

## ПЕРСПЕКТИВЕ ТРАНСМЕДИЈАЛНЕ НАРАТОЛОГИЈЕ

У овом раду даје се преглед основних истраживачких оријентација трансмедиајалне наратологије, која испитује принципе наративног дизајна у различитим медијима, као и могућности и аспекте наративизације путем медија. Трансмедиајална наратологија наративност види као процес когнитивне активности људске свести, који може бити инспирисан различитим видовима људске праксе, не нужно уметничке, и испитује њихов наративни потенцијал.

*Кључне речи:* трансмедиајална наратологија, наратив, наративност, трансмедиајално приповедање, трансфикционалност, свет приче, медији, ремедијација

Наратологија, настала под окриљем структурализма као један од метода тумачења приповедних текстова, доживела је крајем прошлог века „малу ренесансу”, у науци о књижевности познату као „наратолошки заокрет”. Овај наративни заокрет поклапа се са фазом развоја посткласичне наратологије, чијим се зачетником сматра Дејвид Херман (David Herman). У уводу своје књиге *Наратологије (Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis)*, Херман истиче да је дошло до новог промишљања и реконтекстуализације класичних наратолошких истраживања под утицајем хуманистичких наука (ХЕРМАН 1999: 3). Наратологија је еволуирала у мноштво наратологија: афективна наратологија, природна наратологија, неприродна наратологија, реторичка, трансмедиајална, когнитивна наратологија, само су неки од примера. Метод посткласичне наратологије је интердисциплинаран и обухвата истраживања из различитих области (психологија, филозофија, лингвистика, физика, теорија могућих светова и др.). Посткласична наратологија напушта бинарне опозиције својствене класичној наратологији, као што су на пример: прича – дискурс; приповедно

---

\* masastanistic@hotmail.rs

– доживљајно ЈА; стварни – имплицитни аутор; фиктивно – фактуално и прелази са разматрања појма „наратив” на његово својство – „наративност” (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016: 15-16). Као што је Снежана Милосављевић Милић, у студији *Когнитивна наратологија* истакла, уместо питања шта наратив јесте, поставља се питање како наратив сазнајемо и процесуирамо (2016: 16). Ово питање покренуло је, у оквиру посткласичне наратологије, транс-медијална истраживања. Трансмедијална истраживања односе се, између осталог, на преиспитивање концепта наратива и наративности, на испитивање аутономије приче у контексту (не)одвојивости садржаја од форме приликом транспоновања у други медиј,<sup>1</sup> на ново промишљање медија и медијалности у контексту система знакова, на испитивања могућности нових медија, али и на осавремењен приступ традиционалним медијима. Иако наративи у различитим медијима, наглашава Херман, користе заједничке принципе наративног дизајна, они их употребљавају на различите, медија-специфичне (*media-specific*) начине и у одређеном распону начина одређеног својствима сваког медија (РАЈАН 2004: 51). Теза да су поједини системи сваког наратива независни од медија, формира основу за истраживачке хипотезе структуралистичке наратологије. Херман се позива на Клода Бремона (Claude Bremond), који каже да се свака наративна порука може транспоновати из једног медијума у други медијум, а да не изгуби своја суштинска својства (тема приче може да служи као аргумент за балет, тема романа може да се транспонује на позорницу или екран, филм може бити препричан неком ко га није гледао). Кроз речи које читамо, слике које гледмо, гестове које дешифрујемо, прича је та коју пратимо и то би могла да буде иста прича (РАЈАН 2004: 51). За неке теоретичаре, истиче Херман, наратив је радикално и примарно зависан од медија и свако поновно причање мења испричану причу, а свака репрезентација наратива мења оно што је први пут презентовано (РАЈАН 2004: 53).

Од наратива очекујемо да нам исприча причу. Да би прича допрла до реципијента, она мора бити посредована неким семиотичким системом (медијем). У семиотичком систему књижевности прича је посредована приповедањем у језику (писана књижевност – писаним језиком, а усмена – говорним језиком). Херман

<sup>1</sup> У току овог рада термине медиј и медијум употребљаваћемо синонимно, и за означавање канала за пренос информације и у значењу средства и материјала који информацију обликују.

каже да је језик детерминишући фактор наративне структуре, семиотички формат наратива и да природа медијума у коме је реализован одређује односе између текста и приче у датом случају (РАЈАН 2004: 53). Медиј је често схватан као комуникативни канал, међутим, трансмедијална наратологија медиј не посматра само као систем за преношење информације, већ под њим подразумева и материјал, као и технику уметничког израза (РАЈАН 2004: 16). Мари-Лор Рајан (Marie-Laure Ryan), један од најзначајнијих теоретичара који преиспитују могућности и аспекте наративизације путем медија, на основу неколико критеријума класификује медије као: 1) комуникативни канал (радио, ТВ, телефон); 2) материјал од кога је сачињен (језик, звук, папир, људско тело); 3) семиотички критеријум (вербални, визуелни, аудитивни медиј); 4)

Просторновременска распрострањеност (чисто просторни, као ликовни, спациотемпорални, као филм, плес, и чисто темпорални, као језик, музика); 5) кинетичка својства (статички медиј, као скулптура и динамички, као филм); 6) бројност семиотичких канала и доминација неког од њих (неми филм наспрам звучном или превласт музике над текстом у опери) (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016: 245). Медиј реконфигурише информацију преносећи је из једног семиотичког система у други, додајући јој, односно одузимајући јој од првобитног значења. Херман у студији *Ка трансмедијалној наратологији (Toward a Transmedial Narratology)*, у којој објашњава релације између говорног и писаног наратива, износи тврдњу да не можемо разматрати ове релације изван теорије која би почивала на односима између приче и медија који је преносе (РАЈАН 2004: 51).

Хенри Џенкинс (Henry Jenkins) посматра феномен *трансмедијалног<sup>2</sup> приповедања (transmedial storytelling)* као проток садржаја кроз вишеструке медијске платформе приликом чега „садржај” еволуира посредством конкретног медија. Џенкинс истиче да је трансмедијално приповедање посебно корисно у случајевима „великих” наратива. Великим наративом он сматра онај наратив који не може у потпуности бити покривен једним медијем. Осврћући се

---

<sup>2</sup> Термин трансмедијалност уведен је у наратологију према термину интермедијалност, који је конципирао немачки научник Аге Хансен Лув (Aage Hansen-Löve), као аналогију са интертекстуалношћу, да би објаснио релације између књижевности и визуелних уметности у руском симболизму.

на Џенкинсов концепт трансмедијалног приповедања, Рајанова опажа да нас он наводи да трансмедијално приповедање посматрамо као нешто радикално ново и револуционарно, као наративну форму будућности. Поглед на историју уметности, уочава Рајанова, учи нас да је до распрострањености грчког мита кроз различите уметничке медије, као што су скулптура, архитектура, драма и еп, дошло поступком трансмедијалног приповедања и да овај поступак, самим тим, није нов (2013: 362). Аристотел је у својој *Поетици*, након што је дефинисао да еп, трагедија, комедија, дитирамб, аулетика и китаристика у целини приказују подражавајући, направио троструку разлику међу њима, према средствима, предмету и начину подражавања. На основу семиотичких система у којима су остварене и којима су посредоване, ми бисмо данас рекли медијума, Аристотел је започео генеалогiju песничких врста. Појава писма унела је промене, како у сижејно структурирање наратива (античка драма била је записивана, што је омогућавало чврсту сижејну структуру, супротно епским песмама), тако и у перцепцију стварности (визуелна перцепција текстуалног наратива у линеарном следу допринела је развоју просторне перцепције, апстрактног и логичког мишљења). На ову чињеницу скреће пажњу Рајанова када истиче значај и специфичност сваког понаособ медија, који креирају и посредују наративни текст (2004: 22-23). Из потребе да објасни своје становиште, да медијски развој директно утиче на развој наратива, али и на развој мишљења и промену начина перцепције реалности, Рајанова, у уводу зборника *Наратив кроз медије: језик приповедања (Narrative across Media: The Language of Storytelling)*, износи кратак преглед узајамног развоја технологије и хуманистичких дисциплина, кључних за разумевање њеног концепта медија. Технолошки бум, настао крајем XIX века, изнедрио је нове уметничке медије као што су фотографија и филм, али и читав низ, углавном преносивих медија: грамофон, телефон, радио и ТВ. У међувремену, наступила су, у хуманистичким наукама два догађаја која су допринела развоју студија о медијима. Први је такозвани лингвистички заокрет, који је донео Сосинову теорију знака. У Француској настаје семиологија, која је проширила Сосинов концепт знака и применила га у свим областима означавања (фотографија, филм, мас-медији) (РАЈАН 2004: 26). Други догађај био је Меклуанов (Marshall McLuhan) допринос осамостаљивању

студија медија, који је пробио до тада чврсту границу између елитне и популарне културе.<sup>3</sup> Рајанова објашњава Меклуанов слоган „медијум је порука” у складу са својим схватањем да је медијум форма која обликује и преобликује нашу перцепцију, што ју је одвело до тврдње да је садржај било ког медијума, увек други медијум (садржај писаног текста је говор, садржај филма је роман или драма, писање је превођење речи у текст, а говор је превођење мисли у језик) (2004: 27, 28). Развој компјутерске технологије и интернета донео је промене у комуникацији и довео до другачијег погледа на медије па и до потребе да се осавремене стари медији. С обзиром на развој технологије у оквиру које се развијају и са могућностима да превазиђу ограничења својствена претходној генерацији медија, а са намером да прецизно објасни овај процес, Рајанова се позива на концепт ремедијације Болтера и Грузина (Jay Bolter, Richard Grusin), према којем нови медији, медијатизујући их, превазилазе ограничења старих (писање изговореном пружа трајност, хипертекст чини писање интерактивнијим, филм превазилази просторна ограничења позорнице) (2004: 31-32). Технолошки напредак омогућио је проток информација кроз многобројне медијске платформе, а могућност да истовремено перципирамо различите медије, довела је до преосмишљавања мултимедија. Све сложенији медијски садржаји вапе за још сложенијим наративним формама, или како их је Џенкинс назвао, великим наративима, који су условили креирање модерног концепта трансфикционалног приповедања.

Мари-Лор Рајан у студији *Трансмедијално приповедање и трансфикционалност (Transmedial Storytelling and Transfictionality)* истражује односе између наратолошког концепта *трансфикционалности (transfictionality)* и модерног феномена трансмедијалног приповедања. Према концепту Хенрија Џенкинса из 2006. године, трансмедијално приповедање је креација света приче посредством вишеструких наративних платформи, које припадају различитим медијима. Рајанова истражује три фундаменталне операције трансфикционалности: *експанзију, модификацију и транспозицију*, у односу на њихов потенцијал трансмедијалног приповедања. Она

---

<sup>3</sup> Велики допринос слабљењу чврсте границе између елитне и популарне културе дали су и Валтер Бењамин и Ролан Барт.

испитује односе између нараторолошког концепта трансфикционалности, дефинисаног од стране Ричарда Сент-Гејла (Richard Saint-Gelais), као односа који се остварује када два или више текстова деле елементе као што су ликови, замишљене локације или фикционални светови и феномена трансмедијалности – модерног начина трансмедијалног приповедања, који је настао под утицајем технолошког напретка (РАЈАН 2013: 361-362). Рајанова демонстрира два основна вида трансмедијалног приповедања. Први назива ефектом лавине (*snow ball effect*) и он се односи на ситуацију када један наратив стекне велику популарност или постане значајан за културу, тако да спонтано генерише многобројне (у оквиру истог медија или у различитим медијима) наставке и адаптације. У овом случају постоји један главни текст који функционише као заједничко поље референце за све остале текстове. Добри примери оваквог ефекта су серијали *Хари Потер* и *Господар прспенова*: од романа написаних од стране једног аутора проширили су се на филм и видео игре. Други вид много је модернији феномен. Од самог почетка замишљен је као пројекат који је истовремено дистрибуиран преко много различитих медијских платформи. То је *Матрикс* пројекат, у оквиру којег су симултано дистрибуирани филмови, стрипови и компјутерске игре, који су интерактивно конституисали и употпуњавали свет *Матрикса* (потпун свет приче *Матрикса* готово да није био доступан једном реципијенту) (РАЈАН 2013: 363).

Као централни појам трансмедијалног приповедања Рајанова истиче *свет приче* (*storyworld*). Способност да креира свет, или прецизније, да инспирише менталне репрезентације света, неопходан је услов да би се текст сматрао наративом. Појам „свет” сугерише простор, али је прича секвенца догађаја који се развијају у времену. Рајанова каже да, ако схватимо свет приче као менталну представу изграђену током читања (гледања, играња) наративног текста, та представа није статична, већ су светови приче симулације развоја приче. Мари-Лор Рајан дефинише свет приче кроз две компоненте: статичку компоненту, која предходи причи и обухвата егзистенте, објекте, институције, обичаје, топографију, природне и друштвене законе који владају тим светом и динамичку компоненту, која обухвата развој догађаја на физичком плану као и на менталном плану егзистената. Светови приче могу, према Рајано-

вој, да имају три релације према тексту: однос један текст – један свет приче, однос који је дискутабилан јер би то значило да сваки рецепијент креира потпуно исти свет; однос један текст – много светова приче, уочавамо када је текст толико неодређен да може бити повезан са мноштвом различитих прича, као што је то случај са хипертекстом или са компјутерским играма и однос један свет – много текстова, однос који је типичан за усмену традицију (препричавање и поновно причање приче о истим херојима), али је карактеристичан и за све врсте адаптација. Феномен трансмедиалног приповедања приказан је, од стране његових теоретичара, као пример трећег односа: један свет – много текстова (РАЈАН 2013: 363-365).

Када дефинише нараторолошки концепт трансфикционалности, Рајанова каже да се он односи на миграцију фикционалних ентитета кроз различите текстове, али да ови текстови могу припадати истом медијуму (углавном писаној наративној фикцији). Трансмедиално приповедање може се онда сматрати посебним случајем трансфикционалности – трансфикционалност која се одвија кроз много различитих медија. Позивајући се на Долежела (Lubomir Doležel), Рајанова издваја три врсте односа према којима један фикционални свет може бити повезан са другим фикционалним светом. То су односи експанзије, модификације и транспозиције. Експанзијом се проширује свет приче (додавањем егзистената, карактери откривају нове регионе света приче или се продужава временско трајање првобитне приче). Поступком модификације конструише се суштински различита верзија протосвета. Однос транспозиције чува дизајн основне приче протосвета, али га лоцира у различито временско и просторно окружење. Мари-Лор Рајан ову Долежелову типологију употпуњује односом *цитатности* (*quotation*), када цитирани елемент није интегрисан у свет приче и ствара ефекат дисонанце и несагласја (овај ефекат игра важну улогу у естетици дадаизма и надреализма) (2013: 366). Однос експанзије је у већој мери очување протосвета него што су то односи модификације и транспозиције, зато што не захтева промену чињеница утврђених у оригиналној причи. Рајанова истиче да се експанзија односи на исти свет, док модификација и транспозиција реферишу на повезан, али различит свет. Међутим, ако један аутор створи један свет у оквиру романа који је написао, а други аутор напише

наставак или снимити филм, та два текста не упућују на исти свет. Модификација и транспозиција према оригиналном свету имају однос преклапања. Трансфикционални светови, према томе, стварају три различите релације према оригиналном свету: преклапање (*overlap*), интегрисање (*inclusion*) и исти свет, само већи (РАЈАН 2013: 367). Мари-Лор Рајан истиче да је трансмедиајална адаптација још једна операција која ствара односе између светова приче, а да их при том не спаја у један. Различити медији имају различиту доступност и посредовани су различитим средствима, што им даје различиту експресивну снагу, тако да је практично немогуће да два различита медија пројектују исти свет. Рајанова ову тврдњу образлаже на примеру романа и филма. У роману мисли ликова могу бити приказане веома експлицитно и веома детаљно. У филму ресурси у овом смислу су много ограниченији и ментална стања ликова углавном изискују да буду запажена од стране гледалаца на основу визуелних знакова. Друга значајна разлика између ових медија у вези је са појавом ликова. У филму ми знамо одмах како лик изгледа и то нам омогућава да доносимо закључке о његовим другим одликама. Насупрот томе, у роману изглед може да остане неодређен, и када је лик први пут представљен ми можемо да сазнамо само његово име или неки израз који га одређује. Када се у роману описују ликови, опис долази део по део и оставља многе празнине да буду попуњене читањем (РАЈАН 2013: 368). Као додаток овим разликама, које су последица самог медија, адаптације се могу разликовати од оригинала кроз сваки од три главна трансфикционална поступка (експанзија, модификација и транспозиција), од којих је експанзија најчешћа. Најпогодније приче за трансмедиајалне пројекте су, према Рајановој, не оне које су конципиране на занимљивом заплету, већ оне које су транспоноване у занимљиве и оригиналне светове. Добро осмишљени светови приче (*Хари Потер*, *Господар прстенова*, *Звездани ратови*) остављају могућност за нове наставке, увођење нових ликова и разраду споредних заплета.

Трансмедиајални приступ филмској уметности поставља два основна питања: прво је питање могућности покретних слика да испричају причу, а друго је питање релације између књижевности и филма, којим се баве студије адаптације. Филмски медиј укључује велики број других медија (покретне слике, говор, глума, му-



зика, плес) и причу предочава путем најмање два семиотичка канала (то су најчешће вербални језик и слика), који се међусобно допуњују приликом креирања света приче.

Редитељ користи слику да исприча причу, са намером да је јасно предочи гледаоцу. Писац настоји да читалац урони у причу, пробијајући се кроз ограничења језика и форме наратива, приликом чега изграђује чврсте темеље слике приповеданог света (концепт света у свом уму). Централни проблем филмског наратива је, каже Алан Надел (Alan Nadel), како да користећи веома ограничен дво-димензионални простор, у веома ограниченем временском распону, прикаже временски безграничан тродимензионални свет (ФЕЛАН, РАБИНОВИЧ 2005: 427). Задатак је наративног филма, другим речима, да натурализује<sup>4</sup> контраинтуитивно искуство, стварајући илузију да је гледалац добио привилеговани прозор у реалност, прозор кроз који би требало да видимо причу, а не објекте и акције. Публика препознаје и интерпретира конвенције тако што их натурализује. Натурализовати наративну конвенцију значи, не само разумети је, него и заборавити њен конвенционални карактер, апсорбовати је у читалачки процес, укључити је у сопствену интерпретативну мрежу и не придавати јој више пажње него манифестационом језику (ФЕЛАН, РАБИНОВИЧ 2005: 427). Оно што конституише реалност и вероватност стриктно је културолошки феномен, иако га аутори наративне фикције чине „природним”. „Природно” се, како Четман истиче, мења од једног друштва до другог и од једног доба до другог у истом друштву. Аутори доприносе конституисању културолошког наратива понављањем већ утврђених наративних конвенција. Наративни филм посебно је јасан пример овог феномена. Да бисмо разумели филмски наратив, ми изводимо велики број контраинтуитивних радњи, као да су оне природне. Ми конструишемо тродимензионални простор, на пример, координишући секвенце снимљене из различитих углова, што би у реалности било могуће само када бисмо имали очи и на потиљку. Гледалац је у позицији да симултано прати догађаје, раздвојене простором и временом, тако што се једна сцена пред њим растаче, док се друга појављује. Процедуре којима миримо ова

---

<sup>4</sup> Термин *натурализација* унутар теорије књижевности афирмише Џонатан Калер својом *Структуралистичком поетиком* (1975).

визуелна неслагања нису својствена ни филму ни наративу. Оне су историјске конвенције. Током последњих нешто више од сто година (колико траје филм) гледаоци филмова научили су (уз претходну асистенцију, без сумње, више од пола века фотографије и у једној мери четири века перспективног сликарства) да разумеју и учине природним, између осталог, пропорције филмског кадра, промену кадра, рез и игру монтаже покретних слика (ФЕЛАН, РАБИНОВИЧ 2005: 428).

Када разматра однос између књижевности и филма, Брајан Мекфарлан (Brian McFarlane), у есеју *Од романа до филма (From Novel to Film)*, наводи чувену изјаву Џозефа Конрада, која се односи на његове књижевне намере, а којом наглашава циљ који покушава да постигне – да снагом писане речи учини да публика чује, да осети и пре свега да види.<sup>5</sup> Џорџ Блустон (George Bluestone), на кога се Мекфарлан позива, прави разлику између визуелне слике остварене филмским медијем и менталне слике која се остварује у уму читаоца док чита текстуални наратив. Блустон каже да у перспективизацији ових двеју слика лежи разлика између двају медија. Он тврди да се концептуалне слике, покренуте вербалним стимулансом једва разликују од слика покренутих невербалним стимулансима. Међутим, приликом приказивања филмске слике, ауторска интервенција управља манифестацијом слике у уму реципијента (БРЕЈДИ, КОЕН 2009: 382).

Основно питање студија адаптације је питање аутентичности. Преиспитујући проблем аутентичности адаптације, Мекфарлан каже да је проблем у томе што критичари често покушавају да успоставе једно „истинито” читање књиге, од чега зависи критика верности предлошку (постоји једно коректно значење, које је режисер усвојио или нарушио). Роберт Стам (Robert Stam) заговара отпор елитистичкој предрасуди императива верности кроз Фукоову демистификацију аутора, Бахтинов појам дијалогичности, Деридино оповргавање различитости између оригинала и копије и Бартово изједначавање књижевности и филма као текстова (РАЈАН 2004: 220). Брајан Мекфарлан истиче да је преокупираност верношћу

---

<sup>5</sup> „My task which I am trying to achieve is, by the powers of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make to see” (БРЕЈДИ, КОЕН 2009: 382).

осуђена на пропаст. Прегледом критике XX века можемо приметити да су критичари адаптације увек били озлоглашени као застарели и иза свог времена (РАЈАН 2004: 220). Може ли редитељ бити веран када адаптира роман, и веран чему, питање је које поставља Мекфарлан (БРЕЈДИ, КОЕН 2009: 387). У својој студији, Мекфарлан наводи три могуће категорије Џефрија Вагнера (Geoffrey Wagner), које су отворене за филмског ствараоца и за критичку процену његове адаптације: а) транспозиција, у којој је роман дат директно на екрану са минимумом приметне интервенције од стране редитеља; б) коментар, у којем је оригинал узет и промењен у неком виду, било намерно, било омашком, и где је намера филмског аутора била другачија, пре него је то неверност тексту или директно кршење; ц) аналогија, која мора да представља значајно одступање, са циљем прављења новог уметничког дела. Критичар, када приступа анализи филма, морао би да препозна која је категорија адаптације остварена (БРЕЈДИ, КОЕН 2009: 388).

Камила Елиот (Kamilla Elliott), у свом есеју *Филмска адаптација књижевности у контексту дилеме форма/садржај (Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma)*, испитује могућа решења проблема адаптације у светлу догме форма/садржај. Званични критички модели књижевно-филмских адаптација формулисани су на основу нивоа верности филма књижевном тексту и коришћени су од стране критичара, како да би неговали максиме верности, тако и да би их промовисали. Три модела адаптације Џефрија Вагнера толико су утицајни да су формирали базу за потоње формалне моделе – вредновани су и ранжирани према њиховом нивоу (не)верности оригиналу (РАЈАН 2004: 220). Камила Елиот истиче да појам адаптација сугерише да можемо одвојити форму од садржаја. Она испитује шта је то што прелази из књиге у филм током адаптације по питању форме и садржаја. Да би ово испитала, Елиотова форму и садржај дефинише „лабаво”, од схватања форме као целовите уметничке форме и разликовање њених тема и идеологија, до разликовања форме од садржаја језичког знака (означитељ и означено) (РАЈАН 2004: 221).

Према неким концепцијама адаптације, један медиј је садржај другог, док се према другим роман, филм и реакција публике сједињују и стварају мешовити знак (РАЈАН 2004: 221). Ови концепти се преклапају једнако често колико и одступају један од другог и ни

у ком случају нису приказани као теоријски поуздани нити емпиријски доказани. Они су пре индикатори како су односи између романа и филмова конструисани и каквој сврси ове конструкције служе. Понекад је роман посматран као монолитно означено које треба да буде верно приказано услужним филмским означитељима. По другима, роман је виђен као некомплетан мод означавања, који тражи инкарнацију од стране филма. У трећем случају роман и филм утркују се да прикажу спољашње означено боље један од другог (РАЈАН 2004: 221).

Оно што Камила назива *The Psychic Concept of Adaptation*, идеални је концепт адаптације. Из књиге у филм прелази „дух” самог текста. Овај концепт је свеприсутан у реторици адаптације, у којој је тежиште на очувању духа оригинала приликом стварања нове форме. Психички концепт говори о процесу психичких веза у којима дух текста прелази из романа у читаоца (у адаптацији читалац је синеаста), у филм, у гледаоца. Задатак адаптације је да „ухвати” тај дух и да га проведе кроз промене медијума и форме (РАЈАН 2004: 222-226).

Други концепт који издваја Елиотова је *The Ventriloquist Concept of Adaptacion*, када филм празни садржај романа, замењујући га новим садржајем. Истиче да филмске адаптације секу и кондензују роман, али и да дају семиотичко богатство покретних слика, музике, реквизита, архитектуре, костима, звучних дијалога и много тога другог (РАЈАН 2004: 227).

*The Genetic Concept of Adaptacion*, који дефинише Елиотова, поступак је под којим нараторологи разумеју оно што се преноси из књижевности у филм, приликом адаптације, као основну дубоку наративну структуру, сродну генетској структури. Елиотова се позива на Мекфарлана, који дефинише наратив као серију догађаја узрочно повезаних, који укључује ликове који врше утицаје или су под утицајем тока догађаја. Главне функције наратива конституишу његову дубоку структуру и ови елементи, према Мекфарлану, могу се пренети директно из романа у филм, иако њихове специфичне манифестације изискују оно што он назива адаптациона особеност. Адаптациона особеност је откривање филмских знакова еквивалентних оним у роману. Према Мекфарлану, роман и филм могу да деле исту причу, исти „сирови материјал”, али се разликују по средствима различитих стратегија заплета, као што је, на пример,

редослед догађаја. Наратолошки приступ, према томе, покушава да заобиђе проблем одвајања форме од садржаја. Мекфарлан с правом примећује да чак и кад су интактни знакови пренесени из романа у филм (као што су дијалози из романа у извођењу глумаца у филму), они су „деформисани” катализаторима који их окружују, као што су отелотворени, костимирани, фотографисани глумци, које можемо и да чујемо (РАЈАН 2004: 231).

Када дефинише *The De(re)composing Concept of Adaptacion*, Елиотова налази да је адаптација смеша текстуалних и филмских знакова, који се сједињују у свести публике са другим културолошким наративима (РАЈАН 2004: 233).

*The Incarnational Concept of Adaptacion* чини адаптацију процесом уобличавања од апстрактнијих ка мање апстрактним облицима знакова. Заснован је на хришћанској теологији према којој је „реч створила живот”. Речи које само наговештавају приказ, звук, додир, укус и мирис, остављају читаоца да чезне за њиховим уобличавањем у знакове који нуде директнији приступ овим феноменолошким искуствима. Претпоставка је да књига има апетит за своје истинско испуњење. Езејнштајн је написао 1940. да је за књижевност, филм проширење строге дикције, постигнуте поезијом и прозом, новим царством где је жељена слика директно материјализована у аудио-визуелну перцепцију (РАЈАН 2004: 235).

Из овог концепта произишао је, како Камила Елиот наводи, концепт адаптације који се занима за то који од ова два медијума представља боље. Назвала га је *The Trumping Concept of Adaptacion* (РАЈАН 2004: 237).

И поред очигледних, пре свега техничких, могућности конструкције приче, визуелни медији имају велика ограничења. Њима, истиче Рајанова, недостаје код, граматика и синтаксичка правила неопходна за артикулисање специфичних значења (2004: 10). Сlike не могу да кажу „није”, нити, као што примећује Римон-Кенан, могу да пренесу могућност, кондиционал и контрачињенице. Ограничене на видљиво, слике нису у стању да изразе апстрактне идеје, као што је каузалност (РАЈАН 2004: 11). Мари-Лор Рајан истиче да се на основу наведеног чини јасним да је од свих семиотичких кодова језик најпогоднији за причање приче. Сваки наратив може бити сумиран језиком, а веома мали број може бити препричан искључиво путем слика. Вербални језик је, потврђује Рајанова, матерњи језик наратива (2004: 11).

Утврдивши да сликама недостаје способност да артикулишу предлоге и да експлицирају узрочне односе, Мари-Лор Рајан каже да је њихова основна наративна могућност илустративна и истиче став Кибеди Варге (А. Kibédi Varga) да слика није други начин причања приче, већ начин евоцирања приче. У поређењу са способношћу да артикулише нове приче илустративни наратив је подређен мод, али не треба да буде одбачен, јер у најбољим случајевима илустрација не само да евоцира већ постојеће наративне слике, већ креира и симбиотске односе са вербалном верзијом. Вербална и визуелна верзија стапају се у уму читаоца-гледаоца у јединствену, снажну слику у којој свака верзија попуњава празнине оне друге (РАЈАН 2004: 139). Овакви симбиотски односи вербалног текста и слике најочљивији су у стриповима и графичким романима. Иако је склоност наратологије да привилегује вербалне у односу на невербалне елементе наратива, што и књижевне критичаре, када говоре о стрипу и графичком роману, наводи да разматрају заплет, развој ликова и друге чисто наративне аспекте ових текстова, занемарујући, како је истакао Роберт Харви (Robert Harvey) у свом уводу за *Уметност стрипа (The Art of the Comic Book)*, да узму у обзир и цртеже садржане у панелима (РАЈАН 2004: 178).

У есеју *Маус Арта Шпигелмана и графички наратив (Art Spiegelman's Maus and the Graphic Narrative)*, Џејн Еверт (Jeanne Ewert) ће показати да сликовни и графички елементи Мауса имају важне и одређене наративне функције, истичући да Шпигелманов геније лежи у његовој способности да кондензује вербални наратив и богатство илустрације. Слике у Маусу пуне су детаља који покрећу причу напред, а визуелни елементи наратива, како истиче Евертова, преносе информације које би у другом случају захтевале писање дескриптивних детаља, као што су изрази лица и говор тела, које би било немогуће укључити у ограничени простор говорних балончића (РАЈАН 2004: 182). Евертова у Маусу препознаје пуно „сликовних поднаратива”, који суптилно обогаћују причу испричану главним наративом (РАЈАН 2004: 179, 181). Визуелни елементи у графичком роману обезбеђују неосетне транзиционе моменте и минимализују вербална објашњења. Да би обогатио значење наратива, Шпигелман употребљава визуелне симболе, метафоре и метонимије, којима наглашава кључне моменте приче. Основне метафоре у Маусу су мишеви, који представљају јевреје и мачке,

које представљају нацистичке агресоре. Један од најснажнијих примера технике метонимије у Маусу је употреба свастике, којом су уоквирени наративи нацистичке бруталности. Читање ових чисто визуелних ефеката, како истиче Еверетова, мора бити први корак према развоју поетике графичких наратива (РАЈАН 2004: 191).

Трансмедијална наратологија испитује и наративни потенцијал ликовних уметности, које су, због немогућности слике да укључи временске или логички дистинктивне моменте, одређене као просторне уметности. Венди Штајнер (Wendy Steiner), у свом есеју *Сликовна наративност (Pictorial Narrativity)*, истиче да уметничка слика није секвенца (у ланцу знања), већ чиста конфигурација, међутим, она разматра услове у којима можемо говорити о сликарском наративу (РАЈАН 2004: 145). У визуелном наративу, како истиче Штајнерова, понављање субјекта је главно средство за нас да знамо да уопште гледамо наратив. Као што у реалности особа не може бити истовремено присутна на више места, исто тако, ако се једна фигура на слици појављује више пута, аутоматски претпостављамо да је приказана у различитим временским моментима<sup>6</sup> (РАЈАН 2004: 154). Да би могли да слику „читамо” као наратив, морамо да препознамо поновљене фигуре као људе, њихове позе као гестове, њихову околину као просторно окружење, а сцену која је презентована – као „преломни тренутак” проширен у читаву темпоралну секвенцу (РАЈАН 2004: 156). Најбоље примере наративног сликарства, Штајнерова проналази у сликарству раног и средњег кватрочента (у периоду ране ренесансе, када још увек није била успостављена реалистичка „забрана” понављања исте фигуре на слици). Овом периоду припада Бенцова слика *Саломин плес и обезглављење светог Јована Крститеља*, чијом ће анализом Штајнерова показати наративни потенцијал сликарства. Слика интерпретира познату библијску причу о Саломи, издвајајући три кључна момента: 1) Саломин плес на краљевом банкету (десна половина слике), 2) тренутак пред погубљење Јована Крститеља (леви угао слике) и 3) моменат када Салома предаје Јованову главу Херодији (средишњи део слике, у позадини). Салома и Херодија појављују се

---

<sup>6</sup> Норме које је поставио реализам омогућавају нам да видимо процесуалност у сликама (РАЈАН 2004: 156).

на Бенозовој слици два пута (у првој и трећој сцени), што имплицира постојање временског следа догађаја. Ако посматрамо кретање наратива с лева на десно, као када читамо текст, примећујемо да је редослед догађаја приказаних на слици различит у односу на редослед истих догађаја у библијској причи. Посматрач (било да познаје причу или не) има могућност да реинтерпретира представљене догађаје у њиховом различитом следу и значењу (РАЈАН 2004: 163, 172).

Ролан Барт је присуство наратива налазио у писаној књижевности, разговору, драми, филму, сликарству, плесу и миму, али не и у музици. Наративном димензијом музике баве се последњих година музиколошке студије, које су се, да би надоместиле недостатке техничког вокабулара своје дисциплине, окренуле наратологији. Релације између музике и наратива можемо пратити кроз историју културе и уметности од најранијих времена. У модерној историји западноевропске уметности развило се мноштво жанрова попут опере, кантате и соло песме, у којима су музика и текст, посредством два симултана канала предочавали публици причу. Трансмедијална истраживања у музици настоје да објасне на који начин и којим средствима музичко дело, које није наратив,<sup>7</sup> остварује наративност. Мари-Лор Рајан истиче да наративност музике може да буде илустративна, као што је случај у програмској музици или аутономна, у случају апсолутне музике, када музички „текст” не прати одређена прича, већ слушалац прави „заплет” док слуша музику, тако што попуњава „празне” означитеље својим личним представама (2004: 139).

Тараста (Ееро Тараста) у свом есеју *Музика као наративна уметност (Music as a Narrative Art)*, настоји да покаже које су то структуре у музици које јој омогућавају да буде доведена у везу са причама, не тврдећи при том да музика сама може да исприча конкретне приче. Прича која треба да буде испричана у музичком делу, према Тарасту, не састоји се од речи, слика и мелодија, већ од догађаја, ситуација и понашања (РАЈАН 2004: 284). Примењујући

---

<sup>7</sup> Ема Кафаленос (Emma Kafalenos) у својој студији *Осврт на музику и поље наратива (Overview of the Music and Narrative Field)* тврди да музика не може да буде наратив, зато што не испуњава услов који поставља Мари-Лор Рајан, да наративни текст креира свет и насељава га ликовима и објектима (РАЈАН 2004: 279).



Пропов систем функција на анализу Листове симфонијске поеме, Тараста доводи у везу Пропове функције са концептом музичке теме. Међутим, пошто у симфонијским поемама<sup>8</sup> имамо мали број музичких тема (не више од пет), њихове трансформације током композиције, као и њихова појава у другим оркестарским бојама и хармонском окружењу, јесте оно што музички слика ове функције. Композитори попут Берлиоза, Листа и Вагнера, идентификују теме са митским херојима, а варирањем ових тема приказују промене у животу јунака, као и његова расположења. На примеру Бетовенове увертире *Егмонт* (према истоименој Гетеовој драми), Тараста показује како музички наратив не прати нужно исте путеве као и књижевни. Драматични музички конфликти у увертири снажно приказују Егмнтову борбу за слободу фламанског народа, међутим, крај композиције значајно се разликује од последње сцене Гетеове драме. На крају драме, Егмонт је у затвору, где у визији налик сновиђењу види себе слављеног као хероја, али драма завршава његовом егзекуцијом. Бетовенова композиција реинтерпретира Гетеов наратив, мењајући места ова два момента: прво чујемо егзекуцију, а затим музика слави тријумф хероја<sup>9</sup> (РАЈАН 2004: 292). Композитори епохе барока и класицизма такође су поседовали средства којима су могли да својој публици пренесу одређене поруке. Тадашња публика, коју су по правилу чинили припадници високе, музички добро образоване класе, била је у стању да препозна музичке топосе,<sup>10</sup> као и мелодијске обрте који су носили утврђена значења, а чијим је распоређивањем према одређеном плану музичко дело добијало карактеристике наративности. Примењујући Гремасов модел семиотичког квадрата, у својој слободној адаптацији, Тараста као најважнији аспект музичке наративности истиче игру модалитета. Присуство модалитета у музичком исказу значи постојање одређене структурне логике, која је уграђена у музичку логику. Основни модалитети музике су *being*, који значи одмор, стабилност и консонанцу и *doing*, који је синоним за музичку акцију,

<sup>8</sup> Термин симфонијска поема сковао је Франц Лист (1811-1886), доводећи на тај начин у везу оркестарско дело апсолутне музике, са књижевним жанром поеме.

<sup>9</sup> Амерички музиколог Ричард Тараскин (Richard Taruskin) сматра да најчешћи и препознатљив Бетовенов „наратив” следи пут преко борбе до победе.

<sup>10</sup> Често употребљавани топоси тог периода били су топос *Sturm und Drang*, као и топоси француске увертире, осећајног, галантног и ученог стила.

догађај, динамику и дисонанцу. Уз ова два основна модалитета Тараста додаје и модалитет *becoming*, у значењу темпоралног музичког процеса (РАЈАН 2004: 292). Смене између тензија (*doing*) и опуштања (*being*), формирају мали „наративни програм”, који Тараста назива „органском наративношћу”. Тараста сматра ове модалитете извором музичке наративности, који не имплицирају да је конкретна прича испричана.

Наратологија, као дисциплина која се бави проучавањем приповедања, константно шири границе својих проучавања са књижевности на другим медијумима посредоване наративе, са текста на контекст, са проучавања наратива на проучавање наративности. У оквиру својих истраживања, трансмедијална наратологија, покушава да „разрешити” дилему форма/садржај, приликом транспоновања наратива из једног текста у други, односно из једног медија у други. Мари-Лор Рајан као темељ ових испитивања уводи свет приче и дефинише га као ментални конструкт, који настаје у уму реципијента. Да би текст сматрали наративним он мора да има способност да призове у свест менталну представу која симулира развој приче. На овим основама, осврнули смо се у раду на неке од примера уметничке праксе (филм, графички роман, сликарство, музику), како бисмо објаснили улогу медија у обликовању, посредовању и процесуирању наратива и објаснили услове наративности. Трансмедијално приповедње, довело је до настанка нових форми наратива, које претпостављају вишеструке медијске платформе. Такође, развој компјутерске технологије унапредио је могућности електронских медија који, за разлику од традиционалних, имају ширу доступност и посредовани су различитим средствима. Мари-Лор Рајан, проучавајући концепте и ефекте трансмедијалног приповедања (ефекат лавине и ефекат матрикса) уочава њихов снажан утицај у савременој култури. Развој интернета, хипертекста, хипермедија, не само да је наратив учинио интерактивнијим, већ постоје тенденције да се оствари илузија виртуелне реалности (идеја холограма, пројекат интерактивног биоскопа), што пружа додатни подстицај трансмедијалним истраживањима.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БРЕЈДИ, КОЕН 2009: Braudy, Leo and Marshall Cohen (ed.). *Film Theory and Criticism*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2009.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016: Milosavljević Milić, Snežana. *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2016.
- РАЈАН 2004: Ryan, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
- РАЈАН 2013: Ryan, Marie-Laure. „Transmedial Storytelling and Transfictionality”. *Poetics Today* 34: 3 (2013): 361-388.
- ФЕЛАН, РАБИНОВИЧ 2005: Phelan, James and Peter J. Rabinowitz (ed.). *A Companion to Narrative Theory*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- ХЕРМАН 1999: Herman, David (ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.

Maša R. Stanišić

## THE PERSPECTIVES OF TRANSMEDIAL NARRATOLOGY

### Summary

This paper presents an overview of the basic research fields of transmedial narratology, which analyses the principles of narrative design in different media, as well as the prospectives and the aspects of narrativization across media. Transmedial narratology conceives narrativity as a process of cognitive activity of human consciousness, which can be inspired by different types of, not necessarily artistic, human practice and examines their narrative potential. Within its research frames, transmedial narratology attempts to “solve” a form/content dilemma, when transcribing narratives from one text to another, namely from one medium to another. The common ground of these inquiries is the storyworld. To be considered a narrative, text must attain proficiency to evocate a mental image in our mind that stimulates a development of the story. On this basis, we looked back at some of the examples of artistic practice (film, graphic novel, painting, music), in order to describe the role of the media in designing, mediating and processing of narratives and to explain conditions of narrativity.

*Key words:* transmedial narratology, narrative, narrativity, transmedial storytelling, transfictionality, storyworld, media, remediation

