

Vanesa Matajc

DVA MEDIJA, DVE BESEDILI
Primerjanje literarnega besedila in njegove
filmske »adaptacije« z vidikov literarne teorije

1 Delež suhe teorije

Izhodišče vprašanj za primerjavo literarnega besedila in njegove filmske »adaptacije« z vidikov literarne teorije sta v tem pisanju pojma kod in medij.

Film se navadno razume kot medij: kot »filmski medij«. Literarno besedilo, ki je jezikovno sporočilo, se lahko razume kot sporočilo, ki svoje pomenne oblikuje v literarnem diskurzu, ta je utemeljen v jezikovnem kodu; pri tem se jezik lahko razume kot kod – dogovorjeni sistem: repertoar (jezikovnih) znakov in pravil za njihovo pomenjanje – ob tem pa se jezik lahko razume tudi kot poseben, jezikovni medij – to je odvisno od pomena, ki ga pripisujemo pojmu medij.

Pojma kod in medij v literarnoteoretsko primerjavo zato vnašata tudi vidike semiotike in teorije komunikacije: literarno besedilo in film delujeta kot sporočilo, to pa je v komunikacijskem modelu Romana Jakobsona eden od šestih dejavnikov, ki ga sovzpostavlja preostalim pet dejavnikov.

Kot vemo, komunikacijski model Romana Jakobsona (1996: 153) vzpostavlja torej šest dejavnikov:¹ med njima sta za tole iskanje razlik ključna medij in kod.

Kako se danes razume medij? Je sredstvo, ki omogoča prenos znaka do prejemnika znaka: bralca, gledalca. Lahko se razume na štiri načine: 1) je snovno sredstvo za prenašanje znakov (papir, računalniški zaslon, celuloidni trak); 2) je vrsta »besedila« na neki snovi (pisava, filmski posnetek, časopisna stran); 3) je ustanova, ki proizvaja in razpošilja sporočila, npr. radijska postaja; 4) lahko pa je čisto čutni pogoj / način sporočanja: fiziološko delovanje čutila: vidni, slušni, dotikalni ... medij. (Biti 1996: 302).

Skupni kod pa v primeru literarnega besedila pomeni: 1) pošiljatelju in prejemniku skupni jezikovni kod, jezik, v katerem je podano sporočilo, npr. slovenščina; in vključenost jezikovnega koda v literarni diskurz predpostavlja 2) pošiljatelju in prejemniku skupno razumevanje literarnosti sporočila: to zajema a) predpostavko,

¹ Pošiljatelj pošilja sporočilo prejemniku; to mu omogoča stik (vzpostavljeno razmerje med njima), medij, v katerem se posreduje sporočilo; to se nanaša na kontekst; da bo sporočilo razumljivo tako pošiljatelju kot prejemniku, morata uporabljati skupni kod, s katerim ustvarjata – razbirata pomenne sporočila (Jakobson 1996: 153).

da sporočilo sporoča fikcijo; in b) predpostavko, da je sporočilo (tudi zaradi svoje fikcionalnosti) večpomensko (semantično polivalentno):² ne teži k enovitosti svojih pomenov (monovalenci, značilni za znanstvena besedila), marveč s svojo oblikovanostjo, ki jo poudarja (Jakobson (1996: 158): prevlada poetske funkcije, ki pomeni tudi literarnost, pomeni, da se sporočilo nanaša samo nase; da je sebi svoj kontekst), z različnimi oblikovnimi postopki torej opozarja na svojo lastno strukturo.

Pošiljatelj in prejemnik, pisatelj in bralec, v literarnem diskurzu v jezikovnem kodu tako po dogovoru sprejemata nenavadno oblikovanost kot pričakovano, dogovorjeno, in sicer: nenavadno zvensko-ritmično oblikovanost besedila (npr. verz jambski enajsterec, rimo, razporejenost v kitice z različnim številom verzov, skratka, obliko italijanskega soneta), nenavadno stilno oblikovanost (npr. ponavljanje značilnih motivov, rož v Prešernovem sonetnem vencu), poudarjeno medbesedilnost sporočila v literarni tradiciji, ki je skupna pisatelju in bralcu (mnogi verzi Jesihove sonetistike se nanašajo na Prešernove sonete) in očitno vsebinsko oblikovanost (npr. žanr pravljice, ki predpostavlja delovanje nadnaravnih bitij, razporeja resničnost v pravljica števila, predpostavlja zmago dobrega itn.).

Vsi našeti oblikovalni postopki so dogovori literarnega diskurza v jezikovnem kodu – ustvarjajo fiktivnost in večpomenskost jezikovnega sporočila (besedila) tako, da vzpostavljajo »nedoločena mesta«.

Nedoločena mesta, kakor jih imenuje Roman Ingarden (1990: 292), v literarnem (jezikovnem) besedilu nastajajo v sočasnem delovanju štirih besedilnih plasti: plast zvenov (kar danes dopolnjujemo: tudi s črkami) besed; te aktivirajo (dogovorjene) pomene – pomensko plast; in obe plasti v bralčevi zavesti ustvarjata plast predstavljenih predmetov: imaginirane predmete ali stanja, ki se sicer nanašajo na realnost, niso pa realni (Ingarden 1990: 64). Ti predmeti ali stanja, posredovani jezikovno, namreč ne morejo biti predstavljeni z vseh svojih vidikov, celovito: realni »predmet«, npr. babico, bi v realnosti zaznali z vsemi petimi čuti kot realno: kot individualno obliko obraza, z razpredenostjo gub, s pričesko, kot individualno gibanje telesa, kot telo, oblečeno v različno oblikovano blago in barve, v posebni situaciji, s posebno mimiko, s posebno barvo oči, z individualnim vonjem, morda tudi slišanim posebnim tonom in ritmom govornice. Jezikovno sporočilo, ki se nanaša na babico, vsem udeležencem komunikacije, skladno z njihovimi predhodnimi zaznavami babice, iz pomena besednega zvena (črkovnega zapisa) babica aktivira drugačno predstavo babice, drugačen »imaginirani predmet« babico. Literarno (jezikovno) sporočilo pa – teoretično načrtno – izpostavlja, poudarja le določene vidike (»shematizirane videze«), ki usmerjajo bralčevo imaginiranje babice. V romanu Marie Grippe *Agnes Cecilija* so izpostavljeni vidiki: živahno gibanje, živahna mimika, svetle oči z raziskujočim pogledom itn., kar načrtno gradi posredno karakterizacijo babice – njeno živahnost, radovednost, pronicljivost, navihanost ... zunanja podoba je torej komaj zarisana: polna nedoločenih mest, ki jih mora bralec zapolniti sam s svojo predhodno izkušnjo babic. Bralcu je torej prepuščeno,

² Dve »temeljni tendenci literarne rabe jezika«: »nagnjenost k polisemiji besed, fraz in obsežnejših diskurzivnih enot (kar je opozicija monosemičnega ideala v neliterarnem jeziku) in težnja k besedilni avtoreferencialnosti, tj. k dejstvu, da je bralec pozornejši na strukturne homologije, na igro z rekurentnimi oblikami in dvoumnimi pomeni in na prostorske vzorce paralelizmov in opozicij, tako da branje ni omejeno le na linearno iskanje referenčne informacije«. Juvan (2003: 83) tako koncizno povzema npr. J. Cullerja, Umberta Eca, Antonia Garcia-Berrio, idr. literarne teoretike).

kakšno zunanjo podobo babice v vseh podrobnostih bo imaginiral, vendar pa bodo bralčevo imaginacijo vodili izpostavljeni vidiki babice – imaginirane babice, ki jih bodo ustvarjali bralci romana *Agnes Cecilija*, ne bodo v nasprotju z živahnostjo, radovednostjo, navihanostjo – ne bodo imaginirane v takih zunanjih podobah, ki bi bile navzkriž s temi značajskimi lastnostmi (imaginirane babice torej ne bodo okorne, nebogljenea telesa, mračnega izraza, motnih oči).

Sporočilo v jezikovnem kodu se torej literarno oblikuje (in učinkuje) z nedoločeni mesti, trdi Ingarden, in tako razlaga literarno umetnino. Oblikovanost, oblika literarnega sporočila (očitneje v sonetu, prikriteje, a prav tako zanesljivo v romanu) ni ločljiva od vsebine sporočila.

Je to literarno oblikovanost sporočila, posebno kodiranost sporočila, mogoče primerjati s filmskim sporočilom?

Osnovna razlika je, da se jezikovno sporočilo (v jezikovnem kodu) posreduje bodisi v vizualnem mediju (kot črkovni zapis, pisava) bodisi v akustičnem mediju (kot serija ritmično urejenih zvokov, govor). Je jezik kljub temu lahko tudi samostojen medij? Nima snovne realnosti, vezan je bodisi na črkovni zapis bodisi na glasove. Vendar že sam medij, način posredovanja sporočila, prispeva k vsebini sporočila – k opomenjanju znakov. Navsezadnje: znak / kod brez medija ne obstaja; vedno je posredovan v nečem/ z nečim. Tudi medij brez znaka / koda nima smisla za prenašanje sporočila. Znak in medij sta torej neločljivo povezana.

Filmsko sporočilo pa se sočasno posreduje v vizualnem in akustičnem mediju, pri čemer vizualni medij posreduje že izdelane slikovne podobe, akustični medij pa posreduje: serije ritmično urejenih zvokov, ki jih prepoznamo kot jezikovni govor in opomenjamo v jezikovnem kodu, ritmično-melodično urejene zvoke, ki jih prepoznamo kot glasbo, in ritmično neurejene zvoke, ki jih prepoznavamo kot zvoke vsakdanje življenjske izkušnje.

Filmski medij je torej že sam po sebi medmedialen; prav v značilni kombinaciji medijev, ki ga ustvarjajo, je posebnost filmskega medija, oblikovanosti njegovega sporočila, sporočilnosti torej – oziroma učinka na prejemnika.

Kako je torej literarno oblikovanost sporočila v jezikovnem kodu (in ali akustičnem ali vizualnem mediju) mogoče primerjati s filmskim sporočilom, v mediju filma?

Ena možnost je verjetno ustvarjanje, načrtno postavljanje »nedoločnih mest«. Oblikovanje nedoločnih mest v jezikovnem mediju literarnega sporočila poteka z načrtnim izbiranjem, zabrisovanjem in poudarjanjem referenc, ki bodo vstopile v bralčevo imaginacijo »predmeta«. Ruski literarni teoretik je, še preden je postal tudi semiotik kulture, govoril o postopkih selekcije in stilizacije, ki ustvarjajo »strukturo umetniškega teksta«. Tekst, besedilo, pa lahko razumemo kot jezikovno, likovno ali filmsko sporočilo: zbir znakov, ki ga opomenjamo.

Semiotik Umberto Eco (*La struttura assente*, 1968) misli, da je filmski prizor sestavljen iz manjših prvin, ki so podobne jezikovnim znakom, besedam. Npr.: če filmski prizor predstavlja človekov obraz, so manjše prvine prizora oči, nos, usta, gube na čelu, naočniki itn. Na prvi pogled takšna vizualna, že izdelana podoba ne oblikuje »nedoločnih mest«, ki bi jih moral gledalec izpolniti s svojo imaginacijo. Vendar je takšna vizualna podoba načrtno izdelana, načrtno oblikovana, s sporočilnim namenom: odvisno od kota snemanja, odvisno od zornega kota kamere, ki ustvarja sporočilo v filmskem mediju, je, ali bo prizor človeškega obraza izpostavil pogled oči (ali jih zasenčil in prikri), mrščenje gub, živahno lesketanje naočnikov

(ali prosojno zgolj-navzočnost naočnikov) na, npr., babičinem obrazu: od filmskega medija, ki ga soustvarja sredstvo kamere in ravnanje z njo, je odvisno poudarjanje posameznih filmskih »znakov« (delov prizora) in zakrivanje drugih, kar usmerja gledalčevo opomenjanje teh znakov, tako da prikazano osebo dojema celovito, vendar tako, da mora iz njene načrtno podane vizualne podobe usmerjeno imaginirati osebine – vizualno – neprikazane psihične razsežnosti v dani situaciji (babičino radovednost, vitalnost, pronicljivost): usmerjeno imaginacijo neprikazanega tudi v mediju filma, s sredstvi filmskega medija ustvarjajo načrtno postavljena nedoločna mesta v vizualni podobi osebe / obraza, ki sicer sporoča celovit vtis te osebe, njeno psihofizično celovitost.

Nedoločna mesta pri vizualnem usmerjanju imaginacije v filmskem mediju poleg zornega kota kamere ustvarja tudi postopek montaže: režiser /scenarist / montažer z montažo oblikuje neposredni izraz dogajanja, rezi v kontinuiteti predstavljenega dogajanja pa signalizirajo tudi tisto dogajanje, ki naj bi potekalo izven filmskih prizorov. (Roland Barthes je l. 1960 ta dva načina prikazovanja, ki ju omogoča montaža v filmskem mediju, imenoval »filmski izraz« in »filmska signalizacija«. Prim. Nöth 2004: 503) Tudi montaža glede na mesto, kjer rez poseže v kontinuiteto prikazanega dogajanja, usmerja gledalčevo imaginacijo oz. oblikuje nedoločna mesta, ki jih mora gledalec zapolniti s svojo lastno predstavo.

Pri tem ga dodatno usmerjajo – oblikujejo nedoločna mesta – za razliko od jezikovnega sporočila tudi učinki akustičnega medija v medmedialnem filmskem mediju (glasba, zvočne podobe vsakdanje izkušnje). In seveda sporočilnost jezika–besedila, ki ga govori prikazana oseba.

2 Filmska adaptacija literarnega besedila? Zmeraj že transformacija. Konkretno.

Zaradi te medialne razlike v ustvarjanju nedoločenih mest; ob upoštevanju, da znak brez medija ne obstaja kot znak za opomenjanje, filmska adaptacija literarnega besedila nujno pomeni: transformacijo. Značilnosti drugotnega, filmskega medija nujno spremenijo postopke, s katerimi se ustvarjajo nedoločna mesta, in s tem tudi učinek nedoločenih mest od bralca na gledalca: ko obliko literarnega besedila zamenja oblika filmskega »besedila«, to nujno vpliva tudi na sporočilno vsebino. Drugi avtor – ali ekipa avtorjev – ustvarja sporočilo literarnega besedila v drugem mediju in predpostavlja drugačno prejemanje sporočila – gledalčevo.

Za ilustracijo bom opisovala »filmsko adaptacijo«, dejansko pa transformacijo romana, ki sicer ni mladinski, ga pa najbrž vsi poznamo. Roman je Ecov roman *Ime rože*. Filmska adaptacija, točneje, transformacija, je film Jean-Jacquesa Annauda *Ime rože*. Ecov pogled, ki se zmrači ob omembi filma, in zagodenje »no comment«, je najbrž upravičeno.

Annaudova filmska adaptacija je sicer obdržala zgodbo romana: enako je »odgovarjala« na vprašanje: »in kaj se je zgodilo potem?«; obdržala je torej časovno sosledje dogodkov, ki jih ustvarjajo določene osebe na določenem prostor-času. Krenila pa je v hudo transformacijo zgradbe ali »obdelave« zgodbe; je torej drugače »odgovarjala« na vprašanje, »zakaj se je kaj zgodilo?« oz. je skrajno zmanjšala število možnih odgovorov: preoblikovala je »besedilo« v dokajšnjo enosmiselnost. Žanrski pluralizem Ecovega literarnega besedila (zgodovinski roman, detektivski

roman, filozofsko-zgodovinski roman, filozofsko-religiološki roman, roman o reprezentaciji) je Annaudov film skrčil na žanr detektivke; niti ne prave zgodovinske detektivke, saj je zgodovina bolj ko ne kulisa detektivskega zapleta. Annaudova filmska transformacija je torej omejila nedoločna mesta in skrčila prejemnikovo imaginacijo, s tem ko jo je preusmerila v zoženi snop predstav.

Motivi, ki so se v filmskem besedilu in mediju ohranili, so npr. srednjeveška opatija na ozemlju današnje Italije, menihi, inkvizitor, detektiv in detektivov vajenec, deklica z vasi, knjižnica in Aristotelov rokopis.

Kot že omenjeno, Eco primerja besede s posameznimi prvini filmskega prizora. Katero besedo bo poudarilo besedilo, da bo delovala kot važen motiv? Katero prvino prizora bo poudaril zorni kot kamere? Za primer vzemimo ljubezenski dogodek – niz prizorov.

Eco je ljubezenski prizor v romanu opisal tudi z nekaj besedami, ki označujejo telesne dele, recimo dekličine prsi. Vendar je te besede prepletel s citati biblijske *Visoke pesmi*. Erotične motive je na ta način, skladno z meniškimi statusom in imaginacijo Adsona, osmisli s temo najvišje možne, vzvišene ljubezni, ki si jo lahko predstavlja mladi menih. V romanu je Adsonovo ljubezensko doživljanje podano v obliki toka zavesti. Režiser Annaud se je prilagodil mediju filma v tem, da je črtal jezikovni medij (Adsonov notranji monolog) in ljubezenski prizor predstavil vizualno (in minimalno akustično). Tudi s tem, npr. z zornim kotom kamere, ki poudari obraz protagonista, njegov pogled, kretnje, in z glasbo; še bolj seveda z vmontiranjem hipnih zabrisanih podob Adsonove imaginacije med erotično igro (metaforična montaža po Eisensteinovem zgledu) bi lahko ustvarjal nedoločna mesta za gledalčevo usmerjeno imaginacijo: odpiral možne razsežnosti sporočila o Adsonovem doživljanju.

Kaj je dejansko poudaril, kakšen zorni kot kamere, montažo in akustične učinke je izbral režiser Annaud? V nizu prizorov je recimo kamero usmerjal v menihovo kuto in nato v dekličin goli ozadek – dva dominantna filmska »motiva« tega niza prizorov. Akustične možnosti je »pokril« z nekaj dekličinega cvileža. S tem ni nič narobe, če se ne bi z drugačnimi poudarki, poudarjeno telesnostjo, Adsonov doživljaj vzvišene ljubezni popolnoma izbrisal, tema prizora pa z ozirom na roman povsem spremenila. Smisel sporočila tega niza prizorov je postala v filmu čista telesnost. Tako je kamera s svojim zornim kotom, montaža, ki minimalizira signifikacijo (kot da gre za realni kontinuum dogajanja) in akustični del sporočila, ki spet poudarja telesnost – skratka, drugačno posredovanje / oblikovanje sporočila – spremenilo temo.

Telesna motivika se je v nizu prizorov povezala z motivom meniške kute. Kuta je vstopila v filmski prizor kot vidni kulturni znak krščanske religije. Gledalec filma ve iz kulturnega konteksta, da krščanska religija odklanja telesnost in telesno ljubezen samo na sebi. To pa je temo telesnosti dodatno osmislilo; kuta je vizualno učinkovala kot kulturni znak (Barthes) in temo telesne ljubezni prepletla s temo greha: sugestivno. Tudi Eco v romanu izpostavlja temo greha telesne ljubezni, vendar v Adsonovi pripovedi o ljubezenskem doživljanju greh nevtralizira z vzvišenostjo svojega čustva. Annaud ga vprašljivo nevtralizira samo z Viljemovim, »učiteljevim« kratkim odpuščanjem.

Ta tematska preosmislitev je najbrž zelo samovoljna filmska adaptacija. Je izrazita transformacija. Izhaja tudi iz spremenjenih postopkov oblikovanja: iz spremenjene izbire, izpuščanja in kombiniranja znakov. To bi teoretično lahko pripisali

dominantnosti vizualnega medija v filmski medmedialnosti. Vendar bi film lahko menihovo notranjo perspektivo, ki gradi literarno besedilo, »prevedel« z vizualno sugestijo. Možnost je menjava perspektiv: posnetek deključinega obraza – tega, kar menih vidi – in menihovega obraza. Možnost je poudarjena izbira motiva oči. Oči, pogled, so od srednjega veka postajale konvencionalni motiv vzvišene ljubezni s konotacijo svetosti (kozmično podobje: oči, primerjane z zvezdami, svetlobo, lučjo, ki je tudi konvencionalni simbol božanskega v krščanski religiji – in še kateri). Vendar namesto tega Annaudova kamera izbere pogled od zunaj, najprej na obe osebi hkrati, nato na kuto, nato na deključino telo oziroma zlasti na en del.

3 Vendarle adaptacija? Medmedialnost

Po drugi strani izraz filmska adaptacija vseeno natančneje opozarja, da je njeno izvorno besedilo in sporočilo iz nekega drugega medija: zapisanosti ali govorjenosti/slišnosti jezika. Filmsko **adaptacijo** medmedialnost, ki je sicer lastnost filmskega medija, še dodatno opredeljuje.

Berlinska raziskovalka Irina Rajewska misli, da medmedialnost nastane šele tedaj, ko v sporočilu prepoznamo njegov izvorni in prevladujoči medij (*Ursprungsmedium*).³ Medmedialnost pomeni, da »umetniško delo prestopa meje najmanj dveh, tradicionalno različnih medijev,« tako da združuje posebna in značilna izrazna sredstva teh dveh medijev.

Eden od treh tipov medmedialnosti je zamenjava medija:⁴ na primer ekranizacija romana. To pomeni: transformacijo predhodnega besedila v drug medij.⁵ To bi bila npr. filmska »potteriana«. In to je najbrž naredil Annaud s svojim filmom: zamenjavo medija, (hudo) transformacijo. Kaj pa bi potem bila očitna filmska adaptacija? To bi lahko bil drugi od dveh tipov medmedialnosti: medmedialnost v ožjem smislu.

Tu sporočilo, sporočeno v enem mediju, očitno sprejema značilne poteze drugega medija. Kar deluje kot tujek. Nepričakovano opozarja, da je takšna oblika načrtovana in s tem – sporočilna. Filmska adaptacija, ki hoče poudariti, da je medmedialna in da se nanaša na predhodno jezikovno besedilo, bi torej morala poudarjeno ohranjati literarno-diskurzivno dogovorjene oblikovne postopke jezikovnega koda v vidnem ali slušnem mediju: ob ohranjenih motivih in temah bi morala npr. na vso moč izpostavljati dialog ali celo komentirati prikazano doga-

³ Če izvornega medija ni mogoče prepoznati, Irina Rajewsky (2005: 2) govori o transmedialnosti: to je popolno zlitje medijev v nek še neznan način komunikacije. To bi dejansko bil film, ki je z združevanjem vidnega in slušnega medija in jezika ustvaril sebi lastno kombinacijo: filmski medij. Scenarij filma ni adaptacija kakega izvornega umetniškega dela.

⁴ Druga dva tipa medmedialnosti sta: kombiniranje medijev (slikanica, opera, gledališče, multimedija, strip, likovna pesem); in medmedialnost v ožjem smislu: tu sporočilo, sporočeno v enem mediju, očitno sprejema značilne poteze drugega medija. Recimo: jezikovno besedilo prevzema filmsko tehniko montaže. Ali: filmsko sporočilo se oblikuje s prevzemom asociativne logike po zgledu nadrealistične lirске avtomatične pisave. Tu sporočilo, sporočeno v enem mediju, očitno sprejema značilne poteze drugega medija. Ta prevzem ali vdor drugega medija se imenuje tudi ekfrazna (Rajewsky 2002: 10).

⁵ Proces transformacije nekega medijsko značilnega, določenega predhodnega besedila, tekstnega substrata v drug medij (prim. Rajewsky 2005: 3).

janje z vdorom pripovedi, pripovedovalca. Ta vdor pripovedovalca je npr. naredila filmska adaptacija romana Edith Wharton *Čas nedolžnosti*.

Mogoče bi z vdorom pripovedi in pripovedovalca, ki od zunaj komentira prikazano dogajanje, tudi Jean-Jacques Annaud lahko ohranil vse tiste pomene Ecovega romana, ki segajo čez enostavno detektivsko zgodbo. In se, kot vemo, zgostijo v odprte smisle vprašanja o resnici, iluziji in kulturnih konvencijah.

Te teme in to odprtost smislov Ecovega romana je Annaudov film izgubil, mogoče ravno zato, ker ni zmožgal biti poudarjeno medmedialen, kot očitna filmska adaptacija. Ohranil pa je seveda notranjo medmedialnost filma kot posebnega modernega medija, in s tem ustvaril predvsem transformacijo izvirnega vizualnega /slušnega medija, ki posreduje jezikovno kodirano literarno besedilo.

Notranja, nepogrešljiva medmedialnost filma je, kot rečeno, **sočasen** učinek vidnega, slišnega medija – sočasen učinek podob, zvokov, glasbe, jezika. Filmska adaptacija ali transformacija pa je še posebna, dodatna medmedialnost filma, ali kot zamenjava medija ali kot v ožjem smislu medmedialnost. Ta pa je **zaporedna**. Najprej dojemamo sporočilo v izvornem mediju (npr. tem, v katerem se posreduje jezik/literatura), nato šele v novem mediju, kot film. V filmu nehote ali hote iščemo sledove romana in njegove jezikovne posredovanosti, s tem pa ostrimo senzibilnost za postopke, ki nam omogočajo ustvarjati pomene v znakih, posredovanih v enem in drugem mediju. Sporočilo obeh medijev odpira kompleksnejše razsežnosti. Nedoločna mesta se odpirajo drugače; nova imaginacija se nalaga na predhodno, tudi če zgodba, posredovana v drugem mediju, ohranja zgradbo, ustvarjeno v izvornem mediju.

Vprašanja, ki se pri tem odpirajo, izhajajo iz naivnega vprašanja: zakaj gledati film po romanu ne pomeni poznati roman? Zaenkrat so se mi razcepila na tri vprašanja.

- 1) Kot rečeno, filmska adaptacija ohranja zgodbo (story) literarnega besedila. V svoji transformaciji zgradbo (plot) lahko ohrani (ali pa ne). Kako, konkretno, je zgradba povezana s tehniko montaže?
- 2) Film ima pri ustvarjanju »nedoločnih mest« in videzov, posebnih perspektiv na dogajanje, ki usmerjajo gledalčevo imaginacijo in s tem oblikujejo dogajanje v sporočilo, drugačne možnosti kot jezik. Filmski medij ima ob jezikovni tudi vidno in zvočno možnost ustvarjanja sporočila. Sporočilo, ki se tako skoraj »celostno« posreduje jezikovno, vidno in slišno, spominja na našo vsakdanjo življenjsko zaznavo. Zato je filmsko predstavljeno dogajanje videti kot resnično. Kakor na fotografiji. Film posebej učinkovito ustvarja iluzijo neposrednega, resničnega dogajanja, je mislil Jurij Lotman (*Problemi kino-estetike. Uvod v semiotiko filma*, 1973) in več teoretikov filma. Semiotik Nöth (2004: 503) povzema, da se v filmskem znaku kot da skoraj uniči označevalec. Po drugi strani pa lahko film ustvarja vidike in »nedoločna mesta« na dosti več načinov: jezikovno, vidno, slišno. Kako lahko film konkretno poudarja razlike med sabo in resničnostjo?
- 3) Ker v filmu sodeluje več medijev, lahko tudi zelo jasno omejuje pomene sporočila. Če se za to odloči, seveda, torej omejuje interpretacijo, zmanjšuje število »nedoločnih mest«. Zapolni jih z jasnimi kulturnimi znaki. Nekoč so bili to zlasti npr. kovinska čelada, monokel, rdeča zvezda Nekoč je bil film, tudi mladinski, lahko tudi v očitni službi ideološke propagande in pri tem prekosil svojo književno predlogo. In danes? Kako se film kljub močnim vidnim zna-

kom in jezikovnim sporočilom izogne ideološki propagandi, v kateri ideologija deluje kot »nevidne krogle« (Stephen Greenblatt)?

Viri in literatura

Vladimir Biti, 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.

Roman Jakobson, 1996. *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Marko Juvan, 2003. »On Literariness: From Post-Structuralism to Systems Theory«. *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. Steven Tötösy de Zepetnek (ur.). West Lafayette: Purdue University Press. Str. 76–96.

Winnfried Nöth, 2004. *Priručnik semiotike*. Zagreb: Ceres.

Irina O. Rajewsky, 2002. *Intermedialität*. Tübingen.

Irina O. Rajewsky, 2005. »Thesen zur Intermedialität.« *Intermedialität in der Lyrik in Ost-Mittel-Europa nach 1960. Reader* (Workshop, Leipzig, 8.–9. Juli 2005).

Vitan Mal

POTOVANJE PO SPOMINIH

1 Namesto uvoda

Pisanja o slovenskih filmih za otroke in mladino sem se bolj kot strogo teoretičnega dela lotil kot potovanja po spominih mojega otroštva in mladosti, saj sem bil ne brez naključja priča nastajanju mnogih slovenskih filmov za otroke pa tudi za odrasle gledalce. Temu je bila »kriva« moja mama, asistentka filmske režije, vse od Čapovih filmov do Pogačnikovih *Grajskih bikov*. Očim je delal kot direktor filmov, babica, mamina mama, pa je bila gledališka in filmska igralka. Lahko bi šel po babičinih stopinjah, saj mi je znameniti režiser Bojan Stupica ponudil statiranje v *Jari gospodi*. Kot majhen mulc naj bi z vrstniki ležal ob mlaki sredi studia, pa sem se na vse pretege drl, kje je moja mama. Režiser je hitro obupal in moja filmska slava je šla v franže. S Františkom Čapom, znanem po *Vesni, Ne čakaj na maj* in *Trenutkih odločitve*, so moji starši prijateljevali dolgo vrsto let. Tako sem v njegovi portoroški vili preživel kar nekaj brezskrbnih poletij. Ko se je mama pri mojih štirinajstih letih razšla z očetom, me je režiser želel celo posvojiti, a so moji domači zavrnili ljubeznivo ponudbo. Med snemanjem komedije *Naš avto* bi moral samo stati pred frizerskim salonom, pa sem imel tudi takrat prevelik odpor do tehnične pošasti, imenovane filmska kamera. Usodnejše je na mojo življenjsko pot vplivalo snemanje *Kale*. Na koncu filma je psica, ki je bil v resnici pes Asan, povrgla dva mladička. Tako zelo sem se navezal na enega od njiju, da sem ga po končanem snemanju lahko odnesel domov. Iz kosmate kepice je