

GLEDALEC-V-TEKSTU: RETORIKA POŠTNE

Sekvenca iz **Poštna kočija** Johna Forda, ki je tukaj prikazana na fotografijah, zastavlja problem razlage organizacije podob v primeru „klasičnega“ filma in problem kritičnega okvira, ki bi tej obravnavi ustrezal. Formalne lastnosti teh podob — kadriranje in razporejanje kadrov in ponavljanje mizanscen, položaj likov, smer njihovih pogledov — lahko povzamemo kot kompleksno strukturo in razumemo kot značilni odgovor na retorični problem, kako povedati zgodbo, kako dogajanje pokazati gledalcu. Ker imajo pomembna razmerja opraviti z videnjem — tako na način, kako igralci „vidijo“ drug drugega, kot na način, kako so ta razmerja prikazana gledalcu — in ker imamo lahko njihovo kompleksnost in koherenco za stvar „gledišča“ („point of view“), bom predmet te študije imenoval „spekularni tekst“.

Razlage imažerije klasičnega narativnega filma ponujajo tehnični priročniki in različne teorije montaže. Vendar želim na tem mestu raziskati povezavo med aktom narecije in imažerijo, še posebej, kar zadeva kadriranje in zorni kot, ki ga določajo mizanscene, in sicer tako, da bom okarakteriziral instanco ali avtoriteto, ki pripoveduje in o kateri lahko rečemo, da racionalizira prezentacijo kadrov. Razlaga take vrste nujno vključuje razjasnitev pojma „položaja gledalca“. Tako moramo označiti implicirani položaj gledalca z ozirom na dogajanje, na način, kako je strukturiran, in specifične lastnosti procesa „branja“ (čeprav ne v smislu „interpretacije“). To početje povleče za sabo opis (znotraj narativnega okvira) odnosa med dobesednim in fikijskim prostorom, ki zajema to, kar se, dvoumno, zdi podobno dvojnemu izvoru filmskih podob.

Raziskava form ureditve podob in temu ustrezne strategije, ki implicirajo gledalca v dogajanje, ima malo predhodnikov, pa vendar postavlja splošna temeljna vprašanja o filmski naraciji oziroma o razmerju naracije in podobe. Sekvenca iz **Poštna kočija** je kot struktura zanimiva prav zato, ker kljub svoji preprostosti (nima niti narativne niti formalne ekscentričnosti) izziva tradicionalne postavke kritičnih naporov, da bi razložili delovanje in učinke „klasičnega“ filmskega stila.

Tradicionalno načelo za prezentacijo filmskih podob (imažerije) je pogosto postavljeno z odnosom kamere do gledalca. Po osnovnem dramatskem načelu bi morali kadri predvsem pokazati to, kar bi gledalec videl, če bi se dogajanje odvijalo na odru in če bi imel v vsakem trenutku najboljši pregled nad dogajanjem (tako da spreminjanje kotov samo priskrbi „poudarke“). Montaža bi sledila gledalčevemu naravnemu toku pozornosti, kakor ga spodbuja dogajanje v mizansceni. Na takšen način se vprašanje instance izjavljanja — se pravi, kdo „postavlja na oder“ („staging“) in povzroči, da se ti dogodki odvijajo na ta način, kakor se — ne nanaša na avtorja ali pripovedovalca, temveč na dogajanje samo, ki je polno utelešeno v likih. Vse, kar se zgodi, mora biti jasno razstavljeno za oko gledalca. Po tej teoriji so vse strukture prezentacije usmerjene k mestu, ki je zunanje prizoru dogajanja — h končni avtoriteti, idealnemu gledalcu. Nedavna Oudartova študija trdi, da se filmska podoba paradigmatko nanaša na avtoriteto pogleda „odsotnega“, na lik zunaj polja in znotraj zgodbe, ki se kaže v kontra-kadru: in gledalec se „identificira“ z vidnim poljem „lastnika“ pogleda. „Sistem prešitja“ je razlaga, ki vzpostavi izvor podobe glede na instanco lika, vendar, presenetljivo, ne upošteva (pravzaprav se zdi, da zanika) končno instanco, avtoriteto pripovedovalca. Utegne se zdeti, da

ta sistem zbršne sledi delovanja pripovedovalca, vendar je tak učinek lahko le rezultat določene, bolj splošne retorike. Zato predlagam pristop, v katerem se struktura imažerije, kakršnakoli že je njena navidezna forma prezentacije, nanaša hkrati na delovanje impliciranega pripovedovalca (ki po svoji presoji določa svoj položaj glede na zgodbo) in na imaginativno akcijo, ki jo povzroči to, da se pripovedovalec sam umešča in da ga umešča gledalec.

Tako mora problem, ki vznikne iz **Poštna kočija**, razložiti funkcioniranje pripovedovalca ter naravo in učinke gledalčeve umestitve: natančneje, razložiti mora podrobni opis in obravnavo filmske retorike, kjer instanco pripovedovalca v njegovem razmerju do gledalca skupaj uprizorijo liki in določeno zaporedje kadrov, ki like kažejo. Opisati to retoriko na strog in razsvetljujoč način pomeni razjasniti pojme „narativne avtoritete“, „gledišča“ ter „branja“ in pokazati, da so ti koncepti uporabni prav zato, ker naravno vzniknejo iz napore, da bi razložili konkretne strukture teksta.

Moment v zgodbi, ki ga ta sekvenca upodobi, predstavlja obed na postaji Dry Fork, na poti kočije v Lordsburg. Prej v filmu je ženska liga za red in mir iz mesta izgnala prostitutko Dallas (ženska s temnim klobukom) in jo posadila na kočijo. Tam se je med drugimi pridružila tudi ženi konjeniškega oficirja, po imenu Lucy (z belim klobukom), in Hatfieldu, njenemu kavalirskemu, vendar zadržanemu spremljevalcu. Tik pred našim prizorom šerif vkrcja v kočijo Ringa Kida (John Wayne), ki je pobegnil iz ječe, da bi maščeval umor svojega brata, vendar ga je šerif odkril ob cesti. Sekvenca se začne takoj po glasovanju, kjer so se pripadniki skupine odločali o tem, ali bodo nadaljevali pot v Lordsburg, konča pa se malo pred koncem prizora, ko skupina zapusti postajo. Zaradi prikladnosti sem imenoval kader (4), (8) in (10), ki so del iste scene, niz A; kadre (3), (7), (9) in (11) pa niz B.

Eno izmed načel, ki bi jih lahko predlagali za obravnavo scene prikazanih prostorskih segmentov in zaporedja kadrov, je njihov odnos do „psihologije“ likov. Kako so mizanscenske rešitve vezane, če sploh so, na vizualno pozornost, bodisi s pogledom ali, recimo, z interesi lika v zgodbi. V vzorcu, ki zajema kader/protikader in ki se ga včasih — mislim, da napačno — jemlje kot izključno paradigmo „klasičnega“ stila, je prisotnost kadra „razložena“ kot upodobitev pogleda lika, ki je zunaj polja in ki je v naslednjem trenutku prikazan v protikadru. Ker pa temu vzorcu sledi samo nekaj kadrov te sekvence (ali večine filma), smo prisiljeni k drugačni formulaciji. Splošno vprašanje je, kako razložiti umestitvi obeh glavnih nizov kadrov — niz A z začelja mize in niz B z leve strani.

Niz A je povezan z vizualno pozornostjo ženske na začelju mize, Lucy. Vendar mora biti vzpostavljena povezava med kadri in njenim videnjem, še posebej pri modulaciji sile in pomena tega videnja. Ti kadri iz niza A so berljivi kot upodobitev Lucyjinega pogleda zgolj retrospektivno, potem ko jo je niz B že pokazal na začelju mize in ko je navdušenje, ki ga je izražala lahkoživka v ospredju, že nakazalo svojo pomembnost. Vendar poanta ostaja v tem, da kadre niza A jasno avtorizira določena dispozicija pozornosti enega izmed likov.

V nasprotju z nizom A so kadri z leve strani mize, tj. iz niza B, podobni otvoritvenemu in sklepnemu kadru (1, 12), ker niso povezani z upodobitvijo pogleda kogarkoli ali kot taka upodobitev, prostorsko upravičeni. Ali lahko umestitev teh

KOČIJE

kadrov upravičimo bodisi kot „najboljši kot“ za gledalca bodisi kot upodobitev neke druge, bolj kompleksne koncepcije „psihologije“ lika, kot pa je akt pozornosti v pogledu? Osebi, ki se jima utegne pripisati te kadre kot njuna videnja, bi bili Dallas in izobčenec Ringo, saj ustrezata enemu pogoju: ne pripadata nizu A. Kot pokaže niz A, poveza vo kadrov s pogledom v tem stilu povzroči sovpad geografskih mest, očesa in kamere. Vendar nista tukaj, povsem nazorno, niti Dallas niti Ringo v položaju, da bi videla s tega kota. In v vsakem kadru se vidi Lucy.

Pripisovanje kadrov iz niza B oziroma upravičevanje njihove prostorske umestitve s koncepcijo psihologije likov zahteva neko drugo upravičevanje kot pa zgolj reprezentacijo nekogaršnjega pogleda. Kakšna psihološka obravnava bi lahko razložila izmenjavo teh natančnih kadriranj? Kakšno mentalno dispozicijo, sklop naravnosti, presoje in intence, to kadriranje označuje? Čigavo dispozicijo? Na kakšni osnovi bi bilo takšno pripisovanje opravljeno? Če bi bila interpretacija kadriranja odvisna od „stanja duha“ lika oziroma bi se nanašala na to stanje, ki se pravzaprav signifikantno spreminja med potekom sekvence pri vsakem od glavnih likov (Dallas, Ringo in Lucy), kako bi bilo potem mogoče ta spreminjajoča občutja prilagoditi fiksnosti mizanscene? Dejstvo, da je mizanscena fiksna, zanika to, da se lahko razlaga postavitev kamere kot princip nanaša na psihologijo likov, ki temelji na neke vrste čustvenih spremembah — presenečenju, zavrnitvi, naivnosti, ponižanju — ki se zgodijo v sekvenci.

Kot drugo hipotezo lahko postavimo to, da posebne kompozicijske lastnosti niza B niso prezentacija „duha“ („mind“) vsakega posameznega lika, temveč stanja stvari znotraj skupine, odnosa med družbenimi platmi (parties). Kakšno je stanje stvari znotraj te družbe (society), ki jo kadriranje upodablja? Kompozicijska mizanscena serije B ima dve pomembni lastnosti: odnos Lucy, ki je povsem v ospredju, do skupine zadaj za njo, t.j. skupine, katere odzivnost na dogodke ponavlja smer njene lastne pozornosti, in njen odnos, prostorsko, do Dallas in Ringa, ki sta, izključena z levim robom kadra, zunaj. Bistveno dejstvo te mizanscene, ki upravičuje fiksnost postavitev kamere, je njen status družbene drame o zavezništvu in antagonizmu med dvema družbenima vlogama — ugledna Lucy (insider), poročena ženska in zagovornica običajev; in Dallas, zunaj družbe (outsider), prostitutka, ki ruši zakon omizja. Umestitve kamere in prostorska polja, ki jih te umestitve razkrivajo, kompozicijska izključitev izobčenskega para in njuna osamitev na ločenem prostoru, z impliciranim zagovarjanjem Lucyjinega skrbniškega odnosa do telesa legitimne družbe (society), formalno ustrezajo družbenim „položajem“ likov in jih formalno upodablja. Lastnosti kadriranja v neke vrste dramski prezentaciji, ki jo povzročijo, niso upravičene kot upodobitev osebnih psihologije, ki jo razumemo kot spremembe razpoloženja; namesto tega s poudarjanjem družbenih položajev oziroma tipov razglašajo psihologijo neukrotljivih situacij.

Kadriranje niza B z leve strani mize dobesečno ali figurativno ne reprezentira videnja nobene posamične osebe; lahko bi rekli, da prej upodablja, s tem, kar izključuje in vključuje, medsebojno igro družbenih položajev znotraj skupine. Ta nesimetričnost Lucyjinega družbenega položaja se preko Dallas prav tako razširja na formalne in kompozicijske lastnosti sekvence. Čeprav postavitev B reprezentira oba položaja, Dallasinega negativno, pa naredi Lucyjin položaj za privilegiran v formalnem mehanizmu.

narativne ekspozicije. Temeljno narativno lastnost sekvence predstavljata modifikacija in sprememba logike kadra/protikadra. Tukaj gre za izmenjavo nizov A in B, vendar ne okoli dveh likov, temveč bodisi Lucyjinega očesa bodisi njenega telesa. To se pravi, da je v nizu A Lucy prisotna kot oko, kot formalni gledalec scene. Na drugi strani pa je v nizu B Lucy prikazana, kako telesno obvladuje ospredje, ter kot oko, na katerega se nanašajo kadri iz niza A. Formalno se naracija nadaljuje z izmeničnim premeščanjem Lucyjine prisotnosti z ravni upodobljenega dogajanja, t.j. njene telesne navzočnosti, (B), na raven reprezentacije, kjer je navzoča kot nevidno oko, (A), kar pomeni, da je Lucyjina prisotnost središčna točka prostorske usmerjenosti in berljivosti. V kadrih (5) in (6) je izmenjava pogledov med obema ženskama izražena kot formalna nesimetričnost, kot razlika njune frontalnosti, veliki plan Lucy pa je dan z mesta, ki ga Dallas ne more zasedati. Lucyjina frontalnost (5) zaznamuje razlastitev, premestitev, ki ustreza družbeni „odsotnosti“ Dallas v celotni sekvenci — njeni izključitvi iz okvira niza B, njeni osamitvi kot objekta Lucyjinega zaničljivega pogleda v A. V nasprotju z Lucy, ki je prisotna vsepovsod, kot telo in kot oko, pa Dallasino oko ni nikoli vzeto kot avtoritetni vir kadra. Njeno oko je odvrnjeno. Dallas je vedno, tako v A kot v B, objekt pogleda drugega — položaj, ki ustreza podrejenosti njenega družbenega položaja in njeni formalni nevidnosti —, ne more avtorizirati videnja.

Kadri iz niza B, ki bi jih lahko imenovali „objektivne“ ali morda „nikogaršnje“, se dejansko nanašajo na Lucyjino družbeno dominacijo in formalni privilegij oziroma so njuna reprezentacija. B niz pokaže vidno polje, ki se tesno ujema z Lucyjino koncepcijo njenega lastnega mesta v tem družbenem svetu: kadriranje v B ustreza njenemu zavezništvu s skupino in njenemu preziranju outsiderjev ter zanižanju njihove zahteve po pripoznanju. Z drugimi besedami, to ni ravno opis Lucyjine subjektivnosti, temveč objektivacija njenega družbenega samokoncepiranja. Čeprav je Lucy v teh kadrih vidna, pa lahko rečemo, metaforično, da niz B uteleša njeno gledišče.

Ta razlaga se zdi primerna do koder pač seže. Vendar obstajajo nekatera nadaljna vprašanja, ki izvirajo iz izkustva tega odlomka, in sicer vprašanja, ki navajajo na to, da je doslednejša analiza upravičevanja teh formalnih lastnosti nepopolna kot obravnava temeljev za učinke, ki jih odloemek proizvaja, in teoretsko omejena na razlaganje strategij kadriranja in ostalih postavk naracije.

Preprosto rečeno, izkustvo tega odlomka sta občutenje sočustvovanja z Dallasino izključitvijo in ponižanjem ter zavračanje Lucyjinih predsodkov kot nepravilnih, dva občutenja, ki ju združi občutek neizogibnosti konflikta. Povedano z drugimi besedami, med gledalčevim sočutnim odzivom na Dallas ter temeljnimi postavkami mehanizma pripovedi, ki so tako tesno povezane z Lucyino prisotnostjo, njenim glediščem in interesi, je čudno nasprotje. Prav ta vtis neujemanja med občutenjem in formalno strukturo nas navaja k temu, da bi preučili sekvenco z ozirom na načine, kako proizvaja svoje učinke, se pravi njeno retoriko. Vprašanje formalne narave, ki opozarja na omejitve strukturalnega pristopa, temelječega na koncepciji družbenega reda, je: zakaj so outsiderji videni s položaja, ki je povezan z Lucyjinim mestom pri mizi, njenim pogledom. To dejstvo nam daje nekaj pomislekov k instanci izjavljanja. Naša pozornost kot gledalcev pri kadrih niza B ne sledi vizualni pozornosti upodobljenih likov. Te kadre morda lahko beremo kot izjave o „interesih“ likov, o naravi njihovega družbenega položaja, vendar je to že neke vrste komentar ali interpretacija, ki potrebuje razlago. Dejanja ljudi v krčmi, kjer imamo občinstvo znotraj filma, ovrežejo tradicionalno načelo montaže, ki je postavljeno z ozirom na idealnega gledalca: kot „umeščeni“ gledalci predvidevamo, ne pa sledimo gibanju njihove pozornosti (2, 3); predmet njihove pozornosti je včasih zunaj kadra (3b), in to, kar oni vidijo, je prikazano samo z vidika, ki je signifikantno različen od vsakega, ki je preprosto „naglašen“ kot „najboljše videnje“, pravza-

prav z mesta, ki ga ne morejo zasesti; in včasih (7b, 8) se nezainteresirano obrnejo stran, vendar se platno ne zatemni. V splošnem se mora ustrezna obravnava formalnih izbir odlomka povsem razlikovati od obravnave dogodka, ki kot da bi bil uprizorjen na naravno pozornost upodobljenega ali realnega gledalca. Vprašanje, zakaj gledalec vidi tako kot vidi, se nanaša na niz postavk, ki jih je moč razlikovati od pristopa, ki temelji na pozornosti bodisi lika bodisi idealnega gledalca. Nanaša se na konkretno logiko umestitve impliciranega gledalca in na teorijo prezentacije, ki obravnava oblikovanje gledalčevega odziva. Takšna obravnava problematizira „položaj“ gledalca, se pravi način, kako je vsebovan v prizoru, kako in kje je navzoč, t.j. njegovo gledišče.

Želel bi razjasniti ta pojem „položaja gledalca“, koliko ta pojem osvetljuje retorične strategije, še posebej izbiro mi-zanscene (kar implicira lestvico planov in kadriranje), ki upodablja dogajanje. V sodobni francoski filmski teoriji, še posebej v delih Comollija in Baudryja, izhaja pojem „mesta“ gledalca iz središčnega položaja očesa v perspektivi in fotografski reprezentaciji. Ko v razpravi o filmski reprezentaciji epistemološki subjekt, gledalca, dobesedno zamenjajo z očesom, za filmskega gledalca pravijo, da je „teološki“ in „središčni“ glede na filmske podobe. Tako se teorijo o filmskem gledalcu obravnava, kot da je podvržena derridajevski kritiki središča, prezence, itd. Francoska teorija se moti, ko vsiljuje to analogijo, ki temelji na položaju očesa v fotografski perspektivi, kajti to, kar je v tem primeru optično in dobesedno, ustreza samo dobesednemu mestu gledalca v projekcijski dvorani, sploh pa ne njegovemu figurativnemu mestu, niti na njegovem mestu kot podvrženemu retoriki filma, bodisi kot bralec bodisi kot ustvarjalec smisla diskurza. Zunaj francoskega ideološkega projekta, ki ne uspe ločiti dobesednega od figurativnega prostora, je tako pojem „mesta“ gledalca, kot „središča“ povsem problematičen pojem, čigar pomen in funkcijo je potrebno še eksplicirati.

Sekvenca iz **Poštne kočije** nudi okvir, v katerem utegnemo razjasniti položaj gledalca, če razlikujemo — ne da bi že pričakovali popolno razjasnitev — različne smisle tega „položaja“. Gledalec je (a) fizično nameščen v prostoru projekcijske dvorane in (b) kamera ga umesti v določen fikijski položaj z ozirom na upodobljeno dogajanje; nadalje (c), kolikor vidimo s točke, ki bi jo utegnili imeti za oko lika, smo povabljeni, da zasedemo mesto, ki je sorodno mestu, ki ga zaseda lik, na primer v družbenem sistemu; in končno (d), v še enem figurativnem pomenu mesta — to je edini način, da lahko obravnavamo naš odziv — se lahko identificiramo s položajem lika v določeni situaciji.

Z ozirom na zadevni odlomek je vprašanje naslednje: kako lahko opišem svoj „položaj“ gledalca pri identificiranju s ponižujočim položajem enega od upodobljenih likov, Dallas, ko pa moje gledanje na njo pripada gledanju drugega, fikijskega lika, Lucy, ki Dallas zavrača? Kakšen je gledalčev „položaj“ pri identificiranju z Dallas v vlogi pasivnega lika? Ko v kadru (6) Dallas odvrne oči od Lucy, s tem sprejme, da je videna kot „prostitutke“ in je osramočena. Kakorkoli že, pri identificiranju z Dallas v vlogi izoobčenca, kar je verjetno osnova za evokacijo našega sočutja in usmiljenja, pa naš odziv ni sram niti kaj podobnega. Ne trpimo ali ne ponavljamo ponižanja. Razumem Dallasino občutje, vendar nisem tako identificiran z njo, da bi ga podoživel. Eden od razlogov za to zadržanost je, da čeprav se identificiram z Dallasinim sramotnim položajem, ko jo nekdo, čigar sodbo sprejema, vidi kot nevreden objekt, pa se identificiram z njo kot objektom dejanja drugega. Resnično sem v upoštevanja vredni strategiji povabljen, da vidim Dallas skozi Lucyjine oči. To, da si kot gledalec delim Lucyjino videnje in, kar je prav tako pomembno, njen način videnja, najbolj izrazito zahtevajo lahkoživka v ospredju (4) in razkritja, ki jih povzroči kader/protikader — s tem smo namreč postavljeni v položaj, ki je v celoti povezan z Lucyjinim mestom na začetju mize.

Kolikor se identificiram z Dallas, tega ne storim s ponavlja-

njem njene sramote, temveč s tem, da si sebe zamislim v njenem položaju (situaciji). Čeprav si v tem trenutku z Lucy delim dobesedni geografski položaj videnja v filmu, pa nisem podvržen njenemu figurativnemu gledišču. Z drugimi besedami, zavrnem lahko Lucyjino videnje Dallas oziroma sodbo o njej, ne da bi ga negiral kot videnje, medtem ko Dallas, ki je ujetnica pogleda drugega, tega ne more. Ker naša občutja niso „analogna“ interesom in občutkom likov, nismo primorani sprejeti njihovih videnj bodisi njih samih bodisi drugih. Potemtakem je naš „položaj gledalca“ zelo različen od prejšnjih pomenov „položaja“: določen ni niti glede na družbeni položaj gledajočega lika. Nasprotno, naše gledišče do sekvence je tesneje povezano z našo naravnostjo, ki zadeva odobravanje ali neodobravanje, in se zelo razlikuje od vsakega dobesednega zornega kota ali gledišča lika.

Z identifikacijo smo kot gledalci na dveh mestih hkrati: tam, kjer je kamera, in „z“ upodobljeno osebo — od tod njena dvojna struktura videčega/videnega. Identifikacija tako kot močan čustveni proces postavi pod vprašaj vsako obravnavo položaja gledalca kot osrediščenega na eno samo točko ali na središče kateregakoli preprosto optičnega sistema. Ta odlomek pokaže, da ima identifikacija nujno dvojno strukturo na način, da vpleta gledalca hkrati v položaj videnega in v položaj tistega, ki vidi. Ta sekvenca resda vzpostavi določeno vrsto „središča“ v osebi Lucy: vsak kader se izmenično nanaša zdaj na prizor pred njenim očesom zdaj na prizor, ki kaže njeno telo, vendar je to „središče“, ki deluje bolj kot princip prostorske berljivosti in je povezano s konkretno točko znotraj konstruktiranega prostora fikcije. In razen tega je to središče, kot sem že omenil, v zelo zapletenem razmerju do našega „položaja“



1(A)



4a(B)



2(B)



4b(B)



3a(C)



3b(C)



4c(B)

gledalca: v tem odlomku se namreč ne identificiramo — v freudovskem smislu identifikacije kot čustvene investicije —, s središčem, z Lucy ali pa kamero. Če bi poskušali geografsko opisati naše figurativno razmerje do filma z izrazi kot „v“, „tam“, „tukaj“ in „razdalja“ (in ta sekvenca nas — to je del njene fiktionalne strategije — k temu eksplicitno povabi, ko nam prezentira dogajanje z gledišča osebe), potem bi lahko rekli, da kot gledalci formalno zasedamo mesto nekoga drugega, da smo „v“ filmu, čeprav smo ves čas „zunaj“ njega, na naših sedežih. Lahko se identificiramo z likom in si delimo njegovo „gledišče“, celo če logika kadiranja in selekcija kadrov sekvence zanikata, da ima lik gledišče ali mesto znotraj družbe, ki jo mizanscena upodablja. Med strukturami kadrov, videnji in identifikacijo so pomembne razlike: ta sekvenca je dejansko pokazala, kot princip, da se ne „identificiramo“ s kamero, temveč z liki, in se tako v nasprotju z Oudartovo teorijo, ob menjavi kadrov ne počutimo razlaščene. Za gledalca, v nasprotju s filmsko osebo, gledišče ni dokončno ali zgoščeno postavljeno z enim samim kadrom niti ne z nizom kadrov iz dane prostorske lokacije.

Način, kako smo gledalci vpleteni v dogajanje, zadeva naš položaj glede na razvijanje teh dogodkov tako v času kot v njihovi reprezentaciji iz neke točke v prostoru. Učinek sekvenčne ureditve, običajno nasprotje med tistim zunaj (outsiders) in tistimi znotraj (insiders), se spreminja na načine, ki oblikujejo naravnosti gledalca bralca do dogajanja. Ta aspekt trajanja daje poudarek procesu gledalčevega naseljevanja teksta in ritmihi vključenosti in izključenosti iz dogajanja ter navaja na to, da utegnemo gledalčev položaj, njegovo bivanje v času ustrezno označiti s sintagmo „bralec-v-tekstu“. Njegov dvojno strukturiran položaj

identifikacije z lastnostmi in s silo akta videnja ter z objektom v polju vidnega predstavlja vizualne člene dialektike umestitve gledalca. Retorični napor kadrov (2—6) je usmerjen k vzpostavljanju povezave med kadri in „videnjem“, k temu, da podeli položaju na začetju mize določen smisel poosebljenega pogleda. Kader (2), podobno kot kader (4) ne more biti povezan z Lucyjinim pogledom. Uporaba kadra/protikadra razkrije Lucyjin položaj, obrat glave (3b) pa vzpostavi prostorsko razmerje med A in B: lahkoživkina vzradoščenost, ko jo Ringo povabi k mizi, povezana z emocionalno napetostjo, ki je prikazana z velikima planoma (5, 6) — vse to je berljivo z ozirom na instanco poosebljenega pogleda, ki jo ponazarja Lucyjin strog obraz (5). Retorika je tista, ki povezuje te nizajoče se kadre in daje pomen temu prezirljivemu/užaljenemu pogledu. Z ločenimi kadri (2, 3, 4) ustvarja vtis koherentnega akta videnja, mentalne enotnosti, katere pomen mora gledalec občutiti v trenutku konfrontacije (5, 6), ki mu pokaže Dallasino ponižanje in ga hkrati napelje, da zavrne Lucyjino gledišče. Potreben je čas — z drugimi besedami, zaporedje kadrov — da bi izrazili in specificirali pomen akta gledanja.

Kot pokaže ta primer, je branje deloma proces retrospekcije, t.j. situiranja tistega, kar ne more biti „umeščeno“ v trenutku svojega nastanka, in postavljanja le-tega v interpretacijo pomena sedanjega trenutka. Kot tako ima branje kompleksno razmerje do dogajanja in do prostorske lokacije gledanja. Vendar je proces branja prav tako odvisen od pozabljanja. Po trenutnem vrhuncu (5, 6), ki ga signalizira Dallas s tem, ko povese oči, je na delu drugačna časovna strategija. Na posnetku (7b) je Lucy pogledala stran in v naslednjih kadrih z začetja mize naša pozornost ni toliko usmerjena na akt kazanja in na to, kar ta pomeni — neza-



5(D)



7b(C)



9(C)



11b(C)



6a(E)



8a(B)



10(B)



11e(C)



6b(E)



8b(B)



10(B)



12a(F)



7a(C)



11a(C)



12b(F)

vedanje (2), prepoznavanje (4), zavračanje (6) — temveč je v kadrih (8) in (10) prej usmerjena na dogajanje v prizoru. To, da gledalec pozabi tisto, od česar je bil odvisen dramatski vpliv samo nekaj trenutkov pred tem (tukaj gre za poosebljeno moč, ki je spremljala akt kazanja kadra kot pogleda), je učinek umestitve, ki je odvisna od izkustva trajanja, ki zapre prejšnjo pomembnost in jo nadomesti z drugo; to je proces, ki bi ga lahko poimenovali pojemanje (fading).

Pri interpretaciji kadrov tako niza A kot niza B gre prav tako za modulacijo učinkov pojemanja. Zgoraj sem dokazoval, da mizanscena in polje niza B ustrezata Lucyjinemu razumevanju svojega mesta v družbenem sistemu — njenemu gledišču v metaforičnem smislu. Ta interpretacija ustreza splošnemu vtisu od prvih šestih kadrih, če jih vzamemo skupaj, ko reprezentirajo Lucyjin način videnja. Kader (7) vpelje novo vrsto dramatske akcije, ki postavlja vprašanje, kaj bo Lucy storila sedaj, hkrati pa ne začneja ravno procesa branja, temveč iskanje novega branja pomena mizanscene. V tem trenutku (7b) je Lucy usmerila pozornost proč od Dallas in se obrnila proti Hatfieldu; Ringo, ki je v kadrih (4) in (6) povabil Dallas k mizi, zdaj pozorno gleda (8b, 10) ven iz kadra desno. Začetni smisel mizanscene (2b) je delno zamenjan z drugim, vendar z njim koeksistira: v kadru upodobljeno akcijo sedaj opazuje nekdo, ki gleda iz zunanosti polja, namreč Ringo, ki pričakuje, da se bo nekaj zgodilo. Videnje z leve strani mize je moč brati ne ravno kot Lucyjino samodojemanje kot prej, niti kot upodobitev Ringovega pogleda, temveč kot reprezentacijo njegovega zanimanja za prizor, njegovega gledišča (zopet v metaforičnem smislu). Podobno se zdi, da kadra (8) in (10), ki prikazujeta Dallas in Ringa, nič več ne označujeta Lucy kot tisto, ki vidi, kakor na kadrih (4) in (6); postala sta neosebna. Togost in nasprotje mizanscen A in B ustrezata togosti družbenega položaja, vendar je naše branje spreminjanja sekundarnih pomenov kadriranja učinek pojmovanja, ki je dovzetno za akte pozornosti in videnja, ki so upodobljeni znotraj kadra.

Naše anticipiranje, pričakovanje, kaj se bo zgodilo, je na ravni dogajanja izzvano in reprezentirano z občinstvom — v filmu (Billy in Doc Boone v 3b, 9). Naše lastno občutenje je zaradi našega vizualnega mesta na levi strani mize bliže Ringovemu kot pa občutju ostalih. Zavlačevanje in odlaganje trenutka vrhunca s ponavljanjem kadrov (9, 11a) z oklevajoče Lucy (ki niso nujni za preprosto ekspozicijo) proizvajata občutek naše začasne identifikacije z Ringom (8b, 10), ki je nujen za uspeh tega momenta kot dramatske negotovosti in razrešitve. Poduk, ki ga drama demonstrira, ni odvisen od Lucyinega samospoštovanja pred navzočimi tako kot prej, temveč od tega, da jo gledajo člani družbe, ki bi morali biti prizadeti. Prav Ringova vedno bolj vpletena prezenca kot avtoriteta za videnje — čeprav sam napačno misli, da je izključen — naredi odsotno mesto, ki ga je Lucyjin odhod tako očitno predvidel za poduk v obnašanju, tako obtožujoče prazno. S temi strategijami in učinki trajanja — retrospekcija, pojemanje, odlog in pričakovanje — je moč spreminjati branje poudarkov akta kazanja oziroma tega, kar je pokazano, kakor tudi pomen kota in kadriranja. Ta sredstva določajo lastnosti retorike, ki — čeprav je drugačna od namestitve, ki jo ustvarjajo vizualne strukture — prav tako locira in vplete bralca/gledalca v tekst.

Gledalčevo mesto, lokus, okoli katerega so organizirane prostorsko/časovne strukture prezentacije, je konstrukcija teksta, ki je konec koncev produkt pripovedovalčeve naravnosti do zgodbe. Takšne strukture, ki pri oblikovanju in prezentiranju dogajanja navdihnejo način in seveda pot branja, prenašajo moralni komentar filma, ki nas vodi, in so z njim tesno povezane. V tej sekvenci je avtor neopazno izginil, kot v ostalih primerih posrednega diskurza, zavoljo likov in dogajanja. Zagotovo ni nikjer viden na isti način kot liki. Prej je viden zgolj skozi materializacijo prizora in v določenih maskiranih sledovih njegovega delovanja. Posredno prisotnost, ki jo pripovedovalec uprizarja pred ob-

činstvom, posebno formo samoizogibanja, lahko opišemo kot maskirano premestitev njegove narativne avtoritete kot tistega, ki proizvaja imažerijo, premestitev z njega samega na instanco njegovih likov. To se pravi, da film povzroči, da se zdi, kot da bi bili upodobljeni liki tisti, na katere bi se lahko nanašala avtoriteta za prezentacijo kadrov — to je še najbolj očitno v primeru upodobitve pogleda, vendar prav tako, na bolj kompleksen način, pri branju kadrov kot upodobitev „stanja duha“. Razvrstitev podob, ureditev imažerije v filmu ni pripisana ustvarjajoči avtoriteti, ki stoji nevidna zadaj za dogajanjem, temveč njenim maskam znotraj upodobljenega prizora.

V skladu s pripovedovalčevim naporom, da bi usmeril pozornost proč od svoje lastne aktivnosti, da bi le-to maskiral in premestil, ima pripovedovalec **Poštne kočije** vidno persono — Lucy, ki izvaja pomembno formalno funkcijo v pripovedi: upodobljeni prostor je namreč vzpostavljen kot povezan in razumljiv prav preko tega, da so kadri izmenično pripisani avtoriteti Lucyjinega pogleda in mestu njenega telesa. Konkretno mesto gledalca v projekcijski dvorani, kamor so na nek način usmerjeni vsi kadri, je „središče“, ki ima figurativno ustreznico na ravni diskurza v „mestu“, ki ga Lucy zaseda v upodobljenem prostoru. Ker pa Lucy svoje integrativne funkcije ne opravlja ravno s tem, da je na nekem mestu, na začetju mize, temveč s tem, da uprizarja neko vrsto središčnega zavedanja, ki ustreza družbeni in formalni vlogi — vlogi, ki jo lahko za narativne potrebe izkoristimo tako, da prestavimo videnja, ki reprezentirajo način njene prezenca —, lahko pojem „središča“ mislimo ne kot geografski prostor, temveč kot strukturo ali funkcijo. Kot tak pa ta lokus omogoči, da bralec sam zasede to vlogo in naredi upodobljeni prostor koherenten in berljiv. Za gledalca „središče“ ni le točka bodisi v projekcijski dvorani bodisi v upodobljeni geografiji, temveč rezultat vtisa, ki proizvede delovanje pripovedi in to, da je zmožen fiktivno zasesti odsotno mesto.

Lociranje te funkcije, „vpisovanje“ gledalčevega mesta na ravni upodobljene akcije, povzroči, da se zdi, kakor da se zgodba pripoveduje sama od sebe, t.j. ne da bi se sklicevala na zunanega avtorja, temveč na stalno vidno, notranjo narativno avtoriteto. To vladajočo strategijo, ki kakor da ponotranji vir eksplozije v likih in tako usmerja gledalčevo pozornost na upodobljeno dogajanje, podpirajo še druge lastnosti stila: vez kader/protikader, ujemanje pogledov, kontinuiteta.

Potemtakem je mesto gledalca v njegovem razmerju do pripovedovalca vzpostavljeno — čeprav ni na njih omejeno — z identifikacijami z liki in s tem, kako ti drug drugega vidijo. Natančneje, njegovo „mesto“ je določeno skozi variabilno moč identifikacije s tistim, ki vidi in tistim, ki je viden — kot je to pokazano v srečanju med Lucy in Dallas. Čeprav lahko gledalca v „središče“ umesti formalna funkcija, ki jo opravlja Lucy, pa ni podvržen Lucyjinemu videnju stvari. Nasprotno, čeprav je gledalčeva pozicija tesno tesno povezana z usodami in videnji likov, pa naša analiza navaja na to, da ni nujno, da se gledalec identificira, v izvirnem smislu čustvene vezi z likom, čigar videnje si deli, in še manj z neosebno kamero. Očitno je gledalec na večih mestih hkrati — s tistim, ki vidi, z videnim, hkrati pa je v položaju, da ovrednoti njune zahteve in se na njih odzove. To dejstvo navaja na to, da je filmski gledalec, podobno kot tisti, ki sanja, pluralni subjekt: pri svojem branju je in ni on sam.

V filmu, če si s pomočjo identifikacije zamišljamo, da smo na mestu osebe, se z oziroma na dejansko situacijo odvija drugačen proces, drugačna fikcija, ki se razlikuje od tega, da bi imeli kader kot izvirajoč iz neke določene točke znotraj fikcijske geografije. Tako je razmerje med dobesednim prostorom projekcijske dvorane in upodobljenim prostorom filmske podobe stalno problematično za določanje „tistosti“ („thatness“) platna in za obravnavo mesta gledalca. Če filmski diskurz nosi s sabo določen vtis realnosti, to ni ravno učinek podobe, temveč prej učinek načina, kako pripoved to podobo umesti. Moje razmerje do podobe na

platnu se dobesedno, ker lahko vzamemo imaginarno podobo kot usmerjeno na neko fizično točko, namreč moj sedež (sprememba tega sedeža ne spremeni mojega zornega kota na dogajanje), kot da bi jaz bil fiksiran izvor videnja. Po drugi strani, pa lahko podobo vzamemo, kot da izvira iz točke v drugačni vrsti prostora, ki se z ozirom na to, kaj ga naseljuje, prepoznavno razlikuje od prostora projekcijske dvorane: se pravi, podoba bi izvirala iz fikcijskega in spremenljivega mesta, ki ima vir v podobi sami. Filmska podoba tako implicira dvournost dvojnega izvora — tako iz mojega dobesednega mesta kot gledalca, kakor iz mesta, kjer je kamera znotraj imaginativnega prostora.

Eden od strukturnih rezultatov tega dvournega razmerja med dobesednim in upodobljenim prostorom ter dozdevno kontradiktorni napor teksta, da bi hkrati umestil in premestil gledalca, je prepoved „srečanja“, pa čeprav ni noben tak akt dobesedno mogoč, srečanja med igralčevim in gledalčevim pogledom; ta prepoved je bistvena lastnost te sekvence kot „spekularnega teksta“. V svojih učinkih na gledalca ta prepoved določa različne prostore, ki jih gledalec istočasno naseljuje pred platnom. S tem ko v nekem smislu zanika gledalčevo prisotnost, ta prepoved ob platnu vzpostavi mejo, ki poudari dejstvo, da med gledalcem in upodobljenim svetom ni mogoča nobena dejanska fizična izmenjava, da gledalec ne more storiti nič bistvenega, da bi spremenil potek dogajanja. Nepovratno ga postavi izven dogajanja.

Hkrati je ta prepoved začetna postavka narativnega sistema za reprezentacijo fikcijskega prostora in sredstvo za imaginativno vpeljavo gledalca v ta prostor. Prepoved povzroči to konstrukcijo in angažma v tem, da ustvari neso- mernost med našim zornim kotom in zornim kotom likov, kar pa povzroči, da postanejo razlike v kotih in planih berljive kot reprezentacije različnih gledišč. Kot takšna igra prepoved središčno vlogo v našem procesu identifikacije s kamero in upodobljenimi osebami. Avtorju nudi sklop narativnih form — imaginarno devizo, ki sestoji iz začasne izmenjave, substitucije in identifikacije — ki nam omogoča, da fiktivno zavzamemo mesto drugega, da naselimo tekst kot bralec.

Vzpostavljanje instance izjavljanja bodisi z avtoriteto lika bodisi z avtoriteto gledalca, v svojih izmeničnih retoričnih formah ustreza artikulaciji dvournosti dvojnega izvora podobe. **Poštna kočija** se nekako trudi pokazati, da ne le, da tu ni gledalca, da ni prisoten na svojem sedežu, temveč da filmski objekt izvira iz avtoritete znotraj fikcijskega prostora. Zdi se, da naracija poudarja, da je film samostojna antiteta, ki jo lahko gledalec, ki je navsezadnje nebiten za njeno konstrukcijo, zgolj opazuje od zunaj. Po drugi strani pa je film na načine, ki sem jih opisal, v vseh svojih strukturah prezentacije usmerjen k pripovedovalčevi konstrukciji komentarja o zgodbi in k umeščanju gledalca v določen zorni kot. Film ni poskušal zgolj usmerjati pozornost, temveč potegniti gledalca v sam fikcijski prostor, da bi gledalčevo prisotnost vključil kot sestavni del strukture videnj. Razlaga, ki se zdi, da jo film podaja o delovanju narativne avtoritete, je zanikanje eksistence pripovedovalca, različnega od lika in potrditev dominirajoče vloge fikcijskega prostora. Je prostorski način, ki ni določen z ontologijo podobe kot take, temveč je v zadnji instanci učinek naracije.

Kumulativen učinek pripovedovalčeve strategije vsakokratne umestitve gledalca predstavlja pripovedovalčevo vpeljavo v tisto, kar bi utegnili imenovati moralni red teksta. To se pravi, da prezentacijske strukture, ki oblikujejo dogajanje, hkrati prenašajo gledišče in določajo potek branja ter so temeljne za ekspozicijo moralnih predstav — še posebej gre tu za diskusijo o razmerju med tistimi znotraj (insiders) in tistimi zunaj (outsiders). Bistvo sekvence je učinek razlikovanja med čistim in nečistim, čeprav je kot tema zgolj del celotne ekspozicije. Sekvenca tako podpira konstrukcijo naravnosti do zakona in običaja ter do tistih, ki živijo zunaj njunih obsojanj. Načne vprašanje delovanja družbene in običajne (za razliko od legalne) avtoritete. Kolikor se identificiramo z Ringom in Dallas — in film

nas v to stalno vabi, ko nam nudi raznovrstne povode — postaneta konvencionalni red in moralnost, ki jo ta vsiljuje, dvomljiva. Še vedno lahko okarakteriziram gledalčev položaj v tem določenem momentu v filmu, ne da bi bil ponudil popolno interpretacijo teme **Poštne kočije**, za katero mislim, da je povezana z neortodoksno naravo njune ljubezni in vprašanjem Ringovega maščevanja ter končne oprostitve pred zakonom s strani šerifa.

Vse to pa pomeni naslednje: Čeprav vidimo dogajanje z Lucyjinimi očmi in nas niz struktur povabi, da izkusimo silo in značaj tega videnja, smo postavljeni v položaj, da ga moramo na koncu zavreči kot videnje, ki je pravo, ali kot videnje, ki nas lahko podvrže. Sekvenca nas na tej točki pritegne skozi proizvajanje identifikacije s situacijo, v kateri se tistemu zunaj (outsider) dela krivica, in tako oporeka položaju Lucy kot dejavniku netolerantne avtoritete. Način, kako moramo brati, in drža, ki jo moramo sprejeti, od nas zahteva, da zavrnemo Lucyjino videnje, da bi videli ozadje za moralne konvencije, ki podpira netoleranco, ter da bi se izkopali iz vloge, ki nas utegne omejevati. V celotnem filmu je pomembnost sekvence kot takšne v tem, da nas čustveno združi z interesi in usodami tistih, ki so zunaj (outsiders) in proti družbenim navadam, kar je identifikacija in tema, ki se, v kasnejših dogodkih rahlo spremenjena, nadaljuje do konca filma. Ta odlomek, ki smo ga iztrgali iz konteksta, ki pa yendar črpa iz dispozicij, ki so bile postavljene v prejšnjih sekvencah, je ilustracija procesa konstruiranja gledalčevih naravnosti v filmu kot celoti skozi nadzorovanje gledišča. Odprto vprašanje je, ali lahko ali ne western kot žanr opišemo z določenim načinom identifikacije, kot na primer pri dispoziciji ali želji, da bi videli, da se zgodi pravica, in ali ima **Poštna kočija** zaradi obravnave izobčencev (outsiders) kakšno posebej pomembno mesto v zgodovini tega žanra. V vsakem primeru je gledalčev položaj konstituiran z nizom videnj, identifikacij in razsojanj, ki vzpostavljajo njegovo mesto v moralnem redu teksta.

Podobno kot odsotni pripovedovalec, ki se razkriva in razsoja iz položaja, ki ga ni moč ločiti od zaporedja upodobljenih dogodkov, ki konstituirajo pripoved, je gledalec s tem, ko sledi zgodbi, ko je subjekt in podložnik (subject of and to) prostorske in časovne usmeritve in učinkov ekspozicije, v procesu spoznavanja identitete, ki smo jo imenovali gledalčev položaj. Za „branje“ bi lahko rekli, da v tem, ko sledi poti identifikacij, ki vzpostavljajo strukturo vrednosti teksta, stalno rekonstruira mesto pripovedovalca in njegov impliciran komentar o prizoru. V tej luči bi lahko branje, za razliko od interpretacije, označili kot vodeno in vzbujeno predstavo (performance), ki (do te mere, kot to dovoljuje tekst, mislim pa, da **Poštna kočija** to dovoljuje) ponovno ustvarja gledišče, ki je uprizorjeno v prizoru. Za branje kot korelativ naracije bi lahko rekli, da je proces ali ponovna uprizoritev, s tem ko fiktivno zaseda mesto pripovedovalca.

Lastnosti imažerije — kadriranje, urejanje v sekvence, prepoved, kontinuiteta — so povezane z retorično funkcijo. Kar ta sekvenca podrobno pokaže, je to, da ni nujno, da lokacija kamere v fikcijski geografiji ustreza čustveni analogiji z liki v prizoru ali da to analogijo razlaga. Sekvenca pokaže pomembnost razlikovanja med pogledom, videnjem lika, lokacijo kamere in glediščem filma. Položaj impliciranega gledalca je konstrukcija teksta, ki je vezana na izhodiščno točko, od koder je moč ceniti pomen zgodbe. Kot takšno je obravnavanje problema formalne organizacije in pomenskosti filmske imažerije povezano z retoričnim kontekstom in z delovanjem impliciranega pripovedovalca.

NICK BROWN

PREVEDEL BORIS ČIBEJ