirao fotografiju. Stajao sam trenutak iza njega i učinak je bio nezaboravan. Vrijeme i udaljenost su poništeni i činilo se da se djeca smješkaju i mašu njemu. Takav je prestiž kamere, njezin gotovo religiozni autoritet, njena hipnotička moć koja zahtijeva poštovanje i predmeta i promatrača, da sam stajao apsolutno mirno sve dok mladić nije napravio snimak. Kao da sam se bojavao da bi i najmanji moj pokret mogao omesti jedno od te djece u zavojima i možda čak uništiti fotografiju.<sup>231</sup>

230 O različitim fazama u razvoju teorijskog mišljenja Jeana Baudrillarda opširnije pišem u kontekstu književnog djela u doba potrošačke kulture te, sasvim izravno, kroz usporedbu s književnim opusom Alda Novea u osmom poglavlju.

231 DeLillo, *Americana*, str. 89.

Pokušamo li mentalno evocirati ovaj DeLillov “kadar”, prvo što nas šokira je veličina fotografije: tri metra visine i šest metara širine. Evidentno je riječ o dimenzijama koje znatno nadmašuju uobičajene dimenzije žurnalističke fotografije. Stojimo li pred tako velikom fotografijom, velika je vjerojatnost da ćemo izgubiti svijest o razlici između stvarnog i reprezentiranog prizora, pogotovo ako se tema prikaza nadaje kao “realistična”. Nadalje, fotograf koji fotografira fotografiju kao da sankcionira njenu istinitost kao stvarnog prizora, a ne reprezentacije. Nije li to metaforička pozicija samoga DeLilla u odnosu na ulogu medija, kako u mikrokozmosu *Americane*, tako i u stvarnom svijetu? Mediji su u stanju poništiti vrijeme i udaljenost, *sada i ovdje* postaje *bilo kada i bilo gdje*; slika više nije potvrda da su se stvari stvarno dogodile nego da ih promatrač jednostavno *vidi*. Peter Boxall tvrdi da je taj efekt — pomoću kojega je kamera u stanju razotkriti sada već nepostojeći kontinuitet između onoga što smo nekada razumijevali kao povijesnu i kulturalnu razdvojenost — ujedno i središnje otkriće cijele *Americane*.<sup>232</sup>

Paradoksalno, “nevjerodostojnost” filma koji David Bell snima o vlastitoj obitelji predstavlja nam se kao najrazorniji učinak slike i fikcije općenito jer omogućava da se stvarnost koja progona glavnog junaka nikada ne reinkarnira kakva je doista bila — traumatična, mračna i užasavajuća — nego da se vrati onakva kakva nikada nije bila — kao skup konceptualnih fragmenata djetinjstva. Boxall kaže da autobiografija Davida Bella nalikuje nekoj novoj verziji Proustove *Potrage za izgubljenim vremenom* u kojoj je nihilistička moć fotografskog aparata ostvarila konačnu prednost nad obnavljajućom moći naracije.<sup>233</sup> Međutim, metafikcionalni karakter “filma u romanu” u kojemu David Bell koristi slučajne i nepoznate likove kako bi glumili njega i članove njegove obitelji, ne dopušta da se neadekvatnost književne naracije pretvori u deplasiranost priče općenito. DeLillov univerzalni nadomjestak postala je filmska priča, koliko god ona bila fragmentarna i diskontinuirana u intradijegetskom scenariju protagonista Davida Bella. Drugim riječima, ako roman nudi tako fragmentiranu verziju i Amerike i statusa fikcionalne proze u cjelini, čini se kao da nam je zauzvrat u nje-

---

232 Boxall, op. cit., str. 48.

233 Ibid.

mu predložena nova perspektiva stvarnosti koja favorizira pogled kroz objektiv fotografske i filmske kamere.

DeLillo nam poručuje da se ljudi ne mogu promijeniti tako jednostavno kao što se mijenja naša slika o svijetu u kojemu živimo, čak niti ako smatramo (potpuno opravdano) da je izum televizora, primjerice, dramatično promijenio načine kako doživljavamo svijet. Dijelovi kolektivne američke memorije, koju su društveni pokreti sedamdesetih očajnički htjeli izbrisati, javljaju se u *Americani* na jednom mjestu u liku Warrena Beasleya, radijskog propovjednika čije su maštovite apokaliptične prispodobe potpuna suprotnost “neslikovitom” filmu koji će snimati glavni junak u drugom dijelu knjige. DeLillo prikazuje Beasleya kao nečistu savjest kolektivnog američkog duha koji je postojao prije televizije, ali i kao metaforu svijeta kojim su definitivno zavladaile najrazličitije televizijske slike — podjednako one uništenja, kao i one zabave i neumjerenog obilja.

Premda složene fabularne strukture, *Americana* je naracijski vrlo jednostavno motivirana nezadovoljstvom glavnog junaka životnim perspektivama i hipijevskim odbijanjem bilo kakve društvene odgovornosti. Utoliko motivacijski ponavlja obrazac korišten u filmu *Easy Riders* Dennisa Hoppera, ali samo do točke kada saznajemo da se trenutak oslobođenja Davida Bella ne događa samim činom putovanja kao eskapizmom od svijeta, nego je Bellova želja da snimi film o sebi i svojoj obitelji prava kreativna katarza koja zapravo ima vrlo malo veze s komunama, halucinogenim drogama, ratom u Vijetnamu i općim mjestima kasnih šezdesetih. Putovanje glavnog lika prema spoznaji svijeta, a naročito prema vlastitoj ulozi u njemu, odvija se zaobilazno, kroz česte *flash-backove* što nas vraćaju u Bellovo djetinjstvo koje će kasnije, prema kraju romana, ponovo oživjeti u “kazališnoj” inscenaciji Bellovog filma.

Sasvim u skladu s iznenadnim vremenskim preskocima karakterističnima za cijelu knjigu, u drugom dijelu romana linearna naracija se naglo prekida i pretvara u mali *Bildungsroman* koji govori o Bellovoj obiteljskoj prošlosti, s brojnim referencama na reklamno–medijsko iskustvo njegova oca i tragičnu sudbinu majke. Pojedine priče nakon toga počnu ulaziti jedna u drugu, svaka naredna objašnjavajući pretходnu, kulminirajući u filmu koji Bell snima o svojoj obitelji. Prije tog fiktivnog “filma u romanu” reference na stvarne filmove u *America-*

ni podjednako su važne zato što pružaju informacije o formativnom iskustvu glavnog lika, ali i zato što uspostavljaju senzibilitet prema svijetu slika, anticipirajući važnost medijskog iskustva Davida Bella, što će se prema kraju romana potencirati na sve vidljiviji način. Na samom početku glavni lik nas uvodi u problematiku medijskih slika, kao da traži alibij za vlastito uvjerenje u sudbinsku isprepletenost stvarnosti i mašte, života u filmu i filma kao života:

Moji vlastiti instinkti doveli su me do Kirka Douglasa i Burta Lancastera. Oni su bili američke piramide i nisu trebali podzemlje da bi proširili svoju slavu. Bili su veličine. Njihova lica presijecala su ekran. Kada su se smijali ili plakali činili su to bez suzdržavanja. Njihovi kromirani osmijesi nikada nisu bili dvosmisleni. I rijetko su imali vremena razmjenjivati cinične primjedbe s nekom damom iz otmjenog društva ili nekim glupim policajcem. (...) Kada sam bio adolescent gledao sam Burta u filmu *Odavde do vječnosti*. Stajao je iznad Deborah Kerr na toj havajskoj plaži i prvi put u životu osjetio sam pravu moć slike.<sup>234</sup>

DeLillov roman prati unutrašnju ambivalenciju glavnog lika koja se kreće između prihvaćanja i odbijanja slike, tj. između života u mogućnosti magnetoskopskog ponavljanja svih iskustava i autentičnog jednokratnog doživljaja koji se ne može vratiti. DeLillov David Bell bježi iz neke neidentificirane newyorške TV Mreže, iz carstva manipulacije slikama kako bi snimio svoju vlastitu istinu o svijetu — istinu kojoj nisu potrebne slike da bi postala stvarnom. Bell snima film u nekom jeftinom motelu u Fort Curtisu na Srednjem Zapadu, u mjestu bez identiteta i bez povijesti. Sve izgleda poput dokumentarca: izmjenjuju se monolozi i razgovori s nevidljivim sugovornikom iza kamere, tj. likovi za koje bismo pretpostavili da su članovi Bellove obitelji evociraju ključna mjesta u njegovom životu. Ali, to je neautentični dokumentarac jer likovi nisu oni za koje se predstavljaju; oni nisu niti glumci, nego prijatelji i slučajni poznanici koji evociraju prošlost koja još nije završila. Oni, zapravo, u svojevrsnoj prisilnoj fikciji, u aktu režisera koji prepričava vlastiti život kroz krivotvoreni dokumentarizam, čine da se zbivanja iz realnog svijeta dovrše u filmu kako bi autor filma bio spreman za novi početak u konačnom obračunu s vlastitom memorijom. David Bell želi iskoristiti filmsku reprezentaciju kako bi se suočio sa svim onim filmskim reprezentacijama koje su ga formirale. Stilski

---

234 *Americana*, str. 18.



registar Bellovog “filma u romanu”, doduše, potpuno je drugačiji od hollywoodskih filmova njegovog djetinjstva jer se u prvome, za razliku od potonjih, kako sam kaže, redefinira i uloga slike i uloga jezika:

U mom malom kućnom filmu, toj stvari koju radim, nisam uopće smanjio vrijednost jezika. Zapravo sam je pojačao. Smanjio sam kretanje, onu vrstu kretanja koja priča priču ili stvara sklad. Želim da se jezik razvija iz statičkih formi. Film je neka podvrsta *undergrounda*.<sup>235</sup>

Odnos prema tehnologiji ključno određuje poziciju i DeLilla–autora i njegovih likova prema svijetu koji ih okružuje. Općeniti je dojam da američki pisac uvijek u glavi ima paralelnu filmsku verziju narativnog teksta, a njegovi likovi potpuni identitet često ostvaruju tek kroz promišljanje vlastitih postupaka kroz neku od (multi)medijskih formi. Na kraju jedne od mnogih snimateljskih seansi u *Americani*, David Bell zaključuje:

Kad smo završili, postalo je jasno da se Austinovo raspoloženje promijenilo. S entuzijazmom je pričao o filmu i svojoj nepoznatoj ulozi u njemu. Njegova je slika bila pohranjena u banci vremena i to je bilo dovoljno za ushićenje. Po prvi put otkad sam ga upoznao osjetio sam da stječem prednost. Tu neće biti suptilnog krvoprolića ni duge kampanje za dominaciju nad drugom osobom. Držao sam kameru i to je bilo dovoljno.<sup>236</sup>

Malo ranije, Bella je obuzela sasvim druga senzacija, kao da sumnja u moralnu ispravnost dolaska do istine kroz objektiv kamere:

Osjećao sam potrebu da odem odatle, da bučno odem dugačkom autocestom prema Zapadu, da zaboravim na film i ono što mi je počeo značiti, da se suočim s planinama i pustinjama, da razbijem svoj lik, prizmu svih mojih slika i napokon postanem čovjek koji živi od vlastite snage i mirisa.<sup>237</sup>

Randy Laist smatra da je *Americana* napisana pod utjecajem pojednako psihoanalitičke teorije i McLuhanove teorije medija. Prema Laistu, David Bell je svjestan da je njegov odnos prema tehnologiji, a pogotovo tehnologiji proizvodnje slika, duboko ambivalentan i da ona otežava njegovo razumijevanje sebe samoga, stvarajući od njega *edipovski subjekt*. S jedne strane, tehnologija mu omogućava ostvariva-

---

235 Ibid., str. 279.

236 Ibid., str. 235.

237 Ibid., str. 230.

nje temeljne slobode duha, kao i da upozna zakučaste dubine vlastitih fantazija; s druge strane, kao “McLuhanovski post–subjekt” prisiljen je vlastitu percepciju podrediti strukturi medijskih tehnologija. Više od psihološke karakterizacije glavnog lika i uloge filma u aktualizaciji radnje romana, *Americana* najavljuje dalekosežnije uvide samoga Dona DeLilla o prirodi odnosa tehnosfere prema estetskim načelima općenito:

Oslobođen spona nužnosti stvorenih eksplozijom potrošačkog načina života dvadesetog stoljeća, tehnološki objekt postaje estetski objekt. (...) DeLillov *technoscape* je semantičko područje, materijalna kriptografija u kojoj je američka kultura dnevnički zapisala svoje jedine istinite ispovijesti i svoje jedine istinske izraze.<sup>238</sup>

### *Strukturiranje fabule: Jean–Luc Godard i estetika kolaža*

Intertekstualnim vezama koje DeLillo kao autor romana omogućava Bellu kao liku — autoru filma unutar romana — naglašavaju se međusobni utjecaji teksta i slike, izvornog i medijski posredovanog iskustva. Mark Osteen tvrdi da, usprkos zbunjujućim višestrukim okvirima, Bellova razgranata intertekstualnost “ukazuje na čežnju da otkrije ‘izgubljene’ kodove i usmjeri nas prema onim tehnikama i traumama koje su nadahnule njegov film”.<sup>239</sup> U čemu je, dakle, stilska specifičnost Bellovog “filma u romanu” i što su njegove intermedijalne reference? Ponajprije, to su radikalni minimalistički postupak i “razvijanje iz statičkih formi” jer, za razliku od srednje struje američkog filma, statičnost kamere, skromna scenografija i ekstremno dugi kadrovi nisu bili ništa neobično u tadašnjem europskom i japanskom filmu. U ovakvom proseyu Osteen vidi sličnost s “bezizražajnom glumom” u filmovima Roberta Bressona, zatim s njegovom naracijom gotovo potpuno lišenom priče, kao i u minimalnim pokretima kamere.<sup>240</sup> Ovo posljednje važna je stilsko osobina i drugih autora tog vremena, poput Miklosa Jancsóa i Yasujira Ozua. Premda bi bilo pretjerano tvrditi da Bellov

238 Randy Laist, *Technology and Postmodern Subjectivity in Don DeLillo's Novels*; New York, Peter Lang Publishing, str. 20.

239 Osteen, op. cit., str. 357.

240 Ibid.

film ima mnogo dodirnih točaka sa spomenutim režiserima, njegova “prilagodba tih antihollywoodskih tehnika sugerira da on želi producirati film koji se opire primatu slike i snimiti onaj koji, parafrazirajući Bressona, ne bi bio spektakl nego stil”.<sup>241</sup>

Spomenuli smo već godardovski aspekt u “film u romanu” Davida Bella. Prije nego li o stilskim sličnostima, ovdje možemo govoriti o svjetonazorskim sukladnostima prema kojima bi i DeLillov lik bio, poput Godardovih, “onaj koji obavlja dijalektičku potragu, u hodu eksperimentira sa svojom temom i strukturom dok je otkriva”.<sup>242</sup> Međutim, postoje i sasvim formalne ekstravagancije kod obojice autora (stvarnog i fiktivnog režisera) koje bismo mogli smatrati njihovom intermedijalnom poveznicom. Primjerice, u *Ludom Pierrotu* iz 1965. Godard koristi mnoštvo citata iz povijesti umjetnosti: na početku filma Ferdinand, dok se kupa u kadi, čita svojoj maloj kćerki poglavlja o Velázquezu iz knjige povjesničara umjetnosti Elliea Faurea; potom, u stanu njegove partnerice Marianne vidimo na zidu reprodukcije Picassa i Matissea; također i na konceptualnoj razini, Godard kolažno povezuje narativno dispartatne dijelove radnje stvarajući od cjeline neprekidnu izmjenu apstraktnih i figurativnih elemenata.<sup>243</sup> (sl. 21)

Kako možemo povezati godardovsko načelo kolažnog strukturiranja fabule i estetike filma s fiktivnim “celuloidnim” uratkom u *Američani*? Prije svega, ponovimo nespornu činjenicu: film Davida Bella mi ne možemo doista *vidjeti* i procijeniti stvarne stilske podudarnosti među njima, štoviše, Bellov film DeLillo ni u jednom trenutku nama čitateljima ne predstavlja kao cjelinu nego samo kao niz fragmenata. Ali, upravo u tome i jest njihova glavna sličnost: Godard kolažira filmske i vizualne fragmente koje vidimo i prepoznajemo kao baš takvu filmsku cjelinu. Budući da unutar književnog djela ne možemo stvarno *vidjeti* film — ni u jednoj realnosti, onoj knjige ili onoj “filma u knjizi” — jedino što DeLillo–autoru knjige preostaje jest povjeriti svome liku–režiseru Davidu Bellu snimanje fragmenata koji su intermedijalnom

---

241 Ibid., str. 358.

242 Louis D. Giannetti, *Godard and Others. Essays on Film Form*; Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, New Jersey, 1976., str. 19–59.

243 O slikarskim aspektima kod Jean–Luca Godarda vrlo opsežno piše Angela Dalle Vacche u tekstu “Godardov Ludi Pierrot — filmska umjetnost kao kolaž protiv slikarstva”; objavljeno u: Krešimir Purgar (ur.) *Vizualni studiji*, op. cit. str. 271–295.



vezom usporedivi s osnovnim strukturno–montažnim načelom *Ludog Pierrota*. Čini mi se da Don DeLillo godardovskom aluzijom dodatno naglašava nemogućnost glavnog lika da razvije produktivan odnos sa svijetom. Sukob onoga što možemo vidjeti i onoga što ne možemo trajno je obilježje kako Davida Bella–lika/režisera tako i Godarda–režisera. Zanimljiva je usporedba dvaju autora od kojih je prvi debitant/amatер, a drugi svjetski poznati profesionalac. David Bell nam na početku knjige otkriva svoje filmske uzore, Burta Lancastera i Kirka Douglasa, ali filmove ipak snima raspravljajući o Bergmanu, Bressonu i Ozuou — “istaknutim primjerima antislike”,<sup>244</sup> Jednako tako i Godard, premda je u svojim filmskim bilješkama na jednom mjestu opisao kinematografiju kao “istraživanje u formi spektakla”,<sup>245</sup> fragmentarnim stilom demontira poetiku hollywoodskog spektakla.

Don DeLillo u *Americani* neprestano mijenja intenzitet pripovijedanja, varirajući gustoću predodžbi koje nam prenosi, od elegičnih opisa newyorških predgrađa u sporim popodnevim na Dan zahvalnosti do frenetičnih vizija budućnosti lažnih proroka; kao da sjedimo ispred televizora i daljinskim upravljačem stalno mijenjamo program, a smisao gledanja želimo pronaći tek u neostvarivoj želji povezivanja svih fragmenata u novu cjelinu s novim značenjem. Možda je upravo od toga David Bell bježao kada se iz privida sigurnosti TV Mreže upustio u nesiguran privid obnove vlastitog života u začudnom autobiografskom filmu koji ima sve što je potrebno filmu — osim filmske iluzije. Za jednu scenu Bell je prethodno ispisao dvije tisuće riječi na zid, cjelokupni tekst što ga je glumac, koji je glumio njegova oca, trebao izgovoriti. Na taj način, pored svoje čiste instrumentalne vrijednosti scenarističkog predloška, crna slova ispisana rukom stvorila su i snažan *vizualni* naglasak na riječima i rečenicama koje su se prekidale tek na mjestima zidnih otvora i zatim ponovo nastavljale. Od filma je ovdje ostao samo tekst, a od slike samo spoznaja o njoj. David Bell govori:

Navečer sam se vratio u hotel. Glen Yost je došao u moju sobu i pogledao zidove. Rekao sam mu da me to koštalo dva poprilična mita i obećanje da ću platiti ličenje kad se odjavim. Njegovo ludo oko bilo je veoma aktivno.

244 Osteen, *ibid.*, str. 361.

245 Jean–Luc Godard, “Marginal Notes While Filming: August 1959 — August 1967”; u: Jean Narboni i Tom Milne (ur.) *Godard on Godard*; Da Capo, New York, 1976., str. 161–243.

Rekao sam da će tijekom snimanja stajati pored fotelje i čitati riječi i rečenice kako su ispisane po sobi. On će biti u kadru s prekidima; s vremena na vrijeme okretat ću kameru i snimati jedan od zidova, možda u skladu s tekstom koji čita, možda ne, kamera i čovjek čitat će u suprotnim smjerovima. Ponekad ću preteći scenarij, a ponekad snimati dijelove koje je već pročitao.<sup>246</sup>

Nigdje ranije u *Americani* kao u toj sceni nije se pokazalo tako razvidnim nešto što bismo mogli nazvati aporijom DeLillove teorijske pozicije: neizdrživa podvojenost između nove civilizacije slike, medija i reklamne industrije na jednoj strani i želje da se izađe iz *imaga*, kroz transcendenciju vizualnog u pojmovno iskustvo. Tekstom kao da se nastoji stvoriti značenje, dok je film “vježba dijametralne suprotnosti koja nastoji raščiniti značenje”.<sup>247</sup> Na idejnoj razini, filmski scenarij ispisan na zidu sobe koja jest dio filma je vrlo blizak neoavangardnoj zamisli svodenja umjetnosti na njenu lingvističku pretpostavku, tj. na “umjetnost kao govor o umjetnosti”. Naime, čitava povijest teorijskog krila konceptualne umjetnosti, od Josepha Kosutha, Lawrencea Weinerja i Mela Bochnera do Roberta Barrya i grupe Art & Language je povijest pronalaženja izlaza iz “prokletstva” slike, iz beznadne identifikacije svijeta vizualnih predodžbi i svijeta umjetnosti.<sup>248</sup> Don DeLillo u *Americani* govori upravo o tom trenutku prijelaza, o društvu koje je

---

246 *Americana*, str. 283.

247 Osteen, op. cit., str. 364.

248 Victor Burgin, jedan od najgorljivijih advokata ikonoklastičke struje suvremene umjetnosti početka sedamdesetih godina, zagovarao je tezu da historijske činjenice ograničavaju djelotvornost umjetničke prakse i da glavni cilj umjetnika ne bi smjela biti redistribucija kapitala, kako je to predviđala marksistička teorija, već redistribucija unutar psihoanalitičke “ekonomije želje” (Victor Burgin: *The absence of presence: conceptualism and post-modernisms*; objavljeno u katalogu izložbe “1965–1972 — when attitudes became form”, Kettle’s Yard Gallery, Cambridge, 1984). Govoreći o radovima grupe Art & Language, Charles Harrison primjećuje da veza između umjetnosti–kao–koncepta i nezainteresiranog promatranja jednostavno nije moguća. Kako bi dospio do stupnja razumijevanja djela, promatrač mora prihvatiti novu raspodjelu formi i sebe doživjeti kao čitača djela, a ne uzivatelja u djelu. Harrison tvrdi da Art & Language svoju neestetsku umjetničku praksu temelje na potpunoj izloženosti spram javnosti i nepripadanju modernističkim dihotomijama estetskog i neestetskog, iskustvenog i teorijskog, individualnog i kolektivnog, elitnog i popularnog, te umjetnosti i jezika. Objekt njihove umjetnosti nije se razložio ili konceptualizirao u nematerijalnom: ono što se uistinu promijenilo jest njegova sada već nepostojeća samorazumljivost (Charles Harrison: *Art object and artwork*;

dosegnulo kritičnu masu slikâ bez značenja. Mark Osteen kaže da je snimanje filma samo uvećalo Bellovu frustraciju jer je pokazalo da se istinu ne može prikazati: “U odmicanju od realnog prema filmskom, on je ‘konzumirao’ sebe, ali je bit za kojom je tragao ostala nedosegnuta, nekonzumirana”.<sup>249</sup>

Jedan od likova će u jednom trenutku filma prepričati svoj susret sa starim indijanskim poglavicom iz plemena Siouxa. DeLillo je tada, kroz riječi starog indijanskog mistika, dao jednu od najciničnijih i najrazornijih dijagnoza ondašnje Amerike, ali, čini mi se, i funkcije medija u suvremenom društvu. U britkoj ironijskoj persiflaži poglavica predlaže novu vrstu prenošenja znanja tako što bi na jednu videotraku bili snimljeni svi potencijalni studenti, a na drugu svi postojeći profesori. Videosnimke bi se zatim emitirale na dva monitora okrenuta jedan prema drugome.<sup>250</sup> U prividno najvećoj mogućoj blizini, oni bi bili maksimalno udaljeni jedni od drugih; u činu apsolutne vidljivosti, oni jedni druge ne bi mogli vidjeti. Utoliko *Americana* nije samo romansirani mit o novoj ulozi slike u modernom vremenu, nego i freska o novome hiper–medijatiziranom čovjeku koji u toj slici kao u ogledalu sve više prepoznaje svoj vlastiti odraz.

### *Giulio Iacoli i tipologija slikovno–kinematografskog diskursa u Americani*

Talijanski teoretičar Giulio Iacoli ponudio je interpretaciju ikoničkih motiva u *Americani* kroz tipološku raščlambu tematsko–strukturalnih motiva pomoću kojih, prema njegovom mišljenju, DeLillo koristi kinematografske asocijacije ne samo u svrhu narativizacije intertek-

---

u katalogu izložbe *L`art conceptuel, une perspective*; Musée d`Art Moderne da la Ville de Paris, 1990., str 64).

249 Osteen, *ibid.*, str. 364.

250 Ta ideja apsurdne komunikacije iz forme DeLillova književnog teksta prenesena je koju godinu kasnije u stvarne videoinstalacije Dana Grahama iz 1974. (izložene na venecijanskom Biennalu 2002.) i Dalibora Martinisa iz 1978. (*Cool Kiss*). Ikonoklazam avangarde nije se iscrpio u odbacivanju dijalektike slike, niti se u toj dijalektici sastojala sva pokretačka snaga umjetnosti bez slika. Slike su i dalje ostale tamo gdje jesu, onakvima kakve su bile: na televizijskim ekranima, na reklamnim plakatima, u časopisima i knjigama, muzejima i galerijama. Ono što se promijenilo mogli bismo nazvati *novom distribucijom značenja*.

stualnih veza, nego i radi otvaranja vlastitog djela prema mnogo širim pitanjima ontoloških relacija između literature i pokretnih slika.<sup>251</sup> Iacoli smatra da DeLillo teži stvaranju svojevrsnoga “višerodnog teksta” (*testo poligenere*) čije se sastavnice nadograđuju, isprepliću i ulančavaju kako bi stvorile distinktivne elemente teksta, od kojih svaki ipak zadržava vlastitu raspoznatljivost unutar cjeline na tragu onoga što Antonio Costa naziva “razlikom jednog izražajnog sredstva u odnosu na drugo”.<sup>252</sup> Iacoli je razložio slikovne aspekte *Americane* na četiri osnovna tipa pojavljivanja slika unutar teksta:

- 1) Ponovna upotreba kinematografskih slika
- 2) Režiserski diskurs
- 3) Usporednost filma i američkog načina života
- 4) Korištenje pojma ikoničnosti

“Ponovna upotreba kinematografskih slika” svjedoči o DeLillovoj osobnoj uronjenosti u svijet filma i popularne kulture koja se zatim na pripovjednoj razini prenosi u ključno formativno iskustvo Davida Bella. Karakter DeLillovog protagonista oblikovan je kulturom filma na taj način što njegovo pripovijedanje u prvom licu spominje filmske autore, glumce i sekvence podjednako izravnim intermedijalnim asocijacijama, kao i suptilnijim implicitnim aluzijama na pojedine filmske sekvence koje će biti prepoznatljive samo boljim poznavateljima filmske povijesti. Na taj način se eksplicitna postmodernistička citatnost isprepliće s implicitnom, tj. “djelomičnom” ekfrazom koja će imati učinak stilske figure samo ako je čitatelj u stanju povezati narativne mikro-cjeline s konkretnim filmom na koji se aluzija odnosi. Promotrimo ovaj odlomak:

Fellini, majstor šešira i nosova, razumije filozofsku prirodu odjeće. Mojih dvadeset i osam godina u filmovima. Stvaranje života tako lako da šešir na glavi može postati čovjek. Šešir je nosio mene. Stiže Zampànò: prikolica i

---

251 Giulio Iacoli, “La rincorsa della vita sulla pellicola. Il cinema come discorso e materiale compositivo in DeLillo”; u: Matteo Colombi i Stefania Esposito (ur.) *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*; Meltemi, Rim, 2008., str. 251–277.

252 Antonio Costa, “Nel corpo della parola, l'immagine: quando la letteratura cita il cinema”; u: Fusillo i Polacco (ur.) *Letteratura e le altre arti*, “Contemporanea” br. 3, L'Aquila, 2004.



cesta, njezino oštećeno dječjačko tijelo najavljuje snagatora, a on je u lancima i urliče. Zubi su mi škljocnuli u tami kina Bleeker Street dok su plesali preko neba, ogrlica od šahovskih figura, ruke združene u sjevernoj zori. Zatvorenih očiju, udisao sam industrijsku sumornost iz mekane podstave šešira L. S. Stratford d.o.o., prizor u kojem Finney pada po stepenicama. Gledao sam između pukotina u tami. Burt Lancaster briše prsa ručnikom: (a mi živimo ovdje, rujući, u porama). Bell gleda u poster Belmonda koji gleda u poster mračnog Bogarta. Starac na ljuljački, Watanabe pjeva svojem neviđenom djetinjstvu. Prošetao sam oko kreveta i nedostajale su mi ustajale sobe na West Endu, lijepo spolno neodređene na svoj način, dodir otrcanog glamoura koji dopire iz parka Needle, blijedi suženi muškarci koji žive za filmove iz tridesetih. Shane jaše prema neokaljanim planinama.<sup>253</sup>

U ovoj Bellovoj reminiscenciji na djetinjstvo pozorniji čitatelj će prepoznati cijeli niz filmskih sekvenci i likova, čak i kada oni nisu eksplicitno filmografski navedeni: *La Strada* Federica Fellinija (glavni lik Zampano' imao je šešir u koji je prikupljao milodare); *Sedmi pečat* Ingmara Bergmana (glavni lik u filmu, Antonius Block, igra šah sa Smrću); *Subota navečer, nedjelja ujutro* Karela Reisz (Arthur Seaton, kojeg glumi Albert Finney, u filmu dobije batine); *Odavde do vječnosti* Freda Zinnemanna (scena na havajskoj plaži s Burtom Lancasterom i Deborah Kerr); *Do posljednjeg daha* Jean-Luca Godarda (u filmu Jean-Paul Belmondo glumi lik kriminalca koji se poistovjećuje s Humphreyem Bogartom); *Živjeti* Akire Kurosawe (priča o Kanjiu Watanabeu koji je obolio od raka); *Shane* Georgea Stevensa (na kraju filma revolveraš Shane ranjen odjaše u suton). Giulio Iacoli tvrdi da ovakvo parataktičko nizanje filmskih sekvenci sugerira novu ontološku poziciju filmske slike unutar literarnog teksta, a također slike i teksta zajedno u odnosu na izvanumjetničku stvarnost:

Na taj način citat se pretvara u priču i serijalni niz, pronalazeći u pogledu unatrag reminiscencije iz povijesti filma i stvarajući pomoću neprekinutog monološkog glasa svjevrsnu *concordia discors*, koja je omogućena ekfrastičkim prostorom naracije: pripovjedne razine, njihova temporalna određenja kao i njihove ontološke koordinate, osciliraju i izmjenjuju se da bi naposljetku stajale jedna uz drugu (Bell gleda u poster Belmonda koji gleda u poster mračnog Bogarta).<sup>254</sup>

---

253 *Americana*, str. 278.

254 Iacoli, op. cit., str. 257.

U jednom od primjera “režiserskog diskursa” DeLillo povezuje dijegetsku razinu romana u kojoj David Bell kao režiser snima film s intertekstualnim motivima stvarnih režisera iz povijesti filma. Kada objašnjava Carol Deming, jednom od likova u svom filmu, kako treba odigrati neku glumačku rolu, Bell se poziva na specifičan režijski postupak Ingmara Bergmana u *Personi* kada švedski redatelj dva različita ženska lika tijekom filma pretvara u jednu osobu. DeLillov fiksijski lik na ovom mjestu se koristi formalno–stilskim prosedeom stvarnog režisera i na taj način dvostruka fikcionalnost — DeLillov roman i Bellov film u romanu — nastavlja korespondirati sa stvarnim svijetom:

Prvi dio ovoga treba biti jednostavan, izravan, široko otvoren. U drugom dijelu počinješ se povlačiti. Želim se osjećati kao da slušam stranca u magli. Dvije žene su jako različite. Možda si gledala *Personu*. Tamo su dvije žene, medicinska sestra i pacijentica, veoma različite, koje se polagano počinju spajati, gotovo kao da jedna drugoj lebde kroz osobnost i ponovo se pojavljuju s nečim dodanim ili oduzetim, nisam siguran koje od toga, no to je velik film, neponovljen, o prirodi smanjujućeg postojanja. Skrećem s teme.<sup>255</sup>

Prema mišljenju Giulija Iacolija, ovdje je riječ o ekfrazi mješovite prirode koja ima specifičnu ulogu na obje diskurzivne razine: i onoj (filmskog) sinopsisa Davida Bella i onoj vrijednosnog suda kojim narrator pokušava okarakterizirati samoga sebe kao lika u svom vlastitom filmu.<sup>256</sup> Dodao bih da i sâm *režiserski diskurs* također funkcionira na dvije razine — onoj izravnog bergmanovskog interteksta i onoj filma u romanu kada Bell režira film o vlastitom životu na način na koji je to učinio Bergman u stvarnom filmu, tj. stvarnom životu.

Premda ih Iacoli tipološki odvaja, “usporednost filma i američkog načina života” te “korištenje ikoničkih figura” u *Americani* se gotovo uvijek pojavljuju istodobno, potvrđujući osnovni dojam o dotičnom romanu kao paradigmatičnom “vizualnom tekstu”. Naime, likovi iz Bellovog djetinjstva, kao, uostalom, i on sam, često su išli u kino, najčešće na premijere, komentirali su postupke likova, identificirali se s njima ili ih osporavali. U isto vrijeme, likovi u romanu imaju izrazito snažnu vizualnu memoriju, sposobnost poniranja u vlastito sjećanje i pronalaženja u njemu minucioznih detalja, sposobnost da se “vidi”

---

255 *Americana*, str. 268.

256 Iacoli, op. cit, str. 264.

kako su stvari izgledale ili da ih se uspoređi s izgledom drugih stvari. Vizualnost *Americane*, prema tome, ne sastoji se samo (niti prvenstveno) u postmodernističkoj intermedijalnosti, tj. u povezivanju realnog svijeta slike i onoga stvorenog (tj. pomoću slika reprezentiranog) u romanu, premda djelo obiluje upravo takvim referencama, nego prije svega u tome što su likovi izrazito senzibilizirani prema utjecajima slika na njihov svakodnevni život, što “razmišljaju filmski” koristeći film kao metaforički diskurs i utoliko se za *Americanu* može reći da je “režirana” jednako kao što je i napisana.

Pozivajući se dijelom i na uvide Stefana Ghislottija iz njegove knjige *Riflessi interiori — il film nella mente dello spettatore*, Giulio Iacoli će ustvrditi da DeLillovo gotovo manijakalno inzistiranje na slikovitosti literarnih reprezentacija, kao i specifični filmski metadiskurs njegovih likova, otvara nove kognitivne mogućnosti književnosti uopće na taj način što će ona kao materijalno ne-slikovni medij pridonijeti rekonstrukciji kinematografske imaginacije “preko implicitne povijesti gledateljskog iskustva, upravo onako kako su to potvrdile kognitivističke teorije usmjerene prema onoj vrsti teorije filma koja uzima u obzir gledatelja i njegove aktivne procese suradnje u proizvodnji značenja”.<sup>257</sup>

### *Pokretne slike: metaforički okvir književne naracije u romanu Point Omega*

Nepunih četrdeset godina nakon *Americane*, jedan DeLillov glavni lik ponovo snima film. Sada je riječ o Jimu Finleyu, *freelanceru*, autoru dokumentaraca, nimalo osebujnom filmašu, barem prema detaljima koje o njemu doznajemo iz romana *Point Omega*.<sup>258</sup> Finley je odlučio snimiti dokumentarni film o Richardu Elsteru, bivšem savjetniku američke vojske iz doba administracije Busha i Cheneya, angažiranom za “intelektualni” aspekt ratnih operacija u Iraku. Umirovljeni Elster živi povučeni životom nagdje na jugu Kalifornije, u pustinji u zaleđu San Diega i dolazak Finleya potpuno preokreće njegov svakodnevni pustinjački raspored, ali naposljetku i njegov pojam o tijeku vremena i hijerarhiji životnih vrijednosti. U jednom trenutku njima dvojici pridružuje se i Elsterova kćer Jessie, misteriozan lik koji pojačava dojam

<sup>257</sup> Ibid., str. 272.

<sup>258</sup> Don DeLillo, *Point Omega*; New York, Scribner, 2010.

introvertiranosti i suspregnute ekspresije prisutan u cijelom romanu. U jednom trenutku Jessie misteriozno nestaje iz njihove kuće usred kalifornijske pustinje i taj devastirajući i nikad razriješeni događaj obilježava fabularni kraj romana. Nas će, dakako, ovdje zanimati nešto sasvim drugo.

Premda nevelik opsegom, *Point Omega* je alegorija odnosa slike i teksta, govornog jezika i vizualnog jezika, tehnologije i medija, književnosti i filma. U njemu je, s jedne strane, zorno isprepletana narativna komponenta s naglašenom temom vizualnosti i filma, a što je predstavljeno u liku Jima Finleya i njegove specifične vizije ikonoklastičnog dokumentarca koji bi bio, kako je zamišljen, snimljen u jednom kadru korištenjem isključivo prirodnog svjetla, gotovo bez montaže i bez inače uobičajenih režijskih intervencija. Glavni lik u *Americani* svoj film nikada nije dovršio, a u *Point Omega* glavni lik nije ga niti počeo snimati. Oba DeLillova protagonista/režisera, David Bell i Jim Finley, upadaju u neizbježni vrtlog teksta i slike, verbalni dio vlastitog psihograma pokušavaju kontrastirati onim vizualnim; stalno govore o filmu, ali ga nisu u stanju realizirati ili im on, naposljetku, više nalikuje jednostavnom oslikovljenom tekstu. Kada Finley objašnjava Elsteru kako će njegov film izgledati, vizualna estetika pokretnih slika više nas podsjeća na eksperimentalne filmove Andyja Warhola načinjene u jednom kadru nego li na Godardovu pitoresknu kolažnu kombinatoriku:

“Bez plišanih naslonjača s toplim osvjetljenjem i policama s knjigama u pozadini. Samo čovjek i zid.” Rekao sam mu. “Čovjek tamo stoji i povezuje svoje cjelokupno iskustvo, sve što mu pada na pamet, osobne stvari, teorije, detalje, osjećaje. Ti si taj čovjek. Nema pozadinskog glasa koji postavlja pitanja. Nema insertiranih ratnih snimki ili komentara drugih ljudi koji govore u kameru ili u *off-u*”.

“Što još?”

“Jednostavni kadar glave”

“Što još?” upitao je.

“Ako ima pauzi, to su tvoje pauze, ja nastavljam snimati”

“Što još?”

“Kamera s *hard* diskom. Jedan kontinuirani kadar”

“Koliko je dug taj kadar?”

“Ovisi o tebi. (...)”<sup>259</sup>

---

259 Ibid., str. 21–22.

Iz ovoga odlomka primjećujemo bitnu razliku između snimateljskih postupaka dvojice DeLillovih likova. Dok je David Bell filmu pristupio konzekventno analitički, stvarajući scenarij koji će ne samo prikazati scene iz života njegove obitelji nego i dekonstruirati sam postupak nastanka filma kao medija, Finley pristupa filmu mnogo jednostavnije, njegov će film biti snimljen u jednom kadru, bez redateljskih i montažnih intervencija. Premda bi se u kreativnom smislu oba filma značajno razlikovala, i jedan i drugi postupak u načelu možemo smatrati eksperimentalnima zato što problematiziraju umjetnički postupak istodobno s iznošenjem tematike o kojoj govore. Bellovo strukturalističko poigravanje prirodom filma kao medijske vrste uspoređuje s postupcima konceptualne umjetnosti sedamdesetih i utoliko je formalno–stilski “usklađen” s glavnim umjetničkim strujama njegova vremena. Finleyev zamišljeni dokumentarac je dio romana koji nastaje četiri desetljeća kasnije, u uvjetima razvijenog društva spektakla, sveprisutnosti slike i najrazličitijih vizualnih podražaja. Utoliko bi “film snimljen u jednom kadru” bio radikalno drugačiji od mnoštva suvremenih filmova i dokumentaraca koje karakteriziraju kratki kadrovi, brzi montažni rezovi i dinamična pozicija kamere. Finleyeva zamisao oponira dominantnim medijskim principima suvremenog vremena i predlaže svojevrstu estetiku spore izmjene slika te na taj način postaje srodnom DeLillovom načinu izlaganja u *Point Omega*.

Vratimo se za trenutak na *Americanu* kako bismo povezali motivacije dvojice protagonista i pokušali se približiti temeljnoj ambivalenciji teksta i slike, koja u *Point Omega* doživljava radikalno strukturalno–narativno razrješenje. Peter Boxall tvrdi da je lako razumjeti zašto bi netko film Davida Bella mogao smatrati promašajem. Pitanje je uspijeva li “film u romanu” razotkriti američku patologiju uspješnije nego što to čini sam roman, izvan konteksta umetnutog filma. Ako i jedan i drugi bazično imaju istu ambiciju — roman da naslika široku panoramu američke stvarnosti u doba hladnog rata, a “film u romanu” da prepozna na koji način se široka američka slika reflektira na sudbini glavnog lika — tada film ne dovršava namjeru svog autora. Ali, tvrdi, Boxall, upravo je “neodlučenost” njegova glavna snaga:

Davidov se film u izvjesnom smislu nije uspio materijalizirati, ostao je neaktivan i neprikladan za filmsko platno. No tvrdim da ta tišina, ta tama, taj otpor prema čitljivom izrazu daju filmu njegovu snagu, njegovu suspregnutu elokvenciju. Film unutar romana nastoji izraziti neku vrstu tišine,

tmine — tišine i tmine koju je David prvi put iskusio u New Yorku dok je kamera otkrivala svoju moć uništenja.<sup>260</sup>

Na ovome mjestu moramo skrenuti pozornost na presudan strukturalni element u *Point Omega*: premda odnos Richarda Elstera i Jima Finleya čini narativnu jezgru romana, ona je uokvirena svojevrsnim prologom i epilogom koji funkcioniraju kao odvojeni ekstemporalni događaji. Oni su se pak dogodili u dva uzastopna dana i više su povezani međusobno nego što bismo ih doveli u izravnu uzročno–posljedičnu vezu s jezgrom romana. Funkcionirajući kao okvir glavnoj radnji, oni upotpunjavaju priču, ali iz drugog očišta i iz druge vremenske točke koja prethodi vremenu priče iz središnjeg dijela romana. Oni prethode fabuli same pripovijesti i u njima se nudi epistemološki okvir u koji čitatelj *a posteriori* može uklopiti samu fabulu romana. Također, pomoću okvirnih dijelova romana autor otvara “teorijske” teme filmske komunikacije i filmskog vremena koje se kasnije razrađuju, uvodeći nas u problematiku razgradnje gramatike vizualne percepcije kako bismo bolje razumjeli događanje vremena i odluke koje su motivirane temporalnošću svih stvari. O čemu je zapravo riječ? U prologu DeLillo donosi opis umjetničke videoinstalacije *24 Hours Psycho* Douglasa Gordona iz perspektive trećeg lica neimenovanog lika koji danima za redom dolazi u galeriju i fasciniran promatra instalaciju, razmišlja o načinu kako je napravljena, analizira nju ali i druge posjetitelje kod kojih uglavnom primjećuje nezainteresiranost i nerazumijevanje. Instalacija se sastoji od filma *Psiho* Alfreda Hitchcocka čije je prikazivanje usporeno tako da cijeli film traje 24 sata, umjesto uobičajenih sat i pol ili dva.<sup>261</sup> Usporenost filma postignuta je tako što nisu prikazivane 24 sličice u sekundi, kao kod standardne filmske projekcije, nego samo dvije sličice u sekundi. Efekt Gordonovog videa možemo nazvati spektakularnim, ali time

---

260 Peter Boxall ovdje se referira na scenu koju smo ranije opisali, kada David Bell stoji ispred gigantske fotografije u hodniku reklamne agencije i promatra kako fotograf fotografira fotografiju koja prikazuje Vijetnamku što drži mrtvo dijete u naručju. Op. cit., str. 50.

261 Gordonova instalacija sastoji se od dvostruke projekcije Hitchcockovog filma: prve koja je emitirana od početka prema kraju filma i druge koja se prikazuje od kraja prema početku. U sredini filma dvije projekcije se izjednačuju u jednom jedinom identičnom *frame*-u, nakon čega svaka nastavlja svoj ekstremno usporeni put prema kraju, odnosno početku filma.

bismo okarakterizirali samo njegov ikonički aspekt. Mnogo značajniji učinak kod nas kao gledatelja sastoji se u defamilijarizaciji poznatog svijeta i načina kako ga doživljavamo. Spoznati stvarnost kroz moć specifične optike nove reprodukcijske tehnologije nadilazi razumijevanje samoga vizualnog iskaza. DeLillov pripovjedač navodi jednu od mnogih impresija koju proizvodi videoinstalacija:

Činilo se stvarnim, ritam je bio paradoksalno stvaran, tijela su se kretala u ritmu glazbe, jedva se pomičući, u dodekafoniji, jedva da se išta događalo, uzrok i posljedica toliko su drastično razdvojeni da mu se činilo stvarnim, na način na koji za sve stvari u fizičkom svijetu koje ne razumijemo kažemo da su stvarne.<sup>262</sup>

Rezultat je potpuno novi doživljaj poznatog filma, ili, možda radije, rasap konvencije filmske reprezentacije s radikalnim posljedicama na percepciju konkretnog filma i, kako ćemo vidjeti, za protagoniste romana — svijeta uopće. (sl. 22)

Tek kasnije postajemo svjesni da su Elster i Finley također vidjeli instalaciju, neimenovani promatrač primijetio ih je kao “čovjeka sa štapom, vjerojatno profesora, i njegovog asistenta”: “Zagledao se u njih malo dulje, akademske ljude, stručnjake za film, teoriju filma, filmsku sintaksu, film i mit, dijalektiku filma, metafiziku filma, dok se Janet Leigh upravo spremala razodjenuti prije krvave scene u kupaonici”.<sup>263</sup> Prolog i epilog s minucioznim opisom radikalno usporenog filma Alfreda Hitchcocka čitatelj doživljava kao sinkopu u sporoj i elegičnoj lamentaciji Elstera i Finleya o smislu života i tijeku vremena. Na taj način DeLillo stavlja fokus na videoinstalaciju Douglasa Gordona što predstavlja ključnu strukturalnu intervenciju u tkivu romana, poput svojevrsne “upute za upotrebu” središnjeg dijela priče. Naime, tehnika izrazitog *slow-motiona* primijenjena u Gordonovom video uratku dekonstruira Hitchcockov narativ pretvarajući jednu linearno ispričovanu vizualnu priču s početkom, zapletom i raspletom u neprepoznatljivi niz prepoznatljivih slika/fragmenata. Film je sveden na puku sliku, na nerazgovjetni vizualni govor. U prologu romana, kroz treće lice neimenovanog promatrača, pripovjedač uočava zbunjenost Elstera i Finleya, prepoznaje njihovo nerazumijevanje videa i njihovu nemo-

262 Don DeLillo, *Point Omega*, str. 14.

263 Ibid., str. 8.




---

gućnost da pronađu adekvatne riječi za totalnu dekonstrukciju vizualne naracije:

Zatim su otišli (Elster i Finley, op. K.P.), samo tako, krenuli su prema vratima. On (promatrač, op. K.P.) nije znao kako to shvatiti. Shvatio je to osobno. Visoka vrata otvorila su se za čovjeka sa štapom i zatim za pomoćnika. Izašli su. Što, bilo im je dosadno? Prošli su pokraj čuvara i otišli. Morali su razmišljati u riječima. U tome je bio njihov problem. Radnja se odvijala odviše sporo da bi mogla prihvatiti njihov filmski rječnik. Nije znao imati to uopće smisla. Nisu mogli osjetiti otkucaje srca slika projiciranih tom brzinom.<sup>264</sup>

Ovim kratkim pripovjedačevim komentarom, *radnja se odvijala odviše sporo da bi mogla prihvatiti njihov filmski rječnik*, *Point Omega* se etablira kao ozbiljna epistemološka revizija prirode gledanja, mogućnosti vizualne percepcije, filmskog jezika, nestabilne prirode vizu-

---

264 Ibid., str. 10.



alnih medija i komunikacije općenito. Činjenica da Elster i Finley “nisu mogli osjetiti otkucaje srca slika projiciranih tom brzinom”, upućuje na dijalektičku prirodu odnosa slike i teksta u suvremenom vremenu, na odnos realnosti i fikcije, razumijevanja i komunikacijskog djelovanja u međuprostoru umjetničke intervencije i “stvarnog” svijeta. Ovdje nas, dakako, posebno zanima književno–stilska metoda pomoću koje nam DeLillo prenosi ovaj spomenuti uvid. Prolog i epilog kao strukturalno odvojeni dijelovi romana, u kojima dominira *slow-motion* instalacija *24 Hours Psycho*, funkcioniraju kao teorijski ekspozice o prirodi vizualne komunikacije, zatim o konvencijama koje sustave suvremenih medijskih slika drže “pod kontrolom”, te o posljedicama eventualnog rasapa tih vizualnih konvencija. DeLillova pripovjedna tehnika je metaforička: dva protagonista nisu u stanju riječima opisati ono što vide, a pred njima je radikalna vizualna preobrazba filmske konvencije prikazivanja. Iz njihove perspektive, dvije sličice u sekundi postaju neizreciva slikovitost, izvan vizualnog medija i izvan govornog jezika.

S onu stranu slike i teksta, ili u potpunosti *izvan* njih, čini se da Elster i Finley iz galerije sa sobom odnose novi koncept temporalnosti, potpuno drugačiju svijest o vremenu i o njegovom utjecaju na percepciju svakodnevnih događaja. Paradoksalno, usporene snimke videoprojeksije onemogućavaju ih u govoru u okviru konvencionalnih sustava reprezentacije (poput filma, u našem slučaju), ali zato ih senzibiliziraju za mikroskopske detalje međuljudskih odnosa, ponajprije odnosa između njih dvojice, a zatim i njihove relacije prema svijetu. Njihovo druženje u Elsterovoj ladanjskoj kući u kalifornijskoj pustinji protječe iznimno sporo; sve do samoga kraja i misterioznog nestanka Elsterove kćeri nema niti jednog događaja koji bi poremetio neobavezno komentiranje gotovo neprimjetnih prirodnih mijena, reminiscencije na prošlost svih triju likova, fokusiranje na događaje “bez značaja”, kao što je ulijevanje whiskeya u čašu ili promatranje zalaska sunca. Likovi sve više postaju svjesni vremena, ono poprima gotovo materijalni karakter u posvemašnjoj izolaciji na američkom Zapadu. U središnjem dijelu *Point Omega* više se ne raspravlja o utjecaju vizualne reprezentacije na spoznaju stvarnosti — sada je temom postalo vrijeme, ono isto vrijeme na koje im je skrenula pozornost videoinstalacija Douglasa Gordona, koja kao da je došla iz nekog drugog svijeta i iz neke druge knjige:

Ona je rekla, “Uobičajeni užas. Što je uobičajeni užas?”

“Toga ovdje nema, stalnog računanja iz minute u minutu, stvari koje osjećam u gradovima.”

Sve je objedinjeno, sati i minute, riječi i brojevi posvuda, rekao je, kolodvori, autobusne rute, taksimetri, nadzorne kamere. Stvar je u vremenu, glupom vremenu, nebitnom vremenu, ljudima koji gledaju na satove i druge spravice, druge podsjetnike. Iz naših života curi vrijeme. Gradovi su izgrađeni da bi mjerili vrijeme, da bi odvojili vrijeme od prirode. To je neprestano odbrojavanje, rekao je. Kad stvari ogoliš, kad pogledaš u nutrinu, jedino što ostaje je užas. Upravo je to ono što bi književnost trebala popraviti. Epska pjesma, priča za laku noć.

“Film,” rekoh.<sup>265</sup>

Pripovjedač u središnjem dijelu knjige je Jim Finley. U prethodnom citatu vidimo da u raspravi o temporalnosti i gubitku osjećaja za vrijeme u modernoj civilizaciji on predlaže “literaturu kao lijek”. Poput suvremenog Gottholda Ephraima Lessinga, on poeziji pripisuje aspekt vremena, ali onakve vrste vremena koja služi spoznaji. Međutim, iz posljednje replike doznajemo da je za Finleya i film — vrijeme; i film može imati snagu poetskog, “lessingovskog” vremena književnog djela. Početak romana s videoinstalacijom u newyorškoj galeriji važan je strukturalni element naracije, ali teoretičar vizualnih studija u tome će primijetiti epistemološku subverziju slike i teksta: paradoksalni *negativni vizualni obrat* pomoću kojeg se kroz dekonstrukciju filmskog ritma skreće pozornost na naš vizualni doživljaj svijeta, ali samo kako bi ga se demontiralo (Gordonova videoinstalacija je usporena, dekontekstualizirana verzija Hitchcockovog filma) i uputilo nas na njegovu tekstualnu bit. Naposljetku, kroz lik Jima Finleya i njegov rudimentarni film u jednom kadru, DeLillo sugerira da filmska slika još uvijek može posjedovati specifičnu filmsku temporalnost ako pristanemo na jednostavnu “obmanu” koju nude dvadesetčetiri sličice u sekundi.

---

265 Ibid., str. 45.

## Figuracija i ikonoklazam u romanu *Modrobradi* Kurta Vonneguta

Kurt Vonnegut u romanu *Modrobradi* donosi autobiografiju izmišljenog Raba Karabekiana koji se u knjizi predstavlja kao autentični pripadnik prve lige američkog akcijskog slikarstva, Pollockov *intimus* i poznavatelj pravog razloga Rothkova samoubojstva.<sup>266</sup> Riječ je, dakle, o osobi u najmanju ruku visokih modernističkih moralnih načela koja ne dovodi u pitanje uznapredovali formalizam američke apstrakcije i potpuno poistovjećenje tjelesnog i duhovnog u slikarstvu, na tragu tada vrlo vitalne tradicije Vasilija Kandinskog. Karabekian je bio autor monumentalnog platna nazvanog *Windsorski plava br. 17*, jednog od remek-djela apstraktnog ekspresionizma koje je svojom impresivnom umjetničkom snagom zasluživalo mjesto u Guggenheimu ili Whitneyu. Vonnegut, ipak, u Karabekianovu modernističku priču o uspjehu unosi tipičnu postmodernističku subverziju slike, kako bi pokazao svoje uvjerenje da sredinom osamdesetih (tada, naime, roman nastaje) apstrakcija može biti tek salonska verzija umiruće avangarde.

Da bismo vjerodostojnije obrazložili naše tumačenje ovog djela, naglasit ćemo činjenicu da lik u romanu piše svoju autobiografiju 1987. godine. Zašto je to važno u kontekstu djela i njegove potencijalne kritičko-teorijske pozicije? Premda postmodernističke pravce u (vizualnim) umjetnostima ne možemo objediniti bilo kakvim održivim zajedničkim stilskim karakteristikama, jedna od konstanti umjetnosti tog vremena je bila dominacija figurativnog slikarstva uz brojne reference na svijet medija i potrošačke kulture. Utoliko se ta umjetnost, barem u formalnom smislu, nadovezivala na ideje Pop-arta i apropijacijske umjetnosti (o čemu će biti riječi više u sljedećem poglavlju) istodobno radikalno kritizirajući avangardu i konceptualnu umjetnost sedamdesetih. Vonnegutov glavni lik započeo je slikarsku karijeru kao apstraktni ekspresionist, utemeljujući vlastite prosudbe o funkciji umjetnosti u krilu avangarde, nepredmetnosti i uz odbijanje oponašanja stvarnosti. Međutim, na kraju romana Karabekian se pretvara u figurativnog slikara koji potpuno odbacuje mogućnost da apstraktno slikarstvo dovede u bilo kakav produktivni dijalog sa stvarnim svijetom.

---

266 Kurt Vonnegut, *Modrobradi*; Profil International, Zagreb, 2004. Prijevod izvornika K. Vonneguta, *Bluebeard*, 1987., prevela Petra Mrduljaš.

On doživljava preobrazbu ne samo kao umjetnik koji mijenja stil, nego i kao “teoretičar” koji raspravlja o odnosu slike i teksta, o pojmovnoj i metafizičkoj stvarnosti, te o funkciji slikovne reprezentacije u spoznaji svijeta. Romansirana pripovijest o umjetničkoj subverziji modernističkog slikara Karabekiana kod Kurta Vonneguta dobiva snagu epistemološke metafore i pretvara se u kritičko–teorijski ekspoze o prirodi vizualne i verbalne reprezentacije u najširem smislu.

O kakvoj je subverziji Karabekianovog opusa ovdje riječ? Nesretni slikar koristio je u svojoj najznamenitijoj fazi pigment marke Saten Dura–Lux koji se iz nepoznatog razloga nakon nekog vremena počeo ljuštiti s platna do potpune dezintegracije fizičkog integriteta boje i konačnog nestanka slike. Bez obzira je li publika u njoj vidjela reprezentaciju zbilje ili slikarsku inkarnaciju umjetnikova duha, slika je jednostavno nestajala, dio po dio izdajničkog Saten Dura–Luxa otkidao se od podloge i prepuštao sliku zaboravu. Sve ovo doznajemo iz Karabekianove priče u prvom licu, koja bi najvjerojatnije bila zabilježena kao tek još jedan bizarni beletristički osvrt na kraj “velikih naracija” u modernom slikarstvu da priča ne nalazi svoj rasplet, trideset godina nakon propasti *Windsorski plave br. 17*, u iskrenoj Karabekianovoj apologiji predmetnog u slikarstvu, kao da nije riječ o (makar samo romansiranom) slikaru koji je s Pollockom i društvom pomicao granice umjetnosti i vizualne percepcije i kao da nije riječ o rušenju cijelog jednog svijeta iza sebe. Kakva bi to trauma mogla uputiti pionira moderne apstrakcije na “reakcionarni” put suvremenog spektakla slike nabijenog simulakrumom, neodoljivim strategijama zavođenja i novim kanonima medijalizirane ljepote? Karabekian je, naime, na onom istom monumentalnom platnu s kojega su otpali gotovi svi slojevi plavog Saten Dura–Luxa naslikao impresivnu posvetu strahotama Drugog svjetskog rata u maniri meksičkih muralista sa stotinama likova koji pričaju stotine tragičnih ratnih sudbina. Vonnegutov glavni lik je u Drugom svjetskom ratu i sam sudjelovao i svoju je veliku figurativnu sliku, nakon tri desetljeća apstinencije od apstraktnog slikarstva, motivirao željom da konačno kaže istinu o ratu kao devastirajućoj traumi pojedinca i cijelog svijeta. Kao poznati apstraktni slikar, Karabekian se nakon trideset godina anonimnosti vraća kistu da bi naslikao posvetu ljudskoj gluposti i, poput Hieronymusa Boscha novoga doba, dao umjetnički legitimitet tragičnosti ljudskog uma. Njegova memorija pritom je bila vrlo

selektivna: dugogodišnju traumu mogao je izbaciti iz sebe samo tako što će je ponovo proživjeti kroz čin figurativne, predmetne slike, dok je svoju ikonoklastičku povijest izbrisao zajedno s posljednjim ostatkom plavog Saten Dura–Luxa. Kao što smo već naznačili, ono što nas ovdje prvenstveno zanima je u kojoj mjeri možemo postupke Vonnegutova glavnog lika smatrati alegorijom odnosa riječi i slike, te njihovih specifičnih spoznajnih potencijala.

Robert T. Tally tvrdi da se ključna dilema, prisutna i u ranijem Vonnegutovom romanu *Doručak šampiona*, odnosi na Vonnegutovu sumnju u autentičnu moć umjetničkog djelovanja. Verbalna i vizualna reprezentacija kod njega su, dakle, samo teorijski “motivi” koje on narativizira kako bi uokvirio vlastiti kritički odnos prema umjetnosti uopće. Tally kaže: “Vonnegut dopušta da jedno pitanje ostane bez odgovora: možemo li procijeniti vrijednost modernističke umjetnosti tek nakon što smo je izložili snažnijem utjecaju naracije?”<sup>267</sup> U *Doručku šampiona*, u kojemu se također pojavljuje lik Raba Karabekiana (ali u trećem licu), nalazimo odlomak u kojemu je slikar na otvorenju izložbe prisiljen objašnjavati nezadovoljnoj publici značenje njegove apstraktne minimalističke slike pod nazivom *Iskušanje sv. Antuna*. Slika je načinjena u stilu američkog “hard edge” slikarstva šezdesetih godina i sastoji se od jednolične plohe zelene boje uz dodatak narančaste vertikalne linije na lijevoj strani. Nakon što mu netko iz publike na izložbi dobaci da je to moglo naslikati i petogodišnje dijete, Karabekian se obraća publici esejističkim tumačenjem vlastite apstraktne slike:

“Dajem ti časnu riječ (...) da slika koju posjeduje tvoj Grad pokazuje sve ono što je u životu doista važno, ništa nije izostavljeno. To je slika koja je svjesna svake životinje. To je nematerijalna bit svake životinje — “ja jesam” na koje se šalju sve poruke. To je sve što je živo u svima nama — u mišu, jelenu, konobarici. To je nepromjenjivo i čisto, bez obzira na besmislenost pustolovinu koja nam se može dogoditi. Sama slika svetog Antuna je nepokolebljiv snop svjetlosti. Da je pokraj njega žohar ili konobarica, slika bi pokazivala dva takva snopa svjetlosti. Naša svjesnost je jedino što je živo i možda sveto u svima nama. Sve ostalo su mrtvi strojevi.”

Barbarsko lice Raba Karabekiana ushićeno se ozarilo. “Pozdravljam vas, građani Midland Cityja”, rekao je. “Pružili ste dom remek–djelu”.<sup>268</sup>

267 Robert T. Tally, *Kurt Vonnegut and the American Novel. A Postmodern Iconography*, London i New York, Continuum, 2011., str. 121–130.

268 Kurt Vonnegut, *Breakfast of Champions*, New York: Delacorte, 1973., str. 226.

Ovaj kratki odlomak obraćanja Karabekiana—slikara posjetiteljima njegove izložbe u Midland Cityju jest anticipacija suprotnog razvoja događaja, imamo li u vidu naredni Vonnegutov romana *Modrobradi*. Nakon gorljive (ali i ironične) afirmacije apstraktnog slikarstva u *Doručku šampiona*, Karabekian se u *Modrobradom* potpuno prepušta figuraciji i predmetnom slikarstvu. Međutim, pored ove unutrašnje intertekstualnosti koju možemo do kraja razumjeti jedino poznavanjem širega Vonnegutovog opusa, mnogo značajnijim mi se čini sadržaj slikarevog obraćanja publici, a njega je moguće protumačiti na dva načina: oba, doduše, zastupaju stranu pojmovnog mišljenja, a ne apstrakcije, verbalne, a ne vizualne epistemologije. Prvi važan detalj primjećujemo u činjenici da slikar svoje radikalno apstraktno djelo tumači narativnim jezikom svojstvenim figuraciji. Kako bi sliku približio mogućnosti razumijevanja publike, Karabekian se javno odrekao svoje apstraktne forme i preveo je u pojmovni jezik. Formalizam apstraktnog ekspresionizma i minimalizma, tako karakterističnih za američku umjetnost pedesetih i šezdesetih godina narativno—eksplikacijskim činom autora slike pretvoreni su u sasvim drugačiji medij slikarske/slikovne komunikacije: u simbol koji nešto “znači” izvan čiste formalističke pojavnosti. Karabekianove riječi iznenada su dale *slici* novi subverzivni smisao potkopavši sliku neautentičnom referencom, tj. pozivanjem na sv. Antuna. Promatrano iz specifične pozicije vizualnih studija, ovo bi se moglo protumačiti kao još jedan slučaj prevrednovanja tradicionalne povijesti umjetnosti, poput onoga ranije spomenutog kada Mondrian Kilroy u romanu *City Alessandra Baricca* “izvlači” Monetov ciklus *Nymphéase* iz domene umjetničke povijesti u mnogo šire područje teorije pogleda.

Drugi važan detalj vidim u činjenici da Karabekian prepušta jeziku, odnosno tekstu, ono što je prvobitno nastalo i još uvijek postoji samo kao slika: premda *Iskuš enje sv. Antuna* ne reprezentira doista iskuš enje sv. Antuna — osim na konceptualnoj, točnije, apstraktnoj razini — umjetnik kao da više nije uvjeren da slika ima bilo kakvu komunikacijsku snagu i predaje ju razumijevanju pomoću teksta. Ponovimo što on doslovno kaže: “Da je žohar bio kraj njega (sv. Antuna) ili konobarica s koktelima, na slici bi se nalazile dvije odgovarajuće zrake svjetla”. Prema ovakvome tumačenju, a koje slikar nudi publici razjarenoj slikom koja ništa ne “prikazuje”, svaki apstraktni znak trebao bi imati odgova-

rajući simbolički ekvivalent pomoću kojih bi, naposljetku, bilo moguće figuralno–pojmovno rekonstruirati svaku apstraktnu sliku. Apstrakcija bi na taj način također postala jezikom koji bi imao sve simboličke i komunikacijske funkcije govornog ili pisanog jezika. Da bismo stekli uvid u eventualne implikacije “tekstualizacije slike” na razini književne naracije, kako to sugerira Vonnegutov protagonist, potrebno je razmotriti kakvu epistemološku ulogu u tom procesu ima Karabekian kao pripovjedač u prvom licu, a kakvu on kao slikar koji reflektira o vlastitoj umjetnosti.

### *Realizam i apstrakcija kao alegorija riječi i slike*

U *Modrobradom* Vonnegut završava transformaciju Raba Karabekiana započetu u prethodnom romanu, slikar se sada potpuno posvećuje figuraciji, te kroz svojevrsan alegorijski obrat njegova pozicija vizualno–teorijski sada poprima suprotni predznak. Podvojenost glavnog lika reflektira se u podvojenosti sadržaja i stila: realistički narativni postupak pisca kontrastiran je poviješću glavnog lika kao apstraktnog slikara; poviješću od koje ne ostaje ništa, baš kao što se njegove apstraktne slike ljušte do neprepoznatljivosti i potpunog gubitka slikovnog integriteta. Karabekianova posljednja slika — divovsko figurativno platno o strahotama rata — tako je minuciozno naslikana da svaki od mnoštva likova postaje samostojeći narativ, autonomna priča s vlastitom poviješću. Na samom kraju romana umjetnik dovodi Circe Berman, ženu s kojom je neko vrijeme živio, u skladište za krumpir gdje se nalazi slika — epsko, narativno remek–djelo:

“Ima li i tebe na slici?”, pitala je.

Pokazao sam joj se u desnom donjem uglu. Pokazao sam vrškom cipela. Ubrajao sam se među najveće figure, one veličine cigarete. Ali bio sam i jedan na tisuću drugih koji je leđima bio okrenut kameri, tako reći. Pukotinu između četvrtog i petog panoa koja mi je prolazila kralježnicom i stvarala razdjeljak na glavi možemo smatrati dušom Raba Karabekiana.

“Čovjek koji ti se grčevito drži za nogu, gleda te kao božanstvo”, rekla je.

“Boluje od upale pluća i za dva sata bit će mrtav”, rekao sam. “To je kanadski strijelac na bombarderu, ranjen je na naftnom polju u Mađarskoj. Ne poznaje me. Čak mi ni ne razabire lice. Vidi samo gustu maglu koje zapravo nema i pita me jesmo li već stigli kući”.

(...)

“Tko je čovjek u neobičnom odijelu?”, pitala je.

“To je logorski čuvar koji je odbacio SS–ovsku uniformu i ukrao odijelo sa strašila”, rekao sam. (...) <sup>269</sup>

U romanu ne nedostaje Vonnegutovih ironijskih detalja kojima autor isprepliće sudbinu protagonista s onime što bismo mogli nazvati programatskim stavom autora, kako prema vlastitom djelu tako i izvan njega. Naime, Karabekian ima samo jedno oko, što bi mogla biti aluzija na njegovu nesposobnost da sagleda dubinu stvari. Kao apstraktnom slikaru, njemu je već na toj razini oduzeta mogućnost trodimenzionalnog gledanja, a njegova pripadnost stilu *action paintinga* se u tom kontekstu doima poput jedine šanse, nipošto svjestan izbor. U romanu umjetnik tako postaje alegorijskim prikazom svog vlastitog nepredmetnog stila, a koji je stil na kraju predstavljen kao neadekvatan da sudjeluje u vizualnom reprezentiranju svijeta. Thomas F. Marvin tvrdi da Karabekianov gubitak oka nije samo romaneskni način da se ukaže na ograničenja u vizualnom spoznavanju svijeta, nego simbolizira i “plošnost” njegova karaktera. I na njegovim slikama odražava se nesposobnost da stvari sagleda dublje od površinske pojavnosti. Njegove (apstraktne) slike nemaju dušu jer i njemu samome nedostaje empatije i sposobnosti da prodre u dubinu karaktera drugih. Kada Karabekian govori o svom fizičkom ograničenju, onda on ne govori samo o *gledanju* kao fizičkoj činjenici:

Njegov gubitak oka simbol je njegove nesposobnosti da vidi ljude oko sebe. Samo s jednim okom, njegov pogled nije imao dubinu i dimenziju, i njegov pogled na svijet bio je plošan poput platna na kojima je slikao. No usprkos njegovim neuspjesima kao supruga, oca i umjetnika, knjiga očito završava s mudrijim Karabekianom koji se pomirio s prošlošću priznajući svoje poraze. U svojoj posljednjoj slici konačno je pronašao predmet o kojemu ima nešto za reći. <sup>270</sup>

Je li taj “pametniji” Karabekian, dakle, tek onaj koji se odrekao čistog slikarstva, koji je napokon odlučio pričati priče na jedini način na koji ih je moguće ispričati: narativnim tekstom ili figurativnom (narativnom) slikom? Posljednja njegova slika načinjena je tehnikom foto-

---

269 Vonnegut, *Modrobradi*, str. 242.

270 Thomas F. Marvin, *Kurt Vonnegut. A Critical Companion*; Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2002., str. 146.



grafskog realizma, još jednim od stilova paralelnih minimalističkom i apstraktnom slikarstvu šezdesetih. To, međutim, nije njena najvažnija osobina; mnogo je značajnija Karabekianova spoznaja da je komuni-kacijsko djelovanje, pogotovo ono umjetničko, moguće samo ukoliko postoji pojmovni konsenzus oko predmeta o kojemu se komunicira. Drugim riječima, ako postoji prepoznatljiva i interpersonalno razmje-njiva priča. Prema Robertu Tallyju, to znači

napuštanje ekspresionističke želje za stvaranjem “čarobnih” djela čistog osjećaja odvojenog od povijesti i politike ljudske interakcije. Karabekian mora napustiti potragu za bestjelesnim i nematerijalnim “stalnim snopovima svjetlosti” u korist čovjeka i sveljudskih uvjeta u kojima je ljudima poput umjetnika i vodoinstalatera *stalo* do običnih, svakodnevnih detalja što čine naš život na ovome svijetu.<sup>271</sup>

Nije nužno ući u polemiku s Tallyjevom tvrdnjom; sam Vonnegut nam nudi dovoljno indikacija za zaključak da je generalna “teorijska” pozicija *Modrobradog* na strani pojmovnog jezika, favorizirajući tekst nad slikom i figuraciju nad apstrakcijom. U ovom slučaju sporednim nam se čini i Vonnegutov kritički stav ispričan kroz biografiju Raba Karabekina jednostavno zato što je riječ o fikcijskom djelu koje ne može imati karakter objektivne teorijske rasprave. Ipak, važnim nam se čini onaj aspekt romana koji nadilazi sam čin pripovijedanja i u okviru ro-maneske konvencije poziva na promišljanje o odnosu vizualne i ver-balne reprezentacije, te o mogućnostima umjetničkog medija bilo koje vrste da kroz nestabilan odnos slike i teksta raspravlja o temeljnim pi-tanjima reprezentacije *fizičkog* i *metafizičkog* svijeta.

Zanimljiva je uloga Karabekianove partnerice u romanu, Circe Berman, jer ima ulogu dijalektičke suprotnosti svim postupcima i psi-hološkim motivacijama glavnog lika. U jednoj sceni izbacila je iz stana sve apstraktne Karabekianove slike i redizajnirala interijer u stilu sla-dunjavog viktorijanskog kiča. Robert Tally tvrdi da nju čak možemo smatrati “angažiranijim” umjetnikom, jer su njene ružičaste dekoraci-je i jeftini sentimentalizam ultimativno i univerzalno komunikativni. Tally uspoređuje Bermaničinu ulogu u okviru romana s onime kako Jean–Paul Sartre definira ulogu angažiranog umjetnika u *Qu’est-ce que la littérature?*:

---

271 Robert T. Tally, op. cit., str. 129.

Ovdje Sartre pokazuje prezir prema nekomunikativnoj umjetnosti poezije koja jednostavno rabi riječi za stvaranje "slika" i zalaže se za prozaičnu i komunikativnu umjetnost koja uključuje i čitatelja i pisca. Ono što su Berman i Vonnegut jasno pokazali je da vrijednost, odnosno značenje, slika vizualnih umjetnosti u potpunosti ovisi o komunikativnim naracijama što stoje u njihovoj pozadini.<sup>272</sup>

Bilo bi neutemeljeno jedan fikcijski prozni format smatrati alegorijom znanstvenog diskursa, ali to ne znači da Vonnegutovi likovi ne mogu relevantno raspravljati o pitanjima koja se neposredno tiču njihova umjetničkog djelovanja. Njihov vjerojatno najvažniji uvid jest koliko su umjetnost i refleksija o umjetnosti povezani upravo preko problema transformacije vidljivog svijeta u umjetnost, te kontinuirane preobrazbe teorije u fikciju i obratno.

## Umberto Eco i mogućnosti dijalektike otvorenosti

U svom čuvenom djelu iz 1962. god., *Opera aperta*, Umberto Eco na jednom mjestu navodi sljedeće:

Sklonost prema neredu, a koja je karakteristična za poetiku otvorenosti, treba protumačiti kao sklonost prema *kontroliranom* neredu, prema ograničenom *potencijalu*, prema onoj vrsti slobode koju će uvijek sputavati želja za formativnošću prisutna u svim djelima što žele ostati otvorena slobodnom izboru primatelja.<sup>273</sup>

U uvodnom dijelu studije *The Role of the Reader*, nastale gotovo trideset godina kasnije, nalazimo i ovu formulaciju:

Otvoreni tekst označava "zatvoreni" projekt njegova idealnog čitatelja kao sastavni dio strukturalne strategije teksta.<sup>274</sup>

Već je iz ova dva kratka citata, koje dijeli veliki vremenski raspon, razvidna dijalektička priroda Ecove hermeneutičke teorije za koju su već brojni autori utvrdili da pokušava pomiriti, s jedne strane, nepo-

---

272 Ibid., str. 126.

273 Citirano prema eng. prijevodu: Umberto Eco, *The Open Work*; Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989., str. 64–65.

274 Umberto Eco, *The Role of the Reader — Explorations in the Semiotics of Text*; Bloomington, Indiana University Press 1979., str. 9.

vredivost čina umjetničke kreacije, a s druge strane prilagoditi metode tumačenja autonomnim interpretacijskim zahtjevima autora, čitatelja i samog djela. Među brojnim komentatorima osnovnih postavki Eco-vih interpretacijskih teorija po konciznosti svakako valja uputiti na studiju Davida Robeya *Interpretation and Uncertainty* u kojoj se tvrdi:

U knjizi *Opera Aperta* pojam otvorenog djela definiran je kao poetičko načelo koje ima za cilj generiranje višestrukih tumačenja. 'Otvoreno' djelo daje privilegiranu poziciju čitatelju, mnogo više nego što su to činile tradicionalne umjetničke forme, na taj način što od njega (čitatelja) zahtijeva da se aktivnije uključi u proces tumačenja. Ali Eco inzistira, pozivajući se na estetiku formativnosti njegova mentora Luigija Pareysona, da su mogućnosti tumačenja uvijek ograničene, ne zato što je tako htio povijesni autor, nego zbog prirode samog djela.<sup>275</sup>

Problematika tumačenja je i za Eca postajala sve složenijom, pogotovo zato što je bio duboko svjestan da medijsko društvo na prijelazu stoljećâ postupno ali nezaustavljivo ukida razliku između "čistog" umjetničkog djela i masovne kulture.<sup>276</sup> Kako bi odijelio umjetničku proizvodnju od kulturne produkcije u širem smislu, tj. kako bi razgraničio učinak autorskog *teksta* od medijaliziranog *konteksta*, Eco je pokušao smjestiti autentično umjetničko iskustvo, a time i locirati potencijalno područje tumačenja, na relaciji autor–čitatelj, stvorivši figure nazvane *Autore Modello* i *Lettore Modello*. Riječ je o likovima idealnog pošiljatelja tekstualnog sadržaja i idealnog primatelja tog istog sadržaja, budući da je, prema Ecu, inherentna namjera svakog djela da kroz vlastite semiotičke strategije pronađe savršenog hermeneutičkog partnera–čitatelja koji će, pojednostavljeno rečeno, razumjeti intencije svoga omiljenog autora. Utoliko je Ecova dijalektika otvorenosti prisutna čak i kada se zalaže, kao u *Interpretazione e sovrainterpretazione*, za preciznije određivanje granica slobode tumačenja. Tekst, dakle, sam stvara svog idealnog čitatelja (*Lettore Modello*) koji pak može o tekstu donositi potpuno autonomne zaključke, ovisno o intelektualnom angažmanu,

275 David Robey, "Interpretation and Uncertainty"; objavljeno u: C. Ross i R. Sibley (ur.), *Illuminating Eco. On the Boundaries of Interpretation*; Ashgate, London 2004.

276 Za preliminarni uvid u posljedice što ih medijsko komuniciranje ima na umjetničku proizvodnju pogledati Ecovu zbirku tekstova o masovnoj kulturi *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964. (i mnoga kasnija izdanja), te *Il superuomo di massa*, Bompiani, Milano 1975.

kulturnom obzorju, znanju itd. Stvarni čitatelj (*Lettore Empirico*) samo stvara pretpostavke o tome kakvog bi idealnog čitatelja djelo željelo: budući da se namjera nekog teksta sastoji prvenstveno u stvaranju *Lettore Modello* koji će biti u stanju o njemu (tekstu) promišljati, ovaj će *Lettore Modello* — idealni čitatelj — stvoriti svog idealnog autora — *Autore Modello* — različitog od stvarnog, empirijskog autora. *Lettore Modello* i *Autore Modello*, kao spoj dviju savršenih suprotnosti, kao genijalni dijalektički par hermeneutičke teorije, stvorit će *l'intenzione del testo* — sublimni razlog nastanka umjetničkog djela.<sup>277</sup>

Slijedeći ovu argumentaciju, očekivali bismo da sva kanonska umjetnička djela koja uživaju nepodijeljenu simpatiju stručne i široke javnosti, primjerice, čuvene slike, poznate opere i romani, kao i *blockbusteri* popularne kulture — hollywoodski filmski megahitovi i televizijske serije — zadovoljavaju upravo Ecovo pravilo sukladnosti namjerâ: ako autor knjige ili filma zna što njegov čitatelj želi tada će mu ovaj odgovoriti poput zahvalnog *Lettore Modello* koji je suglasan s umjetničkim ili zabavljачkim namjerama autora, prihvaćajući njegove semiotičke strategije i u tom bi slučaju put prema savršenoj interpretaciji djela bio otvoren. Premda je riječ o teoretičaru najširih medijskih uvida, koji s jednakom lakoćom operira unutar najrazličitijih skupova književnih i izvanknjiževnih označitelja, Ecov semiotički par *Lettore Modello* — *Autore Modello*, kao i interpretativni trokut sastavljen od namjerâ autora, čitatelja i djela doima se više kao pokušaj pomirenja (naizgled) nespojivih tekstualno–repcijskih sustava nego li kao uvjereni stav protivnika hermetičke semioze. Ovo uvjerenje temeljim na Ecovom upornom neprihvatanju modela tumačenja koji bi asocijativnim nizovima i ulančavanjem značenja proširio kritičku podlogu teksta i izvan zamišljene *intentio operis*, te s onu stranu idiličnog suživota idealnog autora s idealnim djelom. Ovime ne želim reći da je spomenuti hermeneutički sustav neprimjeren ili neprimjenjiv; upravo suprotno, smatram ga vrlo produktivnom teorijom pod uvjetom da *sovrainterpretazione* shvatimo kao mogućnost obnove smisla u društvu pod dominacijom masovnih medija i kao konačni čin iskupljenja trivijalne kulture u postmodernom vremenu. Opravdanje za ovako koncilijantan stav spram inače prilično isključivih Ecovih postulata nalazimo

---

277 O tome vidi opširnije u: *Interpretazione e sovrainterpretazione*; ur. Stefan Collini, Bompiani, Milano 2004., str. 57–80 (prvo izd. 1992., Cambridge University Press).

i kod Jonathana Cullera koji, premda ne dijeli njegovu discipliniranost spram teksta, ipak vjeruje u sveobuhvatnost semiotičke metode:

Kao što se lingvistika ne bavi tumačenjem značenja rečenica nekog jezika, nego razumijevanjem sustava i pravila koje čine taj jezik i omogućavaju njegovu funkcionalnost, na jednaki način većina onoga što pogrešno nazivamo *sovrainterpretazione*, ili, malo manje pogrešno, *sovracomprensione*, predstavlja pokušaj da tekstove podvrgnemo općim mehanizmima pripovijedanja, figuracije, ideologije, itd. Jednako tako je i semiotika, kao znanost o znakovima čiji je Eco jedan od najznamenitijih predstavnika, pokušaj da se identificiraju kodovi i mehanizmi putem kojih se stvara značenje u različitim aspektima društvenog života.<sup>278</sup>

Pojam *sovracomprensione* J. Culler preuzima od Waynea Bootha smatrajući da njegova dihotomija *understanding* — *overstanding* dobro nadopunjava i možda čak preciznije određuje probleme o kojima govori Eco:

Umjesto pojmova *interpretazione* (tumačenje) i *sovrainterpretazione* (pretumačenje), on je razlikovao razumijevanje (*understanding*) i prerazumijevanje (*overstanding*). Razumijevanje valja shvatiti otprilike slično kao i Idealnog Čitatelja kod Eca. Razumjeti znači postavljati si pitanja i nastojati pronaći odgovore na kojima tekst inzistira. (...) Nasuprot tomu, prerazumijevanje znači upornu potragu za odgovorima na pitanja koja tekst uopće ne postavlja svome Idealnom Čitatelju. U odnosu na Ecovu, dihotomija koju predlaže Wayne Booth posjeduje prednost. Ona omogućava da se uloga i važnost prerazumijevanja mnogo lakše shvati u usporedbi s onim što se događa kada takvu praksu krenemo tendenciozno nazivati pretumačenjem.<sup>279</sup>

Na ovome mjestu postavio bih pitanje moramo li idealnog čitatelja pronaći upravo na onome mjestu gdje ga je zamislio njegov idealni autor i ne bismo li možda mogli teorijski legitimirati, pod utjecajem kulturnog i medijskog nomadizma današnjice, pretjerane vidljivosti svih stvari i nestajanja razlike između visoke i niske umjetnosti, ono što Eco s neskrivenim prezirom naziva *eccesso di meraviglia*?<sup>280</sup> Htio bih, sasvim konkretno, ponuditi tezu da je, kao prvo, *Lettore Modello* fluidna kategorija čije prepoznavanje užitka u tekstu ne ovisi o spari-

278 Jonathan Culler, "In difesa della sovrainterpretazione", objavljeno u: *Umberto Eco — Interpretazione e sovrainterpretazione*; str. 139.

279 Jonathan Culler, op. cit., str. 141.

280 Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*; Bompiani, Milano 1990., str. 87.

vanju s nekim zamišljenim ili stvarnim *Autore Modello*, nego o tome u kojoj je mjeri čitatelj u stanju svoje enciklopedijsko znanje o svijetu podvrgnuti procesima imaginacije; i, kao drugo, da *intentio operis* ne odgovara na pitanje “što djelo želi”, nego “što djelo čini”. Razloge za ova interpretacijska iskliznuća, ili kako ih Eco engleski naziva, “hermetic drifts”, vidim ponajprije u interferenciji kulture slike i kulture pisanog teksta, u interferenciji koja nezaustavljivo stvara nova značenja.

*Interferencija književnog i televizijskog teksta: uokvirene priče i TV serija* Lost

Umberto Eco je u svom eseju *L'innovazione nel seriale* pokušao odrediti problem ulančavanja u suvremenoj medijaliziranoj kulturi kao suštinsku razliku između formalnog i strukturnog načela proizvodnje u seriji, bilo da se radi o televizijskim serijalima u stotinama nastavaka, *sequelima* popularnih filmskih megahitova ili, pak, o avangardnoj umjetnosti koja je u ponavljanju kao strukturnom elementu djela vidjela prijetnju modernističkom principu umjetnosti kao samoobnavljajućeg organizma. Iz Ecove vrlo razgranate analize podjelâ, interakcijâ i mogućnosti serijaliziranja medijskih vrsta za nas je na ovom mjestu najinstruktivnije njegovo uvođenje pojma *intertekstualnog dijaloga*, a koji polazi od načela postmoderne citatnosti, slobodne referencijalnosti i širokog polja tumačenja da bi završio u tvrdoj neoavangardnoj tautologiji i govoru o umjetnosti kao načinu proizvodnje umjetnosti.<sup>281</sup> Intertekstualni dijalog označava formalno ulančavanje dijelova radnje, likova, kostimografije, pa čak i režiserskih postupaka, u svojevrstnu serijalnost drugog stupnja gdje jedan film može postati nastavkom nekog prethodnog filma s kojim nije ni u kakvoj glumačkoj, produkcijskoj ili fabularnoj vezi.

Kao primjer Eco navodi situaciju u kojoj se ET, lik iz istoimenog filma Stevena Spielberga, zatekne u gradu na Noć vještica i nabasa na osobu preobučenu u patuljka iz filma *Imperija uzvraća udarac* Georgea Lucasa: ET je najprije iznenađen, a onda se patuljku baca u zagrljaj kao da je ugledao starog prijatelja iz djetinjstva. Budući da je patuljak zapravo uljez iz jednog drugog filma, ovdje se radi o tek potencijalnoj

281 Umberto Eco, “L'innovazione nel seriale”; objavljeno u: U. Eco, *Sugli Specchi e altri saggi — Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*; Bompiani, Milano, 2001., str. 125–146.

intertekstualnoj dimenziji koja se otkriva samo strastvenim obožavateljima hollywoodskog SF-a, dok će dodatnu ironijsku izvantekstualnu dimenziju, sadržanu u činjenici da su oba čudovišta izašla iz iste (Spielbergove) dizajnerske radionice, biti u stanju spoznati tek rijetki posvećenici žanra. Na taj način, kontingentno polje serije postaje polje cjelokupne popularne kulture za čije je potpuno razumijevanje potreban ne tek estradno osviješteni *Lettore Modello*, nego vrlo informirani poznavatelj dobrog dijela novije filmske povijesti.<sup>282</sup>

282 Kada je riječ o avangardnoj umjetnosti, razumijevanje načela serijalnosti kao intertekstualnog dijaloga dodatno je otežano jer se "tautološka serijalnost" velikog dijela konceptualne umjetnosti, tj. zatvorenost njene eksperimentalne umjetničke strukture unutar sebe same, uz obavezno poznavanje konteksta izvan konkretnog djela, doimaju neodrživo kontradiktornima. Eksperiment unutar strukture može biti konceptualno inovativan, ali je procesualnost ideje najčešće dokumentirana beskrajnim serijama formalno gotovo identičnih dokumenata/artefakata. Primjerice, eksperimenti Johna Baldessarija s iterativnim kompozicijama položaja lopti unutar fotografskog kadra iz kasnih šezdesetih ili fotografije analitičkih kiparskih procesa Borisa Demura iz sedamdesetih godina govore o tome kako specifične zakonitosti umjetničkog medija određuju djelo u jednakoj mjeri kao i ideja sama, tj. eksperimentalnost shvaćena kao performativni aspekt djela može se formalno prikazati na dvodimenzionalnom planu slike samo kao serijalni niz vremenskih isječaka. Nasuprot tome, slikarstvo Julija Knifera potkopava taj tipično modernistički poredak serijalnosti jer se nije, poput navedenih primjera, iz ideje preobrazilo u reprezentacijske forme, nego je unutar jednog u osnovi vrlo formalnog, post-konstruktivističkog koncepta poništilo svaku oblikotvornu gestu i od meandra učinilo ne-oblik, tj. oblik bez relevantnih vizualnih vrijednosti. Julije Knifer je tvorac nove bezsupstancijalne slike kao ironijskog ostatka avangardističke čežnje za novim područjima umjetnosti, s jedne strane, i masmedijske estetike virtualne televizijske serijalnosti, s druge. Polazeći od pretpostavke da slika nije dvodimenzionalno kodirana trodimenzionalna stvarnost, nego doživljaj i iskustvo svijeta, on je uputio na ontološku vrijednost antislike u svijetu koji sam sebe dereprezentira, tj. kroz "vječno vraćanje istog" deplasira reprezentacijska načela da bi spasio sliku. Kao što Umberto Eco, upozoravajući da umjetnost, kada počne govoriti o načinima samoproizvođenja, tj. o svojoj vlastitoj strukturi izvan svijeta života, zapravo predskazuje vlastitu smrt, tako i Kniferovi meandri predviđaju smrt slike dopuštajući perspektivu preživljavanja svijeta predodžbi u čovjekovom osobnom odnosu prema zbilji. U prilog toj tvrdnji govori i mogućnost proširenja Ecova *intertekstualnog dijaloga* i unutar pojedinačnih djela avangardne umjetnosti, te istodobno Kniferovo anti-slikovno (ne i anti-slikarsko!) odbijanje intertekstualne dimenzije vlastitih radova, a što se očituje upravo u formalnom serijaliziranju slike s jedne strane i konceptualnom ironiziranju sustavâ predvidive reprezentativnosti s druge strane. Djela avangardne umjetnosti jesu, naime, u načelu intertekstualna i nije ih moguće objasniti unutar jezika ili medija u kojemu nastaju, jer uvijek teže nadilaženju vlastitog predmeta i pretvaranju svijeta umjetnosti u svijet života, neumjetničkog u umjetničko, banalnog u uzvišeno, privremenog u vječno. Kniferova serijalnost na taj način istodobno

Kao što vidimo, problem intertekstualnosti se u suvremenoj medijskoj kulturi gotovo ne može izbjeći i trebalo bi ga tražiti, kako to i Eco u spomenutom primjeru sugerira, ponajprije među kulturološki srodnim proizvodima čija publika dijeli slične estetske nazore i očekivanja. Ali, promotrimo sljedeći primjer: vrlo popularna televizijska serija *Lost* (osvojila je nekoliko Emmyja i niz tjedana bila najgledanija na američkoj postaji ABC) svojim osnovnim fabularnim okvirom i ozbiljnom psihološkom razradom likova potiče intertekstualna povezivanja s cijelim nizom prethodnih TV serijala, filmova, pa i vrlo ambicioznih književnih uradaka. U njene izravne ili neizravne prethodnike svakako bismo mogli ubrojiti roman *Grof Monte Cristo* Daniela Defoea, *Alisu u zemlji čudesa* Lewisa Carrolla, zatim *Otok s blagom* Roberta L. Stevensona, Goldingovog *Gospodara muha* ili SF novelu *The Langoliers* Stephena Kinga; od filmova, najbližim srođnicima čine se *Izgnubljeni horizont* Franka Capre iz 1937., trilogija *Jurassic Park* i *Brodolom života* s Tomom Hanksom kao jedinim preživjelim nakon pada FedExovog aviona; od serija, ponajprije zbog asocijacija na iskustva s onu stranu fizičke realnosti, svakako *Zona sumraka*, *Twin Peaks* ili *X-Files*, a i reality show *Survivor* izgleda koncipiran upravo kao adrenalinska trenajzna misija za pakao *Lost*.<sup>283</sup> Narativni okvir serije u osnovi je vrlo jednostavan i ne bismo ga mogli nazvati naročito originalnim: avion kompanije Oceanic na interkontinentalnoj liniji br. 815 iznad Tihog oceana ulijeće u područje velike atmosferske depresije i ruši se otprilike tisuću milja izvan svoga uobičajenog koridora. Preživljava četrdeset sedam putnika koji pokušavaju organizirati život na nepoznatom (i samo naizgled pustom) otoku usred Pacifika.

I dok je na fabularnoj razini možemo smatrati očitim sljedbenikom popularnog “žanra preživljavanja” s dodatkom metafizičkih i transcendentnih tema, na strukturalnoj razini serija *Lost* donosi ne samo inovativne pripovjedne strategije unutar jedne televizijske vrste, nego i dovodi u pitanje postavku da je serijalizirana TV zabava namije-

---

sahranjuje modernističku inovativnost, te u ekscesnoj repetitivnosti omogućava trijumf postmodernog subjekta koji transcendiru *sustav objekata* otvarajući ponovnu raspravu o suštini slike u vremenu spektakularizacije svih predodžbi.

283 Ovdje valja uputiti na brojne priručnike zamišljene kao “upute za upotrebu” *Lost* ili internetske adrese na kojima fanovi serije raspravljaju o trivijalnostima vezanima uz privatni život likova ali i o vrlo ozbiljnim filozofskim reperkusijama pojedinih scenarističkih rješenja.



njena samo večernjem opuštanju u obiteljskom krugu. Odnosno, čak i ako je to bila namjera njezinih autora (u što ne treba sumnjati), uz pomnije promatranje i malo semiotičkog seciranja, ustanovit ćemo da se njen učinak na toj ambiciji nipošto ne zaustavlja. Serija, naime, pored radnje u “realnom vremenu” i zbivanjima na otoku, koja uključuju međusobne odnose desetak glavnih likova, jednaku pozornost posvećuje životima tih likova prije pada aviona i zapravo tek minucioznom analizom njihove na taj način ispričane povijesti događaji na otoku dobivaju puni smisao i motivaciju. Riječ je o nizu *flash-backova*, svaka epizoda posvećena je jednom od likova kojeg zatječemo u traumatičnoj fazi njegova života kada izlaz iz krize nudi samo radikalni egzistencijalni zaokret. Ironijom sudbine, taj zokret za sve njih dogodit će se na otoku, a gledatelj je zadatak upisati prazno mjesto značenja između okvirne radnje na otoku i traumatičnih osobnih pripovijesti predstavljenih u formi insertirane paralelne naracije. No, je li to uobičajeni postupak u televizijskim serijama?

Kada govorimo o serijaliziranim TV-uradcima općenito, Umberto Eco smatra da bi našu pozornost trebao prvenstveno zaokupiti problem narativne strukture serije jer će nam ona prva otkriti o kakvoj vrsti serijalnosti je riječ, tj. tek otkrivanjem modela pripovijedanja možemo pristupiti samom sadržaju naracije. U tekstu *L'innovazione nel seriale* on će usustaviti nekoliko načela serijaliziranja: prvo, *il ritorno dell'identico*, tj. prema tipu očekivanja gledatelja, koje je najčešće u kriminalističkim serijama:

Serija nudi utjehu gledatelju zato što nagrađuje njegovu sposobnost predviđanja: gledatelj je sretan zato što otkriva tu svoju sposobnost otkrivanja budućih događaja i zato što uživa u očekivanju da se oni dogode. Osjećamo zadovoljstvo zato što se dogodilo upravo ono što smo očekivali, ali ne pripisujemo “otkriće” strukturi priče nego vlastitoj providnosti. Ne razmišljamo u stilu: “autor ovog krimića omogućio mi je da dođem do odgovora”, nego “otkrio sam ono što je autor krimića pokušao sakriti od mene”.<sup>284</sup>

Drugo načelo karakterizira struktura *loopa*, kružnog kretanja unatrag, koja je ponajprije motivirana komercijalnim razlozima, tj. umjesto da lik u nezaustavljivoj vremenskoj progresiji biva sve starijim, stalno ga se održava vitalnim, prikazujući njegove navodne zgrade iz mla-

284 Umberto Eco, “L'innovazione nel seriale”, str. 129.

dosti: što će se dogoditi u budućnosti u ovom slučaju uopće nije važno, jer ionako ništa ne smije dovesti u pitanje njegovu superiornu poziciju u “sadašnjem vremenu” serije.<sup>285</sup> Treće, *spiralno* načelo, djeluje tako da se glavnim likovima događaju uvijek iste stvari, ali zapravo im se ne događa ništa što bi moglo oblikovati mjerljivu vremensku dimenziju ili dopustiti promjenu mjesta radnje. Spiralnu tehniku serijaliziranja najčešće koriste autori humorističkih serija poput *Seinfelda* ili *Prijatelja*, koje se mogu emitirati onoliko dugo koliko postoji komercijalni interes. Četvrti princip ne bazira se na narativnoj strukturi, nego na osobnosti glumca koji, osim u slučaju iznimnih režiserskih zahvata, gotovo uvijek glumi samoga sebe. Eco navodi primjer Johna Waynea s njegovim tipiziranim utjelovljenjem romantičnog kauboja, dok bi suvremena inačica autorske serijalnosti mogao biti James Carrey čiju neuobičajeno “ozbiljnu” rolu u filmu *Truman Show* ipak doživljavamo kao glumački otklon od žanra komedije u kojem je i “serijalizirao” svoj lik.

Vratimo li se na seriju *Lost*, sada već možemo utvrditi da zbog ključnog utjecaja koji priče u maniri *flash-backa* imaju na razumijevanje cjelokupnog sadržaja ne možemo govoriti niti o jednom dominantnom načelu narativne strukture, tj. o usustavljanju središnjeg sadržaja u formalni okvir serije, već nam se puno vjerodostojnijim opisom čini okupljanje disparatnih priča u okvir koji im daje novi smisao, ali koji nije nužan za njihovo pojedinačno razumijevanje. Jesmo li, prema tome, ovdje još uvijek na medijskom području TV serije ili smo već iskliznuli prema narativnoj strukturi književnog djela?

Evelyn Vaughn uspoređuje strukturiranje *Losta* i njegovih paralelnih naracija o životima glavnih likova prije pada aviona s oblikovnim načelom uokvirenih priča (*frame stories*) iz 14. stoljeća koje svoj skupni sadržaj nude zaokruženog okvirnom situacijom koja, sama po sebi, ne mora biti ni u kakvoj vezi s motivacijama “uokvirenih” događaja. Kao najpoznatije primjere *frame stories* Vaughn navodi Chaucerove *Canterburyjske priče* i Boccacciov *Decameron*.<sup>286</sup> Kao što znamo,

285 Kada govori o strukturi serije u *lopu*, Eco koristi i termin *flash-back*, ali, kao što ćemo vidjeti, ne na način prisposodiv upotrebi tog načela u *Lostu*: Eco prepoznaje *flash-back* kao glavni strukturalni i motivacijski razlog epizodnog ulančavanja tog tipa serije, dok u *Lostu* on služi za dodatno usložnjavanje okvirne priče.

286 Evelyn Vaughn, “Oceanic Tales — Have You Been Framed?”; objavljeno u: *Getting Lost — Survival, Baggage and Starting Over in J. J. Abrams’ Lost*; ur. Orson Scott Card; BenBella Books, Dallas, 2006., str. 55–64.

okvir *Decameron* je bijeg grupe mladih iz kugom poharane Firence koji potom, s brda iznad grada, tijekom deset dana pričaju po deset kratkih priča, dok suvremeni ekvivalent srednjovjekovnoj pošasti u *Lostu* predstavlja nesreća leta 815 i okupljanje preživjelih na nepoznatom otoku. Autorica će svoju tezu podvrgnuti ozbiljnom testu na nekoliko razina čitanja i u svakoj usporedba naizgled tako različitih narativnih cjelina djeluje uvjerljivo. Prvo, okviri često govore o putovanju, što izbjeglice iz Firence, hodočasnici iz *Canterburyjskih priča* i putnici na letu Sydney–Los Angeles svakako jesu. Drugo, priče unutar okvira često otkrivaju osobne tajne koje omogućavaju bolje razumijevanje okvirnih karaktera, što je u *Lostu* od ključnog značaja, a i likovima *Decameron* daje plastičniji oblik. Treće, forma okvira omogućava zadovoljavanje dvostruke žudnje čitatelja/gledatelja tako što mu nudi i sigurnost poznatog područja i uvijek nove zaplete. Naposljetku, priče unutar okvira uvijek mogu biti pomalo *edgy*, u svakom slučaju likovima u njima dopušteno je više osobne, ideološke ili seksualne slobode nego što je to slučaj u “matičnoj” naraciji. Oblici društvene transgresije opisani u *Decameronu* i kod Chaucera, te sveopća moralna kataklizma u prijašnjim životima likova iz *Lost* to najbolje potvrđuju. Za sada možemo zaključiti da, ukoliko je namjera televizijske serije *Lost* u osnovi bila zabaviti matičnu gledateljsku publiku, ona to ne čini samo svojom zadanom formom serijalnosti, niti samo intertekstualnim grananjem prema toposima visoke i niske kulture, a niti samo svojom medijskom inkarnacijom kao TV proizvoda; ona to čini, i u tome je njena specifičnost i njen značaj, koristeći narativne postupke književnih vrsta.

### Otok prethodnog dana *kao predložak televizijskog palimpsesta*

Ako smo već jednu televizijsku seriju odlučili prisposodobiti narativnoj strukturi književnog — ponajprije romanesknog — djela, načelo istraživačke ekonomije nalaže nam da pronađemo ono djelo koje se i samo, svojom vlastitom poetičkom strategijom, odmiče od žanrovske i oblikotvorne zadatosti potičući disciplinarni otklon. Književno djelo takvih osobina pronašao sam u naslovu Umberta Eca *Otok prethodnog dana*, opsežnom povijesnom djelu koje, s jedne strane, primjenjuje u praksi impresivne Ecove teorijsko–semiotičke analize i, s druge strane, pokazuje autorovu osjetljivost na intertekstualna i intermedijska ulan-

čavanja otvarajući mogućnost brojnim područjima popularne kulture da se kritički legitimiraju u novim, interdisciplinarnim odnosima. Već pri prvom iščitavanju sadržajne razine knjige uočavamo fabularnu povezanost sa serijom *Lost*, ali ona, kao što ćemo vidjeti, nije nužno veća nego li kod filmova koji se bave temom preživljavanja na pustom otoku kao što je *Brodolom života* ili borbom s nepoznatim neprijateljskim silama paranormalne provenijencije poput *Zone sumraka*. U knjizi neimenovani pripovjedač iznosi sadržaj dnevnika stanovitog Roberta de la Grive koji datira iz 1643. godine, a nastao je u trenucima Robertovog zatočeništva na nasukanom brodu *Daphne* usred Pacifika. Na prvoj narativnoj razini pratimo Robertovu životnu priču, koju nam u formi nedovršenog epistolarija i neke vrste baroknog “Bildungsromana” donosi sam ekstra–dijegetski pripovjedač. Prva razina priče završava s Robertovom neuzvraćenom ljubavi prema stanovitoj Dami kojoj je i namijenio svoj dnevnik. Kroz cijelu prvu razinu priče, a koja govori o Robertovoj prošlosti, provlači se druga razina, tj. sadašnje vrijeme događaja na brodu *Daphne*, vrijeme u kojemu on u dnevnik zapisuje i sve aktualne događaje svog “realnog” vremena. Treća razina naracije konstituira se u zadnjem dijelu romana kada Roberto, svjestan neumitnog kraja, i sam započne pisati roman u kojemu sebe postavlja za glavnog lika, kako bi barem u toj metanarativnoj zbilji ostvario jednu sretniju životnu ulogu. Za koju od te tri razine možemo reći da najbolje predstavlja Robertov identitet i za koju od spomenutih razina realiteta možemo reći da mu doista pripada?

Postavimo li Robertov psihološki profil u središte našeg interesa, primijetit ćemo da je “*excesso di meraviglia*”,<sup>287</sup> na koji ispravno upućuje Norma Bouchard, tek izrazito neobarokni i vrlo formalistički *Ecov tour de force*, a da je prava zvijezda romana i njegovo semantičko središte zapravo “slabi subjekt” brodolomca na *Amarilliju* i *Daphnei* — sam Roberto de la Grive. On se kao lik realizira tek u potpunoj i trajnoj nestabilnosti vlastitog identiteta, baš kao što se i metafora nestabilnosti cijele jedne epohe zrcali u nemogućnosti određivanja geografske dužine

---

287 Norma Bouchard, “Whose Excess of Wonder is it Anyway: Reading Umberto Eco’s Tangle of Hermetic and Pragmatic Semiosis in ‘The Island of the Day Before’”; u: Rocco Capozzi (ur.) *Reading Eco — An Anthology*; Indiana University Press, Bloomington i Indianapolis, 1997., str. 350–361.

i nepreciznoj kartografiji Južnog oceana.<sup>288</sup> Upravo je Ecova strategija intertekstualnog ulančavanja nebrojenog mnoštva znakova u *Otoku*, od tridesetogodišnjeg rata i opsade Casalea do astronomije, botanike, pomorskih vještina i kartografije, od ljubavne retorike i dvorskih običaja do filozofije znanosti, postala simptomom baroknog nepovjerenja u perspektive poznatog svijeta i straha od još neotkrivenog, a naslućenog; i upravo je Ecova povijesno vjerodostojna faktografija *seicenta* pretvorena u ornamentaliziranu mizanscenu glavnog lika Roberta de la Grive kako bi izmaknula iz prvog plana njegov nedovršeni proces samoidentifikacije. Ne događa li se na epistemološkoj razini ista stvar i likovima u *Lostu*? Naime, nepoznavanje otoka na Tihom oceanu kao mikro-svijeta koji ih trenutno okružuje (prikazanog u linearnom, “realnom” vremenu radnje) intenzivirano je uvidima u pokušaje samoidentifikacije pojedinih likova, tj. njihova nedostatnog znanja o samima sebi, a što pratimo u brojnim *flash-backovima* u seriji koji su scenariistički upravo i zamišljeni kao svojevrsno moralno opravdanje i objašnjenje njihovih postupaka na otoku. Drugim riječima, za simpatične likove nude nam sa razlozi zašto bismo ih trebali manje voljeti, a za one koje nikako ne možemo zavoljeti ponuđena su objašnjenja zašto bismo ih barem trebali manje mrziti. Sve ovo ipak ne bi bilo dovoljno za ponuđenu usporedbu *Otoka prethodnog dana* i TV serije *Lost* kada “dokazni materijal” ne bi izdržao i ozbiljniju metodološku provjeru. Ovom prigodom dajem prednost semiotičkoj analizi, premda se iz do sada iznesenog mogu pretpostaviti i vrlo nadahnuti zaključci, primjerice, psihoanalitičke teorije.

---

288 U romanu je to prikazano kroz potragu za *Punto fijo* (tj. metodom sigurnog određivanja geografske dužine) u kojoj se i Roberto nevoljko zatekao prisilnim sudjelovanjem u ekspediciji na brodu *Amarilli*, a što je i dovelo do njegova brodoloma i konačnog kraja na *Daphnei*. Budući da rani barokni čovjek još uvijek ne može ovladati matematikom prostora, Roberto će to u *Otoku* pokušati nadoknaditi definiranjem svojevrsnog “prostora vremena”, tj. trenutka u kojemu će, plivajući duž stoosamdesetog meridijana prema sjeveru, ostati zauvijek na granici datuma i onemogućiti da se danas pretvori u sutra. U romanu je zapravo riječ o *estetici nestabilnih sustava*, prikazanoj preko neprecizne kartografije ranih moreplovaca, nedostatnog znanja o svijetu i prirodi, te, na koncu, kroz neuspješnu potragu glavnog lika za svojim vlastitim identitetom.

### A) Semantička i kritička razina djela

I u knjizi i u seriji razabiremo osnovnu narativnu shemu koja se sastoji od prve dijegetske razine, tj. radnje u realnom ili sadašnjem vremenu, te od druge razine koja je u seriji prezentirana u formi *flash-backova*, a u romanu Robertovim reminiscencijama na djetinjstvo, život u Parizu, plovidbi na *Amarilliju* itd. Ove dvije razine čitanja nude nam i kvalitativno potpuno drugačiji uvid u usude glavnih likova: dok prva razina sinkronijski opisuje događaje u knjizi i seriji, druga razina dijakronijski prati likove predstavljajući nam njihove osobne povijesti prije pada Oceanicovog aviona na letu 815, te Robertovu sudbinu prije njegovog nasukavanja na *Daphnei*. I knjiga i serija, prema tome, raspoložu razinama čitanja koje Umberto Eco naziva semantičkom i kritičkom razinom:

Moramo praviti razliku između *semantičke* interpretacije i *kritičke* interpretacije (ili, ako nam je draže, između *semiozičke* i *semiotičke* interpretacije). Semantičko ili semiozičko tumačenje je rezultat procesa u kojemu primatelj poruke puni sadržajem neki tekst koji se pred njim linearno odvija. Kritičko ili semiotičko tumačenje je ono kod kojega nastojimo objasniti zbog kojih je strukturalnih razloga tekst proizveo ova (ili neka druga) semantička tumačenja.<sup>289</sup>

U TV seriji *Lost* semantička razina je ona u kojoj pratimo zbivanja na otoku u linearnom vremenu i želimo saznati, iz minute u minutu, što će se dalje dogoditi, hoće li se razriješiti misterij “Drugih”, tajna zagonetnih brojeva, neobjašnjivih otmica itd. Budimo iskreni, kritička ili semiotička razina, u seriji prikazana u retrospektivnoj formi događaja koji su se dogodili prije pada aviona, zapravo nije nužna za razumijevanje semantičke razine — one koja je pravi nositelj uzbuđenja i pravi razlog gledanja serije. Jednako tako, prosječni će čitatelj opise Robertovog života prije brodoloma radije shvatiti kao Ecovu sklonost baroknom ornamentaliziranju nego li kao uistinu nužni dodatak potencijalno zanimljivijoj, “otvorenoj” razini romana u kojoj pratimo što će se liku dogoditi u budućnosti. Kao što vidimo, i knjiga i serija nude strukturalno identične obrasce onoga što Eco naziva prvom i drugom ili semantičkom i kritičkom razinom čitanja djela omogućavajući njihovom “idealnom čitatelju” da se i sam pretvori u semiotičkog ili kritičkog

289 Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*; str. 29.

čitatelja koji se pita što djelo od njega želi i koji pri tome usko surađuje sa svojim “idealnim autorom”: jednostavno rečeno, čitatelj prve razine samo želi znati što će se dogoditi, dok se ovaj drugi, kritičko–semiotički čitatelj, upliće i u metanarativnu dimenziju djela tražeći odgovor na pitanje *zašto se nešto događa*.<sup>290</sup>

Manuela Barranu pojašnjava ovu Ecovu tezu: “Idealni čitatelj druge razine ne slijedi pasivno upute koje mu nudi tekst, nego teži dekonstruiranju njegovih mehanizama ne bi li otkrio kako tekst funkcionira. Usput će steći bolje razumijevanje vlastita interpretativnog postupka, a na koncu otkriti i idealnog autora teksta. To je mnogo zahtjevnija, apstraktnija i impersonalnija razina čitanja nego li čitanje na prvoj razini”.<sup>291</sup>

### B) Hermetička i pragmatička semioza

Dijelektika otvorenosti/zatvorenosti književnog djela, kao što smo ranije naznačili, prisutna je kod Umberta Eca već od njegovih najranijih teorijskih uvida koji se jasno pozicioniraju, sada već i u polemičkom odnosu spram pragmatizma i dekonstrukcije Richarda Rortyja i Jonathana Cullera, u *Interpretazione e sovrainterpretazione* iz 1990. godine. Glavno pitanje koje je tada postavljeno jest ono interpretacijske slobode i stupnja do kojeg čitateljevo znanje o tekstu vodi njegovu razumijevanju ili se pak, u suradnji s piščevim neograničenim ulančavanjem i multiplikacijom mogućih značenja, udaljava od zamišljenog *intentio operis* njegova autora. Hermetička i pragmatička semioza, kao što je poznato, mogu biti načini proizvodnje značenja djela i stoga predmnijevati one modele tumačenja koji su ovisni ili se prilagođavaju enciklopedijskoj (ne)kompetenciji čitatelja, ali istodobno mogu biti i autorska strategija koju pisac primjenjuje kako bi pokrenuo interpretacijske mehanizme i proizveo u djelu dinamičku napetost. U *Otoku prethodnog dana* Eco je primijenio oba modela tekstualne proizvodnje značenja koji imaju svoju jasnu dijegetsku hijerarhiju i vremensku usmjerenost, te, koliko god bismo svladavanje dotičnog romana mo-

290 Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*; Harvard University Press, Cambridge i London, 1994., str. 238–39.

291 Manuela Barranu, “Eco and the Reading of the Second Level”; objavljeno u: *Illuminating Eco: On the Boundaries of Interpretation*; ur. C. Ross i R. Sibley, Ashgate, London 2004., str. 43–56.

gli smatrati složenim zadatkom, njegove dvije jasno odijeljene razine — ona hermetička, koja opisuje Robertov život u prošlosti, i ona pragmatička, koja je otvorena nepredvidivim asocijacijama i fabularnim grananjima u sadašnjosti — predstavljaju ustupak koji *autore empirico* (Umberto Eco) nudi *empirijskom čitatelju* (meni i svima vama) mogućnost da, usprkos narativnim i kronološkim devijacijama, postanemo idealni čitatelj — *lettore modello*. Način na koji je to moguće ostvariti Eco objašnjava u *Interpretazione e sovrainterpretazione*:

Tekst je načinjen s namjerom da proizvede svoga Idealnog Čitatelja. Ponašam, to nije onaj čitatelj koji odmah pogodi o čemu se radi. Tekst može predvidjeti Idealnog Čitatelja koji će opravdano iznositi nebrojene pretpostavke. Pozicija empirijskog čitatelja je samo jedna od mogućih uloga u koju tekst postavlja svog Idealnog Čitatelja. Budući da je namjera teksta prvenstveno stvoriti Idealnog Čitatelja koji će biti u stanju postavljati pitanja o njemu (tekstu), inicijativa čitatelja sastoji se u zamišljanju Idealnog Autora, koji nije onaj empirijski, a koji će naposljetku koincidirati s namjerama teksta. Na taj način, prije nego li jedan od parametara koji vode tumačenju, tekst postaje objekt stvoren činom interpretacije u pokušaju da ustanovi samoga sebe temeljem onoga što konstruira kao vlastiti rezultat.<sup>292</sup>

Dijalektičku prirodu ove Ecove strategije primjećuje i Norma Bouchard kada tvrdi da

ako *Otok* ilustrira dinamiku i skrivene opasnosti hermetičkih modela proizvodnje značenja pokazujući Robertovo odustajanje od naracije — strategiju blisku onoj u *Foucaultovom njihalu* — u romanu je upućena i kritika tih modela korištenjem dijegeze anonimnog naratora. Bivajući odvojen od likova ne samo kronotopskim barijerama, nego i, još važnije, interpretativnim uzorcima, ovdje je riječ o suvremenom pripovjedaču koji nametljivo daje komentare o brojnim semiozičkim lutanjima, dok istodobno želi stvoriti dojam da je on (pripovjedač) zapravo angažiran oko pragmatičkog modela interpretacije.<sup>293</sup>

U TV seriji *Lost* hermetički model pripovijedanja je, kao što sada već možemo pretpostaviti, onaj upotrijebljen u *flash-back* naraciji. Primjerice, u jedanaestoj epizodi prve sezone u retrospektivnom prikazu vidimo oca glavnog lika, Jacka Sheparda, kako u vidno pijanom

---

292 Op. cit., str. 78.

293 Norma Bouchard: op.cit.



stanju operira pacijenticu. Jack to doznaje i, budući je i sam kirurg, zamjenjuje oca u operacijskoj dvorani. Pacijentica umire, otac prisiljava sina da potpiše izjavu da nije mogla biti spašena ali, kada dozna da je žena bila trudna prije dolaska u bolnicu, Jack prijavljuje oca. Ova epizoda između oca i sina je, poput mnogih drugih retrospektivnih inserata u seriji, ispričana kako bi se obogatio gledatelj (kritički) uvid u sudbine likova. Suprotno tome, zbivanja u realnom vremenu serije imaju zadatak stvoriti “semantičkog” gledatelja koji će se na temelju ponuđenih pragmatičkih uporišta prepustiti nepredvidivim zapletima i neočekivanim preokretima, samo kako bi doznao odgovor na pitanje: “što se zatim dogodilo?”

## Medijalizacija teksta

### Ekran kao zrcalo (dvostrukog) identiteta u romanu *Fiona* Maura Covacicha

Možemo li tvrditi da su neki književni tekstovi “vizualniji” od drugih, ne samo zbog njihovog korištenja slikovitijih jezičnih metafora nego zato što se referiraju na neka specifičnija sredstva i mehanizme nastanka vizualnih reprezentacija, poput pokretnih slika, sigurnosnih kamera i televizije? Na primjeru romana *Fiona* suvremenoga talijanskog pisca Maura Covacicha htio bih pokazati još jedan od načina na koji slikovna paradigma može strukturalno biti ugrađena unutar proznog djela, te kako je u djelu problematiziran dvostruki identitet glavnog lika.<sup>294</sup>

Glavni protagonist romana Maura Covacicha je Sandro, autor i producent superuspješne reality-show emisije *Habitat* koja je po svemu nalik planetarno popularnom *Big Brotheru*.<sup>295</sup> Habitat postiže vrtoglave postotke gledanosti, pogotovo kada njegovi sudionici počnu kovati zavjere jedni protiv drugih, kada počnu pribjegavati fizičkom nasilju, uvredama i kada dopuste svojim najprizemnijim strastima da u bespoštednoj borbi za naklonost publike zaborave dominantne osobine ljudskosti koje su ranije barem djelomično posjedovali. U romanu *Fiona* pratimo priču o desetoro mladih ljudi željnih medijske slave,

<sup>294</sup> Mauro Covacich, *Fiona*; Torino: Einaudi, 2005.

<sup>295</sup> Pet djevojaka i pet mladića dobrovoljno su se podvrgnuli “zatočeništvu” tijekom sto dana u stanu u kojem ih neprekidno snimaju 62 kamere i osluškuje 75 zvučnika. Natjecatelji se bore za naklonost publike i svakog petka televizijski gledatelji svojim glasovima odlučuju kojeg člana *Habitata* će izbaciti iz daljnjeg natjecanja. Baš kao i u “pravom” *Big Brotheru* konkurentima je dopušteno komunicirati samo međusobno, a sve što žele priopćiti organizatorima showa mogu to učiniti u “ispovjedaonici” u koju mogu ulaziti samo pojedinačno. Tijekom zadnjeg, četrnaestog tjedna, televizijski gledatelji odlučuju o pobjedniku između tri preostala natjecatelja.

predstavljenu kroz sumornu sliku suvremenog društva pod dominacijom masovnih medija, te kroz *high-tech* estetiku sveprisutnih televizijskih ekrana i kamera, sustave za snimanje dvadesetčetiri sata dnevno, uz beskrupulozno nadgledanje privatne i javne sfere čovjeka koji svoju intimu dobrovoljno ili prisilno dijeli sa svakime tko ima uključen televizor.

*Fiona* je, jednako tako, roman o dvojništvu, o čovjekovoj dvostrukoj prirodi razapetoj između prilagođavanja socijalnim pravilima i neuništivog recidiva individualnosti koji se suprotstavlja svemu što nalažu kolektivna pravila društva, zakoni i civilizacijske norme. Glavni lik Sandro je upravo takav *homo duplex*, moralno rascijepljena ličnost duboke emotivne inteligencije, ali prepun unutarnjih superosjetljivih senzora koji mu stalno daju do znanja da je promatran, da je njegova cijela egzistencija *on-line* i da je moć pogledâ kojima je izložen razornija od moći koju on sam posjeduje da kontrolira druge. Podvojenost njegovog karaktera autor romana nije prikazao kao patološku devijaciju (Sandro je uvijek potpuno u kontroli vlastitih postupaka), ali ipak tijekom radnog vremena on producira uspješan reality-show, a izvan posla pretvara se u terorista — Minemakera — koji postavlja eksplozivne naprave na police supermarketa. Sve njegove akcije zabilježene su na nadzornim kamerama, on se čak nudi njihovom pogledu, dopušta da sve što čini bude snimljeno i potom analizirano u policijskim uredima, u poslijepodnevnim emisijama za domaćice, u novinskim člancima. Sandro je režiser velike predstave koja se zove Habitat, on upravlja slikama a time i sudbinama svojih natjecatelja, ali je istodobno dobrovoljni predmet zora, on je svoj vlastiti subjekt/objekt koji se nudi i uskraćuje pogledima drugih.

Proizlazi da se autor romana ne opredjeljuje niti za ideološku kritiku društva totalne transparencije niti podržava neupitni tehnološki progres u ime kojega bi se možda mogle opravdati neke devijacije (poput gubitka sfere privatnosti). *Fiona* ipak pruža razorne uvide u posljedice svojevrsne *estetike transparencije* koja se u dotičnom djelu smatra samorazumljivom. Pored ovih evidentnih medioloških aspekata romana, koji su sasvim uočljivi već na temeljnoj razini naracije i o kojima će više biti riječi kasnije, roman je možda još uspješniji i, svakako, intrigantniji kada se odmaknemo od fabularne umreženosti njegovih raznolikih smjerova i zamislimo ga kao romansiranu teoriju

slike i masovnih medija. Tada neprekidna prisutnost televizijskih kamera, sustava za nadgledanje i internih *surveillance* sustava u supermarketima dobiva snagu epistemološke metafore koja nas približava teorijskim uvidima o prirodi gledanja, formiranju identiteta, te o suštini vizualnih medija kako su to elaborirali autori poput Guya Deborda i Jeana Baudrillarda.<sup>296</sup>

### Ikonologija pogleda *Hansa Beltinga i odnos subjekt/objekt*

Prije nego što se konkretnije pozabavim pojedinim ikoničkim aspektima romana, htio bih ukazati na, po mojem mišljenju, temeljni uvjet njegove vizualnosti: na tragu koncepta i terminologije njemačkog teoretičara umjetnosti Hansa Beltinga, taj aspekt nazvao bih *ikonologijom pogleda*. Belting polazi od teze da slike ne mogu uzvratiti svoj vlastiti pogled jer smatra da je ta sposobnost rezervirana samo za ljudsko biće koje promatra drugo ljudsko biće i koje mu uzvraća pogled. On pravi razliku između načina kako promatramo drugo ljudsko biće koje nam uzvraća pogled i načina kako promatramo nežive stvari, uključujući, primjerice, i portrete s frontalnim pogledom upućenim promatraču. Belting smatra da se *primarna* funkcija pogleda uvijek veže uz tijelo promatrača/promatranog i neodvojiva je od njega. Sve ostale interakcije, koje se događaju u domeni vidljivoga svijeta između ljudi i slika ili ljudi i predmeta u najširem smislu, pripadaju *sekundarnim* pogledima. Ali oni ipak, reći će Belting, bez obzira što pripadaju (ili su upućeni) neživim stvarima, zahvaljujući našoj imaginaciji, kulturalnoj povijesti i automatskom pripisivanju značenja svemu što vidimo postaju ravnopravni primarnom pogledu.

Kada razmjenjujemo pogled s nekim artefaktom ili kada prisvajamo njegov pogled mi zaboravljamo u kojem mediju je taj predmet proizveden (tj. reproduciran) i udahnjemo mu naš vlastiti život. Projiciramo na njega naš vlastiti pogled, ili sve one poglede drugih koji u

---

296 Čitanje *Fione* kroz prizmu suvremene medijske teorije u užem smislu otvorilo bi sasvim nove uvide u roman. Baudrillardovi pojmovi, poput simulacije, integralne stvarnosti, opscenosti, društvene pornografije, ubojstva slike i mnogi drugi proizlaze iz prakse promatranja stvarnosti i bliži su autentičnim literarnim konstrukcijama nego li temeljito fundiranim teorijama. Njihova empirijska uvjerljivost osnažena je Baudrillardovom moći gledanja i upućivanjem na eminentno vizualne fenomene unutar širega društvenog i kulturnog konteksta.

tom trenutku reagiraju na konkretnu sliku, baš kao da je riječ o živom biću.<sup>297</sup>

Ikonologija pogleda tumači ona potencijalna značenja u slikama, ili u interakciji ljudi i slika, koja su potaknuta samom dinamikom gledanja. Drugim riječima, umjesto da se bavimo ikonografijom onoga što smo vidjeli, za potpuno razumijevanje nekih slika važnije je tko je koga, kada, kako i zašto gledao.<sup>298</sup>

Da bismo zornije objasnili što je Belting pod time mislio dovoljno je da kratko obratimo pozornost na sliku *Varalica* Georges de la Toura iz 1635. Vidimo četiri lika okupljena oko nevelikog stola kako su zaokupljeni nekom kartaškom igrom. Mizanscena je u potpunoj tami tako da ne možemo odrediti prostorni kontekst zbivanja, ali slikaru to očito nije bilo niti važno jer se htio ozbiljnije posvetiti likovima i njihovim međusobnim odnosima. (sl. 23) Ova slika nam na ikonografskoj razini donosi priču o četiri sudionika kartaške igre među kojima je onaj sasvim lijevo varalica koji skriva svoje karte od pogleda drugih likova ali ih istodobno daje na uvid promatraču slike. Premda varalica nema geometrijski središnje mjesto na slici, a lice mu je čak u polusjeni, njegov privilegirani položaj kao ikonografskog središta s najjačim simboličkim potencijalom u slici je neporeciv. S obzirom na dramatiku ovog *tableaua* varalica bi vjerojatno bio glavni lik u nekoj zamišljenoj filmskoj varijanti ove priče, međutim posvetimo li se malo više ostalim likovima, uočiti ćemo da je ikonografsko središte slike samo varka i da divergentne linije pogleda svih četiriju kartaša semantički defokusiraju de la Tourovo platno. Možemo reći da je slika tipično baroknog centrifugalnog karaktera, ali, za razliku od, primjerice, snažnog *tjelesnog* naboja u Rubensovoj *Otmici Leucipovih kćeri*, ovdje se radikalna decentralizacija događa samo zahvaljujući pogledima protagonista. Prividna fizička stabilnost prizora krajnje je destabilizirana, središte slike nije jasno određeno, a "glavni lik" tretiran je kao sporedni. Formalni vizualni motiv, koji na ovoj slici prepoznajemo kao narativnu podlogu, samo je nužna reprezentacijska konvencija koja tek u prepoznavanju suptilne

---

297 Hans Belting, "Per una iconologia dello sguardo"; objavljeno u: Roberta Coglitore (ur.) *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*; Palermo, Duepunti edizioni, 2008., str. 6-7.

298 Op. cit.



mreže pogleda dobiva novu metaforičku dimenziju: kao pripovijest o subjektivnosti, identitetu, dominaciji i kontroli.

Možemo li ikonologiju pogleda, kao jednu od metoda analize klasičnih slikarskih djela, primijeniti i na određene aspekte analize književnog teksta i kakve bi nam uvide ona mogla donijeti? Za razliku od nekih drugih suvremenih talijanskih autora, prvenstveno Niccolò Ammaniti, kod kojih ikonički aspekt strukturiranja teksta nije u izravnoj vezi s fabulom romana, Mauro Covacich je već na semantičkoj razini vrlo duboko ušao u svijet medija, televizijskih *live* programa, kamera i sustava za nadgledanje. Međutim, *Fiona* se ne bi mogla nazvati ikoničkim tekstom kada bismo njenu fabulu smatrali jedinom ili najvažnijom vezom sa svijetom slika u društvu spektakla. Način na koji Covacich pripovijeda svoju priču o rasapu identiteta u “ekstazi komunikacije” možemo čitati i kao svojevrsni romansirani baudrillardovski tekst o puno širem međuodnosu čovjeka i slika u postmodernom vremenu.

Promotrimo jedan od primjera kako pripovjedna i tematska razina romana dobivaju snagu epistemološke metafore. Glavni lik romana,

Sandro, prikazan je kao osoba dvostrukog identiteta: s jedne strane on je uzoran otac posvojene djevojčice Fione kojoj nastoji pružiti ljubav i toplinu obiteljskog doma. Nakon traumatične rane faze djetinjstva djevojčica se vrlo teško prilagođava novoj obitelji i novom domu i zato vrlo često njeni adoptivni roditelji, Sandro i Lena, moraju trpjeti nje-  
ne ekstremne emotivne reakcije. U ovu prvu identitetsku razinu glavnog lika spada i njegov posao autora i producenta televizijskog *reality showa* Habitat. Na drugoj strani, Sandrov alter ego je tzv. Minemaker, terorist koji postavlja eksplozivne naprave na policama supermarketa. Premda nam je Covacich–pisac već na početku otkrio identitet i jedne i druge Sandrove “inkarnacije” — čitatelj, naime, odmah zna da je riječ o podvojenoj osobnosti glavnog lika — tek na kraju romana dvije inkarnacije istog lika se susreću, kada Sandro, ovoga puta kao Minemaker, uzima Fionu, ulazi u studio Habitat koji u tom trenutku uživo emitira *reality show* i prijeti da će raznijeti eksplozivom sebe i kćer. Milijuni gledatelja *realityja* i njegovi kolege iz televizijskog studija tada prepoznaju Sandra kao zloglasnog Minemakera. Možemo reći da na kraju romana transgresivna strana Sandrove osobnosti prevlada nad onom stranom inkarniranom u brižnom ocu i superuspješnom producentu i na taj način se u finalnom medijskom kaosu emitiranom uživo dvije alternacije Sandrovog identiteta pretvaraju u jedinstvenu osobnost u kojoj je onaj pozitivni Sandro potpuno nestao. Onako kako je prikazan u romanu, glavni lik je istodobno i subjekt i objekt vlastitih predodžbi zato što je to nova neotklonjiva pozicija čovjeka u društvu spektakla i vizualnih komunikacija. Roman *Fiona* govori nam o tome da načelo televizualnosti, tj. izloženost slici, ne pošteđuje nikoga i zato Mauro Covacich radikalizira načelo vizualnog konstruiranja zbilje i nestanak sfere privatnosti u civilizaciji masovnih medija tako što glavnog lika čini vizualno sveprisutnim.

Htio bih ovdje predložiti tumačenje Sandrove traume identiteta kao metafore medijskog komuniciranja slikom, a koja razotkriva prirodu konstituiranja subjekta u vrijeme zaokreta prema slici. Kao što smo već dali nazrijeti, Sandrov dvostruki identitet ne prepoznaje se samo na razini narativne činjenice, tj. kroz dijelove pripovijesti bitne za razumijevanje radnje, te kroz specifične motive koji sugeriraju podvojenost njegovog karaktera — ponajprije ovdje mislim na scene kada Minemaker oblači svoju maskirnu odoru i kada postavlja bombe na

police supermarketa — nego i tako što u svakom trenutku iz *subjekta koji gleda druge* može postati *objekt promatranja drugih*. Rascijepljenost njegove osobnosti čitatelj najlakše prepoznaje u onome što Sandro *radi* kao dvostruka ličnost, ali potrebno je skrenuti pozornost na Covacichevu integraciju *funkcije pogleda* koja može podjednako biti predmetom narativne fikcije kao i suvremene medijske teorije. Koga Sandro gleda i tko gleda njega?

1. Sandro je u funkciji *subjekta pogleda*:
  - a) kada s mnoštva ekrana u režiji Habitata bira koja će slika biti emitirana uživo u televizijskom programu,
  - b) kada na televizijskim vijestima gleda snimke s ekrana internih nadzornih sustava u supermarketima gdje je on snimljen kao Minemaker.
2. Sandro je u funkciji *objekta promatranja*:
  - a) kada ga nadzorne kamere u supermarketima snimaju kao Mine-makera,
  - b) kada ga gledatelji Habitata gledaju uživo kako prijeti da će sebe i Fionu raznijeti eksplozivom.

Sandro ne može izbjeći objektivne kamera usmjerenih prema njemu, niti može odvratiti vlastiti pogled od ekrana koji ga posvuda okružuju. Do samoga kraja romana Sandro se ne može konstituirati kao integralni subjekt ne samo zbog (eventualne) psihičke podijeljenosti vlastitog bića, nego i zato što je stalno izložen ekranima u kojima vidi sebe ali ne zna *kojega sebe*. Lakanovskim rječnikom kazano, on ne zna da je na slici on koji nije on, tj. u fizičkom smislu “pogleda kao objekta” on “se vidi kako se vidi” ali toga nije svjestan.<sup>299</sup> Prema Lacanu, “posve je

---

299 Jedan od mnogih autora koji su se nadovezali na Lacanove uvide bio je i francuski teoretičar filma Christian Metz, o kojemu je već ranije bilo riječi u kontekstu semiotičke struje u teoriji filma. Za razliku od Laure Mulvey, primjerice, koju je psihoanalitička intervencija u filmologiju odvela prema feminizmu i kritici filma kao institucionalnog aparata, Metz je razvio svojevrsnu *semiotičku psihologiju* filmske percepcije koja pripada mediju filma neovisno o ideologiji i politici filma kao institucije. U svojoj utjecajnoj knjizi izvorno objavljenoj u Francuskoj 1977. pod nazivom *Le Signifiant imaginaire*, Metz tvrdi da je važna razlikovna osobina filma njegova “dvostruka imaginarnost”. Naime, film nije samo medij fikcije koji donosi izmišljene priče, nego je i on sam, u svojoj vlastitoj biti, imaginarni konstrukt. (Christian



jasno da ja vidim izvana, da percepcija nije u meni, da je ona na predmetu koji zahvaća. A ipak, ja poimam svijet percepcijom koja izgleda da proizlazi iz imanentnosti toga *ja se vidim kako se vidim*. Izgleda da se povlastica subjekta utvrđuje u tom refleksivnom, bipolarnom odno-

---

Metz, *The Imaginary Signifier, Psychoanalysis and the Cinema*; Bloomington i Indianapolis, Indiana University Press, 1977., str. 44) Metzovim semiotičkim rječnikom rečeno, to znači da nije imaginarno samo filmsko *označeno*, nego je imaginaran i sam filmski *označitelj*, tj. njegovi temeljni sastavni elementi. Francuski semiotičar vidi svojevrsni paradoks u tome što je film, premda je prema mnogim svojim osjetilnim i percepcijskim registrima bliži stvarnosti od mnogih umjetnosti, ujedno od nje najdalji zato što je sve što vidimo na filmu kao "vrlo nalik" stvarnim predmetima i ljudima zapravo temeljno "lažno". Drugačije kazano, aktivnost percepcije kojom spoznajemo da je riječ o filmu je stvarna, ali ono što smo percipirali je "fantomski prikaz, zrcalna replika stvarnosti otvorena u novom prozoru". Zbog navedenog svojstva, kaže Metz, film se može usporediti s ogledalom, ali takvom vrstom ogledala u kojemu se zrcale svi objekti stvarnog svijeta osim subjekta onoga koji promatra. (Ibid., str. 45) Ukoliko prihvatimo tezu da se na filmskom platnu doista ogleda slika stvarnog svijeta i da film kroz novi medij tek "uspješnije" provodi u djelo renesansno poimanje slike kao otvora prema svijetu, i dalje nam ostaje "problem" promatrača. Budući da nam Lacan kaže da se formiranje identiteta odvija preko vlastite slike u zrcalu kada sebe/dvojnika doživljavamo kao Drugo, Metz se pita zašto filmu kao zrcalu nije potrebna promatračeva, tj. naša zrcalna slika i odgovara da je to zato što je promatrač već prošao *stadij ogledala* i više mu nije potrebna identifikacijska proteza vlastitog dvojnika da bi spoznao sebe, tj. u slučaju filmske fikcije, nije mu potrebna projekcija vlastitog lika na platnu da bi ostvario odnos prema realnosti na filmskom platnu. On je već svjestan vlastitog subjektiviteta, zna da objekti oko njega postoje i da je on sam objekt promatranja drugih. Epistemologija filmskog medija i, pogotovo, filmskog gledatelja nalaže prihvaćanje cijelog niza konvencija koje pomažu da se imaginarni aspekt filmskog aparata doživi u potpunosti u domeni simboličkog, tj. u području gdje svi oblici komunikacije uvijek već podliježu nekoj vrsti normiranja i konvencionaliziranja. Zato Metz zaključuje da se promatrač zapravo identificira sam sa sobom, putem vlastite svijesti o tome da je film nešto izvan njega ali s kojim je u stalnoj vezi preko svog "transcendentalnog subjekta". (Ibid., str. 49) Christian Metz najviše preuzima od Lacanove teorije pogleda kada govori o sustavu kinematografske reprezentacije. On tvrdi da se pogled sastoji od dvosmjerne kretnje: *projektivne*, koja zapravo oponaša filmski projektor i kreće se od promatrača prema ekranu i *introjektivne*, koja od filmskog platna putuje prema gledatelju i upisuje se u retinu njegova oka. S jedne strane, projektor oponaša kameru, a oko koje gleda oponaša projektor (zato što se pogled kreće u tom smjeru). S druge strane, filmsko platno oponaša filmsku vrpču, a retina oka koje promatra oponaša se kao filmsko platno (zato što čini vidljivim kinematografski zapis). Sada nam je jasnije na što je Metz mislio kada je rekao da je film imaginaran ne samo kroz fabulu ili fikciju, tj. filmsko *označeno*, nego i putem vlastitih označitelja: film je zrcalo stvarnosti kojoj je svjedočio u trenutku snimanja ali i zrcalo samoga sebe. Mi nikada ne gledamo film promatrajući izravno filmsku vrpču, nego zrake svjetla koje su u projektoru prošle kroz nju. Pokušamo li dovesti do krajnosti Metzove uvide, mogli bismo reći da je doživljaj filma moguć jedino kao neprekidni niz identifikacija s kinematografskim zrcalnim svijetom.

su koji čini da moje predodžbe pripadaju meni čim ih opazim”.<sup>300</sup> Svijest mora imati distancu prema predodžbi/slici i samo svijest o postojanju slike kao drugoga omogućava da se “ja vidim kako se vidim”. Sandroov pogled prema vlastitoj slici na ekranu zato funkcionira samo kao objekt, kao čista fizička vidljivost, a ne kao svijest o pogledu. Sandro ne problematizira vlastite uloge u odnosu spram različitih medijskih pozicija u kojima ga zatječemo, zanimaju ga samo praktične implikacije izloženosti nadzornim kamerama i pogledima drugih.

Američki povjesničar umjetnosti Norman Bryson još osamdesetih godina inzistira na tome da je kulturalno konstruiranje vizualnosti presudno za tvorbu značenja u društvu masovnih medija i vizualnih komunikacija. U svom tekstu “The gaze in the expanded field” on priznaje Lacanovoj teoriji uzvraćenog pogleda (Bryson koristi termin *look back*) središnje mjesto u psihoanalitičkom tumačenju skopičkih režima.<sup>301</sup> Bryson nam skreće pozornost da Lacan zapravo radikalizira Sartreovu ideju iz *Bitka i ništavila* prema kojoj čovjek vlada svojim vlastitim pogledom (promatranjem oko sebe, percepcijom prostora i objekata) samo do onog trenutka kada postane svjestan pogleda drugog bića unutar njegova skopičkog polja. Prema Sartreu, dominacija pogledom centrira subjekt i čini ga jakim u odnosu na percipiranu okolinu; naime, subjektova točka pogleda (*point of view*) nadređena je pozicija brojnim točkama nestajanja (*vanishing points*) koje se mijenjaju onako kako subjekt usmjeruje svoj pogled. Kada uđe u vidokrug Drugog, subjekt sâm postaje točka nestajanja i gubi svoj privilegirani status. Bryson tvrdi da Lacanova elaboracija ove Sartreove teze radikalno obilježava ulazak u vizualno konstruiranje kulture zato što, prema Lacanu, kako je ranije naznačeno, sposobnost uzvraćanja pogleda imaju ne samo ljudi, nego svi predmeti unutar subjektova skopičkog polja.

Zanimljivo je da Covacich u jednom liku objedinjuje tri različite i u stvarnom životu često suprotstavljene epistemološke pozicije. Na jednoj strani je Sandro urednik i producent reality emisije, dakle onaj tko proizvodi medijske slike; na drugoj strani je Sandro terorist čije se snimke s nadzornih kamera emitiraju u informativnim emisijama; na

---

300 Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*; Naprijed, Zagreb, 1986., str. 89.

301 Norman Bryson, “The gaze in the expanded field”, u: *Vision and Visuality*; Hal Foster (ur.), Seattle, Bay Press, 1988., str. 87–108.

trećoj strani — negdje između — je Sandro gledatelj i konzument televizijskih slika. Ekрани su pri tome uvijek u funkciji epistemološke barijere koja nepremostivo dijeli jednu varijantu Sandrova karaktera od druge. Integracija podvojenih karaktera dogodit će se tek kada Sandro kao Minemaker razbije barijeru ekrana i uđe s njegove druge strane u svoj vlastiti TV show. Kada uđe u izravni prijenos emisije prekoračio je “četvrti zid” i uništio ionako perverznu iluziju da postoji realnost u *realityju*, ali, mnogo značajnije, on je time postao svoja vlastita slika u realnom vremenu i pokazao da je simultanost koju nam omogućava televizualnost — istodobna prisutnost ispred i “iza” ekrana — potvrda epohalnog zaokreta prema slici. Ekran ovdje nije ono lakanovsko zrcalo u kojemu se ogleda prvobitna zabluda o vlastitom identitetu; ekran nije niti rezultanta između subjekta i načina kako subjekt vidi svijet oko sebe. On je sada postao medij neuhvatljive simulakralne slike svijeta čiju pravu prirodu smo tek počeli otkrivati.

Dvojna struktura karaktera Covacichevog Sandra/Minemakera metaforički je protumačena kroz odnos koji se stvara između *subjekta koji gleda* i *objekta promatranja*. Sukob dvaju Sandrovih karaktera događa se zato što se niti Sandro niti Minemaker kao odvojeni psihički entiteti ne mogu trajno identificirati niti s pozicijom subjekta niti s pozicijom objekta. Suprotstavljenost karaktera i njihova konačna integracija, kada Sandro televizijskim gledateljima otkrije bombaša kao vlastitog alter ega, uvijek se odvija ispred kamera ili na ekranu, znači uz medijsko posredovanje slika. Tehnološki aspekti masovnog komuniciranja slikom u *Fioni* su neprestano prisutni; budući da im niti jedan lik ne može izbjeći, televizijski *aparatus* ključno određuje cjelokupnu društvenu pozadinu i način života likova — od same Fione koja odsutno satima gleda u ekran, preko Sandrove majke koja rado komentira postupke stanovnika Habitata, sve do završnice romana kada se “prava” realnost i ona televizijska pretvaraju u jedinstveni medijski žanr “života u živo”.

### *Kaja Silverman i funkcija ekrana u konstrukciji identiteta*

Ključno epistemološko mjesto koncepata poput slike/ekrana i pogleda/kamere u *Fioni* zaslužuje da se njima ozbiljnije pozabavimo. Je li to Lacanov *image-écran* kao mjesto susreta pogleda i subjekta predodž-

be; je li ekran u romanu u funkciji tehničkog (televizijskog) nadomjestka za realnost koja se u isto vrijeme događa negdje drugdje ili je, možda, on ovdje univerzalni medij u kojemu se zrcala ne više samo fizička obličja predmeta i ljudi nego i mnogo šira pitanja egzistencije? Sandrova pozicija i njegov odnos prema ekranima i medijski posredovanim slikama vrlo je bliska napetosti koja postoji između subjekta i objekta unutar Lacanova skopičkog polja. Podsjetimo se: u njegovom čuvenom prikazu dvostrukog trokuta vidimo na koji način Lacan pokazuje uzajamnost pogleda i gledanog (on ga naziva subjektom predodžbe), pri čemu to *gledano* više nije slika kao u stadiju zrcala, nego se slika sada formira u stjечиštu subjekta/gledatelja i objekta/gledanog. Slika, dakle, sada postoji samo kao rezultat međusobnih odnosa promatrača i promatranog unutar skopičkog polja. U našem slučaju, to znači da je Sandrov identitet moguć samo kao slika jer je razapet između subjekta gledanja i subjekta predodžbe.<sup>302</sup>

Američka teoretičarka psihoanalitičke orijentacije Kaja Silverman u knjizi *The Threshold of the Visible World* bavi se, među ostalim, položajem subjekta u skopičkom polju: polazi od teza Jonathana Crarya koji središnje mjesto konstituiranja modernog subjekta pripisuje fotografskoj kameri, čija “fiziološka optika” oslobađa promatrača od prilagođavanja brojnim arbitrarnim i dogmatskim reprezentacijskim modelima iz prošlosti, te potom priznaje i Lacanu da je uspio ponuditi snažan transhistorijski model pomoću kojeg možemo teorijski pristupiti odnosu između *the gaze* i *the look*. Pa ipak, ni kod jednog ni kod drugog ona ne vidi u pojmu *ekrana* ono što misli da ga u našem vremenu najbolje definira — ekran kao zrcalo kulture:

---

302 Lacan svoj dijagram ovako tumači: “Prvi trokut je onaj koji u geometrijskom polju stavlja na naše mjesto subjekt predodžbe, a drugi je onaj koji mene čini slikom. Na desnoj crti se, dakle, nalazi vrh prvog trokuta, točka geometrijskog subjekta, i na toj crti ja isto postajem slika pod pogledom, koji treba upisati na vrh drugog trokuta. Dva su trokuta tu položena jedan na drugi, kao što je to u stvari kod djelovanja skopičkog registra. U skopičkom polju pogled je izvana, ja sam gledan, tj. ja sam slika. Tu je funkcija koja je najbliža instituciji subjekta u vidljivome. Ono što me posve određuje u vidljivome, to je pogled, koji je izvana. Preko pogleda ulazim u svjetlost, a od pogleda primam učinak. Odatle proizlazi, da je pogled instrument preko kojeg sam ja *foto-grafiran*. (...) U toj perspektivi, u prisutnosti predodžbe (...) ja se uvjeravam kao svijest koja zna da je to samo predodžba i da s one–strane postoji stvar po sebi” (Lacan, isto, str. 115–116).

Premda nam knjiga *Techniques of the Observer* znatno olakšava artikuliranje odnosa između kamere i pogleda, u njoj ne nalazimo za taj odnos ključni pojam: *the gaze*. Cray se ne bavi problematikom pogleda koja je u temelju relacije kamera/oko. On pristupa problemu prvenstveno s historijskog stajališta i ne uočava da snaga kamere proizlazi upravo iz nje-ne metaforičke veze s tim pojmom koji je mnogo stariji od nje same. Šire gledajući, on zanemaruje razliku između onoga što određeno vremensko razdoblje društveno i historijski unosi u problematiku pogleda od onoga što je zajedničko svim epohama.<sup>303</sup>

Kod Lacana Silverman primjećuje upravo suprotno, “nepovijesno” tumačenje odnosa pogleda i kamere:

Lacan snažno inzistira na razdvojenosti kamere i oka, ali, umjesto da se pozabavi kamerom kao neovisnim optičkim *aparatusom*, on je koristi kao označitelja pogleda. (...) [To] dovodi do brisanja razlika koje je na historijskom planu uspostavila knjiga *Techniques of the Observer*. On pridružuje *the gaze* ne vrijednostima specifičnima za posljednjih stopedeset godina nego iluminaciji i “prisutnosti drugih kao takvih”.<sup>304</sup>

Kaja Silverman smatra da Lacanovoj teoriji skopičkog polja nedostaje povijesna specifičnost koja bi objasnila na koji način, na pragu dvadesetprvog stoljeća, *image-écran* intervenira kulturnopovijesno između pogleda i subjekta reprezentacije. Ona potvrđuje da nam Lacanov dvostruki trokut jasno pokazuje da se promatrač nalazi “u slici” čak i u samom činu promatranja, te da je on (promatrač) u tom istom trenutku i “subjekt reprezentacije”. Drugim riječima, ekran oblikuje i daje značaj onome kako nas vide “drugi kao takvi”, zatim djelovanju kojemu mi pripisujemo našu vidljivost i, konačno, ekran daje značaj načinu kako doživljavamo svijet.<sup>305</sup> Silverman u potpunosti prihvaća funkcionalnu logiku Lacanova skopičkog polja ali predlaže da u argumentaciju uključimo i specifičnosti našeg vremena:

Spekularno utemeljenje subjektivnosti i svijeta ne možemo smatrati specifičnim samo za naše vrijeme. Ono što je karakteristično našoj epohi su uvjeti tog utemeljenja — logika slika kroz koju percipiramo objekte i biva-mo sami percipiranima, kao i vrijednosti koje pripisujemo slikama unutar šire problematike pogleda. Čini nam se da su i u jednome i u drugome

---

303 Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*; London, Routledge, 1996., str. 131.

304 Isto, str. 132.

305 Isto, str. 174.

ključnu ulogu odigrale tri tehnologije, a koje sve potječu od kamere: fotografija, film i video.<sup>306</sup>

Mauro Covacich u romanu *Fiona* određuje epistemološko mjesto ekrana onako kako je Jonathan Crary opisao ulogu fotografske kamere u devetnaestom stoljeću: kao *aparatusa* koji definitivno mijenja našu percepciju svijeta, te uvodi nove modele reprezentacije i konstruiranja identiteta. Fiziološka optika *camere obscurae*, u suprotnosti prema geometrijskoj optici renesansne perspektive, favorizira poziciju promatrača. Stoljeće i pol kasnije, filmske kamere, sustavi video-nadzora u javnim objektima i *Big Brother* još jednom redefiniraju ulogu slike i probleme identiteta, kao što se to svojedobno dogodilo izumom *camere obscurae*. Uspostavljanje dvostrukog subjektiviteta Sandra/Minemakera često se odvija upravo preko ekrana: jedan promatra drugog kao odvojeni psihofizički entitet uz posredovanje stvarne televizijske ekranske slike vrlo bliske funkciji slike u skopičkom polju. Zbog Covacicheva narativnog postupka i pripovijedanja u prvom licu, Sandro je uvijek u ulozi onoga koji gleda (*the gaze*), a Minemaker je *subjekt reprezentacije*. Međutim, Sandrov subjektivitet ostvaruje se samo kroz svijest o Minemakeru kao Drugom i bez njega, svojeg alter ega, ne može postojati. Zato možemo reći, pozivajući se na Lacana, da Sandrov pogled ne postoji bez onoga prema čemu je usmjeren: podvojeni identitet glavnog lika ostvaruje se unutar skopičkog polja koje je pak omogućeno tehnologijom masovnog komuniciranja slikom, te emitiranjem u realnom vremenu. Zato Kaja Silverman — kada tvrdi da Lacanova teorija skopičkog polja ne uzima u obzir tehnologiju modernog vremena — ne može biti sasvim u pravu. Masovno korištenje ekrana i nemogućnost uzmicanja sveprisutnom pogledu kamere, ili, prema Kaji Silverman, “moderna logika slike” doveli su do toga da dvostruki identitet glavnog lika *Fione*, ili bilo kojeg sudionika društva spektakla, postoji samo u sjecištu subjekta i objekta, tj. u *slici/ekranu*.

Na kraju romana, kao što je već spomenuto, dolazi do obrata, Sandro napušta svoj prvobitni identitet, sjedinjuje se s inkarnacijom Minemakera i ulazi u TV show, u dnevni boravak Habitata, u prostor *reprezentacije*. Paradoksalno, upravo tu reprezentiranu stvarnost on sada prihvaća kao jedino moguću, *pravu realnost*:

---

306 Isto, str. 196.

U dnevnom boravku sada smo samo ja i Fiona. Mogao bih sjesti na kauč i pomisliti da sanjam. To je scena koju poznajem. Umjesto toga ostajem stajati s upaljačem u desnoj ruci i čvrsto držeći moju kćer lijevom rukom, zato što sam budan i to je stvarnost, *stvarna stvarnost*.<sup>307</sup>

## Supermarket slika Alda Novea: književni tekst u doba potrošačke kulture

U ovome poglavlju proširit ću fokus proučavanja vizualnih aspekata književnosti i staviti naglasak na njihove masmedijske i društvene posljedice. U sljedećih nekoliko stranica primarno će biti riječi o vezama između suvremene medijske teorije, zapravo njena “anti-teorijskog” pravca predstavljenog u tezama Jeana Baudrillarda i pripovijetki Alda Novea iz devedesetih godina okupljenih u zbirci *Superwoobinda*.<sup>308</sup> Za početak jedna načelna opaska o razlozima i metodi ove usporedbe: kod Alda Novea nećemo naći nikakvih naznaka teoretiziranja o televiziji ili, još manje, o medijima općenito, ali ćemo pronaći precizne i razorne uvide o djelovanju televizijski posredovanih slika u društvu razvijene reklamokracije. S druge strane, literarna metoda Baudrillardove kritičke teorije približava se književnom tekstu vjerojatno više nego što to suvremeni mediolozi i sociolozi smatraju opravdanim. Baudrillardove “romansirane teorije”, pogotovo njegovi posljednji radovi, čini se da više uzimaju u obzir neposredno iskustvo i osobni doživljaj slike svijeta nego li skrupulozne analize i korištenje znanstvenog aparata. Upravo u toj točki, u susretu teorije, književnog teksta i medijske stvarnosti nalazim opravdanje za sučeljavanje dvojice autora u ovom tematskom okviru.

Premda je cijeli Baudrillardov filozofski opus obilježen binarnim opozicijama, tj. stvarnost je za njega u neprestanom sukobu između subjekta i objekta, između vrijednosti imanentnih ljudskom biću i vrijednosti koje nameću kultura potrošnje i medija, ipak ta dihotomija s vremenom postaje sve slabija i Baudrillard će od ultra-radikalnog pobornika neo-Marksizma zauzeti poziciju radikalne ironije i cinizma — osobina koje su strateški ugrađene i u Noveovoj *Woobindi*. Baudrillarda je, prema tome, moguće ideološki prisposodobiti Noveu tek od kasnih

307 Covacich, *Fiona*, str. 240.

308 Aldo Nove, *Superwoobinda*; Torino, Einaudi, 1998.

osamdesetih, od trenutka kada francuski filozof napušta uvjerenje da je spas subjekta moguće ostvariti u otporu sustavu objekata, tj. onda kada *simbolička razmjena* ustupi mjesto *fatalnim strategijama*. Htio bih najprije razjasniti o kakvoj je promjeni ovdje riječ.

### *Medijska teorija Jeana Baudrillarda kao intertekst*

U svojoj prvoj knjizi, *Sustav objekata*,<sup>309</sup> objavljenoj 1968., Baudrillard opisuje funkcioniranje suvremenih društava i način kako ona djeluju kroz sveprisutne sustave označavanja: “To je sistem u kojemu se svi objekti, poruke i proizvodi, sva povijest, kultura, značenje, odnos i iskustvo pretvaraju u znakove koji nadomještaju iskustvo i posreduju ga”.<sup>310</sup> Za Baudrillarda, prema tome, potrošnja u kapitalizmu ne predstavlja samo stjecanje predmeta koje ćemo na ovaj ili onaj način upotrijebiti, nego predstavlja prisvajanje značenjâ koja kupljeni proizvod posjeduje ili za koja se vjeruje da ih posjeduje. Tržište roba je tržište *znakova* gdje svaki predmet ima svoju upisanu simboličku vrijednost koja često nije istoznačna sa stvarnom materijalnom vrijednošću predmeta. Znak je ubrzo postao općeprihvaćeni Baudrillardov ekvivalent za svijet potrošnje koji ubrzano oslikovljuje samoga sebe, a za što mu je (znaku) bila potrebna nova *lingua franca* u otvaranju prema neizvjesnoj medijaliziranoj budućnosti. Znak, dakle, sam po sebi nije imao nikakvu imanentnu kvalitetu, on je samo trebao sankcionirati razmjensku vrijednost materijalne i duhovne kulture i naznačiti specifičnu razliku unutar poststrukturalističkih teorija, utoliko prije što je i sam Baudrillard nemilosrdno demontirao i de Saussureov lingvistički trokut i Freudove teze o seksualnom potiskivanju.

Nasuprot predmetu kao znaku,<sup>311</sup> Baudrillard postavlja “tradicionalni simbolički objekt” koji nastaje kroz “stvarni odnos ili stvarno proživljeno iskustvo”.<sup>312</sup> Ovaj tradicionalni simbolički objekt svojstven je

309 Jean Baudrillard, *The System of Objects*; London, Verso, 1996. Orig. izdanje: *Le Système des objets*; Paris, Gallimard, 1968.

310 William Merrin, *Baudrillard and the Media*; Cambridge, Polity Press, 2005., str. 10.

311 Više o funkcioniranju Baudrillardovog pojma znaka u vizualnim umjetnostima vidi u: Krešimir Purgar, *Apstrakcija kao rezervna strategija slike*; Kontura br. 85, Zagreb, 2005., str. 42–46.

312 *System of Objects*, str. 200.



pred-modernim društvima u kojima predmeti svakodnevne uporabe predstavljaju isključivo sebe same i još ne posjeduju nikakvu dodatnu kulturalnu super-vrijednost. Prema riječima Williama Merrina, Baudrillard ide dalje od jednostavne kritike preobrazbe životne, simboličke realnosti u znakove, objašnjavajući da se oni — znakovi — pretvaraju u kulturalno stvorenu *neo-realnost*, tj. u proces *simulacije* tijekom kojeg simulakrum konačno nadomješta stvarnost.<sup>313</sup> Ono što mi smatramo stvarnim samo je semiotički *reality effect*.<sup>314</sup> svijet kakav jest, filtriran i procesiran kroz lingvističke i slikovne znakove.<sup>315</sup>

Ovo nas dovodi do ključne spoznaje ranog Baudrillarda, tj. do dihotomije između pred-modernog ili *simboličkog* oblika društvenih odnosa i modernog oblika pretvaranja svih oblika komunikacije u *semiotičke* procese označavanja. Iz te perspektive, sve ono što kupujemo i što posjedujemo ima podjednako uporabnu vrijednost, kao i dodatnu vrijednost znaka ili, riječima Douglasa Kellnera, “cjelokupno društvo počiva na konzumerizmu i robi koji pojedincima omogućavaju stjecanje prestiža, identiteta i statusa. (...) Na taj način, jednako kao što riječima pridajemo različita značenja u okviru jezičkih sustava, tako i vrijednosti znakova imaju svoje značenje u okviru sustava kojim se regulira prestiž i status”.<sup>316</sup>

Pozivajući se na Frankfurtsku školu, Baudrillard zauzima još ekstremnije stavove tvrdeći da semiotičkom teorijom znaka možemo objasniti način na koji potrošnja, mediji i tehnologija, tj. *objekti*, stvaraju fantastični svijet iluzija koji dominira ljudima-*subjektima*, oduzimajući im njihove ljudske kvalitete i sposobnosti.<sup>317</sup>

Izlazak knjige *Simbolička razmjena i smrt* 1976. označava najradikalnije Baudrillardovo razdoblje u kojemu, nadovezujući se na opširne

313 William Merrin, isto, str. 31.

314 Jean Baudrillard, *Critique of the Political Economy of the Sign*, str. 160. Prema Baudrillardu, u ovo naše vrijeme “znakovi nadomještaju jedni druge, a nisu više zamjena za stvarnost”, a neprekidnom igrom njihovih označitelja stvara se totalna relativnost, sveopća komutacija i simulacija (J. B., *Symbolic Exchange and Death*; Sage, London, 1993., str. 7).

315 William Merrin, isto.

316 Douglas Kellner, *Jean Baudrillard After Modernity: Provocations On A Provocateur and Challenger*; *International Journal of Baudrillard Studies*, vol. 3, no. 1, 2006.

317 Isto.

povijesne analize Emila Durkheima i Marcela Maussa, uvodi pojam *simboličke razmjene* kojim poziva na dekonstrukciju suvremene *političke ekonomije znaka* i povratak na pred-kapitalističku ekonomiju razmjene i uzajamnog darivanja.<sup>318</sup> Ova zapravo ultraljevičarska knjiga važna je ne toliko zbog relevantnosti samog pojma simboličke razmjene kao utopijskog modela prevladavanja potrošačkog društva koliko zbog Baudrillardovog učvršćivanja dihotomijskog pogleda na svijet. Na strani subjekta, tj. pozitivnih ljudskih vrijednosti, sada će ostati utopijski pojmovi poput simboličke razmjene, radikalne iluzije i fatalnih strategija, dok će se na strani objekta i potrošnje tome suprotstavljati semiotički sustav robnih znakova, simulacija i simulakrum.<sup>319</sup> U svim Baudrillardovim tekstovima, od kasnih osamdesetih do danas, tematizirat će se upravo sukob semiotičkog i simboličkog, kapitalističkog sustava objekata na jednoj strani i strategija subjekta na drugoj. Promjene u njegovim uvidima koje je moguće uočiti u tom širokom vremenskom rasponu, kao i primjeri koje navodi, upućuju na presudnu ulogu slike i medijski posredovanih sadržaja u oblikovanju zbilje na kraju tisućljeća. Baudrillard će sve manje vjerovati u to da je semiotički uvjetovane društvene odnose moguće nadomjestiti nekim izvornim načelom koje se ne bi temeljilo na znaku i proizvodnji, te će s vremenom simboličku

---

318 Kellner, u opoziciji spram većine glavnih Baudrillardovih teza, simboličku razmjenu vidi kao jedan od glavnih dokaza njegovog nihilizma: "Stoga Baudrillard, suprotno oblicima što organiziraju modernu misao i društvene odnose, nudi simboličku razmjenu kao alternativu. Suprotno modernoj potražnji za proizvodnjom vrijednosti i značenja, Baudrillard poziva na njihovo istrebljenje i uništenje, nudeći kao primjere Maussov razmjenu darivanjem, Saussureove anagrame i Freudov koncept nagona prema smrti. U svim tim primjerima postoji prekid s oblicima razmjene (robe, značenja i libidne energije) a time i bijeg od tih oblika proizvodnje, kapitalizma, racionalnosti i značenja. Baudrillardov paradoksalni koncept simboličke razmjene može se objasniti kao izraz njegove želje za udaljavanjem od trenutnog stanja stvari i traženjem revolucionarnog položaja izvan modernog društva. Suprotno vrijednostima moderne epohe, Baudrillard zagovara njihovo uništenje i istrebljenje." (Isto.)

319 Kao simulakrum, kaže Baudrillard, slika prethodi stvarnosti u mjeri u kojoj preokreće logički, uzročni slijed stvarnoga i njegove reprodukcije. Obrnutim putem — od tehnike prema reprezentaciji — na isti je fenomen već ukazao Benjamin u *Umjetničkom djelu u razdoblju tehničke reprodukcije*. (Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*; Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2001., str. 155–162. Poglavlje je prijevod teksta Jeana Baudrillarda "Au-delà du vrai et du faux, ou la malin génie de l'image"; Cahier internationaux de sociologie, janvier/juin 1987., str. 139–145.)

razmjenu zamijeniti njene postmoderne ili “fatalne” strategije,<sup>320</sup> poput radikalne iluzije i zavodjenja.<sup>321</sup>

U Baudrillardovoj avanturi znaka, između simulakruma, simulacije i utopije, između iluzije, hiperrealizma i pornografije, zavodjenje zauzima istaknuto mjesto: kao pojam, ono je ponajprije generirano iz načela žudnje i čovjekove težnje za subjektivnim osjećajem emancipiranosti u svijetu pod vlašću slika, dok ga se unutar životne prakse želi afirmirati kao strategiju sveprisutnog i fatalnog privida. To znači da zavodjenje u suvremenoj ikonosferi uvijek završava u dvostrukoj pornografskoj romansi, između čovjeka i njegova medijatiziranog odraza u pretjeranoj vidljivosti svih stvari s jedne strane, te između hiperprodukcije slika i nemogućnosti autentičnog umjetničkog iskustva s druge strane. To je, kaže on, neumitna posljedica *objektnog* svijeta, a šansa se možda pruža u obnovi moći radikalnog značenja iluzije.<sup>322</sup> Otpor televizijskim slikama, informacijama, kodovima i matricama više nije moguć zato što je simulakrum, kao *zloduh slike (le malin génie de l'image)*, zavladao javnim i privatnim prostorom. Protiv simulacije moguće je boriti se samo hiper-realizmom simulacije, protiv iluzije radikalnom iluzijom, a protiv objekata ironijskim strategijama subjekta.

---

320 “Fatalno” kod Baudrillarda jest ono što se suprotstavlja sustavu objekata, ali ne tako što će stvoriti specifične strategije obrane, nego tako što će prisvojiti kvalitete objekta i radikalizirati ih u vlastitu korist: “Suprotno tradicionalnim strategijama pobune i revolucije, Baudrillard započinje zagovarati ono što on naziva *fatalnim strategijama* koje iskušavaju vrijednosti do krajnjih granica sustava u nadi da će on propasti ili se promijeniti te konačno prihvaća stil visoko ironičnog metafizičkog diskursa koji se odriče emancipacije i diskursa, kao i nade u mogućnost progresivne društvene preobrazbe”. (Isto.)

321 Baudrillard navodi da je iskonski pra-grijež prepuštanja zavodjenju slike počinio još Narcis zaljubivši se u svoj vlastiti odraz, u svojevrsnom arhajskom prividu koji pretihodi modernom Lacanovom *stadiju ogledala*; Narcis je, ipak, u odsutnosti sustava znakova i kapitalističke robne estetike mogao tek naznačiti metodologiju funkcioniranja simulakralnih opsjena i navijestiti ono što će u baroknom iluzionističkom slikarstvu, kao prvom u trostrukom poretku simulakruma, dovesti do reprezentacijskog izazova apsolutnoj iluziji prostora. (Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979; nav. prema tal. izdanju: *Della seduzione*; Cappelli, Bologna, 1985., str. 95–100).

322 Jean Baudrillard, “The Radical Illusion”, u: *The Perfect Crime*; London i New York, Verso, 1996., str. 16–19.

Ovo potonje vrlo dobro razumije i Aldo Nove, premda ne tvrdim da je talijanski pisac izravno nadahnut tezama francuskog sociologa; njih dvojicu povezuje, prije svega, sveprisutni duh fatalnih strategija među kojima je ona ironije televizijskih slika vjerojatno najočitija. Međutim, ironija je i kod Novea samo druga strana binarnog koda — subjekt koji se odupire svemoći slikâ ima svoje naličje u objektu reprezentiranom kao televizijske mreže, show–programi, nadzorne kamere, potrošnja i, naravno, reklama. Način na koji Noveovi protagonisti reagiraju na preobilje reklamnih poruka odaje životni stil visokog postmodernizma koji se odvija u prostoru simulacije gdje su slike izgubile vezu sa svojim izvornim referentom i postale simulakrumi, a cjelokupna društvena scena kao da se događa na ekranu koji sve preostale tajne čini transparentnima i previše vidljivima. Opisujući izgubljenost Noveovih likova, Fulvio Senardi kaže da su se oni zatekli u stvarnosti koju ne razumiju, poput “likova–ogledala”, što i čitatelja suočava s neugodnom stranom njegove vlastite ličnosti, provocirajući u njemu procese samo–prepoznavanja koji, doduše, ne vode prema katarzi ili bilo kakvoj nadi u spas, individualnoj ili kolektivnoj.<sup>323</sup> U glavama likova dolazi do zbrke između predmeta i televizije, ali dolazi i do nečega još mnogo važnijeg — do radikalnog preokreta u odnosu između stvarnosti i reprezentacije koji u domovima svih protagonista stvara nepovratno lažan svijet: kao u Platonovom mitu o špilji, nalazimo se pred hipnotičkim isijavanjem katodne cijevi prepoznajući samo deformirane odraze za koje mislimo da su stvarni, bez ikakvog orijentira u tom svijetu iluzija.<sup>324</sup> Ova sumorna slika stvarnosti ima svoje sociološko utemeljenje u Baudrillardovim spisima iz osamdesetih godina, ali kasnije dvojica autora kao da nehotice razmjenjuju teme i predloške svojih književnih i teorijskih opisa. Konačno, nije li sama logika funkcioniranja globaliziranog i totalno umreženog svijeta zajednički medijski kontekst obojice autora — kontekst koji više nije niti simbolički niti semiotički (dakle, izvan je post–strukturalističkih modela tumačenja), nego je sada pretvoren u simulaciju i ironiju?

<sup>323</sup> Fulvio Senardi, *Aldo Nove*; Cadmo, Firenze 2005., str. 31.

<sup>324</sup> Op. cit., str. 96.

Noveova pripovijetka *Complotto di Famiglia* daje sveobuhvatnu sliku spektakulariziranog društva i pretjerane izloženosti pogledima drugih. U priči Vincenza nagovori Eugenia da se upuste u swingersku avanturu i zamijene partnere s jednim mlađim parom, ona s dvadesetsedmogodišnjim Marcom, on s dvadesetogodišnjom Francescom. Eugenio je najprije vrlo zagrijan za tu ideju, pogotovo pri pogledu na više nego dvostruko mlađu partnericu. Ipak, budući da ne može podnijeti pomisao da mu žena ode s drugim muškarcem, pa makar i u kratkoj swingerskoj epizodi, provaljuje u susjednu sobu urlajući da će zapaliti cijelu kuću a njih sve premlatiti. U tom trenutku žena otkriva da je sve ovo samo farsa i da su upravo sada u direktnom prijenosu na Canale 5 u emisiji *Complotto di famiglia*. Najzanimljiviji dio pripovijetke uslijedit će tek tada jer, dok Eugenio i dalje divlja i više na sve oko sebe, u narativnoj strukturi priče događa se obrat: iz Eugenijevog retrospektivnog pripovijedanja u prvom licu pripovijest ulazi u novu dijegetsku razinu, tj. u sami trenutak emitiranja showa i to baš u momentu kada započinje reklamni blok. Odjednom se radnja prebacuje na brzinsko, gotovo fantazmagorično nizanje reklamnih poruka, pri čemu niti jednu ne vidimo u kontinuiranom vremenskom tijeku, nego nam se fragmentarno i bez interpunkcija, poput bljeskova televizijskih slika, kratkotrajno pojavljuju pred “očima”:

vino Ronco otvara se svaki puta kada pritisneš obrok sa sirom i voćem mlijeko Plasmon bez umjetnih boja sa sirom i voćem Pronto za čišćenje podova sa sapunom i deterdžentom dubinski čisti drvene površine bez ispiranja veži pojas mladiću gdje smo dospjeli izgleda poput Egipta to je Gardaland moje cipele kako sam lijep Sanagens ulošci za tabane u ljekarni od Vichyja protiv celulita...<sup>325</sup>

Nakon bloka reklama voditeljski par Alberto Castagna i Raffaella Trotta svojim glasom “izvodi” nas iz iskazne razine televizijske reklame i vraća u prethodnu dijegetsku razinu: *Bentornati a Canale 5, bentornati a Complotto di Famiglia*. Ovdje Nove gotovo doslovno preuzima Baudrillardov koncept *ekstaze komunikacije*: tradicionalna scena obiteljskog doma ulazi u sferu javnosti, privatnost se gubi i postaje opscenom, a javni prostor, tj. u ovom slučaju televizijska mreža, se despektakularizira slikama čovjekove najdublje intime i na taj način ni

---

325 Aldo Nove, *ibid.*, str. 10–12.

jedan ni drugi prostor, ni javni ni privatni, više ne pripadaju nikome. Baudrillard tvrdi da se

nestanak javnog prostora događa (...) gotovo neprimjetno usporedo s nestankom privatnog prostora. Prvi više nije spektakularan, potonji više nije tajan. Ono što ih je nekoć jasno razlikovalo bila je podjela na vanjsko i unutarnje; bilo je vidljivo što čini kućnu *scenu* objekata s njenim ograničenjima i pravilima igre i na koji način suverenost simboličkog prostora definira subjekt. Sada je ova razlika potpuno izbrisana u nekoj vrsti *opsce-nosti* gdje i najintimniji dijelovi našeg života postaju virtualnom hranom medija.<sup>326</sup>

Gubitak scene privatnog života u *ekstazi komunikacije* danas se doima gotovo banalnim uvidom, pogotovo nakon proliferacije *reality*-programa, *web-streaminga* u realnom vremenu i televizijskih pornografskih filmova po narudžbi s trenutnom isporukom željenog sadržaja na vaš mali ekran. Ali i Nove i Baudrillard, dva desetljeća nakon prijelomnog teksta o ekstazi komunikacije, idu korak dalje pokazujući kako uistinu funkcionira načelo radikalne iluzije i kako se u ironijskom obratu ono što smo ranije poznavali kao “obični” simulakrum pretvara u reverzibilno, kružno načelo hiper-realnosti — realnosti s onu stranu opreke subjekta i objekta, dobra i zla. Glavnu ulogu u ovom obratu ponovo ima medijska slika, ali sada više mi ne gledamo nju nego ona gleda nas. Preokret uobičajenog neomarksističkog poretka, opisan kod Adorna i Horkheimera, u kojemu je gledatelj bio izmanipuliran televizijskim slikama i reklamom, a sada, na prijelazu tisućljeća, sam vlada vlastitom “potčinjenosti” masovnim medijima, prema Baudrillardu je još jedna od ironijskih strategija postmodernog čovjeka. Trijumf simulakruma dogodit će se tamo gdje smo ga najmanje očekivali — u predvidivom ambijentu dnevne sobe — a pratit će ga “ubojestvo slike”. Riječ je o tome da su ljudi prestali biti žrtvama slika: sada se oni sami preobražavaju u slike. To je moguće zato što slika po sebi nije povezana ni s istinom ni sa stvarnošću, nego s prividom.<sup>327</sup> Njezina veza s magijskim doživljajem svijeta jest u tome što je za njeno funkcioniranje kao privida potpuno svejedno događa li se simulakrum s ove ili s one strane ekrana.

326 Jean Baudrillard, “The Ecstasy of Communication”; u: Hal Foster (ur.) *Postmodern Culture*; London i Sydney, Pluto Press, 1985., str. 130.

327 Jean Baudrillard, *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*; Zagreb, Naklada Ljevak, 2006., str. 83–95.

Aldo Nove je tu paradoksalnu *inteligenciju slike* opisao u pripovijetki *Protagonisti*: različiti likovi pripovijedaju svoje iskustvo gledanja televizijske emisije koja se emitira svake večeri u 19 sati. Emisija se sastoji samo od toga da gosti u studiju neprestano gledaju u kameru i povremeno reaguju pljeskom ili uzvicima odobravanja, divljenja i podrške. Oni su nešto poput profesionalne publike, ali ne one koja simulira emocije u potpuno kontroliranoj dramaturgiji show–programa kao kod Jerryja Springera ili Oprah Winfrey; oni su jednostavno publika svakome tko ih pripusti na svoj televizijski ekran, *oni* su sada privremeno *mi*, a mi napokon možemo biti *što god želimo* i u svom statusu neuglednih protagonista svakodnevice doživjeti pola sata pozornosti drugih.

Jedan od likova u priči je Cristina Cardo koja radi u Coopu, neuglednog je izgleda i silno frustrirana zbog toga što svi kupci radije idu na blagajnu k njenoj mlađoj i ljepšoj kolegici Mariji. Evo kako Cristina vraća samopoštovanje “pretvarajući” se u sliku:

Kad završim s poslom dođem doma i obučem svilenu haljinu koju mi je moja draga majka sama sašila za dan kada se budem udavala. Nisam se udala jer izgledam grozno. Ali *Protagoniste* zanima kakva sam ja iznutra.

I tada mi ni jedna nije ravna. U devetnaest i tridest emisija završava i uz frenetičan pljesak publike zahvalim se i naklonim.

U tim trenucima poželim da se više nikada ne vratim u Coop, poželim živjeti zauvijek ispred televizora, zato što je samo televizija humana.

Zato što me samo *Protagonisti* poštuju.<sup>328</sup>

Tvrđnjom da je “samo televizija humana” čini mi se da Aldo Nove specifičnim literarnim diskursom ulazi u Baudrillardovo područje binarnog kodificiranja stvarnosti kod kojega više nije jasno koje su ispravne strategije preživljavanja u društvu spektakla. Jesu li, drugim riječima, tehnologija i mediji postali instrumentom svijeta u kojemu smo mi samo poslužitelji ili možda vrijedi i suprotna teza: upravo putem medija mase kontroliraju političke autoritete regulirajući njihovu moć i zato “sve što će unutar sfere medija biti učinjeno ili izgovoreno od ovoga trenutka na ironičan način postaje neodlučivo”.<sup>329</sup> Kod Nove, i ono ironično i ono stravično proizlazi upravo iz fatalne rever-

328 Aldo Nove, *ibid.*, str. 127–129.

329 Jean Baudrillard, *The Perfect Crime*, str. 72.

zibilnosti svih iskustava; istina televizijske slike podjednako može biti protumačena kao stravična medijska proteza korporacijâ koje manipuliraju slobodnom voljom gledatelja ali isto tako i kao ironijska stil-ska figura koja rastvara simulakrum u njemu samome. Budući da slika ionako nije povezana sa stvarnošću nego s prividom, sve ono što se zbiva u domeni privida ne može biti ili postati stvarno i zato “stvarna stvarnost” može biti samo ona koja je neposredovana slikom, te je utoliko u praktičnom smislu nedostupna.

Promotrimo karakterističan slučaj prikazivanja medijske stvarnosti paralelne onoj “stvarnoj” s Luciom kao glavnim likom u noveli pod naslovom *Carla Bruni*. Kratku priču Nove započinje uobičajenim predstavljanjem glavnog junaka, kao i uvijek navodeći samo ono najmanje bitno što se o njemu može reći — horoskopski znak pod kojim je rođen i eventualno koliko ima godina. Glavni lik započinje svoj monolog izjavom kako s velikim zadovoljstvom gleda televizijski show brkatog Roberta (upućenijima u talijansku estradnu scenu znan kao Roberto baf-fone) a posebno je fasciniran pokretnom scenografijom i stepenicama koje s lakoćom i u trenu transformiraju prostor studija iz jedne iluzije u drugu. Nakon ovog naoko bizarnog i nevažnog detalja Luciov monolog neočekivano dobiva snagu egzistencijalne metafore i ulazi u posvećeni prostor televizijskog simulakruma, tj. od običnog i nezainteresiranog gledatelja koji tupo promatra ispred sebe Lucio se, figurativno rečeno, pretvara u posjetitelja masmedijskog Disneylanda svjesnog iluzije kojoj se prepušta i svjesnog začaravajuće moći televizije:

...kada se izgubim u odjeku Robertovih riječi slabost me obuzme poput sna iz nekog drugog života, s onu stranu televizijskog ekrana, poput metafore onoga što bih bio da nisam ono što jesam.

Ili što možda nisam nikada bio.

I tada bi mi Roberto, čarobnjak i bog sasvim druge perspektive života, na svakoj novoj stepenici otkrio da u nekoj drugoj dimenziji, nježnijoj i stvarnijoj, ne gledam televiziju u Cinisellu Balsamu, nego uranjam između medenih grudi Carle Bruni i osjećam kako se u blizini razbijaju valovi slane morske vode, još bliže nego što sada čujem hrcanje mog sina.

Slana voda pretvara se u whiskey koji ispijam ispred kamina u svojoj vili u koju mogu ući samo žene koje si netko s prihodima poput mojih ne može priuštiti, osim mene, mene kojeg ništa ne može zaustaviti.<sup>330</sup>

---

330 Aldo Nove, *ibid.*, str. 105–107.



Usprkos elegičnom i bajkovitom stilu pripovijedanja Noveovog lika i njegovoj imaginarnoj ljubavnoj avanturi u imaginarnoj raskoši vile s imaginarnim kaminom i imaginarnim whiskyem u ruci, to više nije onaj Baudrillardov nemoćni subjekt u neravnopravnoj borbi protiv civilizacije objekata iz sedamdesetih godina, već njegov ironijski alter-ego postmodernog doba, zaštićen vizijom svijeta kao radikalnom iluzijom. Razlog zašto nam se Luciov monolog čini uvjerljivom inkarnacijom Baudrillardovog “post-subjekta” usprkos njegovoj (Luciovoj) potpunoj uronjenosti u svijet privida jest autorska pozicija samoga Novea. Elisabetta Mondello naime tvrdi da u okviru metanarativne konstrukcije pripovijedanja Nove na neki način zauzima centrifugalnu poziciju. Umanjuje značaj autorskog subjekta, tj. poništava njegovu jedinstvenost umnožavajući vlastito ja i rastvarajući ga u cijeli niz identiteta od kojih svaki tvori jednu priču. Autor se tada predstavlja kao nositelj “kolektivnog ja”, a što je prema Derricku de Kerkhoveu novi oblik identiteta mase koji je, poput *lingue france* za treće tisućljeće, stvoren i djeluje u komunikacijskom prostoru između starih i novih medija.<sup>331</sup>

U monografskom tekstu posvećenom talijanskom piscu, Senardi povezuje karakter Noveovih likova s njegovim specifičnim stilom “zap-pinga”, nedovršenim rečenicama što podsjećaju na prebacivanje kanala pomoću daljinskog upravljača:

Ljudsko biće (...) predstavljeno je u *Woobindi* poput nečega čime se upravlja na despotski način unutar sustava koji ga je udaljio od njega samog, koji govori umjesto njega, tjerajući ga da šuti (*Cip i Ciop*), ili ga pretvara u grotesknog brbljavca; to nam pokazuje malo manje od polovice mikro-pripovijetki: *Ruanda* završava sa “za vrijeme”, *Moj otac na kauču* s “daljinski u m”, na kraju pripovijetke *Cip i Ciop* nalazi se “Smarties su uvijek”, itd. Ljudski glas polako se gubi i naposljetku ostaje samo efekt promjene kanala daljinskim upravljačem.<sup>332</sup>

Elisabetta Mondello tvrdi da živi govorni jezik kojim je napisana *Woobinda* odražava govor prisutan u svakodnevnim televizijskim pro-

331 Elisabetta Mondello, *In principio fu Tondelli — Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*; Milano, Il Saggiatore, 2007., str. 88.

332 Op. cit. Senardijev komentar odnosi se na raniju verziju Noveovih pripovijetki koja je izdana 1996. i nosila je naslov *Woobinda*. *Superwoobinda* je izdanje prošireno s nekoliko novih kratkih priča i prvi puta izlazi 1998.

gramima.<sup>333</sup> Nove preuzima specifičan jezik karakterističan za zabavne emisije, često koristi generičke pojmove *show-businessa* i govornih emisija, prenosi tipičan ritam ulazaka i izlazaka voditelja na scenu, povezuje dijelove rečenica u dugačke nizove često neodijeljene točkama i zarezima:

Nastojanje da se mimetički prenese tipologija televizijskih emisija, u uvjetima odsutnosti slike, dovodi do vrlo neobičnog rezultata. "Plastični jezik" probada čitatelja, a taj efekt je još pojačan očitom i neraskidivom vezom između televizije i potrošačkog društva s jedne strane i pretjeranim krvo-prolicima s druge strane.<sup>334</sup>

Elisabetta Mondello iznosi tezu prema kojoj Aldo Nove nema namjeru kontekstualizirati vlastiti narativni horizont niti se temeljito posvetiti opisima životnih stilova svojih protagonista. Umjesto toga, o likovima govore proizvodi koje ovi upotrebljavaju: roba i televizijski palimpsesti potpuno se preklapaju s pravom suštinom ljudi. Utoliko oni nisu jednostavno prepušteni televizijskom ekranu, niti je njihova stvarnost deformirana u odnosu na neki izvorni, nepatvoreni realitet. Mondello kaže da se Noveovi likovi ponašaju točno prema trenutnim pravilima koja nameće globalizacija; oni su prilagođeni sustavu i njegov su najpouzdaniji refleksi.<sup>335</sup>

Velikim dijelom na tragu njegova velikog uzora, Breta Eastona Ellisa, likovi su kod Alda Novea često oblikovani kako bi se njihovom neodređenom pozicijom između čiste fikcionalne proze i prikrivenog medijskog komentara zamaskiralo granicu između ironije i strave našeg doživljaja svijeta. Zavođenje je, na koncu, jedna od najoperativnijih

---

333 Mondello navodi objašnjenje samoga Novea zašto je odabrao taj specifični stil televizijskoga pisanja: "Ono čemu sam programatski težio u svojim pripovijetkama je prenijeti u književnost ritam promjene televizijskih kanala, pisati televizijski, koristiti kratke, brze, narezane forme. Tu se radilo o kombinaciji... recimo to tako... književnog stila i jednostavnosti koju sam smatrao vrlo zahvalnom, jer tako se živi i tako se govori. (...) Izbor mikro-pripovijetki činio se gotovo samorazumljivim: ta forma najbolje je odgovarala žanru, tom televizijskom pisanju o kojemu je ranije bilo riječi... Dok sam radio na knjizi, dogodilo bi mi se da sjedim ispred televizora i zapisujem tipične, one naročito isprazne fraze. Isprazne ali vrlo znakovite, dramatično učinkovite". (Mondello, op. cit, str. 86, prema: Claudio Bonadonna, *Now Generation. Aldo Nove*; u: *Pulp*, br. 2, 1996.)

334 Mondello, op. cit., str. 86.

335 Ibid., str. 87.

Baudrillardovih fatalnih strategija, jedna od onih koje i u društvu spektakla mogu dati odgovor na pitanje kako preživjeti simulaciju i uvesti nas u trajno stanje između simboličkog i semiotičkog — u *hiperrealnost*. Mislim da je upravo hiperrealnost prostor i vrijeme fikcije Alda Novea: to je trenutak kada nam medijski posredovane slike vraćaju naš vlastiti pogled i trenutak kada se, zajedno s obojicom autora, moramo zapitati o novom načelu proizvodnje smisla u medijima i o komunikaciji općenito.

## **Jezik i granice vizualne reprezentacije u *Američkom psihi* Breta Eastona Ellisa**

*Američki psiho* Breta Eastona Ellisa postao je općim mjestom ne samo u autorskom opusu ovoga pisca, nego i suvremene američke književnosti uopće, prije svega po tome što ga karakterizira nesvakidašnja količina nasilja, nemotiviranog masakriranja nedužnih žrtava (prvenstveno ženskog spola), sadističkog seksa — dakle, do apsurdna dovedenih mnogobrojnih oblika društveno i civilizacijski potpuno neprihvatljivog ponašanja.<sup>336</sup> Već nakon prve, danteovske rečenice u knjizi — NAPUSTITE SVAKU NADU VI KOJI ULAZITE — svijet u koji smo ušli postaje poprište ljudski nepojmljivog desadeovskog nasilja koji Ellis interferira s jednako groteskno prisutnim elementima potrošačkog društva, brandova, ultra-skupih restorana, besprimjernog blještavila dekadentnog yuppieovskog jet-seta osamdesetih, droge i posvemašnjeg moralnog rasapa.

Pored ekscesivnog nasilja koje izmiče poimanju u relacijama dobra i zla, morala i nemorala, prihvatljivog i neprihvatljivog (o čemu će još biti riječi kasnije), drugi najvažniji aspekt romana je osebujno korištenje brandova, naziva i opisa proizvoda široke potrošnje, kozmetičkih pripravaka, svijeta mode, *show-businessa*, beskrupulozno skupih restorana i sl. Budući da je, s jedne strane, većina proizvoda spomenutih u romanu postojala u vrijeme njegova nastanka (a mnogi postoje i danas), čitateljeve asocijacije nužno stvaraju snažne mentalne slike pripodobive slikama stvarnog života; s druge pak strane, iracionalno

---

336 Bret Easton Ellis, *Američki psiho*; New York, Random House, 1991. Hrv. izdanje: Zagreb, Mladinska knjiga, 1999. Prevela: Ljiljana Šćurić.

mnoštvo proizvoda s kojima se u romanu susrećemo de–objektivizira sliku tako prikazanog svijeta i ona zbog toga prestaje biti vjerodostojnim opisom tog istog svijeta. Čini nam se da bi se jedno od mogućih tumačenja *Američkog psiha* trebalo kretati na tom tragu. Američki teoretičar književnosti Michael P. Clark tvrdi da “izgubivši vezu s bilo kakvom čvrstom točkom u svijetu, u ovom romanu riječi i slike slobodno se kreću formirajući vrlo nestabilne i kontradiktorne asocijacije koje podrivaju sustave prihvaćenih vrijednosti i značenja”.<sup>337</sup> Clark smatra da su kod Ellisa riječi rastavljene od njihove referencijalne i ekspresivne funkcije u prvobitnoj značenjskoj tvorbi teksta — drugačije kazano, da znače ili čak reprezentiraju nešto drugo u odnosu na svoje temeljno, prvobitno značenje. Nasilje koje povezujemo s verbalnim iskazima nije “s ovoga svijeta”. Vjerojatnije je, smatra Clark, da bi smisao nasilja trebalo tražiti “u razgraničenju koje Patrick stvara između privida i stvarnosti — u onome što Lacan naziva razdjelnicom između označitelja i označenog (*L'instance*) — a stvarnost valja ovdje razumjeti isključivo kao ono čemu nemamo pristup i što ne možemo sagledati iz perspektive svijeta privida i praznih znakova u kojemu se likovi kreću”.<sup>338</sup> Teze ovog autora smatramo posebno inspirativnima u tumačenju Ellisovog romana zato što nas upućuju na središnju temu ove studije: analognu funkciju razlike između *appearance* i *reality* u tekstu i slici. Uvidima koji slijede pokušat ću uspostaviti održive teorijske relacije između pojma koji bismo mogli nazvati “površinskom naracijom” i njenog pretvaranja u “površinu slike”.

Promotrimo dva tipična odlomka iz *Američkog psiha*, prvi se odnosi na svijet brandova u kojemu glavni junak, mladi broker s Wall Streeta, Patrick Bateman, svakodnevno i opsesivno participira, čak i kada je riječ o tako “banalnoj” stvari kao što je njega kose:

Šampon *Vidal Sasoon* osobito je dobar za ispiranje sasušenog znoja, soli, ulja, onečišćenja u zraku i prljavštine koja kosu čini težom i lijepi je uz tjeme, zbog čega čovjek izgleda starije. (...) Vikendom ili prije izlaska radije koristim šampon za revitalizaciju *Greune Natural*, regenerator i kompleks za ishranu. Oni sadrže D–pantenol i kompleks B vitamina; polisorbata 80, sredstvo za čišćenje tjemena i prirodno ljekovito bilje. Ovoga vikenda na-

337 Michael P. Clark, “Violence, ethics and the rethoric of decorum in *American Psycho*”; u: Naomi Mandel (ur.) *Bret Easton Ellis — American Psycho, Glamorama, Lunar Park*; London i New York, Continuum, 2011., str. 26.

338 Ibid.

mjeravm otići u *Bloomingdale's* ili *Bergdorf's* i, prema Evelyninom savjetu, kupiti *Foltrene European Supplement*, šampon protiv ispadanja kose koji sadrži složene ugljikohidrate koji ulaze u vlas i daju joj elastičnost i sjaj. Usto i *Vivagen Hair Enrichment Treatment*, novi *Radkenov* pakung koji sprečava taloženje minerala i produžava životni ciklus kose.<sup>339</sup>

I drugi — Patrickov opis masakriranja i nepojmljivo bolesnog seksualnog izživljavanja nad žrtvom:

Najprije zderem malo Torrine kože, zarezujem je jedaćim nožem i otkinem komade mesa s njezinih nogu i trbuha dok ona besmisleno vrišti, visokim, tankim glasom moli za milost, i nadam se da shvaća kako će nje-na kazna biti razmjerno blaga u usporedbi s onim što sam smislio za onu drugu. Stalno prskam Torri *Maceom*, a onda joj pokušam odsjeći prste škaricama za nokte i na kraju polijem kiselinu po njezinom trbuhu i genitalijama, ali ništa je od toga ne ubije, pa je moram ubosti u grlo i na kraju se oštrica noža slomi u ostatku njezina vrata, zapne za kost, pa prestanem. Dok me Tiffany gleda, odrubim joj glavu — potoci krvi udaraju u zidove, čak i u strop — i držeći glavu visoko, poput nagrade, uhvatim svoj kurac, grimizan od tvrdoće, spustim Torrinu glavu u krilo i gurnem joj ga u krvava usta i počnem je ševiti sve dok ne svršim.<sup>340</sup>

Na tematskoj razini, ova dva odlomka gotovo da ne mogu biti udaljeniji jedan od drugog. Minuciozan opis kozmetike za kosu koji više nalikuje stručnom časopisu za frizere i spektakularan prizor dostojan najradikalnijih snuff filmova izmjenjuju se s nebrojenim sličnima deplesirajući sve poznate moralne i zakonske norme. U pogovoru hrvatskog izdanja knjige, Aleš Debeljak tvrdi da je kod Patricka Batemana riječ o beskrajnom nizanju pojmova i golom nasilju “iza kojeg se ništa ne skriva. (...) Kantovski moralni zakon u sebi (Bateman) više ne poznaje. Zna se pridržavati izvanjskih pravila igre zbog kojih poštuje formalne konvencije, pravila lijepog ponašanja i stolove rezervirane u skupim restoranima ali ga onaj transcendentalni zakon koji nalaže egzistencijalni savez tom ili drugom nizu vrijednosti, više ne obvezuje. Njegova ubojstva ne slijede nikakav (pa makar i izokrenut) vrijednosni sustav budući da ih više ne obrazlaže nikakva ideološka perspektiva: oni su radikalno proizvoljni”.<sup>341</sup>

339 Ibid., str. 34.

340 Ibid., str. 306–307.

341 Aleš Debeljak, “Pitanje zla i odsutnost zabrane”, ibid. str. 399–412.

Jedno od tumačenja besprizornog nasilja u *Američkom psihu* moglo bi slijediti trag s onu stranu bilo kakvog moralno–etičkog vrednovanja Patrickovih postupaka; mogli bismo, primjerice, zamisliti dijegetsko nizanje nasilnih scena kao pripovjedni niz događaja koji su se dogodili samo u protagonistovu psihotičnom umu ili se uopće nisu dogodili u svijetu priče. Za takva tumačenja, doduše, nedostaju nam plauzibilna uporišta zato što je autorov stilski prosede linearan i, u krajnjoj liniji, vrlo klasičan. Drugim riječima, stilske figure nisu dio autorovog pripovjednog postupka.<sup>342</sup> Ellisova naracija, ipak, proizvodi vrlo sugestivan, stilizirani učinak koji nadilazi događaje ispričovijedane u tekstu; koji, drugačije rečeno, relativizira strahote Patrickovih zločina pretvarajući ih u stilsku maniru, a opsesivno–kompulzivno obožavanje (vlastitog) tijela pretvara u dizajnerski ornament. U nedostatku moralnih kvalifikativa rasprave o devijantnom ponašanju Patricka Batemana, *ornamentalizacija označitelja* možda nam može otvoriti novu interpretacijsku paradigmu. U svojoj opsežnoj studiji *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, Sonia Baelo–Allué tvrdi da beskonačno nizanje robnih marki u romanu autoru nije donijelo nikakve materijalne ili sponzorske koristi. Ukoliko njegova namjera nije bila poticanje potrošnje ili izravno reklamno upućivanje na konkretne proizvode, autorica smatra da konzumerizam kod Ellisa ima dvije, sasvim drugačije i tek naizgled suprotstavljene svrhe: s jedne strane, Bret Easton Ellis ukazuje na robne marke kao na oblik društvene kontrole, a s druge koristi ih kao ekspresivno sredstvo. Na izvjestan i pomalo paradoksalan način, Baelo–Allué pripisuje Ellisu socijalni angažman tvrdeći da prenamaglašavanje potrošnje vodi njenoj kritici “iznutra” utoliko što ideologiju potrošnje Ellis prikazuje u grotesknom obliku, a u njegovom

---

342 Michael P. Clark potvrđuje ovaj uvid, premda ga dopunjava detaljima koji Ellisovu narativnu jednodimenzionalnost potkopavaju pripovjedačevim, doduše sasvim sporadičnim, obraćanjima čitatelju u drugom licu. (Clark, op. cit., str. 33) Primjerice, kada Patrick Bateman ide po svoj *Sopranijev* sako u kemijsku čistionicu u kojoj obično ostavlja svoju krvavu odjeću, stane na nogu slijepom skitnici: “Na putu prema kineskoj čistionici okrnem beskućnika koji plače, starca, može mu biti četrdeset ili pedeset, debeo je i sjedokos, i upravo dok otvaram vrata, zamijetim da je uza sve ostalo i slijep pa mu stanem na nogu koja je zapravo batrljak, od čega on ispusti šalicu a sitniš se razleti po pločniku. Jesam li to učinio namjerno? Što mislite? Ili sam to učinio slučajno?” Ibid., str. 89.

formalnom stilu “komercijalna imena iskorištena su tako da nadomještaju pridjeve”.<sup>343</sup>

Znakovi popularne kulture, svijeta potrošnje, restorani, kozmetika i modna industrija u *Američkom psihi* ne predstavljaju samo upotrebne predmete, tzv. *commodities*, nego imaju i ornamentalno-stilski značaj. Upravo zato, prije nego što ih proglasimo jednostavno znakovima koji govore o društvu kojim su zavladała trgovačka pravila igre, trebali bismo ih smatrati označiteljima u semiotičkom smislu, tj. sustavom prijenosa informacija kojih se značenje otkriva tek nadilaženjem formalnih aspekata označitelja. Na ovome mjestu čini nam se vrlo prikladnom usporedba sa zlatnim dobom Pop–Arta šezdesetih: Andy Warhol, Mel Ramos ili Robert Rauschenberg također koriste gotovo isključivo konzumerističke ili medijske elemente popularne kulture svog vremena, ali njihova umjetnost nije zbog toga *izjednačena* s popularnom kulturom. Nbrojene varijante motiva Campbell’s juhe na Warholovim slikama nisu postale arhetip svjetskog *arta* zbog immanentne likovne kvalitete motiva limenki niti zbog formalne slikarske vještine umjetnika. Kao što smo opširnije govorili u prvom poglavlju u kontekstu teza Arthura Dantoa, one su postala umjetnička djela u *sustavu* umjetnosti koji je radikalno odbacio specifičnost umjetničkog predmeta. Sukladno tomu, Bret Easton Ellis može nespecifičnim jezikom opisivati na pola stranice korištenje šampona za kosu i ući u književni sustav s onu stranu bilo kojeg formalnog — verbalnog ili vizualnog — jezika. Ellisovi restorani, marke zdravih žitarica i brandovi muških košulja ista su vrsta popularno–kulturološkog interteksta kao što su na Warholovim slikama celebrityji, juhe i električna stolica.

Drugi općeumjetnički aspekt *Američkog psiha* odnosi se na sukladnost romana s vizualnom umjetnošću konkretnog vremena i konkretnog prostora u kojemu je nastao. Sasvim određeno, s američkom *aproprijacijskom* umjetnošću osamdesetih i devedesetih godina. Premda je koncept apropijacije prisutan u modernoj umjetnosti još od Marcela Duchampa i njegove *Fontane* iz 1917., te je opsežno korišten i u dadaizmu, nadrealizmu i Pop–Artu, termin apropijacije ulazi u kritički diskurs suvremene teorije umjetnosti osamdesetih godina i prvenstveno je vezan za umjetničke postupke autora poput Sherrie

---

343 Sonia Baelo–Allué, *Bret Easton Ellis’s Controversial Fiction — Writing Between High and Low Culture*; London i New York, Continuum, str. 105.

Levine, Jeffa Koonsa, Richarda Princea, Barbare Kruger ili Haima Steinbacha. Aproprijacija se ovdje odnosi na *prisvajanje* predmeta iz svijeta svakodnevnih objekata — advertisinga, kućanskih aparata, prehrambenih artikala, medijskih ikona, ali i političkih, feminističkih ili ekoloških poruka. Aproprijacijska umjetnost bavi se dekonstrukcijom ideje originalnosti u postmodernom vremenu i problematizira robne fetiše kao nove sustave pojedinačnih i kolektivnih identiteta. Za razliku od umjetnika poput Barbare Kruger, čiji su kolaži primjer postmodernističkog (ali i post-feminističkog) angažmana, aproprijacijska umjetnost osamdesetih uglavnom ne zauzima moralno-kritički stav prema objektima vlastite dekonstrukcije, nego ih dodatno fetišizira i objektivizira na ironičan ili, mnogo češće, ciničan način.

Bret Easton Ellis, poput “literarnog” Jeffa Koonsa, preuzima predmete potrošačke žudnje i pretvara ih u formalističku igru blještavih označitelja. Seriju fotografija Jeffa Koonsa *Made in Heaven* iz 1989. koja prikazuje umjetnika u eksplicitnim seksualnim pozama s bivšom porno-zvijezdom Ilonom Staller, alias Cicciolinom, možemo smatrati vizualnom varijantom istoga robno-fetišističkog i pornografskog konteksta unutar kojeg nastaje i Ellisov roman zato što spomenuta serija fotografija prikazuje Koonsa u sebeljubivom spektaklu obožavanja vlastitog tijela i nezainteresiranog uživanja u tuđem tijelu, baš poput seksualnih orgija s dodatkom spektakularnih masakra Patricka Batemana. (sl. 24) Objektivnost Ellisovih opisa i posvemašnja nesentimentalnost njegovog protagonista dovode do, kako bi rekao Gianluigi Simonetti, smanjivanja psihološke motivacije i povećanja vidljivosti: “jednako kao i u pornografiji, sklonost opscenom sastoji se u istraživanju krajnjih granica semantičkog područja pojma ‘gledanja’“.<sup>344</sup>

Jedan aspekt *Američkog psiha* svakako je usporedno propitivanje moći jezika i moći slike kroz ono što je istodobno zazorno i vizualno pojmljivo i, s druge strane, onoga što je ne-zazorno, ali zato i ne-slikovito. Promotrimo ovaj opis prizora u dnevnoj sobi i kuhinji, nakon mučenja Elizabeth i Christie:

Ujutro su Christiene izudarane šake zbog nečega natekle do veličine lopte, prsti kao da su srasli, zadah njezinog spaljenog trupla bode nos pa moram

---

344 Gianluigi Simonetti, “La scuola delle immagini. Bret Easton Ellis e il romanzo italiano contemporaneo”; u: Matteo Colombi i Stefania Esposito (ur.) *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*; Meltemi, Rim, 2008., str. 326.



otvoriti žaluzine koje su poprskane spaljenim masnim tkivom Christienih dojki koje su prsnule i tad ju je dokrajčila struja, otvorim i prozore kako bih prozračio sobu. Oči su joj širom otvorene, izgledaju kao staklene, na ustima nema usnica, sve je crno, i na mjestu gdje bi trebala biti vagina samo je crna rupa (premda se ne sjećam da sam joj išta tu radio), a ispod spaljenih rebara vide joj se pluća. Ostatak Elizabethinog tijela leži na hrpi u kutu dnevne sobe. Nema desne ruke i dijela desne noge, na lijevoj ruci odsječena je šaka koja leži na pultu u kuhinji u vlastitoj mlaki krvi. Glava joj je na kuhinjskom stolu, a beskrvno lice — iako su oba oka iskopana i rupe prekrivene sunčanim naočalama *Alain Mikli* — izgleda kao da se mršti.<sup>345</sup>

Nekoliko stranica dalje Patrick Bateman opsesivno–kompulzivnom preciznošću opisuje audio uređaje koje je nedavno naručio:

Audio prijamnik, Pioneer VSX9300S s integriranim Dolbyjevim prologičkim Surround Sound procesorom s digitalnim odgađanjem, infracrvenim daljinskim upravljačem koji pokriva 154 funkcije preko daljinskog bilo koje druge tvrtke i proizvodi 125 vata za prednje zvučnike te 30 za stražnje.

Analogni kasetofon Akai X-950B, s Dolbyjevim upravljačem, ugrađenim kalibriranim generatorom tona i editorom koji omogućuje označavanje početka i svršetka neke glazbene sekvence, što se poslije može izbrisati pritiskanjem samo jednog gumba. (...)

Multidisk CD–player Sony, MDP–700 koji vrijedi i za audio i za video diskove — sve od audio singlica do velikih video diskova. (...)

Vrhunski kasetofon DX–5000, NEC–ov, koji je spoj digitalnih posebnih efekata i izvrznog hi–fija, a ima povezan sustav VHS HQ s četiri glave, s programiranjem 21 dan unaprijed za osam emisija, MTS dekodiranjem i 140 kablovska kanala. (...)<sup>346</sup>

Na tematske razlike između ova dva gotovo nasumce izabrana odlomka nije potrebno posebno ukazivati; ono što nam se čini mnogo značajnijim od minucioznog opisa masakriranja žrtava psihopatskog ubojice i nizanja tehničkih karakteristika audio uređaja je potpuno drugačiji pristup Ellisa–pisca vizualnom tretmanu ove dvije scene. Dok u prvoj osjećamo neizdrživu nelagodu zbog raskomadanih tijela koja gotovo da možemo dotaknuti ispred sebe, u drugoj kao da nam je namjerno onemogućena bilo kakva vizualna asocijacija. Prizor nam se uopće ne ukazuje pred očima, nema prostora uokolo i niti jedan uređaj

345 Bret Easton Ellis, op. cit., str. 294.

346 Ibid., str. 308–309.

Jeff Koons  
*Made in Heaven*  
 1990.



ne posjeduje nikakvu vizualnu karakteristiku, kao da je netko ugasio svjetlo i čujemo samo beščutni glas Patricka Batemana. Usporedimo li ove odlomke kroz njihovu stilsku funkciju unutar romana, ustanovit ćemo da se njihova narativna uloga sastoji u alterniranju dvaju tipova slika unutar teksta: s jedne strane, detaljni opisi mučenja u sceni masakra pružaju izrazito slikovite predodžbe o tome što se trenutno događa, dok s druge strane uskraćivanje vizualnih doživljaja kroz jednostavno linearno nizanje tipova audio uređaja nalikuje svojevrsnom “ikonoklastičkom” kontrapunktu koji kao da ukida mogućnost “gledanja” kroz naraciju i suočava nas s “tekstom bez slika”. Funkciju ove narativne tehnike može se sagledati u kontekstu pojačavanja vizualnih učinaka slikovno asocijativnih (tj. nasilnih) dijelova priče.

Dva navedena odlomka pružaju nam još jedan važan uvid u načine na koje Ellis strukturira vizualne kodove u *Američkom psihi*. Naime, seksualnost i nasilje prezentirani su kao “čista vidljivost” koja poprima karakter izrazite vizualnosti upravo zato što joj nedostaje bilo kakva emocionalna uključenost glavnog lika u aktivnostima u kojima sudjeluje. Opescenost Batemanovih krvavih seksualnih orgija nije u samom

činu nasilja, nego u tome što nam pisac niti ne pokušava otkriti njegov psihološki profil. Budući da ne znamo kojim unutrašnjim poticajem je vođen i u okviru kojeg ili kakvog moralnog profila on poduzima aktivnosti serijskog ubojice, čitatelj ne raspolaže drugim elementima procjene njegovih postupaka osim onih koji predstavljaju elementarni vizualni dokaz. Utoliko je Ellisov stil u cijelom romanu eksplicitno pornografski, ne samo kada doslovno opisuje scene seksa, nego i onda kada u nedogled niže robne marke i karakteristike stereo uređaja. Tada Ellis preuzima stil pornografije robe kao još eksplicitniju varijantu fetišizma robe. Ali za Patricia Batemana ne možemo reći niti da patološki obožava predmete jer nam nedostaje racionalno utemeljenje patologije njegove ličnosti; ono što preostaje je sama površina na kojoj se odvijaju događaji, površina poput televizijskog zaslona ili filmskog platna.

Baudrillardove teze o nestanku zbiljskoga, hiperrealizmu simulacije i gubitku referencijalne stvarnosti u *Američkom psihi* dobivaju svoj romaneskni zrcalni odraz. Primjerice, kada govorimo o pornografiji kod Ellisa onda to nije pornografija tijela ili krajnje transparentnije seksa pretjerano izloženog pogledu nego, prije svega, pornografija znaka koji je postao sam svoj označitelj. Da bismo još uvijek mogli znati što je to stvarnost, smatra Baudrillard, mora postojati rivalski odnos između označitelja i označenog, a to se rivalstvo događa u jeziku. Danas je njihovog međudnosa nestalo i komunikacija se pretvorila u pozornicu znakova koji više ništa ne znače: "Tako je izravni spektakl spolnih čina postao vidljiva izvedba i prijelaz tijela na djelo. Nikakvo zavođenje, nikakva reprezentacija: samo integralno kodiranje tijela u vidljivome gdje ono postaje zapravo napokon stvarnim, tim više što nije stvarno".<sup>347</sup> Ellisov fetišizam robe, seksa i nasilja izmiče usporedbi s referentnom zbiljom, tj. sa svijetom u kojemu su se ti pojmovi odnosili na stvarnu fetišističku psihopatologiju jednostavno zato što samu stvarnost u kojoj ih zatječemo ne možemo doživjeti kao vjerodostojnu ili barem moguću stvarnost. Ovaj uvid dobiva na težini ako uzmemo u obzir da *Američki psihi* ipak doživljavamo kao "realistički" roman, a ne kao, primjerice, znanstvenu fantastiku ili alegoriju. U seksualnom registru, kaže Baudrillard, fetiš više nije znak nego postaje beznačajan predmet otvarajući prostor zaokretu: "nakon predmetova postajanja

---

347 Jean Baudrillard, "Umorstvo znaka"; u: *Inteligencija zla i pakt lucidnosti*; Zagreb, Naklada Ljevak, 2006., str. 61–62.

znakom, znak postaje predmetom”.<sup>348</sup> Mislim da je upravo u nemogućnosti sagledavanja postupaka Patricka Batemana u psihološkim terminima, te u prebacivanju naglaska s karakterizacije lika na problematiku fetiša i robnog znaka, sadržan specifičan Ellisov stil zaustavljanja našeg pogleda na površini predmeta kao znaka.

Ranije je bio spomenut odnos između “površinske naracije” i “površine slike” u *Američkom psihi*. Retorika potrošačkog svijeta i fetišizam nasilja koje nam donosi Ellis doista formiraju živopisne slike, prvenstveno zbog pornografskog uvećanja najsitnijih detalja i estetike serijalnog ulančavanja “znakova bez značenja”. U svojoj knjizi *Simulakrumi i simulacije* iz 1981. Jean Baudrillard iznosi poznatu tezu da je za naše doba simulacije karakteristično upravo to što slike više nisu reprezentacije nego puki prizori. Reprezentacija kod njega podrazumijeva “to da neki znak još može upućivati na dubinu smisla i da se neki znak još može zamijeniti za smisao”.<sup>349</sup> Odnos prema referentnoj stvarnosti ostvaruje se tako što je zadržano načelo istoznačnosti znaka i zbilje (čak i ako je istoznačnost utopijska). Suprotno tomu, simulacija polazi od utopijske prirode samoga načela istoznačnosti, tj. od radikalnog poništavanja znaka kao vrijednosti koji pak (zato što je poništen) onemogućava uspostavljanje referentnog odnosa sa zbiljom. Ellisovi hiperrealistični prizori istodobno su i fizički i moralno *besprizorni* zato što se događaju u svijetu nepostojećih moralnih kodeksa i svijetu slika čija simulacijska priroda više ne reprezentira niti jednu vjerodostojnu realnost.

---

348 Ibid., str. 64.

349 Jean Baudrillard, *Simulakrumi i simulacije*; Naklada DAGGK, Karlovac, 2001., str. 13–15.



# Zaključak

Ova studija pokušala je ponuditi model pristupa književnim tekstovima iz perspektive interdisciplinarnosti o slici koju se u anglosaksonskoj terminologiji najčešće naziva *vizualni studiji* ili *studiji vizualne kulture*. Kao što je već bilo spomenuto na nekoliko mjesta, metoda vizualnih studija odlikuje se prilagođavanjem primarnom objektu znanstvenog interesa i utoliko se ona rekonfigurira u izravnom odnosu prema onome što u konkretnom trenutku proučava. S obzirom na široko rasprostranjene rasprave o zaokretu prema slici (*pictorial* i *iconic turn*) smatrao sam da je spomenuti fenomen moguće prepoznati i u književnim tekstovima, tj. pošao sam od inicijalne pretpostavke da proliferacija slika i vizualnih doživljaja najrazličitijih vrsta moraju ostaviti traga, kako na načinu na koji književnici pristupaju tematici i strukturi svojih djela tako i na recepciji tih djela od strane čitatelja. I jedni i drugi, i stvaratelji i konzumenti suvremene književnosti, na jednaki način participiraju u vizualnosti suvremenog svijeta, premda slici pristupaju iz različitih perspektiva koje možemo nazvati *kodirajućima* (kada je riječ o aktivnosti autora) i *dekodirajućima* (kada je riječ o poziciji čitatelja). S obzirom da su obje ove perspektive utemeljene u iskustvu slike, tj. budući da je za njihovo “aktiviranje” potrebno znati, kako bi Mitchell rekao, “što slike žele”, vizualni studiji nametnuli su se kao netipična objedinjavajuća platforma univerzalnog (ras)poznavanja slika u tekstu.

Zamoljen da na najjednostavniji način objasni disciplinu vizualne kulture, Nicholas Mirzoeff svojedobno je dao vrlo jezgrovito tumačenje: “To je teorija prakse i praksa teorije”.<sup>350</sup> Ova vrlo koncizna defi-

---

350 Razgovor s Nicholasom Mirzoeffom vođen je povodom konferencije *Now! Visual Culture* koja je održana početkom lipnja 2012. na Sveučilištu New York. (<http://>

nacija ne govori baš mnogo o području kojim se vizualna kultura, tj. vizualni studiji bave, nego prije svega skreće pozornost na svojevrsni “kružni mehanizam” između predmeta disciplinarnog interesa, onoga što disciplina proučava na jednoj strani, i *nje same* kao skupa teorijskih alata na drugoj. Premda je oblikovana u efektnom stilu lako pamtljivog slogana, Mirzoeffova definicija upućuje na bitna epistemološka mjesta studija vizualne kulture kao nove vizualne teorije. U kontekstu metateorijskih rasprava valja podsjetiti i na tezu W.J.T. Mitchella (o kojoj je bilo govora na početku knjige), a prema kojoj, kada je riječ o *nazivu* discipline, vizualna kultura ima prednost pred vizualnim studijima zato što prva označava *i* disciplinu *i* objekte njezina interesa. Zanimljivo je da dva vrlo istaknuta promicatelja nove znanstvene paradigme podjednako zastupaju mišljenje da suvremeni pristup slikama i problematika vizualnosti općenito moraju posjedovati automatsku povratnu spregu između proizvodnje i tumačenja vizualnih artefakata. Pored toga, Mitchellova teza o vizualnoj kulturi kao “ne-disciplinarnoj” praksi najčešće se koristi kao objašnjenje nejasnog razgraničenja između onoga što vizualni studiji čine kako bi pridonijeli hermeneutici vizualne kulture i prihvaćanja činjenice da se radi o (još uvijek) otvorenoj teoriji koju značajnim dijelom formiraju upravo predmeti koje ona proučava — filmovi, umjetničke i neumjetničke slike, televizijski programi, ali i prošireno polje vizualnosti, poput kartografije, upotrebe slika u medicini, geologiji, itd.

Kritičko–analitička pozicija vizualnih studija uvijek se konstituira iz temeljnog interesa za sliku — bez obzira koristimo li teoriju da bismo objasnili praksu ili prepuštamo praksi da oblikuje vlastitu teoriju s obzirom na specifičnosti umjetničkih ili popularno–medijskih proizvoda. Na temeljno pitanje koje se i u znanstvenoj javnosti još uvijek postavlja “čime se vizualni studiji bave” utoliko je već odgovoreno materijalno–ikoničkom prirodom objekata koje se analizira. Metodološke nedoumice, poput “kako i kojim sredstvima se to radi”, kao što smo vidjeli, ostavljaju mnogo više neodgovorenih pitanja, tj. upravo njih dovodimo u vezu s modularnim karakterom discipline. Međutim, analitički interes ovog istraživanja nije bio usmjeren na slike kao materijalne objekte nego na upotrebu, korištenje i doživljaj slika koje omogućuju

---

steinhardt.nyu.edu/news/2012/5/23/QA\_with\_Visual\_Culture\_Conference\_Organizer\_Nicholas\_Mirzoeff)

književni tekstovi. Inicijalna namjera ovog rada bila je razmotriti neke od načina na koje vizualnost suvremenog svijeta funkcionira unutar književnog teksta. Zanimala su me, prvenstveno, dva aspekta slikovnosti literarnog teksta: prvo, kako slike “ulaze” u tekst prenoseći ikoničko i medijsko iskustvo autora djela i, drugo, kako slike “izlaze” iz teksta kao učinak recepcije i ukupnog doživljaja teksta od strane čitatelja.

Korištenje metodoloških alata vizualnih studija za pristup ovim komplementarnim aspektima djela nije bilo samorazumljivo, ali je bilo višestruko motivirano. Prije svega, vizualni studiji omogućili su da slikovne principe u književnim djelima sagledam iz rakursa više različitih disciplina budući da su oni, kao što je već naznačeno, “nomadska” teorija koja se uvijek iznova formira ovisno od postavljenog joj zadatka. To se pokazalo vrlo značajnim jer su različita književna djela na individualne načine problematizirala sliku i bila drugačije slikom aspektirana. Naposljetku, ovakav pristup omogućio je da pojedina znanstvena disciplina ili pojedinačni interpretacijski interes ne postanu važnijima od konkretnih proučavanih djela. Potonja tvrdnja, u krajnjoj konzekvenci, odnosi se i na same vizualne studije ukoliko prihvatimo Mitchellovu tezu o temeljnoj ne-disciplinarnosti studija vizualne kulture.

Jedno od ključnih polazišta ovog teoretičara američke struje znanosti o slici i *pictorial turna* je priznanje da same slike posjeduju “tekstualnu bit” i da zaokret prema slici ne znači napuštanje paradigme jezika, nego upravo suprotno: njegovo obogaćivanje kroz prodor ikoničkih elemenata u jezik i književnost. U ovoj Mitchellovoj tvrdnji sadržana je i dijalektička priroda ovoga rada i, čini mi se, mnogo širi odnos teksta i slike danas. Zagovaranje prodora slikovne paradigme u jezik i književnost Mitchell je počeo cijelo desetljeće prije nego što će on i Gottfried Boehm usmjeriti interes jednog dijela humanističke javnosti prema problematici slike. Kod Mitchella se radilo o tome da interpretaciju slika oslobodi “diktature teksta” i povrati njihovo dijalektičko jedinstvo. Prema njegovom mišljenju, razlozi dominacije teksta nisu bili u književnoj proizvodnji superiornoj onoj vizualnoj ili u (nepobitnoj) činjenici da je temelj svake napredne komunikacije jezik i pismo, nego u izrazitoj i neprimjerenoj tekstualnosti povijesti umjetnosti, prvenstveno ikonologije kao glavnog tumača slikovnih sadržaja umjetničke povijesti.



Ova studija nastavila se na Mitchellovo “revizionističko” tumačenje povijesti umjetnosti i ikonologije na dvojaki način: tako što je nastojala pokazati u kojim književnim djelima i detekcijom kakvih stilsko–pripovjednih sredstava možemo primijetiti, s jedne strane, dekonstrukciju tradicionalne uloge slike i povijesti umjetnosti, a s druge strane uočiti afirmiranje slikovne paradigme kroz novu osjetljivost na specifične medijske podražaje i sveukupnu vizualnu stvarnost. Ovdje treba staviti naglasak na pojam *specifičnosti* medijskih podražaja zato što je jedan od Mitchellovih prigovora tradicionalnim vizualnim disciplinama upravo nedostatak posebnih rakursa promatranja slika kao eminentno *slikovitih* entiteta koji ne bi smjeli biti podvrgnuti isključivo tekstualnom tumačenju da bi se proniknulo u njihovo slikovno značenje. Jednostavnije rečeno, Mitchell se pita kako predstaviti iskustvo slike izvantekstualnim (izvanjezičnim) sredstvima, tj. kako uspostaviti novu hermeneutiku slike izvan tekstualnosti ikonologije. S druge strane, njegova “literarna ikonologija” pretpostavlja da će upravo zbog slikovnog obrata i pojedina suvremena književna djela biti strukturirana na način vizualnih medija. Kada Mitchellovo načelo “reciprociteta” primijenimo na književno djelo mi tada zapravo postavljamo pitanje: pomoću kojih specifičnih književnih postupaka se možemo najviše približiti *učinku slike*?

U ovoj knjizi ponuđena je analiza literarnih tekstova osmorice autora čiji se “učinci slike” međusobno znatno razlikuju te, što je mnogo značajnije, čiji se dijalog sa suvremenim svijetom slika odvija u raznovrsnim ikoničkim registrima, a prvenstveno kroz:

- 1) izrazite vizualne asocijacije koje kod čitatelja potiču stvaranje mentalnih slika;
- 2) jasno izraženu strategiju ulančavanja intermedijalnih iskustava;
- 3) ukazivanje na dramatične posljedice društva spektakla, tj. njegovo ironiziranje i dekonstruiranje.

U tom širokom rasponu književnih vizualizacija formiraju se neki elementi literarne ikonologije ali i elementi *kritike* tradicionalne hermeneutike slike kao (prvenstveno) teksta. Namjera ove knjige, dakle, nije bila definirati stilske konstante najnovijeg vremena i zatim ih primijeniti na određeni literarni korpus kako bi se naposljetku raspola-

galo konzistentnim prijedlogom jedne nove hermeneutike suvremene književnosti, nego je želja bila provjeriti može li, i na koji način, široko rasprostranjena hipoteza o zaokretu prema slici proizvesti znanstveno relevantne učinke u tumačenju literarnih djela. Zanimalo me je hoće li posebna senzibiliziranost za problematiku slike u najnovijem vremenu imati reperkusije na načine kako kao čitatelji doživljavamo književne tekstove.

U relativno jednostavnoj pripovjednoj strukturi romana *Ja se ne bojim* Niccolò Ammanitija prisutni su elementi subjektivizacije koji se u ovoj studiji povezuju s teorijskim uvidima kognitivne psihologije filma i analitičke filozofije filma. Veza ovih dviju disciplina s konkretnim književnim tekstom uspostavljena je preko čina *gledanja*: međutim, dok je kod filma gledateljska aktivnost nerazdvojni dio iskustva filma kao medijske vrste, kod književnog djela usporedivi oblik “gledateljskog” iskustva može biti samo onaj koji uzima u obzir *mentalne slike* što se stvaraju u čitateljevom umu. Kako se analizom nastojalo pokazati, usprkos njihovim nespojivim fiziološko–materijalnim razlikama, filmske slike koje gledamo na ekranu i mentalne slike koje doživljavamo u umu mogu imati određene strukturalne sličnosti, tj. mogu proizvoditi usporediv učinak. Kod Ammanitija je riječ o specifičnoj strategiji opisivanja onoga što glavni lik vidi, tj. onoga što i čitatelj “vidi” zajedno s protagonistom. Budući da je talijanski autor vrlo dosljedno strukturirao naraciju opisujući protagonistovo vidno polje, u našem istraživanju je postavljena teza da ovdje može biti riječi o usporedivim tipovima subjektivizacije koji se u filmskoj produkciji nazivaju *point of view shots* — subjektivni kadrovi. Tipologija filmskih subjektivnih kadrova Georgea Wilsona iskorištena je za analizu konkretnih dijelova Ammanitijevog romana kako bi se pokazalo da čitatelj može vidjeti “kroz” tekst zato što poznaje i prihvaća konvencije filmskog prikazivanja. Budući da su subjektivni kadrovi vrlo važan dio konvencionalizacije filmskog pripovijedanja, mentalne slike, koje su posljedica opisa protagonistovog odnosa prema onome *što* i *kako* vidi, vode prema kinematičkom učinku teksta.

U književnom tekstu slike se mogu “pojaviti”, tj. mogu biti doživljene ili zamišljene na brojne načine; jednako tako, one mogu biti “upisivane” u tekst kao konzistentna narativna strategija ili u obliku slobodnih medijskih referenci i asocijacija. Alessandro Baricco struk-

turira svoj roman *City* kombiniranjem vizualnih i medijskih elemenata na izrazito heterogene načine koristeći se čitateljevim iskustvom medija i njegovim poznavanjem kanonskih umjetničkih djela, tj. predlažući čitatelju dijalektiku afirmacije i poništavanja postojećih vizualnih epistemologija. *City* je posebno zanimljiv zato što se u njemu slike koriste i *strukturno* i *narativno*, te zato što među tim dvama istodobnim načelima nije moguće uočiti dominantnu (vizualnu) paradigmu: na jednoj strani, kako je u ovoj studiji predloženo, strukturiranje izlaganja posjeduje elemente usporedive s velikom sintagmatikom Christiana Metza, tj. načinom na koji se usustavljuje (kanonizira) filmsko izlaganje; na drugoj strani, Kilroyeva interpretacija Monetovog ciklusa *Nymphéase* iz radikalno dekonstrukcijske perspektive koja deplasira kanonska tumačenja tradicionalne povijesti umjetnosti mogla bi nas navesti na pomisao da Baricco u svoj roman implementira problematiku slike kao taktiku s nekim višim, "političkim" ciljem. Upravo zbog divergentnih načina korištenja slike — ikoničkog i ikonoklastičkog — romaneskna upotreba motiva preuzetih iz vizualnih medija za Baricca je prvenstveno sredstvo kompliciranja čitateljevog odnosa prema tekstu, a ne, primjerice, posljedica posebne autorove sklonosti prema slikovnim fenomenima. Međutim, prema mojem mišljenju, *pictorial turn* se u *Cityju* ipak prepoznaje zato što je, među ostalime, u njemu istodobno upisana u književni tekst kritika (premda samo romansirana) povijesno–umjetničke hermeneutike, te isprepletana filmska montažna tehnika sa specifičnim mogućnostima samoga teksta u kontroliranju brzine radnje uz dinamične fokalizacijske preokrete.

Analizom *Americane* i *Point Omega* Dona DeLilla, te *Modrobradog* Kurta Vonneguta pokušalo se približiti načinima na koje se unutar tematskog okvira književnog djela problematiziraju odnosi slike i teksta. Uvidom u najraniji i najnoviji DeLillov roman nastojalo se pokazati koliko ontologije teksta i slike mogu biti isprepletene i koliko iskustvo intermedijalne svakodnevice utječe na strukturiranje narativnih zapleta. U *Americani* motiv snimanja filma ima funkciju narativnog okvira unutar kojeg je glavnom liku omogućena još jedna dimenzija egzistencije koja upotpunjuje čitateljeve spoznaje o njemu, a liku je omogućeno kretanje u mnogo širem epistemološkom polju koje je na taj način dvostruko uokvireno: romanom kao pripovjednom formom, te filmom unutar romana. Dva različita načina umjetničke reprezentacije susre-

ćemo i u *Point Omega*, također kroz strategiju uokvirivanja dviju radnji — središnje priče i intermedijalnog prologa/epiloga. U ovom romanu uokvirujući motiv videoinstalacije Douglasa Gordona *24 Hour Psycho* ima funkciju intertekstualne asocijacije na simulacijsku ulogu vizualnih medija općenito, a pogotovo na radikalno destabilizirajuće učinke umjetničkih eksperimenata kada se poigravaju problemima reprezentacije, percepcije i (filmske) temporalnosti.

U ovoj knjizi pokušalo se dovesti na ravnopravnu interpretacijsku razinu upotrebu (pokretnih) slika kao intermedijalnog proširenja radnje unutar strukture romana; zatim slike kao intertekstualno ulančavanje vizualnih iskustava u proširenom polju (vizualne) kulture — što sam nastojao argumentirati navođenjem strukturalnih sličnosti između Ecovog *Otoka prethodnog dana* i TV serije *Lost* — ali i ukazivanjem na slike koje nisu potaknute intermedijalnom upotrebom filma ili intertekstualnim asocijacijama: u primjerima koji su ovdje bili ponuđeni, riječ je o mentalnim slikama koje “obitavaju” samo u čitateljevom umu i proizvedene su specifičnim korištenjem opisa vidnog polja likova, pružajući mogućnost čitatelju da se identificira s pozicijom glavnog lika kroz njegove (protagonistove) subjektivne poglede. Premda se o njima ovdje raspravlja kao o ravnopravnim autorskim strategijama, različita upotreba “slikovnih tehnika” ne proizvodi usporedive “učinke slike” unutar književnih djela. Za razliku od Ammanitija i djelomično Baricca, kod DeLilla se problematika slike “razrješava” unutar romaneskne forme i utoliko je slikovitost kod njega tematski vrlo naglašena, što stvara dojam da je riječ o autoru izrazito osjetljivom na multimedijalne sadržaje suvremenog svijeta. U Vonnegutovom *Modrobradom* čak se raspravlja o mogućnostima apstraktnog slikarstva da bude inicijatorom spoznajnih procesa uopće, te se na taj način specifična problematika vizualne reprezentacije, odnos figuracije i apstrakcije — a koju bismo mogli smatrati uskim područjem od prvenstveno teorijskog interesa — de-institucionalizira i pretvara u općedruštveni sadržaj pristupačan i relevantan u svakodnevnoj komunikaciji.

Iskustvo i utjecaj suvremene civilizacije slike na tematsku razinu književnog teksta posebno su uočljivi kod autora poput Covacicha, Novea i Ellisa. Njihovi su romani i pripovijetke “medijalizirani” na dva osnovna načina: s jedne strane tako što je romaneskna sudbina glavnih likova prvenstveno definirana medijskom stvarnošću, tj. postupci glav-

nih likova neodvojivi su od utjecaja medijske tehnologije na kauzalitet priče, a s druge strane — a to se od spomenute trojice prije svega odnosi na Alda Novea — format kratkih priča i fragmentarni stil nedovršene rečenice prenose iskustvo gledanja televizije (često prebacivanje kanala, uključenje u radnju koja je već započela, izostanak empatije prema zbivanjima na ekranu) u format kratke pripovjedne proze. Kod potonjega, uronjenost u društvo spektakla posebno je uočljiva zato što je učinak slike kod njega postignut kombiniranjem narativno–strukturalnih sredstava, tj. spomenuta metoda pripovijedanja funkcionira kao izravna tekstualno–književna prilagodba vizualno–medijskog konteksta autora i likovâ, tj. izvanknjiževna stvarnost rekreirana je unutar književnog teksta istodobnim korištenjem stilskih sredstava i fabularnih zapleta.

Na Alda Novea, ali i na cijelu generaciju mladih talijanskih *pulp-fiction* književnika koji su prvu ekspoziciju u javnosti doživjeli devedesetih godina, tzv. *giovani cannibali*, utjecao je ponajviše roman *Američki psiho* Breta Eastona Ellisa. Ono što dvojicu autora najviše povezuje je prožetost književne fikcije proizvodima i brandovima koje susrećemo u stvarnom životu te utjecaj kapitalističkog sustava robne proizvodnje, hollywoodskog sustava zvijezda, prestiža i medijskog glamoura na njihove likove. Premda su potrošačka kultura i fetišizam robe prisutni kod obaju autora, protagonisti Noveovih kratkih pripovjednih “epizoda” i Ellisov Patrick Bateman utemeljenje vlastitih postupaka ne pronalaze (samo) u obožavanju predmeta, osoba i simbola, nego prije svega u onome što ti predmeti reprezentiraju u sustavu u kojemu je, kako pokazuje Jean Baudrillard, semiotička vrijednost predmeta kao znaka nadomjestila njihovu stvarnu, tj. razmjensku vrijednost. Kod Ellisa, jednako kao i kod Novea, *ekstaza komunikacije* dosiže svoj vrhunac u nadilaženju robno–fetišističke identifikacije njihovih protagonista s medijski posredovanim predmetima i doživljajima u užem smislu, kako bi se ukazalo da oni (likovi) više nisu u stanju razlikovati stvarnost od fikcije.

# Literatura

- Abbruzzese, Albero i Pezzini Isabella (2004) *Dal romanzo alle reti. Soggetti e territori della grande narrazione moderna*; Torino: Testo & Immagine.
- Albertazzi, Silvia i Amigoni, Federigo (ur.) (2008) *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*; Roma: Meltemi.
- Allen, Graham (2000) *Intertextuality*; London i New York: Routledge.
- Alpers, Svetlana (1983) *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*; Chicago: University of Chicago Press.
- Alpers, Svetlana (1996) "Response to the Visual Culture Questionnaire"; *October* br. 77.
- Alphen, Ernst van (1999) "Interdisciplinary cultural analysis today: Thinking about art in history"; objavljeno u: Inge Korneck, Georgia Illetschko i Lutz Musner (ur.) *The Contemporary Study of Culture* (str. 193–203). Beč: Turia i Kant.
- Ammaniti, Niccolò (1999 (2005)) *Blato*; prev. Nino Raspudić; Zagreb: AGM.
- Ammaniti, Niccolò (2001 (2003)) *Ja se ne bojim*; prev. Morana Čale; Zagreb: AGM.
- Ammaniti, Niccolò (2007 (2008)) *Kako bog zapovijeda*; prev. Snježana Husić; Zagreb: Profil.
- Ania, Gillian i Caesar, Hallamore (ur.) (2007) *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980–2007*; Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Aumont, Jacques (2005) *L'image*; Paris: Armand Colin.
- Baelo-Allué, Sonia (2011) "'It's really me': Intermediality and Constructed Identities in Glamorama"; u: Naomi Mandel (ur.) *Bret Easton Ellis — American Psycho, Glamorama, Lunar Park*; London i New York: Continuum.
- Baelo-Allué, Sonia (2011) *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction — Writing Between High and Low Culture*; London i New York: Continuum.
- Bal, Mieke (1996) *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*; London i New York: Routledge.
- Bal, Mieke (1997) *Narratology — Introduction to the Theory of Narrative*; drugo izdanje, Toronto: University of Toronto Press.
- Bal, Mieke (1997) *The Mottled Screen — Reading Proust Visually*; Stanford: Stanford University Press.

- Bal, Mieke (2003) "Visual essentialism and the object of visual culture"; *Journal of Visual Culture* br. 2 (1).
- Bal, Mieke i Bryson, Norman (1991) "Semiotics and art history"; *Art Bulletin* 73 (2).
- Ballestrini, Nanni i Barilli, Renato (ur.) (2000) *Narrative Invaders. Narratori di "Ricerca" 1993–1999*; Torino: Testo e Immagine.
- Bann, Stephen (1989) "Art history in perspective"; *History of the Human Sciences* br. 2 (1).
- Baranski, Zygmunt G. i Pertile, Lino (ur.) (1997) *The New Italian Novel*; Toronto: University of Toronto Press.
- Barber, Bruce (1998) "Art history's significant other... film studies"; u: Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly i Keith Moxey (ur.), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge i New York: Cambridge University Press.
- Barengi, Mario (1999) *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa*; Milano: Marcos & Marcos.
- Baricco, Alessandro (1993 (2006)) *Ocean more*; prev: Vanda Mikšić, Zagreb: VBZ.
- Baricco, Alessandro (1999 (2002)) *City*; prev. Vanda Mikšić, Zagreb: Edicije Božičević.
- Barnard, Malcolm (2001) *Approaches to Understanding Visual Culture*; New York: Palgrave.
- Barrett, Laura (2011) "Mao II and Mixed Media"; u: Stacey Olster (ur.) *Don DeLillo — Mao II, Underworld, Falling Man*; London i New York: Continuum.
- Barthes, Roland (1979) *Književnost, mitologija, semiologija*; Beograd: Nolit.
- Barthes, Roland (1989) *Carstvo znakova*; prev: Ksenija Jančin. Zagreb: August Cesarec.
- Barthes, Roland (2004) *Užitak u tekstu*; Zagreb: Meandar.
- Baudrillard, Jean (1981 (2001)) *Simulakrumi i simulacija*; prev. Zlatko Wurzburg, Karlovac: DAGGK.
- Baudrillard, Jean (2001) *Simulacija i zbilja*; prev. Gordana V. Popović, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Baudrillard, Jean (2005 (2006)) *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*; prev. Leonardo Kovačević, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Baudry, Jean-Louis (1986) "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus"; prev. Alan Williams; objavljeno u: Rosen, Philip (ur.) *Narrative, Apparatus, Ideology*; New York: Columbia University Press.
- Baxandall, Michael (1972) *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*; Oxford: Clarendon Press.
- Baxandall, Michael (1985) *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*; New Haven, London: Yale University Press.
- Belting, Hans (1983 (1987)) *The End of the History of Art?*; prev. Christopher S. Wood. Chicago i London: The University of Chicago Press.
- Belting, Hans (2002) *Art History after Modernism*; Chicago: University of Chicago Press.

- Belting, Hans; Dilly, Heinrich; Kemp, Wolfgang; Sauerländer, Willibald; Warnke, Martin (2007) *Uvod u povijest umjetnosti*; Zagreb: Fraktura.
- Benjamin, Walter (1936 (1986)) "Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije"; u: Walter Benjamin, *Estetički ogledi*. Prev. Snješka Knežević. Zagreb: Školska knjiga.
- Berger, John (1990) *Ways of Seeing*; London: Penguin.
- Bertetto, Paolo (2007) *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*; Milano: Bompiani.
- Bettetini, Gianfranco (1996) *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*; Milano: Bompiani.
- Bird, Jon i dr. (ur.) (1996) *The Block Reader in Visual Culture*; New York: Routledge.
- Biti, Vladimir (1992) *Suvremene teorije pripovijedanja*; Zagreb: Globus.
- Biti, Vladimir (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*; Zagreb: Matica hrvatska.
- Boehm, Gottfried (ur.) (1995) *Was ist ein Bild?*; München: Wilhelm Fink.
- Boehm, Gottfried (2005) "S one strane jezika? Bilješke o logici slika"; *Europski glasnik* br. 10/2005.
- Bonadonna, Claudia (1996) "Now Generation. Aldo Nove"; *Pulp*, br. 2.
- Bonnell, Victoria i Hunt, Lynn (ur.) (1999) *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*; Berkeley i Los Angeles: University of California Press.
- Bonsaver, Guido (2005) "Raccontare 'all'Americana': *Io non ho paura* tra autodiegesi letteraria e soggettiva cinematografica"; u: *Narrativa italiana recente / Recent Italian Fiction*; Torino: Trauben i Trinity College Dublin.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*; Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (2004) "Neo-structuralist Narratology and the Functions of Filmic Storytelling"; objavljeno u: Ryan, Marie-Laure (ur.) *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*; Lincoln i London: Nebraska University Press.
- Borjan, Etami i Stanić, Katarina (2010) "Dalla parola all'immagine"; *La Battana* br. 175.
- Borzello, Frances i Rees, A.L. (1986), *The New Art History*; London: Camden.
- Bouchard, Norma (1997) "Whose Excess of Wonder is it Anyway: Reading Umberto Eco's Tangle of Hermetic and Pragmatic Semiosis in *The Island of the Day Before*"; objavljeno u: Capozzi, Rocco (ur.) *Reading Eco — An Anthology*; Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Boxall, Peter (2008) "DeLillo and media culture"; u: John N. Duvall (ur.) *The Cambridge Companion to Don DeLillo*; Cambridge University Press.
- Božičević, Vanda (1990) *Riječ i slika: hermeneutički i semantički pristup*; Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.
- Brandi, Paolo (2007) *Parole in movimento — l'influenza del cinema sulla letteratura*; Fiesole: Cadmo.



- Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*; New York: Mouton.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and the Fiction Film*; London i New York: Routledge.
- Branigan, Edward (2006) *Projecting a Camera. Language–Games in Film Theory*; London i New York: Routledge.
- Brennan, Teresa; Jay, Martin (ur.) (1996) *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*; London: Routledge.
- Briski Uzelac, Sonja (ur.) (1997) *Slika i riječ — Uvod u povijesno–umjetničku hermeneutiku*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Brock, Bazon (2005) “*Quid tum. Što slijedi iz iconic turna?*”; *Europski glasnik* br. 10/2005.
- Brolli, Daniele (ur.) (1996) *La gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*; Torino: Einaudi.
- Brolli, Daniele (2000) *Italia odia. Dieci volti del noir italiano*; Milano: Mondadori.
- Brook, Donald (2002) “Art and history”; *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, br. 60 (4).
- Brosch, Renate (2009) “Migrating Images and Communal Experience”; u: Saecel, Goebel, Hamdy (ur.) *Semiotic Encounters. Text, Image and Trans-Nation*; Amsterdam: Rodopi.
- Bryson, Norman (1983) *Vision and Painting*; New Haven: Yale University Press.
- Bryson, Norman (1988) “The gaze in the expanded field”; u: Foster, Hal (ur.) *Vision and Visuality*; Seattle: Bay Press.
- Bryson, Norman, Holly, Michael Ann i Moxey, Keith (ur.) (1991) *Visual Theory: Painting and Interpretation*; Cambridge: Polity Press i Blackwell.
- Bryson, Norman, Holly, Michael Ann i Moxey, Keith (ur.) (1994) *Visual Culture: Images and Interpretations*; Middletown: Wesleyan University Press.
- Buck–Morss, Susan (1989) *The Dialectics of Seeing*; Cambridge, MA: MIT Press.
- Calabrese, Omar (1987) *L'età neobarocca*; Bari: Laterza.
- Camerino, Vincenzo (ur.) (2002) *Cinema e Letteratura*; Manduria (TA): Barbieri Editore.
- Cammarata, Valeria (ur.) (2008) *La finestra del testo. Letterature e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*; Roma: Meltemi.
- Canevacci, Massimo (2001) *Antropologia della comunicazione visuale. Feticci, merci, pubblicità, cinema, corpi, videoscape*. Roma: Meltemi editore.
- Caputo, Rolando (2003) “Literary Cineastes: the Italian novel and the cinema”; objavljeno u: Bondanella, Peter i Ciccarelli, Andrea (ur.) *The Cambridge Companion to the Italian Novel*; Cambridge: Cambridge University Press.
- Carmagnola, Fulvio (2006) *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*; Milano: Bruno Mondadori.
- Carrier, David (1998) “Danto and His Critics: Art after the End of Art History”; u: *History and Theory*; Vol. 37, br. 4.
- Carroll, Noël (1996) *Theorizing the Moving Image*; Cambridge: Cambridge University Press.

- Cartwright, Lisa (2002) "Film and the digital in visual studies: Film studies in the era of convergence"; *Journal of Visual Culture* br. 1 (1).
- Casetti, Francesco (ur.) (1984) *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e in televisione*; Padova: Marsilio.
- Casetti, Francesco (2001 (1986)) *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*; Milano: Bompiani.
- Cattani, Francesco i Meneghelli, Donata (ur.) (2008) *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*; Roma: Meltemi.
- Cesari, Severino (2002) "Dopo i cannibali"; *Magazine Littéraire*, br. 407.
- Ceserani, Remo (1997) *Raccontare il Postmoderno*; Torino: Bollati Boringhieri.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*; Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms — The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*; Ithaca i London: Cornell University Press.
- Cheetam, Mark A. (2001) *Kant, Art and Art History: Moments of Discipline*; Cambridge: Cambridge University Press.
- Cheetham, Mark A., Holly, Michael Ann i Moxey, Keith (ur.) (1998) *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*; Cambridge i New York: Cambridge University Press.
- Clark, Michael P. (2011) "Violence, ethics and the rethoric of decorum in American Psycho"; u: Naomi Mandel (ur.) *Bret Easton Ellis — American Psycho, Glamorama, Lunar Park*; London i New York: Continuum.
- Coglitore, Roberta (ur.) (2008) *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*; Palermo: Duepunti edizioni.
- Colby, Georgina (2011) *Bret Easton Ellis. Underwriting the Contemporary*; New York: Palgrave Macmillan.
- Colombi, Matteo i Esposito, Stefania (ur.) (2008) *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*; Roma: Meltemi.
- Cometa, Michele i Vaccaro, Salvo (2007) *Lo sguardo di Foucault*; Roma: Meltemi editore.
- Costa, Antonio (2002) *Il cinema e le arti visive*; Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Covacich, Mauro (2005) *Fiona*; Torino: Einaudi.
- Covacich, Mauro (2008) *Prima di sparire*; Torino: Einaudi.
- Covacich, Mauro (2009) *L'amore contro*; Torino: Einaudi.
- Crary, Jonathan (1990) *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*; Cambridge, MA: MIT Press.
- Culler, Jonathan (1982 (1991)) *O dekonstrukciji*; prev. S. Čerlek. Zagreb: Globus.
- Currie, Gregory (1995) *Image and Mind*; Cambridge: Cambridge University Press.
- Dacosta Kaufmann, Thomas (1992) "What is 'new' about the 'new art history'?" u: Philip Alperson (ur.) *The Philosophy of the Visual Arts*; Oxford i New York: Oxford University Press.
- Dalle Vacche, Angela (1996) *Cinema and Painting. How Art is used in Film*; Austin: University of Texas Press.

- Dalle Vacche, Angela (ur.) (2003) *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*; New Brunswick, New Jersey i London: Rutgers University Press.
- Damisch, Hubert (1975) "Semiotics and Iconography"; u: Thomas Sebeok, (ur.) *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*; Lisse: Peter de Ridder Press.
- Danto, Arthur C. (1997) *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*; Princeton: Princeton University Press.
- Danto, Arthur C. (1997) *Preobražaj svakidašnjeg — Filozofija umjetnosti*; Zagreb: Kruzak.
- Danto, Arthur C. (2007) *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*; Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Debord, Guy (1967 (1999)) *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*; prev. Goran Vujasinović, Zagreb: Arkzin.
- Debray, Régis (1992) *Vie et mort de l'image*; Paris: Gallimard.
- Debray, Régis (2000) *Introduction à la médiologie*; Paris: Presses Universitaires de France.
- DeLillo, Don (1971 (2003)) *Americana*; prev. Marijana Javornik Čubrić, Zagreb: Hena com.
- DeLillo, Don (1977) *Players*; New York: Knopf.
- DeLillo, Don (2010) *Point Omega*; New York: Scribner.
- Dellonte, Carlo i Glaviano, Giorgio (2007) *Lost e i suoi segreti*; Roma: Dino Audino editore.
- Demaria, Grosso, Spaziante (ur.) (2002) *Reality Tv. La televisione ai confini della realtà*; Roma: Rai-Eri.
- Di Monte, Maria Giuseppina (2006) *Immagine e scrittura*; Roma: Meltemi editore.
- Dikovitskaya, Margaret (2005) *Visual Culture. The Study of the Visual After the Cultural Turn*; Cambridge, MA: MIT Press.
- Dragosei, Francesco (1999) *Letteratura e merci. Da Joyce a Cappuccetto splatter*; Milano: Feltrinelli.
- Dusi, Nicola (1999) "Strategie della defigurazione. Lo sfocato: dinamiche espressive e processi di enunciazione tra pittura e cinema"; objavljeno u: *Documenti di lavoro*, br. 280–282, Urbino, Centro internazionale di semiotica e linguistica.
- Dusi, Nicola (2003) *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*; Torino: Utet.
- Eco, Umberto (1958 (1984)) "Il problema dell'Opera aperta", objavljeno u: *La definizione dell'arte*; Milano: Garzanti.
- Eco, Umberto (1962 (1989)) *The Open Work*; Cambridge Massachusetts: Harvard University Press; orig. izd. *Opera aperta*; Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1979) *The Role of the Reader — Explorations in the Semiotics of Text*; Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto (1988) "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage"; objavljeno u: Lodge, David (ur.) *Modern Criticism and Theory. A Reader*; New York: Longman.
- Eco, Umberto (1990) *I limiti dell'interpretazione*; Milano: Bompiani.

- Eco, Umberto (1992 (2004)) *Interpretazione e sovrainterpretazione*; ur. Stefan Collini, Milano: Bompiani. (prvo izd. Cambridge University Press)
- Eco, Umberto (1994 (1997)) *Otok prethodnog dana*; prev. Ita Kovač, Zagreb: Izvori.
- Eco, Umberto (2001) "L'innovazione nel seriale"; objavljeno u: *Sugli Specchi e altri saggi — Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*; Milano: Bompiani.
- Elkins, James (2003) *Visual Studies. A Skeptical Introduction*; London: Routledge.
- Elliott, Kamilla (2009) *Rethinking the Novel/Film Debate*; Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, Bret Easton (1991 (1999)) *Američki psiho*; prev. Ljiljana Ščurić, Zagreb: Mladinska knjiga.
- Ellis, Bret Easton (1998) *Glamorama*; London: Picador.
- Engles, Tim (2008) "DeLillo and the political thriller"; u: John N. Duvall (ur.) *The Cambridge Companion to Don DeLillo*; Cambridge University Press.
- Esrock, Ellen (1994) *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*; Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Evans, Dylan (1996) *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*; London: Routledge.
- Evans, Jessica i Hall, Stuart (ur.) (1999) *Visual Culture. The Reader*; London: Sage.
- Fadda, Michele (2004) *Scritture del visibile. Itinerari del "vedere" e del "dire" tra cinema e letteratura*; Roma: Aracne.
- Fece, Josep Lluís (2004) "Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu"; objavljeno u: *Hrvatski filmski ljetopis* br. 37, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Fernie, Eric (ur.) (1994) *Art History and its Methods. A critical Anthology*; London: Phaidon.
- Ferroni, Giulio (2007) *Letteratura italiana contemporanea 1945–2007*; Milano: Mondadori Università.
- Foster, Hal (1988) *Vision and Visuality*; Seattle: Bay Press.
- Foucault, Michel (1966 (2002)) *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih znanosti*; prev. Srđan Rahelić, Zagreb: Golden marketing.
- Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*; Berkeley: University of California Press.
- Fuery, Patrick (2000) *New Developments in Film Theory*; New York: Routledge.
- Gaudreault, Andre (2000) *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*; Torino: Lindau.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse — An Essay in Method*; prev. Jane E. Lewin, Ithaca i London: Cornell University Press. Prijevod djela *Discours du récit* (1972) Paris: Editions de Seuil.
- Germano, William P. (1999) "Why interdisciplinarity isn't enough"; u: Mieke Bal (ur.), *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*; Stanford: Stanford University Press.

- Gilić, Nikica (2004) "Naratologija i filmska priča"; objavljeno u: *Hrvatski filmski ljetopis* br. 37, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Gilić, Nikica (2007) *Uvod u teoriju filmske priče*; Zagreb: Školska knjiga.
- Gilić, Nikica i Kragić, Bruno (ur.) (2003) *Filmski leksikon*; Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža".
- Giovannetti, Paolo (2001) *La letteratura italiana moderna e contemporanea. Guida allo studio*; Roma: Carocci.
- Giovannetti, Paolo (2004) *Retorica dei media. Elettrico, elettronico, digitale nella letteratura italiana*; Milano: Unicopli.
- Giovannini, Fabio (2000) *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*; Roma: Castelvecchi.
- Goodman, Nelson (2002) *Jeziци umjetnosti. Pristup teoriji simbola*; Zagreb: Kruzak.
- Grasso, Aldo (2001) "Letteratura e televisione"; objavljeno u: Cecchi, Emilio i Sapegno, Natalino (ur.) *Storia della letteratura italiana*, vol. 3, *Il Novecento*; Milano: Garzanti.
- Greenberg, Clement (1961), *Art and Culture. Critical Essays*; Boston: Beacon Press.
- Grgas, Stipe (2000) *Ispisivanje prostora. Čitanje suvremenoga američkog romana*; Zagreb: Naklada MD.
- Harris, Jonathan (2001), *The New Art History. A Critical Introduction*; London i New York: Routledge.
- Harrison, Charles (1990) *Art object and artwork*; u katalogu izložbe *L'art conceptuel, une perspective*; Musée d'Art Moderne da la Ville de Paris.
- Herbert, James D. (2003) "Visual culture/Visual studies"; u: Robert S. Nelson and Richard Shiff (ur.) *Critical terms for Art History*, drugo izdanje. Chicago: University of Chicago Press.
- Herman, David (1999) "Parables of Narrative Imagining"; objavljeno u: *Diacritics* br. 29.1.
- Herman, David (2002) *Story Logic*; Lincoln: University of Nebraska Press.
- Herman, David (2004) "Toward a Transmedial Narratology"; objavljeno u: Ryan, Marie-Laure (ur.) *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*; Lincoln i London: Nebraska University Press.
- Heywood, Ian i Sandywell, Barry (ur.) (1999) *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*; London i New York: Routledge.
- Hicks, Jack (1973) (ur.) *Cutting Edges. Young American Fiction for the '70*; New York: Holt Rinehart Winston.
- Holly, Michael Ann (1984) *Panofsky and Foundations of Art History*; Ithaca, N. Y: Cornell University Press.
- Holly, Michael Ann (1996) "Response to the Visual Culture Questionnaire"; *October* br. 77.
- Holly, Michael Ann (1996) *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*; Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- Holly, Michael Ann i Moxey, Keith (ur.) (2002) *Art History, Aesthetics, Visual Studies*; Williamstown, MA: Clark Art Institute.

- Husić, Snježana i Peruško, Tatjana (ur.) (2001) *Animalije. Antologija talijanske kratke priče*; Zagreb: Naklada MD.
- Hutcheon, Linda (1983) *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*; New York i London: Methuen.
- Intertekstualnost & Intermedijalnost* (1988) Zagreb: Zavod za književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Iser, Wolfgang (1978) *The Act of Storytelling. A Theory of Aesthetic Response*; Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jameson, Fredric (1984) "Post-modernism, or the cultural logic of late capitalism"; *New Left Review*, br. 146.
- Jameson, Fredric (1998) *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern*; London i New York: Verso.
- Jansen, Monica (2002) *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica ed ambiguità*; Firenze: Franco Cesati Editore.
- Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*; Berkeley: University of California Press.
- Jay, Martin (2002) "Cultural relativism and the visual turn"; *Journal of Visual Culture* 1 (3): 267–278.
- Jay, Martin (2002) "That visual turn. The advent of visual culture"; *Journal of Visual Culture* br. 1 (1).
- Jenks, Chris (ur.) (1995 (2002)) *Vizualna kultura*; Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo.
- Jones, Amelia (ur.) (2003) *The Feminism and Visual Culture Reader*; London: Routledge.
- Keesey, Douglas (1993) *Don DeLillo*; New York: Twayne.
- Kellner, Douglas (1995) *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*; London: Routledge.
- Kellner, Douglas (2003) *Media Spectacle*; London: Routledge.
- Kellner, Douglas (2006) "Jean Baudrillard After Modernity. Provocations On A Provocateur and Challenger"; *International Journal of Baudrillard Studies*, vol. 3, br. 1.
- Kemp, Martin (1999 (2006)) *Towards a new History of the Visual*; tal. izd. *Immagine e verità. Per una storia dei rapporti tra arte e scienza*; Milano: il Saggiatore.
- Knight, Peter (2008) "DeLillo, postmodernism, postmodernity"; u: John N. Duvall (ur.) *The Cambridge Companion to Don DeLillo*; Cambridge University Press.
- Kolešnik, Ljiljana (ur.) (2005) *Umjetničko djelo kao društvena činjenica — Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*; Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Krauss, Rosalind (1996) "Welcome to the Cultural Revolution"; *October* br. 77.
- Kroeber, Karl (2006) *Make Believe in Fiction and Film. Visual vs. Verbal Storytelling*; New York: Palgrave MacMillan.
- La Porta, Filippo (1999) *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*; Torino: Bollati Boringhieri.

- Labov, William (1972) *Language in the Inner City*; Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lacan, Jacques (1973 (1986)) *Četiri temeljna pojma psihoanalize*; prev. Mirjana Vujanić Lednicki, Zagreb: Naprijed.
- Lacan, Jacques (1983) "Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu"; objavljeno u: *Spisi (izbor)*, prev. R. Kordić et al., Beograd: Prosveta.
- Laist, Randy (2009) *Technology and Postmodern Subjectivity in Don DeLillo's Novels*; New York: Peter Lang Publishing.
- Lakoff, George i Johnson, Mark (1980) *Metaphors We Live By*; Chicago: Chicago University Press.
- Lardo, Cristiana i Pierangeli, Fabio (1999) *L'ultima letteratura italiana*; Roma: Vecchiarelli.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766 (1954)) *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*; prev. Svetislav Predić, Beograd: Kultura.
- Levin, David Michael (1993) *Modernity and the Hegemony of Vision*; Berkeley: University of California Press.
- Levinson, Jerrold (1996) "Film Music and Narrative Agency"; u: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*; David Bordwell i Noël Carroll (ur.), Madison: The University of Wisconsin Press.
- Liu, Catherine (2003) "Lacan's afterlife: Jacques Lacan meets Andy Warhol"; objavljeno u: Rabate, Jean-Michel (ur.) *The Cambridge Companion to Lacan*; Cambridge: Cambridge University Press.
- Louis D. Giannetti (1976) *Godard and Others. Essays on Film Form*; Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, New Jersey.
- Louvel, Liliane (2011) *Poetics of the Iconotext*; London i New York: Ashgate.
- Lucamante, Stefania (2001) *Italian Pulp Fiction. The New Narrative of the Giovani Cannibali Writers*; London: Fairleigh Dickinson University Press — Associated University Press.
- Lüdeking, Karlheinz (2006) *Grenzen des Sichtbaren*; München: Wilhelm Fink Verlag.
- Luperini, Romano (1999) "Giovani e cannibali solo basic instinct"; objavljeno u: *L'indice dei libri del mese* br. 3/99.
- Luperini, Romano (2005) "Il canone oscillante. Postmoderni e neomoderni nell'ultimo trentennio"; objavljeno u: *La fine del postmoderno*; akti simpozija "Il canone oscillante. La letteratura italiana degli ultimi trent'anni"; Palermo 2004; Napoli: Alfredo Guida Editore.
- Lyotard, Jean-François (1979 (2005)) *Postmoderno stanje. Izvještaj o znanju*; prev. Tatjana Tadić. Zagreb: Ibis grafika.
- Maggitti, Vincenzo (2007) *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*; Napoli: Liguori editore.
- Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*; Cambridge (Mass.) i London: The MIT Press.
- Marazzi, Antonio (2008) *Antropologia della visione*; Roma: Carocci.

- Marks, Laura U. (2000) *The skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*; Durham: Duke University Press.
- Marvin, Thomas F. (2002) *Kurt Vonnegut. A Critical Companion*; Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Mayne Judith (1993) *Cinema and Spectatorship*; New York: Routledge.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*; London i New York: Routledge.
- McLuhan, Marshall (1962) *The Gutenberg Galaxy*; Toronto: University of Toronto Press.
- Melville, Stephen (1996) "Response to the Visual culture Questionnaire"; *October* br. 77.
- Melville, Stephen i Readings, Bill (1995) *Vision and Textuality*; Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan.
- Merrin, William (2005) *Baudrillard and the Media*; Polity Press, Cambridge.
- Mersmann, Birgit i Schultz, Martin (ur.) (2006) *Kulturen des Bildes*; München: Wilhelm Fink Verlag.
- Metz, Christian (1974) *Film Language — A Semiotics of the Cinema*; preveo Michael Taylor, Chicago: The University of Chicago Press. Prijevod djela *Essais sur la signification au cinéma*; vol. 1 (1971) Paris: Editions Klincksieck.
- Metz, Christian (1977) *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*; Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press.
- Mirzoeff, Nicholas (1998) "What is visual culture?"; u: Nicholas Mirzoeff (ur.), *The Visual Culture Reader*; London i New York: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (ur.) (1998) *The Visual Culture Reader*; London i New York: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (1999) *An Introduction to Visual Culture*; London i New York: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (ur.) (2002) *The Visual Culture Reader*, drugo izdanje. London i New York: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (2006) "On Visuality"; *Journal of Visual Culture* br. 5: 1/4.
- Mitchell, W.J.T. (ur.) (1981) *On Narrative*; Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1986) *Iconology. Image, Text, Ideology*; Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*; Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1995) "What is visual culture?"; u: Irving Lavin (ur.), *Meaning in Visual Arts. Views from the Outside*. Princeton: Institute for Advanced Study.
- Mitchell, W.J.T. (1995 (2006)) "Interdisciplinarnost i vizualna kultura"; *Tvrđa* br. 1/2 2006.
- Mitchell, W.J.T. (2002) "Showing Seeing. A Critique of Visual Culture"; *Journal of Visual Culture* br. 1 (1).
- Mitchell, W.J.T. (2005) "There Are No Visual Media"; *Journal of Visual Culture* br. 4 (2).



- Mitchell, W.J.T. (2005 (2006)) "Pokazati gledati"; *Tvrđa*, br. 1/2 2006.
- Mochi, Roberta (2003) *Libri di sangue. L'horror italiano di fine millennio*; Brescia: Larcher.
- Mondello, Elisabetta (2007) *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*; Milano: Il Saggiatore.
- Mondello, Elisabetta (ur.) (2004) *La narrativa italiana degli anni novanta*; Roma: Meltemi.
- Mondello, Elisabetta (ur.) (2005) *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*; Roma: Robin Editore.
- Moscariello, Angelo (2005) *L'immagine equivalente. Corrispondenze tra cinema e letteratura da Dante a Robbe-Grillet*; Bologna: Pitagora Editrice.
- Moxey, Keith (1991) "Semiotics and the social history of art"; *New Literary History* 22 (4): 985–1000.
- Moxey, Keith (1994) "Critical theory and the cultural life of historical images"; u: Mieke Bal i Inge E. Boer (ur.), *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*; Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Moxey, Keith (1994) *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*; Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- Moxey, Keith (1996) "Animating Aesthetics. Response to the Visual Culture Questionnaire"; *October* br. 77.
- Moxey, Keith (2001) "Nostalgia for the real. The troubled relation of art history to visual studies"; u: *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*; Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- Moxey, Keith (2009) "Vizualni studiji i ikonički obrat"; objavljeno u: Paić, Žarko i Purgar, Krešimir (ur.) *Vizualna konstrukcija kulture*; Zagreb: Antibarbarus.
- Mulvey, Laura (1975 (1999)) "Vizualni užitek i narativni film"; objavljeno u: Kolečnik, Ljiljana (ur.) *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*; Zagreb: Centar za ženske studije.
- Ndalianis, Angela (2004) *Neo-Baroque and Contemporary Entertainment*; MIT Press, Cambridge.
- Nove, Aldo (1997) *Puerto Plata Market*; Torino: Einaudi.
- Nove, Aldo (1998) *Superwoobinda*; Torino: Einaudi.
- Nove, Aldo (2004) *La più grande balena morta della Lombardia*; Torino: Einaudi.
- Nove, Aldo (2006) *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*; Torino: Einaudi.
- Paci, Viva (2008) "Testo–Immagine, andata e ritorno. *Io non ho paura*"; u: *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*; Firenze: Franco Cesati editore.
- Paić, Žarko (2006) *Slika bez svijeta. Ikonoklazam suvremene umjetnosti*; Zagreb: Litteris.
- Paić, Žarko (2008) *Vizualne komunikacije — uvod*; Zagreb: Centar za vizualne studije.

- Panofsky, Erwin (1955) "Iconography and iconology. An introduction to the study of Renaissance art"; u: *Meaning in Visual Arts*; Garden City, N.Y: Doubleday Anchor Books.
- Panofsky, Erwin (1991) *Perspective as Symbolic Form*; Zone Books, Cambridge, Massachusetts.
- Peirce, Charles Sanders (1931–58) *Collected Papers*; Vol. 3. Ed. C. Hartshorn, P. Weiss i A.W. Burkes. Cambridge: Harvard University Press.
- Peruško, Tatjana (2000) *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*; Zagreb: Naklada MD.
- Pescatore, Guglielmo (2001) *Il narrativo e il sensibile. Semiotica e teoria del cinema*; Bologna: Hybris.
- Peterlić, Ante (1976) *Pojam i struktura filmskog vremena*; Zagreb: Školska knjiga.
- Peterlić, Ante (ur.) (1986–1990) *Filmska enciklopedija I–II*; Zagreb: Jugoslavenški Leksikografski zavod "Miroslav Krleža".
- Peverini, Paolo (2004) *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*; Roma: Meltemi.
- Pezzarossa, Fulvio (1999) *C'era una volta il Pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*; Bologna: Clueb.
- Pezzini, Isabella (ur.) (2002) *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*; Roma: Meltemi.
- Pierangeli, Fabio (2000) *Ultima narrativa italiana 1983–2000*; Roma: Edizioni studium.
- Porter, Lynnette i Lavery, David *Unlocking the Meaning of Lost*; Naperville, Illinois: Sourcebooks, 2006.
- Poster, Mark (2002) "Visual studies as media studies"; *Journal of Visual Culture* br. 1 (1): 67–70.
- Preziosi, Donald (1989) *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*; New Haven: Yale University Press.
- Preziosi, Donald (1999) "Virtual (art) history"; *RACAR: Canadian Art Review* 26 (1–2): 91–95.
- Preziosi, Donald (ur.) (1998) *The Art of Art History. A Critical Anthology*; Oxford, New York: Oxford University Press.
- Prince, Gerald (1980) "Aspects of a Grammar of Narrative"; u: *Poetics Today*, br. 1.3.
- Prince, Gerald (1987) *Dictionary of Narratology*; Lincoln: University of Nebraska Press.
- Prince, Stephen (1993) "The Discourse of Pictures. Iconicity and Film Studies"; objavljeno u: *Film Quarterly* br. 47.
- Prince, Stephen (1996) "Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator"; objavljeno u: Bordwell, David i Carroll, Noël (ur.) *Post Theory. Reconstructing Film Studies*; Madison: The University of Wisconsin Press.
- Purgar, Krešimir (2006) *Neobarokni subjekt*; Zagreb: Meandarmedia.

- Purgar, Krešimir (ur.) (2009) *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: Centar za vizualne studije.
- Purgar, Krešimir (2010) *Preživjeti sliku. Ogledi iz vizualnih studija*; Zagreb: Meandarmedia.
- Questionnaire on Visual Culture* (1996) *October*, br. 77 (ljetno).
- Quinet, Antonio (1995) "The Gaze as an Object"; objavljeno u: Feldstein, Fink, Jaanus (ur.) *Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of psychoanalysis*; New York: State University of New York Press.
- Raspudić, Nino (2006) *Slaba misao — jaki pisci. Postmoderna i talijanska književnost*; Zagreb: Naklada Jurčić.
- Rees, A. L. i Borzello, Frances, ur. (1986) *The New Art History*; London: Camden Press.
- Ricoeur, Paul (1980) "Narrative Time"; objavljeno u: *Critical Inquiry*, br. 7.1.
- Robey, David (2004) "Interpretation and Uncertainty"; objavljeno u: *Illuminating Eco. On the Boundaries of Interpretation*; ur. C. Ross i R. Sibley; London: Ashgate.
- Rodowick, David N. (2001) *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*; Durham: Duke University Press.
- Roudinesco, Elizabeth (2003) "The mirror stage: an obliterated archive"; objavljeno u: Rabate, Jean-Michel (ur.) *The Cambridge Companion to Lacan*; Cambridge: Cambridge University Press.
- Ryan, Marie-Laure (2004) *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sabina, Donato (2009) *La letteratura pulp in Italia*; Venosa: Osanna Edizioni.
- Sachs-Hombach, Klaus (ur.) (2005 (2006)) *Znanost o slici — discipline, teme, metode*; Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Sauerländer, Willibald (1995) "Struggling with a deconstructed Panofsky"; u: Irving Lavin (ur.), *Meaning in Visual Arts. Views from the Outside* (str. 385–396). Princeton: Institute for Advanced Study.
- Sauerländer, Willibald (2005) "Iconic turn? Molba za ikonoklazam"; *Europski glasnik*, br. 10/2005.
- Saussure, Ferdinand de (1916 (2000)) *Tečaj opće lingvistike*; uvod i komentar Tullio de Mauro, prev. Vojmir Vinja. Zagreb: ArTresor naklada.
- Scacchi, Alessia (2005) "Woobinda e i cannibali metropolitani. Una comparsa informatica delle prime due raccolte di racconti di Aldo Nove"; *Bollettino di Italianistica*, br. 2.
- Scarsella, Alessandro (2003) *Alessandro Baricco*; Fiesole: Cadmo.
- Schuster, Mark (2008) *Don DeLillo, Jean Baudrillard, and the Consumer Conundrum*; Youngstown, New York: Cambria Press.
- Sebeok, Thomas (1994) *Signs. An Introduction to Semiotics*; Toronto: University of Toronto Press.
- Senaldi, Marco (2005) "Zuschauendes Bewusstsein. La coscienza spettatrice da Hegel a Warhol"; u: Antonio Somaini (ur.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*; Milano: Vita e pensiero.

- Senaldi, Marco (2008) *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*; Milano: Bompiani.
- Senaldi, Marco (2009) *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*; Milano: Postmedia books.
- Senardi, Fulvio (2002) *Gli specchi di Narciso. Aspetti della narrativa italiana di fine millennio*; Manziana (Roma): Vecchiarelli editore.
- Senardi, Fulvio (2005) *Aldo Nove*; Fiesole: Cadmo.
- Silverman Kaja (1984) *The Subject of Semiotics*; Oxford: Oxford University Press.
- Silverman Kaja (1995) *The Treshold of the Visible World*; London i New York: Routledge.
- Sinibaldi, Marino (1997) *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*; Roma: Donzelli.
- Smith, Marquard (2005) "Visual Culture Studies. Question of History, Theory and Practice"; u: Amelia Jones (ur.) *A Companion to Contemporary art Since 1945*; Oxford: Blackwell.
- Smith, Marquard (2008) *Visual Culture Studies. Interviews with Key Thinkers*; London: Sage.
- Smith, Marquard i Morra, Joanne (ur.) (2006) *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (4 vol.); London: Routledge.
- Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*; Berkeley: California University Press.
- Solar Milivoj (1993) "Kako govoriti o postmodernizmu u književnosti"; Republika, br. 7–8.
- Somaini, Antonio (ur.) (2005) *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*; Milano: Vita e Pensiero.
- Spaccini, Jacqueline (2008) *Sotto la protezione di Artemide Diana. L'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea (1975–2000)*; Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Speroni, Franco (1995) *Sotto il nostro sguardo. Per una lettura mediale dell'opera d'arte*; Genova: Costa & Nolan.
- Spinazzola, Vittorio (1997) *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*; Milano: Il Saggiatore.
- Stafford, Nikki (2006) *Finding Lost — The Unofficial Guide*; Toronto: ECW Press.
- Stam, Robert (2000) *Film Theory — An Introduction*; London: Blackwell Publishing Limited.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert i Flitterman–Lewis, Sandy (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics — Structuralism, Post-structuralism and Beyond*; London i New York: Routledge.
- Steiner, Wendy (2004) "Pictorial Narrativity"; objavljeno u: Ryan, Marie–Laure (ur.) *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*; Lincoln i London: Nebraska University Press.
- Stojanović, Dušan (1984) *Film kao prevazilaženje jezika*; Beograd: Institut za film Univerziteta umetnosti.
- Sturgess, Philip J.M. (1992) *Narrativity. Theory and Practice*; Oxford: Clarendon Press.

- Sturken, Marita i Carwright, Lisa (2001) *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*; New York: Oxford University Press.
- Tally, Robert T. (2011) *Kurt Vonnegut and the American Novel. A Postmodern Iconography*; London i New York: Continuum.
- Taylor, Paul A. i Harris, Jan Ll: (2008) *Critical Theories of Mass Media. Then and Now*; Maidenhead i New York: Open University Press.
- Turković, Hrvoje (2000) *Teorija filma — Prizor, montaža, tematizacija*; Zagreb: Meandar.
- Turner, Mark (1996) *The Literary Mind*; Oxford: Oxford University Press.
- Vaughn, Evelyn (2006) "Oceanic Tales — Have You Been Framed?"; objavljeno u: *Getting Lost — Survival, Baggage and Starting Over in J. J. Abrams' Lost*; ur. Orson Scott Card; Dallas: BenBella Books.
- Vidler, Anthony (1994) "Art history posthistoire"; *Art Bulletin*, br. 56 (3).
- Vigni, Monica (1998) "Nuovi narratori: la stagione dello sperimentalismo *di massa*"; objavljeno u: "Allegoria" br. 29–30.
- Virilio, Paul (1988) "The work of art in the electronic age"; *Block* br. 14: 4–7.
- Vojković, Saša (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl. Hollywood, Europa, Azija*; Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Volli, Ugo (2007) *Manuale di semiotica*; Bari: Editori Laterza.
- Vonnegut, Kurt (1973) *Breakfast of Champions*; New York: Delacorte.
- Vonnegut, Kurt (1987 (2004) *Modrobradi*; prev. Petra Mrduljaš, Zagreb: Profil International.
- Weibel, Peter (2005) "Neprostornost i obilje slika: na putu prema teledruštvu"; *Europski glasnik*, br. 10/2005.
- Wilson, George (2006) "*Le Grand Imagier* Steps Out: The Primitive Basis of Film Narration"; objavljeno u: Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Pictures*; Oxford: Blackwell.
- Wilson, George (2006) "Transparency and Twist in Narrative Fiction Film"; objavljeno u: *Thinking Through Cinema — Film as Philosophy*; Smith, Murray i Wartenberg, Thomas E. (ur.), Oxford: Blackwell.
- Wolf, Bryan Jay (2001) *Vermeer and the Invention of Seeing*; Chicago: Chicago University Press.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2003) *Philosophie des images*; Paris: Presses Universitaires de France.

Krešimir Purgar je rođen 1964. u Zagrebu. Diplomirao je povijest umjetnosti i talijanski jezik i književnost 1991. a doktorirao 2012. iz humanističkih znanosti, u polju i grani znanost o umjetnosti. Bavi se vizualnim studijima — interdisciplinarnim područjem humanističkih znanosti usmjerenim prema proučavanju umjetnosti, filma, popularne kulture i slikovnih aspekata književnosti. Osnivač Centra za vizualne studije u Zagrebu. Predaje vizualno–teorijske predmete na Studiju modnog dizajna Tekstilno–tehnološkog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Autor je dviju knjiga: *Neobarokni subjekt* (2006) i *Preživjeti sliku* (2010). Uredio je tri zbornika tekstova: *K15 — Pojmovnik nove hrvatske umjetnosti* (2007), *Vizualna konstrukcija kulture* (zajedno sa Ž. Paićem, 2009) i *Vizualni studiji — umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata* (2009). Znanstvene članke objavio u inozemstvu i Hrvatskoj, među ostalima: “Literature as Film. Strategy and Aesthetics of ‘Cinematic’ Narration in the Novel *Io non ho paura* by Niccolò Ammaniti” u knjizi *New Perspectives in Italian Cultural Studies* (ur. Graziella Parati — Fairleigh Dickinson University Press, 2012); “Neobarocco, semiotica e cultura popolare — Intervista con Omar Calabrese” u on–line časopisu *Il lavoro culturale* <http://www.lavoroculturale.org/spip.php?article237>; “Die Macht der Landschaft und die Dialektik des Blickes” u katalogu izložbe “Snoring in the USA” — Kristina Leko i David Smithson, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin; “Reading Nove through Baudrillard. Irony and dread of television images in *Superwoobinda*” u časopisu *Bollettino ‘900 — Electronic Journal of ‘900 Italian Literature*, (Università di Bologna, no. 2010/1–2); “Lost on (Eco’s) *Island*. The Model Reader in the Era of Television” u časopisu “L’Anello che non tiene” (University of Wisconsin, Madison, 2009); “La verdad de la imagen y el giro visual — Fotografias de Igor Eškinja en

un contexto de sistemas simbolicos” u katalogu samostalne izložbe Igora Eškinje u Centro de arte Caja de Burgos, Burgos. Sudjelovao je na znanstvenim konferencijama u Genovi, Colorado Springsu, Taormini, Manchesteru, Londonu, Barceloni, Zagrebu, Dartmouth Collegeu, na University of Western Ontario i drugdje. Član je International Association for Visual Culture, American Association for Italian Studies i Hrvatske sekcije AICA-e. Dobitnik je Godišnje nagrade Hrvatske sekcije AICA-e za 2009. za doprinos širenju discipline vizualnih studija u Hrvatskoj.

# Kazalo

- ABC, TV postaja 239  
Adorno, Theodor 28, 49, 269  
Akcijsko slikarstvo / *action painting* 226, 231  
*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Wolfgang Iser 83  
Akustičko–vizualna teza 71  
Alberti, Leon Battista 122  
Albertine 113, 114  
Alegorija 219, 228, 230, 233, 282  
Alighieri, Dante 274  
*Alisa u zemlji čudesa*, Lewis Carroll 239  
*Alliance* 193, 194, 195  
*Americana*, Don DeLillo 20, 22, 201–219, 290  
*Američki psiho*, Bret Easton Ellis 20, 274, 275, 277, 278, 279; Christie 280, 281; Elisabeth 282, 283, 292; Torri 276; Tiffany 276  
Amitrano, Michele 158, 159, 160, 161, 163  
Ammaniti, Niccolò 20, 21, 22, 73, 143–163, 253, 289, 291  
Analitička filozofija filma 145, 147, 150, 289  
Analitičko slikarstvo 185  
Antonioni, Michelangelo 113, 115  
Antropologija 46, 94, 184  
Aproprijacijska umjetnost 226, 279  
Apstraktni ekspresionizam 185, 204, 226, 229  
*Art and Architecture in Italy 1600–1750*, Rudolf Wittkower 132  
*Artforum*, časopis 34  
Art&Language 213  
Autobiografija 205, 226  
Avangarda 145, 226 / avangardna umjetnost 237  
*Avanture Arthura Gordona Pima*, Edgar Allan Poe 192  
Baelo–Allué, Sonia 227  
Bal, Mieke 20, 29, 32, 97, 104–114, 166, 175, 176, 178, 199  
Baricco, Alessandro 20, 21, 165, 171–197, 229, 289, 290, 292  
Barok 126, 132, 134, 136, 138  
Barranu, Manuela 246  
Barry, Robert 213  
Barthes, Roland 193  
Bateman, Patrick 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 292  
Baudelaire, Charles 111  
Baudrillard, Jean 44, 58, 185, 203, 251, 253, 262–274, 282, 283  
Beasley, Warren 206  
Bell, David 201, 203–221  
Belmondo, Jean–Paul 216  
Belting, Hans 44, 251, 252  
Benetton 49  
Benjamin, Walter 98  
Bentham, Jeremy 31  
Bergman, Ingmar 212, 216, 217  
Bergman, Ingrid 168  
Berman, Circe 230, 231, 232, 233  
Bertetto, Paolo 134, 138  
*Big Brother*, reality emisija 249, 261



- Bildungsroman* 206, 243  
*Bitak i ništavilo*, Jean–Paul Sartre 257  
*Bitka kod San Romana*, Paolo Uccello, 1436–1440. 118, 121, 124  
 Block, Antonius 216  
*Blow–Up*, Michelangelo Antonioni, 1966. 113, 114, 115 (Thomas) 114  
 Boccaccio, Giovanni 241  
 Bochner, Mel 213  
 Boehm, Gottfried 18, 29, 53–60, 287  
 Bogart, Humphrey 168, 216  
*Bolero*, Maurice Ravel 173  
 Bolter, Jay David 97, 98, 99, 101  
 Booth, Wayne 236  
 Bosch, Hieronymus 178, 227  
 Bouchard, Norma 243, 247  
 Boxall, Peter 201, 205, 220  
 Brandi, Paolo 144  
 Braun, Eva 173, 174  
 Bresson, Robert 209, 210, 212  
*Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, Sonia Baelo–Allué 277  
 Briony 177  
*Brodolom života*, Steven Spielberg 239, 243  
 Brosch, Renate 97  
 Bruni, Carla, 271  
 Bryson, Norman 39, 40, 109, 257  
 Buonarroti, Michelangelo 178, 184  
 Bush, George H. W. 218  
 Butor, Michel 145  
  
 Calvino, Italo 194  
*Camera obscura* 191, 261  
 Campbell's juha 278  
 Camus, Albert 100  
*Canterburyjske priče*, Geoffrey Chaucer 241, 242  
 Capa, Robert 98  
 Capra, Frank 239  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da 32, 132, 133, 134  
 Cardo, Cristina 270  
 Carducci, Filippo 160, 161  
 Carducci, Giovanni 160  
 Carducci, Luisa 160  
 Caroll, Lewis 239  
 Carrey, James 241, 242  
 Carroll, Noël 50  
 Cartwright, Lisa 29  
*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942. 168, 169  
 Castagna, Alberto 268  
 Cavell, Stanley 88, 89, 92  
 Cecilia 177  
 Cézanne, Paul 53, 54, 59, 108, 184, 190  
*Cézanneova dvojba*, Maurice Merleau–Ponty, 1961. 58  
 Chardin, Jean–Baptiste Siméon 106, 109, 110, 111, 112  
 Cheney, Dick 218  
*Chiaroscuro* 107, 108, 132, 134  
 Ciarda, Bernardino della 125  
 Cicciolina 279  
*Cip i Ciop*, Aldo Nove 272  
*City*, Alessandro Baricco 20, 21, 165–193, 215, 218, 229, 236, 239, 246, 290  
 Clark, Michael P. 275  
*Complotto di Famiglia*, Aldo Nove 268  
 Costa, Antonio 215  
 Cotiglione, Michelotto da 125, 126  
 Courbet, Gustave 108  
 Covacich, Mauro 20, 21, 249, 253, 254, 255, 257, 258, 261, 291  
 Crary, Jonathan 189, 190, 191, 259, 260, 260  
 Crimp, Douglas 45  
*Critical Terms for Art History*, zbornik 70  
 Culler, Jonathan 236, 246  
 Currie, Gregory 92, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 153  
 Curtiz, Michael 169  
  
 Dadaizam 278  
 Dafoe, Daniel 239  
*Dama u jezeru*, Robert Montgomery, 1947 136 139  
 Danto, Arthur C. 44, 278  
*Daphne* 243, 245  
 Debeljak, Aleš 276  
 Debord, Guy 251

- Decameron*, Giovanni Boccaccio 241, 242  
 Dekonstruktivska kritika 45  
 Deleuze, Gilles 145  
 DeLillo, Don 20, 21, 22, 199, 200–225, 290, 291  
 Diesel 173, 174, 175  
 Dikovitskaya, Margaret 29, 40  
 Disney, Walt 173  
 Disneyland 271  
*Do posljednjeg daha*, Jean-Luc Godard 216  
*Doručak šampiona*, Kurt Vonnegut 228, 229  
*Dosjei X*, TV serija 239  
 Douglas, Kirk 207, 212  
 Drugi svjetski rat 227  
 Društvo spektakla 21, 45, 58, 78, 185, 220, 253, 254, 261, 270, 274, 288, 292  
 Duchamp, Marcel 47, 48, 128, 186, 278  
 Durkheim, Emil 265
- Easy Riders*, Dennis Hopper 206  
 Eco, Umberto 20, 233–247, 291  
 École du regard 144  
 Ekfrazza 78, 79, 81, 82, 100, 102, 115, 217  
 Ekstaza komunikacije 253, 268, 269, 292  
 Elkins, James 29, 32, 48, 49  
 Ellis, Bret Easton 20, 199, 273–283, 291, 292  
 Elster, Richard 218, 221, 222, 224  
 Emmy, nagrada 239  
*The End of Art History*, Hans Belting 44  
 Engles, Tim 202  
 Estetika 183, 184 / idealistička 48; postmodernizma 49; filma 210  
 Estetski pristup naraciji 95  
*ET*, Steven Spielberg 237  
 Etnografija 46  
 Eugenio 268
- Faure, Ellie 210  
 Felice 160, 162  
 Fellini, Federico 215, 216  
 Feminizam 40  
 Feministička kritika 33  
 Fenomenologija 85
- Ferdinand 210  
 Film u romanu 205, 206, 208, 209, 210, 217, 220  
 Filmologija 17, 32, 42, 48, 60, 73, 145  
 Filologija 43, 191  
 Filozofija filma 73  
 Filozofska istraživanja, Ludwig Wittgenstein 57  
 Finley, Jim 218–225  
 Finney, Albert 216  
*Fiona*, Mauro Covacich 20, 21, 249, 250, 253, 254, 255, 258, 261, 262  
 Fiona 254, 255, 258, 262  
 Firenca 120, 242  
*Flash-back* 206, 240, 241, 244, 245, 247  
 Fluck, Winfried 97  
 Fokalizacija 165, 171, 175, 176, 177, 178, 180, 182  
*Fontana*, Marcel Duchamp, 1917. 278  
*Food for Work*, 2003. 51  
 Formalizam 73, 226, 229  
 Foucault, Michel 30, 31, 35  
*Foucaultovo njihalo*, Umberto Eco 247  
 Francesca 268  
 Frankfurtška škola 48, 264  
 Freud, Sigmund 263
- Gaze (The)* / pogled 259, 260, 261  
*Gazing* / gledanje 31  
*Gaze (The) in the expanded field*, Norman Bryson 257  
 Gennette, Gérard 81, 101, 166, 175  
 Géricault, Théodore 41, 193, 194, 195, 196  
 Ghislotti, Stefano 218  
 Giotto di Bondone 106, 184  
*Giovani cannibali* 292  
 Godard, Jean-Luc 50, 200, 202, 203, 209, 210, 211, 212, 216, 219  
 Golding, William 239  
 Gombrich, Ernst 42, 84  
 Goodman, Nelson 71, 72, 73  
 Gordon, Douglas 221, 222, 223, 224, 225, 291

- Gorman, Larry 'Lawyer' 171, 172, 178, 181, 182  
*Gospodar muha*, William Golding 239  
*Gospodice iz Avignona*, Pablo Picasso, 1907. 77  
 Goya, Francisco 106  
 Gotika 124  
 Gould 171, 172, 173, 174, 180  
 Greenberg, Clement 49, 59  
 Grive, Roberto de la 243, 244, 245, 247  
 Grof Monte Cristo, Daniel Dafoe 239  
 Grusin, Richard 97, 98, 99, 101
- Habitat 249, 250, 254, 255, 258, 261  
 Haneke, Michael 128, 130, 131  
 Hanks, Tom 239  
*Hard edge* slikarstvo 228  
 Harris, Jonathan 184  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 43, 44  
 Herbert, James D. 29, 38, 39, 46  
 Hermeneutika 35 / interdisciplinarna 29; kulture 150, 191; povijesti umjetnosti 40, 107, 109, 185, 188; slike 288; vizualne kulture 286  
*High i low* 47  
*High-tech* estetika 250  
 Hiperikona 98, 188  
 Hiperrealizam 130, 266, 282 / hiperrealnost 274  
 Hitchcock, Alfred 156, 157, 163, 221, 222, 225  
 Hitler, Adolf 173, 174  
 Hladni rat 201, 220  
 Holden 172  
 Holly, Michael Ann 29, 45, 47  
 Hollywood 292 / hollywoodski : filmovi 170, 201, 208, 235, 238; spektakl 212 / Antihollywoodski 210  
 Hopper, Dennis 206  
 Horkheimer, Max 269  
 Husserl, Edmund 85
- Iacoli, Giulio 214, 215, 216, 217, 218  
*Iconic Turn* 57, 285
- Idealni autor 235, 236, 246, 247  
 Idealni čitatelj 233, 235, 236, 245, 246, 247  
 Ikona 41, 65, 279  
*Ikonische Wendung*, Gottfried Boehm 18, 56  
 Ikonografija 188, 252 / ikonografski 32, 42, 43, 116, 120, 122, 252; ikonografski simbolizam 118  
 Ikonoklazam 48, 58, 80, 185, 192, 226 / ikonoklastički 36, 192, 193, 204, 219, 228, 281, 290  
 Ikonologija 18, 19, 35, 39, 40, 42, 43, 46, 54, 63, 82, 109, 191, 194, 196, 197, 287, 288 / literarna: 19, 37, 54, 60, 62, 63, 68, 78, 288; pogleda 251, 252, 253; postmoderni 43  
*Ikonologija*, W.J.T. Mitchell 19, 43, 66  
 Iluzionizam 109, 136 / iluzionističko slikarstvo 154  
*Image and Mind*, Gregory Currie 145  
*Imperij uzvrača udarac*, George Lucas 237  
 Impresionisti 53, 106, 132, 190 / impresionističko slikarstvo 188; impresionistički 186, 196  
*Inception*, Christopher Nolan 136  
*Innovazione nel seriale*, Umberto Eco 237, 240  
*Interdisciplinary study of narrative* 94  
 Interdisciplinarnost 17, 23, 33 / radikalna 17  
 Intermedijalnost 19, 22, 50, 94, 98, 101, 103, 199, 218  
 Intermedijalna naratologija 17, 19, 20, 60, 93, 94, 99, 101, 102, 137, 138, 199  
*Interpretation and Uncertainty*, David Robey 234  
*Interpretazione e sovrainterpretazione*, Umberto Eco 234, 246, 247  
 Intertekstualnost 23, 199, 209, 229  
 Iser, Wolfgang 19, 83–96  
*Iskušanje sv. Antuna* 228, 229  
*Izgubljeni horizont*, Frank Capra 239
- Ja se ne bojim*, Niccolò Ammaniti 20, 21, 143, 144, 149, 158, 160, 162, 289  
 Jameson, Fredric 49  
 Jancsó, Miklos 209

- Japanski film 209  
*Jesen*, Albert Camus 100  
 Jessie 218, 219  
*Jezici umjetnosti*, Nelson Goodman 73  
 Johnson, Mark 55, 56  
 Joyce, James 102  
 Judy 156  
*Jurassic park*, Steven Spielberg 239
- Kadar 136, 144, 150, 155, 156, 158, 161–182, 205, 219  
 Kandinsky, Vasilij 226  
 Kant, Immanuel 57, 276  
 Kapitalizam 48, 263 / kapitalistički 265, 292; kapitalističko društvo 31; kasni kapitalizam 49; postkapitalističko društvo 29, 35; predkapitalistički 265  
 Karabekian, Rabo 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232  
 Keesey, Douglas 201  
 Kellner, Douglas 264  
*Ken, Lidya i Tyler*, Robert Mapplethorpe, 1986. 119  
 Kennedy, John F. 201  
 Kerckhove, Derrick de 272  
 Kerr, Deborah 207, 216  
 Kilroy, Mondrian 185, 188, 189, 190, 191, 229, 290  
 King, Stephen 239  
 Knightley, Keira 177  
 Kognitivna psihologija filma 145, 150, 289  
 Konceptualna umjetnost 204, 213, 220, 226  
 Konzumerizam 277, 264  
 Koons, Jeff 279, 281  
 Kopija 58, 66, 73, 87, 106  
 Kosuth, Joseph 213  
 Kritička teorija 95, 184  
 Kroeber, Karl 89, 91  
 Kruger, Barbara 279  
 Kubizam 75  
 Kulturna industrija 48  
 Kulturalni studiji 27  
 Kurosawa, Akira 216
- Labov, William 117, 118, 120, 121, 125  
 Lacan, Jacques 31, 35, 146, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 275  
 Laist, Randy 208  
 Lakoff, George 55, 56  
 Lancaster, Burt 207, 212, 216  
*The Langoliers*, Stephen King 239  
*Laookon oder Über die grenzen der Malerei und Poesie*, Gotthold Ephraim Lessing, 74, 79  
 Leigh, Janet 222  
 Lena 254  
 Lessing, Gotthold Ephraim 71–79, 117, 126, 225  
 Levine, Sherrie 278, 279  
 Levinson, Jerrold 150  
 Lévi-Strauss, Claude 166  
*Linguistic turn* 35, 56, 57 / lingvistički obrat 33, 34  
 Lingvistika 18, 41, 63, 95, 166, 236  
 Literarna slika 19, 23, 91, 183  
*Literary Mind (The)*, Mark Turner 93  
 Locke, John 110  
*Look (The)* 259  
*Lost*, TV serija 237–247, 291  
 Louvel, Liliane 101, 102, 103  
 Lucas, George 237  
*Ludi Pierrot*, Jean-Luc Godard 50, 210, 211, 212  
 Lutajuće gledište / *wandering viewpoint* 83, 84
- Made in Heaven*, Jeff Koons, 1989. 279, 281  
 Madeleine 156  
*Madona s djetetom* 116  
 Maljevič, Kazimir 193  
*Mao II*, Don DeLillo 202  
 Mapplethorpe, Robert 117, 119  
 Marcel 110, 113, 114  
 Marco 268  
 Maria 270  
 Marianne 210  
 Marlow, Philip 136  
 Marvin, Thomas F. 231

- Masovna kultura 60, 234
- Masovni mediji 45, 58, 64, 99, 204, 235, 250, 251, 254, 257, 269
- Matisse, Henri 210
- Mauss, Marcel 265
- McAvoy, James 177, 182
- McLuhan, Marshall 81, 100, 208, 209
- Medijski spektakl 40, 57
- Medusa*, Caravaggio 32
- Meksički muralisti 237
- Melville, Stephen 41
- Memento*, Christopher Nolan, 2000. 158
- Men's Health*, časopis 41
- Mentalna slika 19, 21, 22, 62–112, 143–161, 181, 182, 200, 274, 289
- Merleau-Ponty, Marcel 58, 59
- Merrin, William 264
- Metafora 18, 26, 54–64, 79, 81, 98, 105–112, 183, 188, 191, 192, 203, 206, 227, 243, 249, 251, 253, 254, 271
- Metaphors we live by*, George Lakoff i Mark Johnson, 1980. 55
- Metonimija 64
- Metz, Christian 21, 147, 166–175, 290
- Minimalizam 204, 192, 229 / minimalistička: apstrakcija 193; slikarstvo 232
- Mirzoeff, Nicholas 29, 30, 31, 285, 286
- Mit o špilji, Platon 267
- Mitchell, W.J.T. 18, 19, 28–98, 188–196, 285, 286, 287, 288
- Modernizam 47, 48, 49, 53, 114
- Modrobradi*, Kurt Vonnegut 20, 226, 229, 230, 232, 290, 291
- Moj otac na kauču*, Aldo Nove 272
- Mona Lisa*, Leonardo da Vinci 68, 98, 106
- Mondello, Elisabetta 272, 273
- Monet, Claude 59, 100, 108, 185, 186, 187, 188, 189, 196, 229, 290
- Montgomery, Robert 136, 139
- Mortensen, Dr. 173
- Mottled Screen (The)*, Mieke Bal 104, 108, 109
- Moxey, Keith 29, 38, 40, 44, 45, 46, 49
- Mulholland Drive*, David Lynch 158
- Multimedijalnost 20
- Musicalization of Fiction (The)*, Werner Wolf 101
- Muzej Guggenheim, New York 226
- Muzej Whitney, New York 226
- Nadrealizam 278
- Naratologija 19, 21, 94
- Narrative accross Media* 94, 99
- Narrativity: Theory and Practice*, Philip Sturgess 95
- Neobarok 104
- Neomarksizam 40, 262
- Nietzsche, Friedrich 57, 58
- Nine/eleven* 201
- Noé, Gaspar 135, 136, 137
- Nolan, Christopher 136
- Nouveau roman* 144
- Novak, Kim 156
- Nove, Aldo 20, 262, 267–274, 291, 292
- Nymphéase*, Claude Monet, 1920. 185, 187, 188, 189, 229, 290
- O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, Friedrich Nietzsche 58
- Obrat: ikonički 18, 29, 53, 54, 55, 56, 58, 165; slikovni 27, 29, 30, 34, 35, 37, 38, 41, 43, 45, 60, 63, 288; vizualni 35, 36, 53, 54, 69, 80, 114, 185, 196, 197, 200, 225
- Ocean More*, Alessandro Baricco 20, 191, 192, 195
- Odavde do vječnosti*, Fred Zinnemann 207, 216
- Odiseja*, Homer 102
- Okajanje*, Joe Wright, 2007. 177, 179, 182
- Oko i duh*, Maurice Merleau-Ponty 58
- Ong, Walter 100
- Opera aperta*, Umberto Eco 233, 234
- Oscar 136
- Osteen, Mark 203, 209, 214
- Otmica Leucipovih kćeri*, Peter Paul Rubens, 1618. 122, 123, 252
- Otok prethodnog dana*, Umberto Eco 20, 242, 244, 246, 247, 291
- Otok s blagom*, Robert L. Stevenson 239
- Ozu, Yasujiro 209, 212

- Panofsky, Erwin 42, 43, 54, 63, 189, 190  
*Panopticon* 31  
 Pareyson, Luigi 234  
 Peirce, Charles Sanders 64, 65, 90  
*Persona*, Ingmar Bergman, 1966. 217  
 Peruško, Tatjana 22  
 Picasso, Pablo 77, 184, 210  
*Pictorial Turn*, W.J.T. Mitchell 18, 60, 69  
*Pictorial / iconic turn* 28, 29, 34, 35, 38, 54, 285, 287, 290  
 Plasson, Michel 192, 193  
 Platon 87, 267  
*Players*, Don DeLillo 202  
 Poe, Edgar Allan 192  
*Point Omega*, Don DeLillo 20, 202, 203, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 290, 291  
 Pollock, Griselda 40  
 Pollock, Jackson 226, 227  
 Poomerang 173, 174, 175  
 Pop–Art 226, 278  
 Popularna kultura 41, 42, 45, 46, 47, 48, 62, 215, 235, 238, 243, 278  
 Poreda, Stanley 'Hooker' 180, 181  
 Pornografija 226, 279, 282  
 Postkapitalističko društvo 29, 35  
 Postkolonijalni studiji 33  
 Postimpresionisti 53, 108 / postimpresionizam 59  
 Postmodernizam 18, 29, 43, 49, 53, 78, 236 / visoki postmodernizam 267; postmoderno: vrijeme 253 279; doba 272  
*Postmoderno stanje*, Jean François Lyotard 18  
 Poststrukturalizam 83, 146, 184  
 Potrošačka kultura 201, 226, 262, 265, 274, 292  
 Povijest umjetnosti 18, 21, 27, 33, 39–70, 82, 183, 184, 188, 190, 197, 229, 288  
*Povratak slika*, Gottfried Boehm 58  
*Pozivanje sv. Mateja*, Caravaggio, 1600. 132, 133, 134  
 Pozzo, Andrea 135, 136  
 Predmoderna kultura 190  
 Preziosi, Donald 183  
*Prijatelji*, TV serija 241  
 Prince, Gerald 116  
 Prince, Richard 279  
*Protagonisti*, Aldo Nove 270  
 Proust, Marcel 20, 97, 104–114, 199, 205  
*Psiho*, Alfred Hitchcock, 1960. 221  
 Psihoanaliza 17, 32, 37, 40, 145, 146, 147, 184 / psihoanalitička teorija 208, 244; tumačenje 31, 81, 257  
*Pulp Fiction* 292  
*Queer* kritika 33  
*Quoting Caravaggio*, Mieke Bal 104  
 Rafael, Raffaello Sanzio 119, 120, 184  
 Ramos, Mel 278  
 Rasni studiji 33  
 Rauschenberg, Robert 279  
 Ravel, Maurice 173  
*Raža*, Jean Baptiste Chardin, 1728. 110, 111, 112  
*Reality–effect* 264  
*Reality show / program / TV emisija* 239, 249, 250, 254, 256, 257, 269  
 Realizam 73, 122, 124, 146, 230 / fotografski 232  
 Reisz, Karel 216  
 Relativizam 73  
 Rembrandt van Rijn 106, 107, 108, 109, 120, 127, 128, 129, 130, 131, 132  
 Renesansna perspektiva 56, 189, 190, 261  
 Renesansno slikarstvo 117, 120  
*Riflessi interiori. Il film nella mente dello spettatore*, Giulio Iacoli 218  
 Robbe–Grillet, Alaine 145  
 Robbie 177, 178  
 Robey, David 234  
 Roberto 'baffone' 271  
*The Role of the Reader*, Umberto Eco 233  
*Roman u zrcalu*, Tatjana Peruško 22  
 Ronan, Saoirse 177  
 Rorty, Richard 35, 56, 183, 246  
 Rosenberg, Harold 59  
 Rothko, Mark 226  
*Ruanda*, Aldo Nove 272  
 Rubens, Peter Paul 120, 122, 123, 252  
 Ryan, Marie–Laure 94, 95, 96, 97, 99, 101

- Sade, Marquis de 274
- Salinger, J.D. 172
- Sandro / Minemaker 249, 250, 254, 255, 257, 258, 259, 261
- Sartre, Jean-Paul 232, 233, 257
- Saussure, Ferdinand de 35, 59, 70, 73, 95, 166, 168, 263
- Savigny 193
- Scarsella, Alessandro 172, 192, 193
- Science fiction* 238, 239
- Schwarzenegger, Arnold 41
- Scottie, (James Stewart) 156, 158
- Seaton, Arthur 216
- Sedmi pečat*, Ingmar Bergman, 1957. 216
- Seinfeld*, TV serija 241
- Semantika 245
- Semiotika 17, 18, 20, 32, 35, 37, 38, 41, 64, 65, 68, 73, 74, 90, 145, 150, 166, 184, 236, 245, 265 / semiotika filma 59; semiotički diskurs 64, 65, 66
- Senardi, Fulvio 267, 272
- Seurat, Georges 54, 59, 61, 100, 108
- Shane*, George Stevens, 1953. 216
- Shell, Shatzy 171, 172, 173, 174
- Shepard, Jack 247, 248
- Show-business* 203, 273, 274
- Silverman, Kaja 258, 259, 260, 261
- Simbol (ikona, indeks) 65
- Simbolička razmjena i smrt*, Jean Baudrillard 263
- Simonetti, Gianluigi 279
- Simulacija 264, 265, 266, 267, 274, 282, 283
- Simulakrum 43, 58, 66, 227, 264, 265, 266, 267, 269, 271
- Simulakrum i simulacija*, Jean Baudrillard 283
- Sinegdoha 64, 188
- Sioux, pleme 214
- Skopički režimi 20, 23, 34, 257
- Skriveno*, Michael Haneke, 2005. 128, 129 / Georges i Anne 130, 131
- Slikovna paradigma 19, 28, 61, 62, 249, 287, 288
- Smith, Marquard 29
- Snapshot* 117, 122, 124
- Snuff* filmovi 276
- Sociologija 184
- Spaccini, Jacqueline 193, 194, 195
- Spielberg, Steven 237, 238
- Splav Meduze*, Théodore Géricault, 1818. 193, 195, 196
- Springer, Jerry 270
- Stam, Robert 169
- Staller, Illona / Cicciolina 279
- Steinbach, Haim 279
- Steiner, Wendy 117, 118, 122, 123, 124, 125
- Stevens, George 216
- Stevenson, Robert L. 239
- Stewart, James 156
- Stile tenebroso* 132
- Stilinović, Mladen 43
- La Strada*, Federico Fellini, 1954. 216
- Stropne freske u crkvi San Ignazio u Rimu, Andrea Pozzo, 1685. 135, 136
- Strukturalizam 18, 95, 145, 166; filmološki 171
- Strukturalna lingvistika 35, 59, 81
- Studija za svjetionik i mornare*, Georges Seurat, 1886. 61
- Studiji vizualne kulture 18, 28, 29, 285
- Sturgess, Philip 95
- Subota navečer, nedjelja ujutro*, Karel Reisz 216
- Superwoobinda*, Aldo Nove 20, 262, 267, 272
- Suprematizam 193
- Survivor, reality show* 239
- Sustav objekata*, Jean Baudrillard, 1968 264
- Tableau* 103, 109, 114, 116, 117, 196, 252
- Tally, Robert T. 228, 232
- Techniques of the Observer*, Jonathan Crary 189, 260
- Teologija 43
- Teorija: filma 21, 151, 166, 218, 222; medija 208; slike 19, 35, 183; pogleda 128, 192, 204, 229; vizualnosti 33, 34, 37
- Thomas (*Blow-Up*) 114
- Thomas (*Ocean More*) 193
- Tintoretto, Jacopo Robusti 132
- Tizian, Tiziano Vecellio 132
- Tolentino, Niccolò da 124, 125, 126

- Toscani, Oliviero 49  
 Tour, Georges de la 252, 253  
*Transformers* 55  
*The Treshold of the Visible World*, Kaja Silverman 259  
*Tri gracije*, Rafael, 1500–1505. 119  
 Trotta, Raffaella 268  
*The Truman Show* 100, 241  
 Turner, Mark 93  
*Twin Peaks*, TV serija 239
- U potrazi za izgubljenim vremenom*, Marcel Proust 104, 105, 106, 109, 110, 199, 205  
 Uccello, Paolo 118, 121, 124, 125  
*Ulazak u prazninu*, Gaspar Noé, 2009. 135, 136, 137  
*Uliks*, James Joyce 102  
*Umjetnik u ateljeu*, 1626. Rembrandt 127, 128, 129, 131  
*Underground* 208  
*Underworld*, Aldo Nove 202  
*Uniforma hrvatskog vojnika*, 2004. 51  
*Uniforms (The)*, Don DeLillo 200
- Van Gogh, Vincent 100  
*Vanilla sky* 158  
*Varalica*, Georges de la Tour, 1635. 252, 253  
 Vaughn, Evelyn 241  
 Vermeer, Johannes 120  
 Velázquez, Diego 120, 210  
 Velika sintagmatika, *Grand syntagmatique* 169, 171, 172, 290  
 Velike naracije 47, 227  
*Vikend*, Jean-Luc Godard 200, 202  
 Vincenza 268  
 Vinci, Leonardo da 68, 98, 122  
 Virtualna stvarnost 20, 23, 116; mjesta 37; prostor 37, 195  
 Vizualna kultura 18, 28, 31, 34–52, 60, 190, 285, 286, 287, 291  
 Vizualne discipline 82
- Vizualni mediji 22, 60, 62, 63, 80, 82, 104, 117, 126, 145, 199, 203, 223, 224, 290, 291  
 Vizualni studiji 17, 18, 20, 23, 27–52, 59, 60, 68, 82, 104, 138, 183, 184, 197, 199, 225, 229, 285, 286, 287  
*Vojvotkinja de Guermantes*, Marcel Proust 106  
 Vonnegut, Kurt 20, 226–233, 290, 291  
*Vrtoglavica*, Alfred Hitchcock, 1958. 156, 157, 163
- Wall Street 275  
 Warburg, Aby 42  
 Warhol, Andy 219, 278  
 Watanabe, Kanji 216  
 Wayne, John 241  
 Weiner, Lawrence 213  
*Western* pripovijetka 171, 172  
 Wheatley, Catherine 130  
 Wilson, George 92, 145, 147–163, 289  
 Windsorski plava br. 17 226, 227  
 Winfrey, Oprah 270  
 Wittgenstein, Ludwig 36, 57, 71  
 Wittkower, Rudolf 132  
 Wolf, Brian Jay 127, 128, 129, 130  
 Wolf, Werner 101  
*Word and Image: French Painting of the Anciene Régime*, Norman Bryson 39  
*World Viewed (The)*, Stanley Cavell 88  
 Wright, Joe 177, 178, 179
- Zampano 215, 216  
 Zinnemann, Fred 216  
*Zona sumraka*, TV serija 239, 243
- Žanr preživljavanja 239  
 Žanrovsko slikarstvo 117, 121  
 Živjeti, Akira Kurosawa 216  
*Žrtva sv. Mateja*, Caravaggio, 1600. 132, 133
- 3D tehnologija 55  
*24 Hours Psycho* 221, 223, 224, 291



**Krešimir Purgar**  
**SLIKE U TEKSTU**

Copyright © Durieux i Hrvatska sekcija AICA, Zagreb 2013.

IZDAVAČI

Durieux, Zagreb, Šulekova 23  
Hrvatska sekcija AICA, Zagreb, Rooseveltov trg 5

ZA IZDAVAČE

Dražen Tončić  
Branko Franceschi

UREDNIK

Nenad Popović

Knjiga je sufinancirana sredstvima Godišnje nagrade HS AICA-e za 2009. god.

TISAK

Denona, Zagreb

ISBN 978-953-188-395-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 839061.

Tiskanje je dovršeno u svibnju 2013. godine.

## SLIKE U TEKSTU

Kako bi što sustavnije sagledao problematiku obuhvaćenu prisutnošću "slikovne paradigme" unutar književnih tekstova, Krešimir Purgar naglašava važnost discipline vizualnih studija koju generalno smatra pogodnim teorijskim modelom za pristup ikoničkim aspektima suvremene literature. U čitavome prvom dijelu knjige nastoji se objasniti zašto je radikalna interdisciplinarnost nužna u suvremenoj humanističkoj teoriji i zašto je slika postala središnjim mjestom mišljenja danas, dok se u drugom dijelu, na primjerima konkretnih književnih tekstova, metoda vizualnih studija primjenjuje u analizi romana i pripovijetki suvremene talijanske i američke književnosti. Autorova namjera bila je odrediti područje utjecaja slikovnog na tekstualno, kao i razmotriti senzibilitet suvremenog čitatelja prema vizualnim impulsima koje emanira literarni tekst. Obradeno je devet romana i jedna zbirka kratkih priča: *Ja se ne bojim* Niccolò Ammaniti, *City* i *Ocean More* Alessandra Baricca, *Americana* i *Point Omega* Dona DeLilla, *Modrobradi* Kurta Vonneguta, *Otok prethodnog dana* Umberta Eca, *Fiona* Maura Covacicha, *Superwoobinda* Alda Novea i *Američki psiho* Breta Eastona Ellisa.

Slike u tekstu *su osebujna, znanstveno-akribijski potkrijepljena studija koja pruža mnogo više od plaidoyeru za opravdanje konstituiranja i institucionaliziranja novoga "nomadskog" znanstvenog područja vizualnih studija. O tomu podjednako govori bogatstvo upotrijebljenih metodičkih postupaka, kao i inventivnost pristupa fenomenu slike koji toliko obilježava ne samo humanističke diskurse današnjice nego i samu stvarnost koju živimo u doba novih komunikacijsko-informacijskih tehnologija. Suvremena književnost počesto nam daje upute za uporabu slikovnih motiva u proznim djelima kroz "različite metode tumačenja ikoničkih modela naracije", što označava promjenu paradigme u pristupu fenomenima vizualnosti. Time se nadograđuje i projekt istraživanja, kako vizualnih studija i medija općenito, tako i teorijâ o umjetnosti u doba slikovnog obrata, te posebno statusa umjetnosti filma u suvremeno doba.*

Dr. sc. Marijan Krivak

**Krešimir Purgar** je osnivač Centra za vizualne studije u Zagrebu i glavni urednik on-line časopisa *IMAGES – Journal for visual studies*. Predaje vizualno-teorijske predmete na Studiju modnog dizajna Tekstilno-tehnološkog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Autor je dviju knjiga: *Neobarokni subjekt* i *Preživjeti sliku*, a uredio je i tri zbornika tekstova: *K15 – Pojmovnik nove hrvatske umjetnosti*, *Vizualna konstrukcija kulture* (zajedno sa Žarkom Paićem) i *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*.

ISBN 978-953-188-395-5



9 789531 883955

189,00 kn

[www.durieux.hr](http://www.durieux.hr)

Oblikovanje ovitka: Nenad Dević