

Čitanje romana *Lanark* Alasdaira Graya i njegovih adaptacija kao intermedijalne mreže “postmodernog grafičkog romana”

UVOD

Lanark je roman književnika i vizualnog umjetnika Alasdaira Graya napisan između 1950-ih i 1980-ih godina i ključno djelo dvadesetostoljetne škotske književnosti, objavljeno 1981, kad se recepcija toga gotovo alternativnog nacionalnog romana, a svakako romana grada Glasgowa, poklopila s reakcijama na negativne rezultate referenduma o devoluciji iz 1979. godine. Specifičnost Grayevih djela nalazi se u naglašeno jednakovrijednom položaju teksta i, često samoparodičnog, parateksta, budući da je Gray ujedno i ilustrator svih svojih knjiga. U *Lanarku* je i otprije prepoznata nedjeljiva vizualnost koju njegovi tekstovi duguju figuri autora kao obrazovanog slikara i muralista, te važnost parateksta (Böhnke, 2004: 81). Alan Riach, recimo, u pristupanju vizualnosti kod Graya poseže za modernizmom, povijesti vizualnosti u modernom svijetu te škotskim kontekstom (2014: 152). Međutim, teorija je dosad premalo promatrala odnos Graya sa stripom/grafičkim romanom i drugim takozvanim niskim formama i njihovim utjecajem na njegov imaginarij te je potrebno ići korak dalje ukoliko se želimo dublje posvetiti Grayevoj intermedijalnosti, za što je posebno koristan kritički instrumentarij vizualnih studija, odnosno studija slike, kao i teorija grafičkog romana.

Ova će analiza pristupiti romanu *Lanark* iz te perspektive, kako bismo ga, uzevši u obzir intermedijalnu mrežu adaptacija, parateksta i različitih medija kojima se koristi, interpretirali kao nešto što ćemo nazvati “postmodernim grafičkim romanom”, a taj će teorijski okvir služiti kao početna točka za istraživanje vizualnosti u drugim autorovim djelima (među kojima je i upravo objavljena Grayeva slikovno-tekstualna prerada Danteove *Božanstvene komedije*), ali i drugih djela (škotske) književnosti općenito, ne samo u suvremenoj i postmodernoj poetici. Ovaj je prilog dio šireg rada u kojem kanim promotriti kako te formalne pretpostavke ulaze u suodnos sa sljedećim temama: rod i tvorba identiteta, pojedinac nasuprot opresivnom društvu, miješanje žanrova, historiografska metafikcija i ontologijski postulati postmodernizma, petrofikcija i utjecaj neobnovljivih izvora energije na škotsku kul-

turu, dihotomija priroda/kultura, deindustrijalizacija i maskulinitet i dr.

Narativna i žanrovska struktura *Lanarka* alternira između fantastičnog i realističnog, dvaju planova s pripadnom dvojicom protagonista, koji su naličja istog lika. Dok Duncan Thaw živi u Glasgowu nakon 2. svjetskog rata, *Lanarka* pratimo u fiktivnom gradu Unthank, crnom ogledalu i distopijskoj verziji Glasgowa. Ovaj roman odabran je za analizu ne samo zbog mogućnosti koje otvara za istraživanje vizualnosti i verbalnosti, već i zbog toga što predstavlja polazišnu točku autorove poetike, kao i fokalnu točku za promatranje društvenopolitičkog konteksta poslijeratne Škotske, napose ambivalentnog odnosa škotske književnosti s ostatkom Velike Britanije, čega će se ovaj rad također dotaknuti.

“POSTMODERNI GRAFIČKI ROMAN” I VIZUALNI JEZIK

Pojam grafičkog romana u posljednjoj četvrtini 20. stoljeća popularizirao je Will Eisner, zajedno s pojmom sekvencijalne umjetnosti, što je kulturološki uzdiglo strip na vrijednosnoj skali u čitateljskom poimanju i kanonu te čime se popularna forma stripa približila romanu, ne samo u svojim formalnim obilježjima. Unatoč razlikama u ograničenju medija, grafički roman s romanom u užem smislu dijeli fizički oblik književne publikacije, pa iako je u pravilu roman tipografski slobodnija od dviju formi, ovisno o izdanju, dok su paneli grafičkog romana načelno fiksni, nije neobično da i klasični romani svraćaju pozornost na vlastito oblikovanje i karakteristike fizičkog artefakta (Kukkonen, 2013: 90). Tu se u literaturi najčešće kao primjer uzima *Tristram Shandy* Lawrencea Sternea, pa se i Alasdair Gray svojim romanima (možda još više romanom *Poor Things* nego *Lanark*) upisuje u istu tradiciju, koja je dobila novi zamah u poetici postmodernizma.

Korištenjem teorije grafičkog romana kako bismo formalno pristupili ovom romanu ulazimo u prostor suvremenog izmicanja krutim granicama humanističkih kritičkih modusa i odijeljenih disciplina koje odne-

davno gube snagu i relevantnost u globalnom kontekstu. Prije svega, naratološka metoda specifična za strip i grafički roman pogodna je za ovu analizu jer uzima u obzir i tekstualne i grafičke elemente u svojim panelima, što predstavlja izazov kritičarima naviknutima na tekstualno temeljene narativne forme (Rippl, Etter, 2013). Slike moraju sadržavati detalje koji pokreću priču i kondenziraju prostor na stranici koji bi inače bio nužan za tekstualnu ekspoziciju. Prijelazni elementi koji priču pomiču od jednog do drugog prizora te sredstva sažimanja ili uokvirivanja koja pregovaraju oko temporalnosti verbalne ili tekstualne naracije doprinose kompleksnom narativnom pristupu. Kao hibridna umjetnička forma, tvrdi Henry John Pratt, "stripovi imaju i književne i slikovne narativne dimenzije: ta hibridna forma umjetnosti koristi se narativnim strategijama blisko povezanim s književnošću s jedne, i drugim slikovnim medijima s druge strane" (2009: 107, kurziv u originalu). Intermedijska umjetnička praksa na sličan način može biti formalno izražena i unutar modusa romana, ako medij gledamo široko, kako ga opisuje Rosalind Krauss i vizualni studiji, kao diskurzivno opterećen pojam od kojeg se kritika želi, no ne uspijeva odmaknuti (1999: 5).

Suprotno stavu postojeće književne kritike o paratekstu, odnosno slikama prisutnima u Grayevim romanima, po kojem ilustracija predstavlja popratni materijal tekstualnom dijelu – a Gray se koristi dvama medijima kako bi u metatekstualnoj igri izrazio isto (Lee, 1990: 104–105) – najavljeni će rad promatrati slike *Lanarka* kao tekst, njegov tekst kao niz slika, ali i usredotočiti se na prostor koji stvara njihova supozicija (i kompozicija). Zanima nas kakva intermedijalnost izvire iz sprege tih dvaju modusa, i kako ona može unaprijediti naše razumijevanje romana kao ne samo naracije koja se čita, već također i vidi, čime se on približava nečemu što nazivamo "postmodernim grafičkim romanom" koji se svojom hibridnošću opire ideji čistoće i hijerarhizacije medija i samih umjetnosti. Teorijskom promišljanju stripa i grafičkog romana pritom možemo pristupiti na nekoliko načina. Rad koji ovaj tekst najavljuje prvenstveno će se koristiti pristupom koji predlaže da o strip mislimo kao o "vizualnom jeziku" budući da njegove slikovne sekvencije pojave vizualnog povezuju u izraze značenja, kao što rečenice slažu riječi u izjave (Cohn, 2007). Takvo viđenje stripa navodi nas na proširenje pojma vizualnog jezika na širi spektar djela od samog stripa i grafičkog romana, koji postaju samo jedno od mjesta na kojima se taj jezik pojavljuje, te im možemo pridružiti i kulturološki okvir književnosti kakva je književnost Alasdaira Graya.

U propitivanju različitih razina međudjelovanja medija, koje se očituje kako u osjetljivoj razlici, tako i u modalitetima reprezentacije, ali i u institucijama (Jensen, 2016) – budući da se diskurzi i modaliteti interakcije vizualnog teksta kao medija ubrajaju u mrežu tekstova koji rezoniraju značenjem iz kulturne povijesti i drugih žanrova (Kristeva, 1974/1984) – uputno je promotriti još neke čvorišne točke u istraživanju intermedijalnosti i Grayeva "postmodernog grafičkog romana". Pritom su možda najzanimljiviji međudodnosi žanra i vremena kao medija. Primjerice, već spomenuta dvojnost žanrova u *Lanarku* formalno je podijeljena na po dvije knjige za svaki žanr, a sveukupno četiri knjige nekronološki su poredane. Dvojica glavnih likova, koje i heterodijegetski pripovjedač i radnja romana prepoznaje kao dvije strane jedinog lika, nastaju iz raskola koji psihološki element sjedinjuje sa žanrovskim, pa tako ludilo Duncana Thawa postaje znak za prelazak u fantastični dio romana. Središnja točka te podjele, ne samo mjestom radnje, narativizirani je Glasgow u svoje dvije reprezentacije. Roman time postaje vježba, ili meditacija, mimetičke zablude, budući da fantastični dio romana podriva realistični, i obratno.

Ono što u *Lanarku* usmjerava i povezuje realistični¹ žanr i fantastiku, dominantne žanrove u romanu, jest postmodernost, čije se uobičajene shvaćene karakteristike mogu ponajviše pronaći u epilogu knjige, smještenome pred kraj romana, no ne na sam kraj gdje bi se epilog obično nalazio. Ovdje autor smješta samog sebe u tekst, koji se otvara i progovara izravno čitatelju i znanstveniku koji ga proučava. Opisujući proces vlastitog intertekstualnog usidrenja u podrobno nabrojanim djelima više ili manje kanonske literature (neka od kojih su plod fikcije), a kojima postmoderni umetnuti autor/pripovjedač dodaje vlastito biografsko iskustvo, ova knjiga samosvjesno čitatelju štodi mjesec razmrsivanja tih mreža. Tim se ogoljivanjem čitatelj razoružava u vježbi erudicije, međutim, roman poziva na oslobađanje prostora i gledanje iznad filološkog i taksonomskog, odnosno cirkularnog pristupa i izaziva nas da se upustimo u nove načine čitanja².

¹ Pri čemu se koristim pojmom "realistično" kao natpovijesnom, stilističkom odrednicom, kako ga koristi Mieke Bal (2006: 331), kao i "postmodernost", s ciljem njihova razlikovanja od realizma i postmodernizma kao periodizacijskih odrednica.

² Alasdair Gray jedan je od postmodernih autora koji tu naljepnicu odbija, smatrajući je pojmom koji denotira solipsističku poetiku. To istodobno Graya čini izrazito postmodernim autorom u njegovom preziru prema svakoj klasifikaciji (Rhind, 2008: 25). Ono što Rosi Braidotti prepoznaje u filozofskom usmjerenju Zapada nakon Nietzscheova proglašenja smrti Boga, kako ponovno stvoriti zajednicu koju povezuje afinitet i etička odgovornost (2013: 6), prepoznaje se i u Grayevu djelu, čiji distopijski dijelovi uokvirani realističnima (koji se svojom alinearnošću i kontingencijom

Postmoderna književnost dijeli brojne stavove i metode s (konceptualnom) umjetnošću nakon Duchampa, koja se nerijetko poziva na Waltera Benjamina i njegovu tvrdnju da tehnološka reprodukcija može smjestiti kopiju originala u situacije koje sam original ne može ostvariti (1936: 21). U takvom promatranju povijesti književnosti i umjetnosti u popisu obrađenih djela iz *Lanarkova* epiloga, valja uzeti u obzir propitivanje humanističkog ideala, koje tvrdi da humanističke znanosti (i tradicija humanizma) u svojem temelju imaju eurocentrizam kao "strukturni element naše kulturne prakse" (Braidotti, 2013: 15). Pozivajući se na Hegelovu filozofiju povijesti, Braidotti navodi taj isti eurocentrizam kao gorivo imperijalističke mašinerije zemalja poput Velike Britanije. U tom je kulturološkom kontekstu osvanuo i Lanark, koji adresira dvostruki status Škotske kao ujedno korisnika i žrtve imperija.

Mieke Bal tvrdi da dolazi do distorzije kad među uobičajenim načinima čitanja nastupi tenzija, međusoban konflikt koji pojedini detalj čini znakom nekoherentnosti (2006: 14). Jedan takav način čitanja, odnosno nad-modus, jest žanr, a realistični žanr – žanr *par excellence* – zbog, i unatoč činjenici da ukazuje na samoočitovanu tekstualnost čak i u svojim slikama, teško je dekonstruirati u njegovoj holističkoj naravi. Valja napomenuti kako ni vizualni ni tekstualni znakovi realističnog modusa nisu deskriptivniji od drugih, niti nam kažu više o (ponovno, nedohvatljivoj) stvarnosti koju prikazuju, pa je činjenica da se favoriziraju u tom smislu uzrokovana isključivo kulturološkim elementom (Bal, 2006: 331).

Mieke Bal koristi se pojmom *ekphrasis*³ kao konceptom povijesno rezerviranim za opise umjetničkih djela, označavajući razliku između vizualnog i jezičnog, kako bi se istražila "semiotička moć svakog od njih i njihovog odnosa prema vjerodostojnome prikazu" (*ibid.* 124). U *Lanarku* epideiktika narativizacija odgovara umjetničkom procesu Duncana Thawa – jednog od dvaju lica protagonista – koji oslikava mural crkve u provinciji, tako da čin oslikavanja postaje okvir pripovjedačeva otkrivanja procesa stvaranja romana (Gray, 2006 [1981]: 320). Ovdje

suprotstavljaju racionalističkoj teleologiji) zovu na pročišćenje škotske psihe nakon Drugog svjetskog rata. Paradoks *Lanarka* nalazi se upravo u istodobnom zalaganju za nimalo neutralno političko rješenje (marksistički socijalizam) prema škotskoj nezavisnosti, i izraženoj svijesti o opasnostima svakog konstrukta političkog i književnog izraza.

³ U diskurzivnom žanru *ekphrasisa*, koji predstavlja intermedijalnu ambiciju fikcionalizacije želje da se usavrši epistemološka utemeljenost, "riječi i slike natječu se za performativnu moć. Njegov je prototip onaj trenutak u epskom tekstu gdje opis i narativ postaju nerazmršivo pomiješani. [...] Opis je neodoljivo reprezentativan: [...] on o-pisuje objekt, piše o njemu i oneispisuje ga, kako se opis dezintegrira u različitim scenama (u doslovnom smislu epideikse); narativizira taj objekt (čije su slike narativne i oživljavaju pod pogledom opisa) i uokviruje objekt motivirajućim narativom" (Bal, 2006: 125).

svjedočimo ekstremnom slučaju opisa koji generira priču i pokreće vlastitu okolinu, kao i uobičajenom slučaju opisa koji je sâm narativan, pa pokreće svoj objekt (Bal 2006: 125). Realističnim metodama slike i teksta kao pokretne slike, Grayev roman ostvaruje transgeneričku resemantizaciju škotske nacionalne priče kakvu oprimjeruje njegov rodni Glasgow. Supozicijom žanrova, stvara se nekropolitčka distopija koja glatko nastaje iz mentalne bolesti u realističnom dijelu, a zatim klizi od jednog do drugog žanra.

Povezano s pitanjem intersekcije žanra kao elementa koji roman otvara prema intermedijalnosti, pitanje je vremena kao operativnog medija, koji nam, viđen iz perspektive intermedijalnosti, također dopušta da sagledamo gore spomenutu psihožanrovsku pukotinu do koje dolazi u *Lanarku*, a koja se može čitati kao simptom poslijeratne rane i prikazivanja neprikazivog u književnosti. Prema Gillesu Deleuzu, nekronološko je vrijeme jedina subjektivnost, koja se stalno ponovno pojavljuje, cijepa u dva smjera, dok je "pisanje, i slijedom toga slikanje, čin čitanja, a čitanje je način ponovnog ispisivanja i oslikavanja. A takvi činovi [...] ne odvijaju se u 'praznom' vremenu nego u vremenu ispunjenom sadašnjošću" (1997: 310), u kojem se samo dogmatske metode smatraju povijesnim i vizualnim. U *Lanarku* protagonist, podijeljen u dvije persone (zrcalne dvojnike) i predstavljen u anakroničnom nizu sekvencija, istodobno živi u dvama žanrovima, dvjema polovicama romana i dvjema verzijama istoga grada. Slike tog grada stalno se ponovno uspostavljaju i nude uvid jedna u drugu, zamagljujući liniju između stvarne i virtualne slike. Tek homodijegetski pripovjedač, koji signalizira svoj položaj arbitra povijesti, objašnjava Lanarku – jednom od te dvojice – zakonitosti tog svijeta, uspostavlja vizualno-vremensku sekvencu i razotkriva povijest i kronološko nizanje kao tekstualni konstrukt.

Intermedijalnost se upisuje i u stvarni prostor grada Glasgova, kad Duncan Thaw, drugo od dvaju lica protagonista, oslikava Postanak na crkvi u provinciji, međutim dok zaziva Boga, obznanjuje kako bi radije slikao ostvarenje industrijskog napretka na kakvoj željezničkoj postaji. U zanimljivoj posljedici ovog romana kao kulturnog i političkog artefakta, *Lanark* je trijumfirao kao resemantizacija stvarnog mjesta i postao upisan u svakodnevicu Glasgova kad je Alasdair Gray 2012. godine bio zadužen da oslika mural na postaji Hillhead podzemne željeznice (Miller 2012). Na taj je način stvarnost postala produžetak romana i roman je ušao u intermedijisku izmjenu s vlastitom budućnošću, odnosno recepcijom. Glasgow nakon *Lanarka* nije isti kao prije, a roman se u više smjerova kreće vremenom – poviješću, stvarnošću i fikcijom.

Osim što se odlikuje stripovskom estetikom u slikovnim prikazima ilustracija, s debelim crnim linijama i karikaturnošću, *Lanarkova* nelinearnost i nizanje scena u obliku tekstualnih panela sadrži semiotičke odnose sistema strukturalističke lingvistike (što

ćemo vidjeti i kasnije u adaptacijama). Primjer toga možemo pronaći u tekstualnoj slici koja motivira naslov knjige i Lanarkovo ime: prilikom dolaska vlakom u distopijski Glasgow (pri čemu je vlak heterotopija smještena između dviju sfera romana), još neimenovani protagonist vidi sliku na kojoj prepoznaje nešto neizrecivo, u lakanovskom objektu čiji pogled gleda natrag, pa odlučuje sebe imenovati prema nazivu mjesta na toj slici, koja se ispostavlja kao karta za vlak. Jean-Luc Nancy rekao je: “što Slika pokazuje, Tekst de-monstrira. [...] Što Tekst razotkriva, Slika postavlja i ostavlja. Što Slika konfigurira, Tekst disfigurira” (77–78). I u toj oscilaciji u “prostoru debljine papira” (*ibid.*), svako od to dvoje *ekphrasis* je onoga drugog.

Dietmar Böhnke ovu Grayevu intermedijalnu igru naziva “međumjetničkim diskurzom” – aludirajući na shizoidno razlomljene postmoderne tekstove Briana McHalea i historiografsku metafikciju Linde Hutcheon – međutim, ta se igra može upregnuti i u različite umjetničke forme *Lanarka*, i kao romana, i kao mreže adaptacija. I ovdje je postmoderna ilustracija tipično anti-ilustracija, koja u prednji plan stavlja ontološku strukturu. Gray tako postaje izvrsnim primjerom ilustracije integrirane u verbalni tekst kao vizualni diskurz, čije polifone strukture stavljaju različite moduse i medije u međuodnos, komunikaciju i koliziju. Sve slike, prisjetimo se Rolanda Barthesa, polisemične su i “impliciraju ‘plutajući lanac’ označenog” (1977: 38–9), što je osobito produktivno ako sliku gledamo u književnosti.

U interdiskurzivnom momentu klizanja kroz vrijeme, žanr i modus (ako ih gledamo kao medije), umjetnost u *Lanarku* postaje misaona, osim što je retinalna i doživljajna aktivnost, i što otvara vrata spoju konceptualne umjetnosti, “niske” umjetnosti stripova i druge B produkcije te književnosti koja promišlja vlastiti proces stvaranja dok istodobno gleda prema budućnosti, svjesna da je to ne može izdvojiti od politike. Kulturni i moralni imperijalizam Velike Britanije tako postaje naglašen i potkopan formom postmodernog grafičkog (ili pseudografičkog) romana koji stalno nudi dvostruku čitalačku ekspoziciju svojeg konteksta i sebe kao kulturnog artefakta. Ove teme i teorijski okvir tek čekaju na detaljniju razradu, a jedno od pitanja koje će se postaviti jest je li ontološka dualnost postmodernizma osobito prikladna za prikaz konfliktnog identiteta Škotske, te je li “škotskost” napose vizualna u svojem izrazu i kako nam to može pomoći čitanju vizualnosti u književnosti.

Lanark je, poput svojih brojnih pandana u masovnijoj kulturi, s vremenom postao intermedijska mreža originala i adaptacija⁴, što je posebno zanimljivo zbog njegove intertekstualnosti i aktivnog angažmana s već postojećom književnošću i kulturom, a što je u literaturi uvelike istraženo, osobito u analizama N. J. Rhinda koja Graya promatra iz vizure postmodernog. Osim samog romana i intertekstualnih referenci, Alasdair Gray 1983. godine izradio je slikovnu knjigu snimanja za nedovršeni filmski projekt, dok je dramatičar David Greig 2015. godine postavio kazališnu adaptaciju *Lanark: A Life in Tree Acts* po vlastitom dramskom predlošku prema originalnom tekstu romana⁵. Nezanemarivu ulogu u (ne)ostvarenju ovih adaptacija imaju i institucije poput Citizens Theatre Glasgow i Edinburgh International Festival koji su omogućili postavu drame⁶, a osim institucija važan je i ekonomski aspekt – nedostatak financiranja kojim je s druge strane knjiga snimanja zasad jedino ostvareno od namjeravanog filmskog projekta. Adaptacija u ovakvim slučajevima objelodanjuje vlastitu narav proizvoda, čime je knjiga snimanja

⁴ Odnosno onog što Gérard Genette naziva “tekstovima druge razine” (1979: 5), no ne u vrijednosnom smislu, a Henry Jenkins kulturom konvergencije (2006).

⁵ Valja imati na umu kako prema Lindi Hutcheon adaptacija ima vlastitu auru, prisutnost u prostoru i vremenu (usp. Walter Benjamin) te je kao takva zasebno umjetničko djelo, jer priroda proizašlog teksta ne znači da vjernost teksta originalu treba biti kriterij vrijednosne analize ili prosudbe (2006: 6).

⁶ U romanu kao i u drami (i poeziji), škotska književnost kasnog 20. i ranog 21. stoljeća ponovno otkriva vlastiti glas (nakon tzv. škotske književne renesanse), budući da su škotski pisci u tom razdoblju, unatoč razlikama u poetikama, gotovo jednoglasno politički nastrojeni u želji za vlastitom državom (Colin Kidd, 2018: 3). Prema Giffordu, ponovno zamišljanje Škotske također je i ponovno zamišljanje dometa i bivanja ljudske vrste u izrazito suvremenim modusima (2007: 247). Suradnja Graya i Greiga pritom je vrlo sretna jer obojica se, svatko na svoj način, koriste inkorporiranjem visoke književnosti i često teorije s intertekstualnošću i ‘niskim’ formama, kao što su folklor ili strip, ili pak izleti u nadnaravno. Takve teme i nelinearni smisao za razvoj priče “oslobađaju potisnute glasove” i izražavaju svjesni “nemara prema tradicionalnoj kategoriji, tipu i formi”, čime se suvremena škotska književnost “obilato kreće unutar brojnih Škotski”, kao i izvan nacionalnog teritorija (Gifford, 2007: 251). Kao što je Alasdair Gray politički aktivan u svojim socijalističkim idejama za novu Škotsku, David Greig s druge strane zagovara kazalište kao mjesto emancipacije škotske književne tradicije, budući da su kazališta “među najboljim arenama u kojima se takvi dijalozi mogu odviti” (Harrower, Greig, 1997: 15). Odabir Grayeva suvremenog klasika iz 1981. za kazališnu adaptaciju stoga nije slučajna, i doprinosi svjesnoj kulturnoj gradnji “nove nacije starih tradicija” koja se nalazi na “političkom i predstavničkom raskrižju” (Schoene, 2004: 124). Takva neodređena (post)nacionalnost sigurno će i dalje biti odražena u jednako tako neodređenim i nestabilnim entitetima kao što je maskulino sebstvo (Schoene, 2004: 124) i urbani krajolik s više lica, kao što je krajolik o kojemu čitamo i koji gledamo kod Graya, te prerada tradicija nižih slojeva u Greigovim postmodernim dramama.

neostvarene adaptacije međuproizvod, slično kao drama namijenjena čitanju. S obzirom na činjenicu kako zasad nije dostupna snimka izvedbe drame, u analizi ćemo promatrati navedene slikovno-tekstualne adaptacije, odnosno pripreme za izvedbu i ostvarenje u prostornim medijima.

Scena iz fantastičnog dijela romana, u kojemu protagonist Lanark ulazi u prijelazni prostor, s ulazom u obliku ustiju koje ga dovode u nekropolitički prostor podzemnog Instituta, zoran je primjer intermedijalnosti *Lanarka*, u kojoj na vidjelo dolaze i teorijske preokupacije vizualnosti kojima se ovaj rad bavi. To psihotjelesno stanje u romanu je opisano u sljedećem odlomku:

Crnilo ga je obavilo s treskom i pao je.

No ne daleko. Šupljina ispod usta suzila se u ždrijelo niz koje je klizio i udarao sve manjom brzinom kako su mu odjeća i rožnata ruka počele zapinjati za stranice. Stranice su se počele stiskati i opuštati, zagrijavati kad bi se stisnule, hladiti kad bi se opustile, i spust je postao niz ledenih padova od jednog do drugog vrelog stiska. [...] Većina ga je osjetila napustila. Misao i sjećanje, smrad, vrućina i smjer rasplinuli su se i nije znao ni za što osim pritiska i trajanja. Kao da su se gradovi nagomilali na njemu, težinom koja se udvostručila svake sekunde; ništa osim pokreta nije moglo smanjiti taj pritisak; sve će vrijeme, prostor i um završiti ako se ne pomakne, no prošli su eoni otkad je mogao pomaknuti nožni prst ili kapak. A zatim se osjećao poput beskrajnog crva u beskrajnoj tami, naprezao se i naprezao i nije uspijevao povratiti knedlu koja ga je nasmrtno gušila. (Gray 1981: 48–49, moj prijevod)

Ovaj odlomak, osim izraženog utjelovljenja i prikaza maskulinog (i seksualnog) identiteta u epizodi na granici ludila, iskorištava mogućnosti romaneskne forme kako bi iscrpno prikazao sva osjetila, te je osobito pokretljiv u svojem sižeju. Kako je Gray zamislio taj prizor u knjizi snimanja vidljivo je na Slici 1.

U ovoj adaptaciji kretanje prema rubu ekrana prikazuje protagonistov pad, promjena plana zamijenila je unutarnji opis fokalizacije, dok više puta naslikano tijelo na jednom panelu na stripovski način ostvaruje dojam salta. Nevidljiva ruka koja se tekstualno opisuje u tekstu romana u adaptaciji je, kao i u planiranom filmu, ostavljena gledatelju.

Eksperimentalni kazališni umjetnici, dramatičar David Greig i redatelj Graham Eatough u sklopu svojeg projekta *Suspect Culture* shvatili su da je jedini način da ovaj roman bude postavljen na scenu taj “da produkcija bude onoliko radikalna za publiku koliko je knjiga za čitatelja” (Harrower, Greig, 1997: 6). Premijera te koprodukcije održala se u kazalištu Royal Lyceuma u Edinburghu, 23. kolovoza 2015. i iste je godine izvedena u Citizens Theatreu u Glasgowu (Greig, 2015: 5). Gore analizirani prizor na sljedeći je način prikazan u tekstu adaptacije:

IN COLD BLUE LIGHT HE FALLS THROUGH BLACKNESS, LEAVING THE SCREEN BOTTOM RIGHT. CUT TO —



DOWNWARD SHOT OF HIM, LARGE, FALLING INTO THE FRAME FROM THE BOTTOM EDGE AND



DIMINISHING TO NOTHING IN THE CENTRE. CUT TO —



OBLIQUE UPWARD SHOT OF HIM SOMERSAULTING DOWN INTO CLOSE-UP FROM TOP LEFT. BEFORE LEAVING THE SCREEN BOTTOM RIGHT HE IS SUDDENLY CAUGHT BY A HUGE INVISIBLE HAND, THE LIGHT ON HIM GOES HOT ORANGE RED AND



SOUND: HARSH BUZZING

THE INVISIBLE HAND TIGHTENS, SQUEEZING HIM INTO A PAINFUL KNOT.



Slika 1. Slikovna knjiga snimanja za neostvoreni filmski projekt *Lanark* (Gray, 2009: 198–199)

Lanark se povlači na balkon. / Vjetar, susnježica, spuštenu kišobran. / Okreće se prema nebu. / Svemir se otvara u obliku usta. / Glas: LANARK. / Lanark: Tko si? / Glas Ja sam izlaz. / Daj mi da te progutam. / Trenutak. / Lanark ide prema ustima. / Okreće mu leđa. / Pada. / Vrišti. / Usta se naglo zatvaraju. / Usta se nasmiješe. (Greig, 2015: 45–46, moj prijevod)

Adaptacija, koju u ovom kontekstu možemo nazvati i remedijacijom (Rippl, Etter, 2013: 200), još je sažetija od knjige snimanja i prevodi se u kazališni jezik tako što u obzir uzima mogućnosti kazališnog eksperimentalnog prikaza. Odabran je fokus na ustima, korištenje prethodnog scenskog prostora balkona, a protagonistov doživljaj izražen je zvukom. Gašenje svjetla na pozornici koje uslijedi označava prelazak u sljedeći prizor, u distopijskom Institutu, gdje se kod knjige snimanja nalazio crni ekran koji postaje strop Instituta, dok u romanu tama prelazi u taktilno, zatim olfaktivno (fokalizacija *Lanarka*) i zatim je prizor Instituta u novom odlomku.

Dok će najavljeni rad detaljnije analizirati prizore romana i adaptacija i zacijelo doći do konkretnijih zaključaka kroz usmjereno čitanje i gledanje, pomak prema grafičkom romanu možemo vidjeti već ovdje. Kod romana ne postoji stripovski *snapshot* aspekt

(Kukkonen, 2013: 9) – osim u ilustracijama, odnosno paratekstu – nego klasični odlomci koji se doduše također mogu u cjelini promatrati kao vizualni objekti. S druge strane, “mentalni model” (*ibid*: 12) nudi se i u romanu, kao i promjena u perspektivi između panela. Što bi u romanu bio panel, a što rez; što označava odlomak, što rečenica, a što stripovska mentalna slika i kako ona doprinosi narativizaciji, valja tek istražiti.

ZAKLJUČAK

Ovaj tekst nudi neka početna razmatranja u sklopu rada koji će proučavati konvergenciju vizualnosti i verbalnosti u formi romana, koja otvara mogućnosti drugačijih načina mišljenja književne naracije. Promjene u percepciji koje su donijeli dvadesetostoljetni mediji, u koje ubrajamo grafički roman koji je utjecao na mnogo masovnije medije, svakako su imale utjecaja i na književnost, što dobro pokazuje roman *Lanark* Alasdaira Graya. U prostorima između različitih medija i modaliteta nalazi se značenje, pa će najavljenno istraživanje sprege vizualnog i verbalnog u post-modernim tekstovima doprinijeti inter- i transmedijalnoj naratologiji i dublje istražiti razlike između medija, žanra i modusa, kao i vizualnog teksta kao operativnog pojma. Time će se ovaj rad pridružiti rastućem korpusu studija škotske književnosti, koja je zanimljiv slučaj skupa tekstova s ambivalentnim odnosom prema naciji i vlastitoj liminalnoj zajednici. Grayev se *Lanark* u tom kontekstu, sa svojom izraženom lokalnošću i podrivanjem romaneskne forme, napose smještajem Glasgowa u prostor između realističnog, nadnaravnog i metanarativnog, upisuje upravo u osvjet provizorne post-nacije, budući da je, u periodu između škotskih referenduma, bio jedno od ključnih književnih djela živog procesa akumulacije lijevo-orijentiranih kulturnih praksi u Škotskoj.

LITERATURA

Bal, Mieke 2006. *A Mieke Bal Reader*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Barthes, Roland 1977. “Rhetoric of the Image”. *Image Music Text*. Prev. Stephen Heath. London: Fontana Press.

Benjamin, Walter 2008. (1936). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

Böhnke, Dietmar 2004. *Shades of Gray: Science Fiction, History and the Problem of Postmodernism in the Work of Alasdair Gray*. Leipzig: Galda + Wilch Verlag.

Braidotti, Rosi 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.

Cohn, Neil 2007. “The Visual Language Manifesto: Restructuring the ‘Comics’ Industry and Its Ideology”. *Visual Language Lab*. URL: <http://www.visuallanguagelab.com/P/vlmanifesto.pdf> [pristup 15. 9. 2018].

Deleuze, Gilles 1997. (1985). *Cinema 2. The Time-Image*. Prev. Hugh Tomlinson i Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gardiner, Michael 2011. “Introduction”. *Scottish Literature and Postcolonial Literature: Comparative Texts and Critical Perspectives*. Ur. Gardiner, M. et al. Edinburgh: Edinburgh University Press, str. 1–12.

Genette, Gerard 1979. *Introduction a l'architexte*. Pariz: Seuil.

Gifford, Douglas 2007. “Breaking Boundaries: from Modern to Contemporary in Scottish Fiction”. *The Edinburgh History of Scottish Literature. Vol. 3, Modern Transformations: New Identities (from 1918)*. Ur. Brown, I., Clancy, T., Manning, S. i Pittock, M. Edinburgh: Edinburgh University Press, str. 237–252.

Gray, Alasdair 2016. (1981). *Lanark. A Life in Four Books*. Edinburgh: Canongate Books.

Gray, Alasdair 2009. *A Gray Play Book*. Edinburgh: Luath Press.

Greig, David 2015. *Lanark. A Life in Three Acts*. London: Faber & Faber.

Harrower, David i Greig, David 1997. “Why a New Scotland Must Have a Properly Funded Theatre”. Edinburgh: *The Scotsman*, 25. studenog, str. 15.

Hutcheon, Linda 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Jenkins, Henry 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Jensen, Klaus Bruhn 2016. “Intermediality”. *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. Ur. Jensen, K. B., Rothenbuhler E. W., Pooley J. D. i Craig, R. T. Hoboken: Wiley-Blackwell. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118766804.wbiect170> [pristup: 19. 9. 2018].

Kidd, Colin 2018. “Union and the Ironies of Displacement in Scottish Literature”. *Literature and Union. Scottish Texts, British Contexts*. Ur. Carruthers, G. i Kidd, C. Oxford: Oxford University Press, str. 1–40.

Krauss, Rosalind 1999. “A Voyage on the North Sea.” *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.

Kristeva, Julia 1974/1984. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press.

Kukkonen, Karin 2013. *Studying Comics and Graphic Novels*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Lee, Alison 1990. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. London: Routledge.

Miller, Phil 2012. “Underground artist Gray unveils panoramic mural in Subway”. *The Herald Scotland*. URL: https://www.heraldsotland.com/news/13073359.Underground_artist_Gray_unveils_panoramic_mural_in_Subway/ [pristup 18. 9. 2018].

Nancy, Jean-Luc 2005. *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.

Pratt, Henry J. 2009. “Narrative in Comics.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67, str. 107–17.

Riach, Alan 2014. “The Literary Vision or How to Make Things Seen”. *Alasdair Gray: Ink For Worlds*. Ur. Camille Manfredi. London: Palgrave Macmillan, str. 151–169.

Rippl, Gabriele i Etter, Lukas 2013. “Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative” *From Comic Strips to Graphic Novels*. Ur. Stein, D. i Thon, J-N. Berlin: De Gruyter.

Rhind, Neil James 2008. *Alasdair Gray and the Postmodern*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Schoene, Berthold 2004. "Nervous Men, Mobile Nation: Masculinity and Psychopathology in Irvine Welsh's *Filth and Glue*". *Scotland in Theory: Reflections on Culture and Literature*. Amsterdam, New York: Rodopi, str. 121–146.

SUMMARY

READING ALASDAIR GRAY'S NOVEL *LANARK* AND ITS ADAPTATIONS AS AN INTERMEDIAL NETWORK OF THE "POSTMODERN GRAPHIC NOVEL"

This text analyses the novel *Lanark* by the Scottish author Alasdair Gray from the perspective of intermediality, visual studies and graphic novel theory, presenting preliminary considerations from a doctoral dis-

sertation dealing with the visuality of text in Alasdair Gray, while interpreting his novels as "postmodern graphic novels". Intermediality and the convergence of the visual and verbal in Gray as the focus author for Scottish literature, which will be researched as the literary, historical and political context of the author's texts, is observed as a visual language that constitutes comics in the broader sense, offering a new, interdisciplinary critical perspective on Scottish literature, a national literature studied by a growing network of scholars, which is an especially interesting case study in the contemporary age of Great Britain's waning power and rising post-national tendencies, where Alasdair Gray stands as an example of innovation stemming from this context and exploiting it.

Key words: Alasdair Gray, intermediality, the post-modern graphic novel, *Lanark*, Scottish literature, adaptation