

Film in literatura: primerjave, izmenjave, priredbe

Barbara Zorman

Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Titov trg 5, SI-6000 Koper
barbara.zorman@fhs.upr.si

Prispevek podaja pregled obravnav razmerja med filmom in literaturo, zlasti v kontekstu ekranizacijskih študij. Predstavi dihotomije, izhajajoče iz težnje po določanju specifične znakovnih sistemov filma in literature, problematiko koncepta zvestobe ter umeščanje ekranizacijskih študij v teorijo intermedijskih priredb.

Ključne besede: literatura in film / literarne predloge / filmske upodobitve / filmske priredbe / ekranizacije

Najbrž se ne zavedamo vselej, kako velik del filmske produkcije zavzemajo ekranizacije že objavljenih literarnih del, predvsem proze. Linda Hutcheon navaja podatek iz leta 1992, da je petinosemdeset odstotkov nagrad oskar za najboljši film podeljenih ekranizacijam (4). Tudi za obstoj umetniških ali »art« filmov, ki tvorijo konstitutivni del evropske kinematografije, je bistveno uveljavljanje nacionalne kulturne identitete oziroma prirejanje literarne tradicije v filmski obliki. Podobno je princip oblikovanja filma po literarni tradiciji razširjen v azijskih kulturah (glej npr. Corrigan).

Razmišljanja o preučevanju ekranizacij se pogosto začnejo z ugotovitvijo o neskladju med veliko količino filmskih priredb literature in raznovrstnih tekstualnih refleksij o tem pojavu (od popolnoma poljubnih in osebnih zapisov do umetnostnih kritik, esejev in akademsko, znanstveno, filozofsko in sociološko naravnanih razmišljanj) ter pomanjkanjem konsistentne teorije ali poetike ekranizacij.¹ Analize ekranizacij, je najpogostejši očitek, le redko presežejo robove posamičnih literarnih/filmskih del in subjektivnih oziroma laičnih primerjav med dvema različicama, zato ostaja to polje obsojeno na metodološko nesistematičnost, zakotnost, omejenost, nedovršenost (glej na primer Andrew, *Concepts*; McFarlane; Ray; Leitch; Hutcheon). Temeljni vzrok za tako stanje, se strinjajo omenjeni pisci, je vztrajanje pri principu zvestobe (torej beleženju odnikov priredbe od predloge), kar te študije vzpostavlja kot poljubne sodbe, ki obnavljajo prepričanje o večvrednosti literarnih besedil (v odnosu do filmov). H konceptu zvestobe kot glavnemu problemu ekranizacijskih študij in možnostim za njegovo preseganje se bom vrnila v sklepnem delu besedila.

Najprej pa bom predstavila teoretska izhodišča, ki omogočajo razumevanje ekranizacije kot prenosa teksta iz enega znakovnega sistema v drugega, oziroma težnje po opredelitvi *differentie specificae* filma in literature. Te namreč ustvarjajo nekaj dihotomij, ki niso vselej produktivne za razumevanje ekranizacij, kot tudi ne za interdisciplinarno preučevanje razmerja in stikov med literaturo in filmom, nemara pa omejujejo tudi metodologijo literarnih in filmskih študij. Pri tem se bom v največji meri navezovala na besedila iz angleškega (v manjši meri tudi francoskega) govornega območja, kjer je produkcija teoretskih obravnav te tematike najintenzivnejša.

Razločujoče dvojnosti

Beseda in slika

Najpogostejša dihotomija omejuje film na sliko, literaturo pa na besedo. V akademsko preučevanje ekranizacij je omenjeno shemo uvedla publikacija Georgea Bluestona *Novels into Films (The Metamorphosis of Fiction into Cinema)* iz leta 1957, ki je pogosto navajana kot ena prvih sistematičnih monografskih obdelav filmskega prirejanja literature. Uvodno poglavje, naslovljeno »Limits of the Novel and the Film«, Bluestone sicer začne z vzporednico med produkcijo oziroma recepcijo filma in literature. Oba medija naj bi tako temeljila na videnju, gledanju oziroma ustvarjanju podob. V naslednjem koraku pa Bluestone izpostavi razliko v načinu proizvajanja omenjenih podob: medtem ko bralci iz verbalnih abstrakcij ustvarjajo »mentalne podobe«, film deluje na gledalca preko »vizualnih podob«. Literatura naj bi tako delovala posredno, saj verbalni simboli stojijo kot posredniki med bralci in njihovimi predstavami zgodbenega sveta, medtem ko naj bi filmske slike vstopale neposredno v zaznave gledalcev; v tem kontekstu Bluestone vzporeja delovanje »kamere«² (zlasti podajanje sveta preko gibljivega gledišča, prilagajanje podobe občutju gledajočega, na primer s pomočjo zamegljene slike, itd.) z delovanjem človeškega zaznavanja.

Nasprotje med sliko in besedo se je kot temelj preučevanja razmerja med filmom in literaturo v kontekstu ekranizacijskih študij ohranilo vse do danes. Ena od najvplivnejših monografij, ki je v devetdesetih letih izšla na tem področju, *Novel to Film (An Introduction to the Theory of Adaptation)* Briana McFarlana iz leta 1996 najprej izpostavi dejstvo, da se literatura naslanja na sistem, ki je v celoti verbalen, medtem ko film gradi na kombinaciji vizualnih, zvočnih in verbalnih znakov, v naslednjem koraku pa

poudari, da razmerja med medijema ni mogoče razumeti brez upoštevanja temelje razlike med znakovnima sistemoma: »Verbalni znak, ki ga določa nizka stopnja ikoničnosti in visoka simbolna funkcija, deluje konceptualno, medtem ko filmski znak z visoko stopnjo ikoničnosti in nejasno simbolno funkcijo učinkuje neposredno na čutne zaznave prejemnika« (23).

Dihotomija med slikami in besedami je služila kot temelj večini teoretikov, ki so se opredeljevali do razmerja med literaturo in filmom, med drugim tudi Rolandu Barthesu, Dudleyju Andrewu in Christianu Metz (Eliott 2–4). To dejstvo Kamilla Eliott pripisuje prepričanju, da so bile tako imenovane čiste umetnosti od nekdaj bolj cenjene od hibridnih. Ko je začel film z literaturo tekmovati za mesto najvplivnejše reprezentacijske prakse, je to prizadevanje pogosto uveljavljal na račun samo-predstavljanja v smislu čiste vizualne umetnosti in zavračanja svojih literarnih, verbalnih in pripovednih razsežnosti. Prizadevanja, da bi ustvarili splošno razumevanje filma predvsem kot umetnosti podobe, so stalnica kinematografske prakse ter filmske kritike in teorije: pojavila so se že konec dvajsetih let preteklega stoletja v nemškem »abstraktnem filmu«, ki konceptualizira film izključno kot vizualni ritem in umetnost svetlobe, pa v francoskem »čistem filmu«, ki zahteva, da se film osvobodi dramskih, pripovednih in figurativnih oblik ter postane »čista« vizualna senzacija. Francois Truffaut je v besedilu *Une certaine tendance du cinéma français*, objavljenem v reviji *Cahiers du cinéma* leta 1957, zavrnil francosko kinematografsko »tradicijo kvalitete«, ki je temeljila na tako imenovanih filmih scenaristov, zvestobi literarnim predlogam in psihološkemu realizmu, ter jo obsodil kot princip, ki nasilno vkaluplja film v literarne modele in tako zavira njegov razvoj v smislu neodvisnega, svojim lastnim zakonitostim zvestega medija. Teoretsko prakso uveljavljanja »čistega« medija Kamilla Eliott razume kot vzrok za pogost razkorak med teoretičnim razumevanjem filma oziroma literature ter njunim dejanskim obstojem. Kamilla Eliott tako na primerih uporabe podob v viktorijanskih romanih (primer, ki bi mu bilo mogoče pridati nešteto drugih, vsaj od srednjeveških rokopisov in baročnih knjig emblemov dalje) in vsebinske, ritmične ter sintaktične vpetosti mednapisov v neme filme dokazuje, da sta film in literatura od nekdaj hibridna žanra, ter poziva k bolj kompleksnemu razumevanju soobstoja vizualnih in verbalnih elementov tako znotraj literature in filma, kot v njunem prepletu (1–17).

Obenem pa tovrstno shematiziranje zaznamuje študije ekranizacij z vrednostno hierarhijo, ki povečuje pomen pisane besede in njene izvirnosti nasproti domnevno sekundarnim, iz besed izpeljanim podobam. Ella Shohat meni, da dihotomija med sliko in besedo in hkratno tabuiziranje prve ter povečevanje druge izvira iz začetkov monoteističnih religiozних

tradicij ter to domnevo podpira z navajanjem številnih institucij judovskih in islamskih religioznih praks (omenja npr. prepovedi neabstraktnih podob in skulptur, poudarjanje prvenstva besede, obrede v judovski religiozni praksi, ki implicirajo erotičen odnos do zapisane besede). Pogost prezir do ekranizacijske prakse kot degradacije kanoniziranih tekstov ter predsodek, da filmske predelave literarne izvornike banalizirajo, razvrednotijo in celo profanirajo, tako Emma Shohat pripisuje tudi vplivom omenjenih religioznih tradicij (57).

Subjektivno in objektivno

Na dihotomijo med besedo in podobo se navezuje tudi prepričanje, da je literatura najbolj primerna za podajanje subjektivnih oziroma psiholoških stanj, medtem ko film – spričo svoje domnevne naravnosti v objektivno reprodukcijo stvarnosti – najučinkoviteje predstavlja zunanje dejanje. To je tudi ena osnovnih premis omenjene Bluestonove študije, iz nje pa izhaja prepričanje, da film ne more prikazati zavesti o minevanju časa, ne o izginuli predmetnosti in občutju odsotnosti, ne pomenskih večplastnosti, kot je na primer ironija. Na predpostavki, da konceptualni procesi ne morejo obstajati v prostoru, Bluestone ugotavlja, da slikovne reprezentacije ne kažejo dejanskih notranjih stanj, temveč le njihove referente (Bluestone 51–61).

Podobno mnenje izrazi Jean Mitry v *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963–65), in sicer se opredeli do tako imenovane filmske subjektivne podobe, torej prikaza prostora, ki bolj kot na lastno pojavnost opozarja na občutje subjekta, ki ga gleda. Mitry meni, da je tako »prikazovanje občutij« le iluzija, saj notranjih stanj nikoli ni mogoče v celoti pokazati. Naveže se na teorijo o fotografski naravi filma kot reprodukciji stvarnosti in zapiše, da film spričo svoje materialne narave ne more prevajati domišljije; mentalna podoba, prenesena na film, preneha biti mentalna in postane vizualna. Kot odraz subjektivnosti jo gledalec razume predvsem spričo konvencije, utemeljene v postopku montaže, ki prikaz prostora veže na zgodbeno osebo oziroma na njen pogled, to pa gledalca spodbuja, naj v upodobljenem izseku išče lastnosti, ki simbolizirajo stanje duševnosti prikazane osebe. Postopek, ki ga uporablja filmska subjektivna pripoved, meni Mitry, je zgolj subjektivizacija določenega objektivnega predstavljanja (109).

Omenjena dihotomija se pojavi tudi v publikaciji Seymourya Chatmana *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* iz leta 1990:

Prikaz mentalnih stanj – spominov, sanj, domišljije – v filmu ne more biti tako ustrezno predstavljen kot v literaturi. Če je tok zavesti tuj filmski predstavitev, ji je še bolj tuja predstavitev stanj zavesti, ki jih določa prav odsotnost vizualnega. Konceptualno predstavljanje po definiciji ne more obstajati v prostoru. Zato nam film, ki zunanje znake ureja v skladu z našim vizualnim zaznavanjem ali nam posreduje dialog, lahko zgolj pomaga, da postavimo nekaj *skelepov* o misli. Ne more pa nam misli neposredno pokazati. Lahko nam pokaže osebe, ki razmišljajo, čutijo ali govorijo, ne more pa nam pokazati njihovih misli in občutkov (159);

ter v že omenjeni monografiji Briana McFarlana, kjer pisec pritrди splošnemu prepričanju, da je film v podajanju notranjih občutij manj natančen od romana. Poleg tega je McFarlane prepričan, da se pripovedovalčeva ironična zavest o neskladju med pojavi upira dramatizaciji ter da mora film »ponarejati« stik med sedanostjo in preteklostjo s pomočjo mizenscene, saj za razliko od literature nima na razpolago pripovedne možnosti neposrednega priklica preteklega dogodka« (128–29).

Stališča omenjenih študij, nastalih ob koncu preteklega stoletja, so pravzaprav presenetljiva, saj spregledujejo prizadevanja avtorskega filma (na primer Alaina Resnaisa ali Federica Fellinija, Pierpaola Pasolinija ali Michelangela Antonionija) ter teoretikov (na primer Alexandra Astruca, Jeana Cocteauja, Marie-Claire Ropars), ki so dokazali, da lahko čas in prostor v filmu delujeta tudi kot nosilca subjektivnega dogajanja – torej tudi »odsotnosti«, kot so spominski dogodki – ter da je film sposoben ironije in avtorefleksije, k čemur se bom vrnila v naslednjem razdelku. Pomenske kompleksnosti in subjektivizacija pripovedi pa se v filmu najpogosteje ustvarjajo v trenju njegovih različnih plasti, na primer zvočne, verbalne, slikovne, gibalne. Posploševanje filma na medij, ki je najprimernejši za podajanje objektivne stvarnosti v nasprotju s subjektivnim podajanjem literature, je tako mogoče utemeljevati predvsem na osnovi redukcije omenjenih medijev na sliko oziroma besedo.

Pripovedovanje in prikazovanje

Pripovedovanje proti prikazovanju je eno od jeder literarne naratologije, in sicer v smislu razlikovanja med dvema načinoma podajanja govora oziroma med tako imenovanima *diegesis* in *mimesis*. Omenjeno razlikovanje naj bi po mnenju nekaterih naratologov (npr. Rimmon-Kenan 107) izviralo iz Platonove opredelitve besedne umetnosti, v tretji knjigi *Države* razdeljene v preprosto pripoved brez posnemanja in pripoved preko posnemanja. V prvi vrsti besedne umetnosti se po Sokratovih besedah pesnik ne poskuša skriti oziroma ne poskuša ustvarjati iluzije, da

izvor besed v literaturi ni on. V pripovedi, ki posnema, pa se pesnikov glas skrije oziroma mimikrira v glasove oseb iz zgodbe (Platon 79–80). Ta pristop je bil zelo vpliven v angloameriški literarni teoriji dvajsetega stoletja. Percy Lubbock je v študiji *The Craft of Fiction* (1921) na podlagi besedila Henryja Jamesa »Dramatize, dramatize!« normiral prikazovalni način – v smislu neposrednega prikazovanja dogodkov in pogovorov, ki uporablja princip prizora in ne pripovednega poročila/povzetka – kot prozni ideal, in sicer naj bi se umetnost romana začela šele tam, kjer romanopisec predstavi zgodbo v prikazovalnem načinu oziroma tako, kot da se je zgodba »povedala sama od sebe« (Lubbock 62). Na taki predpostavki je Lubbock zaradi močne vloge pripovedovalčevega povzemanja in komentiranja v besedilih kritiziral pisatelje, kot so Fielding, Thackeray in Dickens. Novo normo je poskušal leta 1961 vzpostaviti Wayne Booth s knjigo *The Rhetoric of Fiction*, v kateri si je prizadeval s kritiko Lubbockove interpretacije Jamesa rehabilitirati pomen pripovedovalnega načina (nav. po Rimmon-Kenan 108). Gerard Genette je razpravo o prikazovalnem oziroma pripovedovalnem načinu zavrnil obenem s konceptom zgodbe, ki naj bi se povedala sama od sebe; menil je, da za razliko od dramske reprezentacije nobeno besedilo ne more pokazati dogajanja zgodbe, ki jo pripoveduje. Genette je trdil, da je literarno pripoved mogoče zgolj bolj ali manj podrobno pripovedovati. Prikazovanje v prozi je le iluzija, saj je pripoved, pisna ali ustna, zgolj dejstvo jezika, ki označuje brez posnemanja (Genette 164).

Bolj relevantno za pričujočo študijo pa je razlikovanje med prikazovanjem in pripovedovanjem, ki jo kot temeljno opozicijo med literaturo in filmom, in sicer za definiranje posebnosti literarnega/filmskega načina podajanja zgodbe, uporabljajo študije ekranizacij. Tom Gunning tako v študiji »Narrative Discourse and the Narrator System« (1990) invertira misel Gerarda Genetta o iluzornosti prikazovanja v literaturi; »naravni« način filma naj bi bilo neposredno, objektivno posnemanje sveta. Gunningova misel temelji na podobi oziroma fotografiji kot osnovni enoti filma; fotografija naj bi v nasprotju z verbalno informacijo posredovala preobilje vizualnih podatkov ter »avtomatično« prikazovala svet v vsem mnoštvu njegovih podrobnosti. Pri procesu »narativizacije« filma, torej prehajanja filma iz prikazovalne oblike v pripoved, mora filmski pripovedovalec »premagati upor filmskega materiala proti pripovedovanju«, kar pa stori tako, da iz niza naključnih podrobnosti v zaporedju fotografij ustvarja hierarhične narativno pomembnih podatkov. Filmski pripovedovalec je v Gunningovi teoriji torej instanca, ki podobe opremlja s pomeni, to pa izvaja preko procesa izbire (izločanja prostora, ki ostane zunaj filma), interpretacije (kompozicija kadra) in kombinacije pojavov (montaža) (461–470).

Deset let pred tem je Seymour Chatman v študiji »What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)« (1980) zapisal, da film ne more postavljati trditev o pojavih in posledično tudi ne more ustvarjati opisa, saj je spričo prevladujočega prikazovalnega načina filma vsak predmet, ki se pojavi v njem – najsi bo to bližnji ali panoramski posnetek – zgolj prikazan, obenem pa avtomatično vpet v zgodbeni čas oziroma sile, ki poganjajo dogodke proti zaključku pripovedi.

Filmsko prikazovanje naj bi se od literarnega pripovedovanja torej razločevalo predvsem po načinu obstoja pripovedovalca. Temelj subjekta, ki naj bi ustvarjal pripoved v literaturi, je namreč pogosto razumljen kot »glas«: po Vrdlovcu se filmski pripovedovalec od literarnega bistveno razlikuje v tem, da »ne more izreči 'jaz' oziroma lahko to reče le tako, da se predstavi preko kake osebe« (Kavčič in Vrdlovec 415). Literarni implicitni pripovedovalec podajanje prepusti določenemu liku tako, da ta »zasede pripovedovalsko mesto v celoti«, v filmu pa ima v liku utelešeni pripovedovalec dostop le do verbalne pripovedi, temeljni pripovedovalec filma pa ostaja vir vseh podob in šumov v filmu (prav tam).

Chatmanova domneva, da je sposobnost opisovanja zgodbenega sveta in postavljanja trditev o njem, ki zahteva ustavitve/zamrznitve zgodbenega časa, izključno v domeni literature, ne pa filma, tako izhaja iz predpostavke o posebnem obstoju pripovedovalca kot subjekta, ki se uresničuje v govoru, kar potrjuje, da teoretiki pogosto težijo k interpretaciji medija kot »čistega« oziroma k enačenju medija z njegovo bistveno značilnostjo, znakom. Govor je filmu tuj, ugotavlja Chatman in opredeli pojav *off*-glasu v filmu kot vdor literature v film. Filmski ustvarjalci in kritiki naj bi ta postopek zavračali, saj pripada literarnemu pripovedovanju oziroma verbalnim trditvam, medtem ko mora film občutja in odnose prikazovati s sliko (Chatman, *What* 440).

Očitno je torej, da so zoževanja obravnavanih umetniških praks na dvojnosti, kot so beseda/slika, posredno/neposredno, subjektivno/objektivno, prikazovalno/pripovedovalno, med sabo močno prepletene. Tovrstno iskanje medijske specifikke pa je obenem s konceptom zvestobe (ki v smislu prenašanja nespremenljivih elementov zgodbe deluje v nasprotni smeri) določujoči element diskurza o ekranizacijah.

Stiki, izmenjave

V tem razdelku se bom osredinila na pristope, ki na videz delujejo v smislu preseganja dihotomij, dejansko pa jih pogosto le utrjujejo. To se dogaja tako, da skušajo film osvetljevati z besediščem, ki je sicer pridržano

za literaturo, ter z iskanjem tistega, kar je »tipično filmsko« v literaturi. Ti procesi so pogosto tudi del strategij za utemeljevanje večvrednosti literature nad filmom (ali obratno) oziroma borbe za mesto družbeno vplivnejše umetnostne prakse, saj naj bi prilasčanje lastnosti, domnevno tipičnih za »nasprotni« medij, in vsrkavanje ter preoblikovanje le-teh v skladu z domnevno lastnimi zakonitostmi pokazalo, da je posamezna umetnost gibkejša in primernejša sodobnejšemu času.

Filmsko v literaturi

S pripovednimi postopki, ki roman približujejo filmu, so se ukvarjali številni teoretiki in posledično tudi začetek tega pojava umeščali v različna časovna obdobja. Ker se pričujoča študija v največji meri naslanja na angleške in v manjši meri na francoske študije, tudi literarna besedila, ki bodo kot primeri omenjena v tem kontekstu, večinoma pripadajo temu prostoru.

Mnogi pisci v romanih zadnjih dveh stoletij zaznavajo težnjo po poudarjeni vlogi vidnega v primerjavi z drugimi kanali čutnega zaznavanja (tipično je ustvarjanje senzoričnih vtisov v literaturi najpogosteje podano kot podobje ali figuralika), s tem pa znotraj literature zgolj registrirajo pojav širših družbenih razsežnosti (ki najbrž presega meje pričujoče študije). Tako Bluestone kot McFarlane ta pojav ponazarjata z motom, s katerim Joseph Conrad uvede roman *The Nigger of the Narcissus*: »My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is before all, to make you see.«

Pogosto je kot eden prvih romanopiscev, čigar besedila se močno približujejo filmski senzibilnosti, naveden Gustave Flaubert. Alan Spiegel ga tako v publikaciji *Fiction and the Camera Eye* predstavlja kot začetnika »konkretizirane oblike«, ki jo pisec doseže s poudarjeno deskriptivnim slogom. Podobno Gerard Genette v Flaubertovih romanih zaznava vtis materialne navzočnosti predmetov, ki ga ustvarja izredno natančno opisovanje. Filmski pripovedni postopki naj bi bili posebej očitni v odlomku iz *Madame Bovary*, v katerem protagonistka sanjari. Genette ta literarni odlomek primerja s filmskim *flashbackom*, saj je podan z majhnim številom pogojnikov in v nedovršniku – tako se ta domišljjski prizor pravzaprav skoraj ne razlikuje od dogajanja, ki je podano kot realno (Kavčič in Vrdlovec 196).

Nemara najbolj vplivna študija, ki se ukvarja s filmskimi tehnikami v romanu devetnajstega stoletja, je esej »Dickens, Griffith in mi«, ki ga je režiser Sergej Ėjzenštejn prvič objavil leta 1944. V besedilu Ėjzenštejn navaja Dickensove opise in jih razlaga kot tipično filmske: uvajanje se-

kvenčnega načina pripovedovanja, in sicer paralelne montaže, prehoda ene podobe v drugo z zabrisom (*dissolve*), spoje vizualnega in zvočnega, zaporedje velikih planov podrobnosti ali fragmentov, ki podajo mozaično sliko mestnega kaosa oziroma z zaporedjem sinekdoh ponazarjajo bistvo celote. Ājzenštejn skratka v Dickensovih romanopisnih tehnikah zaznava vodenje prejemnika – tu je mišljen predvsem princip montaže – po pripovednem svetu, ki naj bi bil tipično filmski, vendar je obstajal že prej v literaturi. S tem Ājzenštejn literaturo prikaže v smislu kulturne tradicije, ki je pomagala pri oblikovanju kinematografije, obe pa poveže v smislu umetnosti pogleda (Eisenstein, *Dickens* 426–34).

Najpogosteje – in nemara tudi najbolj upravičeno z dejanskim vplivom kinematografije – pa teoretiki pojav filmskih postopkov v proznih delih analizirajo na podlagi avtorjev, kot so Virginia Woolf, James Joyce in Marcel Proust. Tako na primer Keith Cohen v publikaciji *Film and Fiction – the Dynamics of Exchange* (1979) predpostavlja, da je kinematografski vpliv bistven za spremembe v uporabi gledišča, časovne strukture, objektivne in subjektivne pripovedi romanov na začetku dvajsetega stoletja, ter skuša ob tem dokazati vpliv filma na razvoj literarnega modernizma. Cohen kot bistveno (modernistično) novost v filmskem načinu podajanja zgodbe med drugim imenuje premik iz pripovedovane preteklosti v prikazovano sedanjost. Nenehna nedovršenost sveta na filmskem platnu, kjer pripoved obstaja le, dokler se slika in zvok gibljeta, se torej ujema z načinom v literarnih besedilih, ki jih vzpostavlja tok doživljajev, asociacijsko prelivanje »v nekoherentni, diskontinuirani formi jezika«, kar naj bi bilo značilno za modernistično prozo (glej na primer Škulj 65).

Podobno kot za Sergeja Ājzenštejna, Georġa Bluestonea in številne druge pisce je tudi za Keitha Cohena montaža najbolj specifično filmsko sredstvo, ki je obenem najopaznejše prevrednotilo konvencije o podajanju zgodbe. Cohen tako ugotavlja, da se je moral gledalec naučiti številnih konvencij za razumevanje filmske pripovedi, kot so elipse, aluzije na neprikazani prostor, segmentacije prostora v različnih planih. Prejemnikove predstave o pripovednem prostoru so se prilagodile fragmentarnemu prikazovanju oziroma reprezentacijskemu postopku, ki framente povezuje na način »diskontinuiranega kontinuuma«. Monolitnost predstavljanja torej razpade v soočanje različnih perspektiv. Ustvarjanje koherence, povezav med njimi pripade vlogi gledalca. V kinematografiji je šele montaža omogočila dvojnost prikazujočega in prikazanega časa, posledično pa so se pojavili različni pripovedni postopki, ki relativizirajo povezave med časom in prostorom – na primer hitri ali počasni posnetki, prizori, ki se odvijajo v času nazaj, itd. Pogosta sta postopka časovnega krčenja ali raztezanja, kar je mogoče doseči s spajanjem posnetkov istega dejanja, posnetega iz

različnih zornih kotov. Ena od pomembnejših inovacij je simultanost, ki jo prinese postopek paralelne montaže. Ta prikazuje istočasno dogajanje v različnih prostorskih izsekih in tako različna prostorska dogajanja sooča na način analogije, kontrasta ali metafore. Cohen skratka poudarja povezanost med modernistično občutljivostjo in filmskim načinom podajanja, pri tem pa izpostavlja fragmentacijo in nenehno sedanost kot temelja doživljanja sveta.

Zanimiv prispevek k stičiščem med filmskimi in literarnimi tehnikami oziroma prehajanju filmskih tehnik v prozo predstavlja tudi »šola pogleda«, ki jo je uvedlo besedilo Alaina Robbe-Grilleta *Pour un nouveau roman* iz leta 1963. To se tako pri viziji novega romana sklicuje na filmsko sliko, ki naj bi »stvarem vračala njihovo realiteto« oziroma jih osvobajala ideoloških konstruktov, prisotnih v jeziku. Kot Grilletovo teorijo predstavlja Dušan Pirjevec, bi moral novi roman težiti k temu, da podobno kot film »vsiljuje najprej prisotnost stvari [...] kretnje in predmeti najprej so, šele potem pa so tudi nekaj določenega in so nosilci nekih pomenov« (Pirjevec 250). Pripoved tako teži k zmanjševanju intencionalnih, osmišljujočih, psiholoških, celo človeških razsežnosti izvora pripovedi. Ta naj bi »objektivno« (kot leče kamere) podajal predmete v njihovi površinski pojavnosti.

V tem razdelku sem skušala nakazati nekaj osnovnih izhodišč, ki v literaturi odkrivajo tipično filmske postopke; bodisi da prikazujejo literarne tehnike kot predhodnice in tradicijo filmske naracije ali pa opozarjajo na literarno prilagajanje spremenjenemu načinu dojetja sveta, ki ga je povzročilo prilagajanje recepcije filmski reprezentaciji. Čeprav ti poskusi izhajajo iz prepričanja o specifičnosti posamičnega medija in na tem temelju tudi utemeljujejo filmski vpliv na literaturo ali oblikovanje filma kot samostojnega medija, pa s primerjavami in prehodi tovrstne sheme obenem tudi problematizirajo. Najbolj očitna je v tem primeru najbrž predpostavka o objektivnemu registriranju sveta, ki naj bi prešlo iz filmske v literarno reprezentacijo; tega so ovrgle teorije, ki so film razlagale kot reprezentacijo, bistveno opredeljeno z mrežami družbenih pomenov in hierarhij.

Literarno v filmu in družbeno uveljavljanje filma po vzoru literature

O prehajanju literature v film je mogoče govoriti bodisi v splošnem ali ožjem kontekstu; drugi obravnava priredbe posameznih literarnih del. Prvi pa zadeva kinematografsko prevzemanje pripovednih postopkov in reprezentacijskih funkcij literature, zlasti romanov 19. stoletja; nekateri teoretiki tako menijo tudi, naj bi film nadomestil oziroma »postak« roman 20. stoletja (glej npr. Metz 6).

Prvi filmi niso bili zasnovani narativno; sklenjena izmišljena pripoved kot najpogostejši način filmskega predstavljanja je dotlej prevladujoče novičarstvo ter filme, ki so prikazovali magične trike in gage, začela izpodrivati šele okrog leta 1910. V Franciji je leta 1908 nastala produkcijska družba *Film d'art*, ki je skušala film »pomeščaniti« oziroma mu zvišati kulturno in umetniško vrednost z naslanjanjem na kanonizirana literarna dela (npr. Anatola Francea) ter uveljavljene gledališke igralce (npr. Sarah Bernhardt). Gunning meni, da je v *filmu d'art* mogoče zaznati začetek tako imenovanega »filma kvalitete«, čigar kulturni kapital temelji na upodabljanju zgodovinskih dogodkov in na zvestemu podajanju uveljavljenih literarnih del (Gunning, *Intert.* 130); k temu je treba dodati še uporabo gledališke tradicije. Obenem pa so se zlasti v Ameriki začele pojavljati tudi priredbe umetniško manj uveljavljenih del, ki so v prvi vrsti nagovarjale delavsko občinstvo; tako se je film začel narativno oblikovati tudi pod vplivom žanrov, ki so se pred tem formirali v literaturi in gledališču, na primer vesterna, kriminalke, detektivske zgodbe in melodrame.

Druga splošna tendenca filmskega oblikovanja z literarnim pa je močno prisotna v kinematografiji druge polovice dvajsetega stoletja in sicer v ambicijah filma, da bi presegel uveljavljena prepričanja o sebi kot prvenstveno objektivnem posnemanju sveta. Začetek tega gibanja je pogosto umeščen v manifest Alexandra Astruca »Naissance d'une nouvelle avant-garde«, ki ga je leta 1948 objavila revija *L'Ecran Français*. Morda najzanimivejši Astrucovi formulaciji sta, da film postaja polnovreden umetniški izraz oziroma jezik, preko katerega lahko umetnik izraža svoje misli. Astruc torej uporablja konceptualiziranje filma kot jezika oziroma govorce, kar je ena od najpogostejših strategij za teoretsko sistematiziranje filmske reprezentacije po analogiji z že obstoječimi jezikovnimi slovniciami, slovarji in literarnimi poetikami ter za utemeljevanje vrednosti filma kot polnovrednega izraza, primerljivega z literarno kompleksnostjo.

Z obstojem, posebnostmi in »slovarskim« ter sintaktičnim opredeljevanjem filmske govorce so se ukvarjali številni pisci. Ena od prvih tovrstnih publikacij je zbornik *Poetika filma*, ki je izšel v Moskvi leta 1927 in je zajemal razprave Jurija Tinjanova, Borisa Eichenbauma, Viktorja Šklovskega in Adrijana Petrovskega. Film kot jezik in govoro so med drugimi uveljavljali tudi Sergej Èjzenštejn in sicer po analogiji s piktogrami oziroma s podobami, ki se jih avtor sestavlja v pripoved po principu montaže (glej tudi Èjzenštejn: 1981), Béla Balász (Poglavje »Nova oblika govorce« v publikaciji *Der Geist des Films* iz leta 1930), Marcel Martin (*Le langage cinématographique*, 1955) in Jean Mitry v že omenjeni monografiji iz let 1963–65 (Kavčič in Vrdlovec 211).

Najbolj obširno in poglobljeno pa se je s problemom filmskega jezika najbrž ukvarjal vodilni teoretik semiotike filma Christian Metz. Metz je leta 1968 v delu *Essais sur la signification au cinéma* zavrnil dotlej uveljavljeno mnenje, da je film mogoče enačiti z jezikom na osnovi kadra kot najmanjše enote, in sicer na podlagi ugotovitve, da so tako število kadrov kot tudi podatki, ki jih en kader ponuja, neomejeni v primerjavi z normativno zamejenimi besedami in besediščem. Ker naj bi bila filmska reprezentacija v primerjavi z verbalno močno zaznamovana z edinstvenostjo predstavljenega predmeta (primerjaj npr. filmski posnetek psa z besedo pes), Metz meni, da je mogoče kader razumeti kvečjemu kot ekvivalent verbalni izjavi (povedi). Kader se težko vzpostavlja preko paradigmatske osi z drugimi kadri (torej tistih, ki bi določen kader lahko nadomestili), saj je ta veriga skrajno odprta, zato ne more delovati na način pojasnjevanja prisotnih enot prek odsotnih. Iz teh predpostavk Metz izpelje sklep, da je film lahko govornica oziroma narativnost, ne more pa biti jezik v smislu sistema. Vsak tvorec oziroma uporabnik filmske govorice jo torej do določene mere izumlja. (Stam 107–113, Kavčič in Vrdlovec 214).

Astrucov manifest je torej eden od mnogih teoretskih pristopov, ki skuša z uveljavljanjem filmskega jezika dokazati, da je filmska reprezentacija prav tako gibka in kompleksna kot literarna. To stališče skuša uveljavljati predvsem na področju, ki je bilo tradicionalno pridržano za literaturo – izražanje človeške subjektivnosti. Astruc v omenjenem eseju zapiše, da se bo film v prihodnosti osvobodil »tiranije vizualnega realizma« in »neposrednih anekdot« ter da bodo padle vse prepreke v njegovi izraznosti. Pri tem izhaja iz fleksibilnosti, ki jo je filmu podala nova prenosna tehnologija, predvsem 16 mm kamera – ta naj bi postala pero, s katero bo režiser-avtor brez nepotrebnega omejevanja z scenariji in literarnimi predlogami »zapisoval svet« (2). Astruc je tako predhodnik zagovornikov avtorskega filma, ki za »osvoboditev« in »osamosvojitve« kinematografije zahtevajo prelom sodelovanja z literaturo, pri čemer pa obenem svoje cilje opisujejo s primerami iz področja literature: filmska izraznost kot jezik, film kot tekst oziroma pisava, režiser kot avtor, prepoznavni režiserjev slog kot podpis, kamera kot pero.

V študiji *De la littérature au cinéma* (1970) Marie Claire Ropars razvija tezo, da se film lahko izenačuje z romanom tako, da čas in prostor nista več vezana na vzorčno linearnost, temveč postaneta nosilca subjektivne vizije, ki dogodke »prikliče« v obstoj; v tem kontekstu lahko postane spomin glavno vodilo in celo dogodek filma. Tako »nefilmsko« zavest časa so uresničevali predvsem filmi v začetnem obdobju evropskega avtorskega gibanja (Alain Resnais, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni in drugi), torej v obdobju, ko so se filmske tehnike (zlasti zvok) dovolj razvile, da

je lahko začel film prevzemati nacionalno reprezentativno vlogo, ki je bila dotlej pridržana za književnost. To je povzročilo institucionalizacijo filma po vzoru z literaturo oziroma uveljavljanje družbene vrednosti filma na podlagi konceptov, kot so kinoteke, filmski festivali in nagrade, specializirane filmske revije, ki prinašajo esejistične in teoretske obravnave filma, in naposled filmske zgodovine, ki film organizirajo po konceptih literarne vede, kot so nacionalni filmski avtorji, zanje značilni filmski slogi oziroma »pisave«, v katerih kritiki prepoznava sledi nacionalne kulturne tradicije, skupine filmskih avtorjev, organizirane v mejah nacionalnega (npr. italijanski neorealizem, francoski novi val, jugoslovanski »črni film« itd.).

Ekranizacijske študije in preseganje koncepta zvestobe

V zgornjem razdelku sem prikazala vzvode, ki film in literaturo vzpostavljajo kot dva nasprotna si znakovna sistema, zaprta v meje svoje oblikovne oziroma snovne specifikke, v nadaljevanju pa se bom osredinila na nekaj vprašanj, ki zadevajo ožje področje stika med literaturo in filmom oziroma preučevanje ekranizacij.

Shematičen prikaz literature in filma kot dveh ločenih znakovnih sistemov je uporabno izhodišče za razumevanje ekranizacije kot prenosa pomena besedila iz izvirnega znakovnega sistema v znakovni sistem priredbe. Najpogostejša metoda za tovrstno analizo je beleženje odmikov priredbe od izvirnika, s tem pa je povezan koncept zvestobe – tisti, ki mu večina novejših refleksij o ekranizacijskih študijah pripisuje vzrok za slabo stanje tovrstnih razprav, in sicer predvsem z opozarjanjem na njegovo precenjenost in arbitrarnost. Nekateri (zlasti starejše) študije menijo, da ga ni mogoče popolnoma izvzeti iz preučevanja priredb, zato predlagajo različne načine, kako ga uporabljati bolj strokovno in sistematično oziroma ga postavi v kontekst drugih dejavnikov, ki oblikujejo ekranizacijo. V novejših pristopih k tej problematiki pa je zaslediti stališče, da bi bilo potrebno koncept zvestobe iz preučevanja ekranizacij popolnoma odpraviti.

Eden prvih kritikov zvestobe je Dudley Andrew. V poglavju »On Adaptation« iz monografije *Concepts in Film Theory*, ki je izšla leta 1984, je opozoril na dejstvo, da se študije ekranizacij praviloma ukvarjajo le s tistimi filmskimi priredbami, ki izhajajo iz že uveljavljenih (v literarni zgodovini ali kritiki) besedil. Film naj bi torej potrjeno kvalitetnemu izvirniku sledil bodisi »po črki« ali pa »po duhu«. Prvi princip delovanja predvideva sistematično prenašanje osnovnih pripovednih funkcij, kot so liki in njihovi odnosi, prostorsko-časovna določenost pripovedi in temeljna pripovedna izhodišča zgodbe v film: gre torej za prenašanje tako imenovanega skeleta

romana v skelet filma oziroma scenarij. Drugi princip zvestobe – po duhu – je težje opredeljiv in zajema prenos tistih dimenzij literarnih del, ki so manj oprijemljive, na primer vzdušje, slog, podobje, ton itd. Andrew zveste transformacije (*faithful transformations*) in njihovo preučevanje opredeli za najbolj dolgočasno razsežnost filmskega prirejanja literature. Omeji jih na zgolj enega od možnih načinov prelivanja literature v film in jim doda še dve razsežnosti, in sicer izposojanje snovi, tem in motivov (*borrowing*) ter križanje (*intersecting*): torej tiste procese, kjer si film ne prizadeva asimilirati literarne predloge, temveč izhaja iz njene posebnosti oziroma s pomočjo filmskih tehnik kaže na neprenosljivo oziroma neprevedljivo specifikko literarnega besedila; ta pristop naj bi bil zlasti pogost v modernističnih filmih (454–55).

Podobno kot Andrew tudi Brian McFarlane v uvodu v monografijo *Novel to Film* predlaga, naj se proces zveste transformacije nadgradi z upoštevanjem drugačnih načinov prirejanja. Tako povzema klasifikacijo Geoffreyja Wagnerja, ki predlaga tri kategorije tega procesa: »prenos«, kjer je roman na platno prenesen neposredno z minimalnim vmešavanjem; »komentar«, kjer je izvirnik nekoliko spremenjen, in »analogijo«, ki pomeni precejšnji razkorak v prid novejšega umetniškega dela. Podobna je klasifikacija Gillian Klein in Michaela Parkerja; pri prvem tipu ekranizacije gre za zvestobo glavnemu namenu ali pomenu besedila, drugi tip obdrži osnovno strukturo pripovedi, vendar obenem odločno preoblikuje oziroma dekonstruira izvorno besedilo, tretji tip pa izvirnik obravnava predvsem kot surovo gradivo, kot priložnost za izvirno delo (nav. po McFarlane 12).³ Upoštevanje omenjenih klasifikacij, med katerimi McFarlane citira tudi shemo Dudleyja Andrewa, naj bi kritikom rabilo kot vrednostno izhodišče oziroma vprašanje, kakšen namen ima priredba glede na ohranjanje originala, to pa naj bi preprečevalo vnaprejšnje vrednotenje glede na zvestobo.

Kritike ekranizacijskih študij so torej začele v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja sistematično zavračati koncept zvestobe kot temeljne vrednote pri filmskem prirejanju literature, kar je omajalo superiorni položaj literarnega dela kot izvirnika v procesu prirejanja.

Razumevanje ekranizacij v širšem kontekstu umetniškega prirejanja

Na podlagi predpostavke, da človeška zavest sveta ne dojema neposredno, temveč ga preceja preko različnih ideoloških mrež, Andrew zavrne možnost filma kot objektivnega posnemanja ali prikazovanja sveta; zato

je pravzaprav vsak film priredba nekega predhodno obstoječega koncepta oziroma je sleherna umetniška *reprezentacija* vnovično predstavljanje že obstoječega. Privilegiran položaj preučevanja priredb literarnih del nad vsemi drugimi modeli za priredbe Andrew utemelji z že pridobljenem kulturnim statusom besedil (453).

Podobno McFarlane meni, da je vnaprejšnje opredeljevanje literarnega dela v procesu ekranizacije kot izvirnega in vrednejšega od priredbe neproduktivno in da je za preučevanje ekranizacij primernejši koncept intertekstualnosti. Kot ključni moment intertekstualnosti ekranizacije McFarlane izpostavlja literarno delo, na katero se film navezuje, pri čemer poudarja, da gre besedilo obravnavati predvsem kot vir za predelavo; torej je pomembno preučevati predvsem motiv izbire specifičnega literarnega dela oziroma uporabnost njegove ideje ali ideologije za namene filmskih ustvarjalcev. McFarlane kot druge dejavnike intertekstualnosti navaja še pogoje filmske industrije, zlasti zvezdniških ali študijskih sistemov, in kulturni ter družbeni kontekst nastajanja filma. Ob tem pa je treba poudariti, da omenjeno intertekstualnost McFarlane uveljavlja predvsem na teoretski ravni v uvodu svoje publikacije, medtem ko analize posameznih ekranizacij, ki zavzemajo glavino knjige, še temeljijo na konceptih specifične posameznih medijev, izvirnosti literarnega dela in iskanja kinematografskih ekvivalentov literarnih tehnik. Medbesedilnost, zlasti če jo razumemo kot občo lastnost vseh tekstov, ki zadeva njihovo berljivost oziroma umeščenost v mrežo drugih tekstov, znakovnih sistemov, žanrov in podobnih pomenskih tvorb, oziroma nam omogoča razumevanje teksta kot »mozaika citatov«, ki zanika možnost njegovega individualnega avtorstva (glej tudi Juvan), pa je dejansko uporaben pristop pri preseganju koncepta zvestobe in superiornosti literarnega dela, ki obenem omogoča razumevanje prirejanja tekstov kot temeljnega načina umetniške reprezentacije.

V tem smislu je mogoče ekranizacijo razumeti tudi kot diskurzivni dogodek oziroma kot preoblikovanje sklopov simbolnih in pomenskih konstrukcij, ki so se pred tem arhivirali v literaturi, v film. Na takih temeljih je Dudley Andrew pozival k »sociološkemu obratu« pri preučevanju ekranizacij (458). Obenem pa je ta teoretik zagovarjal tudi vključevanje ekranizacijskih študij v zgodovino filma. Ob tem je mogoče pripomniti, da bi tak pristop nemara vodil le do inverzije položaja, in sicer do popolne podreditve razsežnosti literarne predloge filmski predelavi. Zato se zdi za preučevanje ekranizacij smiselni interdisciplinarni pristop.

Uvajanje takega pristopa zagovarja tudi Thomas Leitch, na primer v članku »Twelve Fallacies of Adaptation Studies« (2003) in v monografiji *Film Adaptations and its Discontents* (2007). Leitch meni, da so se študije ekranizacij znotraj akademske sfere marginalizirale predvsem zaradi insti-

tucionalnih vzrokov oziroma ker so si prizadevale ohranjati prepričanje o visoki umetniški vrednosti literarnega dela v primerjavi z manj kvalitetnimi filmskimi izdelki ter zaradi vztrajanja pri avtorjih in avtorskih slogih kot bistvenih za razumevanje filmske produkcije. V tem kontekstu je najbrž pomenljivo dejstvo, da se je akademsko preučevanje ekranizacij vsaj v ameriškem in evropskem prostoru večinoma umeščalo znotraj oddelkov nacionalnih jezikov in literatur in da je bila obravnava tega pojava prvenstveno v domeni profesorjev in raziskovalcev književnosti. Leitch meni, da bi se morale ekranizacijske študije razširiti z upoštevanjem drugih procesov umetniškega prirejanja oziroma svoje raziskovalno področje umestiti na presečišče literarnih, filmskih ter kulturnih študij. Eno od pomembnih bodočih usmeritev prenovljenih ekranizacijskih študij naj bi predstavljala vprašanja o kanonizacijskih procesih, ki raziskujejo tudi delovanje literarne/filmske kritike in zgodovine. Leitch tako meni, da je potrebno preučiti dejavnike, ki so povzročili privilegiranje vloge romana kot tekstualne predloge, zlasti v luči dejstva, da skoraj vsak film nastane na podlagi besedila oziroma scenarija. Pomembne so tudi okoliščine, spričo katerih se v verigi priredb določen tekst ali niz tekstov vzpostavi v izjemnem, nadrejenem položaju in pridobi status izvornika (Leitch, *Twelve* 3–5).

Zanimiv prispevek k novejšim študijam ekranizacij predstavlja monografija *A Theory of Adaptation* (2006) Linde Hutcheon. Ta kot številni naratologi zagovarja stališče, da proces prirejanja oziroma intermedijske transformacije potrjuje obstoj zgodbe kot stalne notranje strukture posameznega umetniškega dela. Pri tem pa se Hutcheon odmika od tradicionalnih pristopov k dojetanju zgodbe tako, da se namesto na iskanje splošnih skupnih značilnosti zgodb osredini na prilagajanje zgodbe različnim medijskim, kulturnim in zgodovinskim kontekstom oziroma razume prirejanje zgodbe kot kazalec teh kontekstov. Drugi pomemben dejavnik pri obravnavi priredb je medbesedilnost, kar Linda Hutcheon opredeljuje predvsem kot branje določenega teksta v smislu palimpsesta, stkanega iz predhodnih obdelav zgodbe. Nenehno prirejanje in prenavljanje izpostavlja kot temelj obstoja zgodb in ga utemeljuje z estetskim in intelektualnim užitkom iskanja znanega v neznanem. Prirejanje obenem omogoča stapljanje prvin različnih medijev in časovno ter prostorsko določenih kultur. Kot enega bolj zanimivih pojavov v preoblikovanju zgodb pa Linda Hutcheon izpostavlja dejstvo, da so nekatere zgodbe bolj »trdožive« od drugih, oziroma da proces njihovega prirejanja zajema širši časovni in prostorski oziroma medijski razpon (9).

Zgodba kot pomembna razsežnost ekranizacij oziroma splošnega umetniškega prirejanja torej ostaja teoretski problem, ki kliče po obogatitvi naratoloških obravnav z novimi dognanji družboslovja in humanistike.

Obenem pa področje ekranizacij, zlasti pri prirejanju knjižnih uspešnic oziroma še posebej, ko prehaja v transmedijsko prirejanje, kjer se zgodba z namenom, da bi dosegla čim večje število prejemnikov oziroma potrošnikov, razprši preko velikega števila komunikacijskih kanalov (npr. romani, stripi, internetne strani, filmi, računalniške igrice), kliče tudi po obsežnejšem oziroma poglobljenem raziskovanju ekonomskih, komercialnih in tržnih zakonitosti te produkcije.

V tem tisočletju so na področju preučevanja ekranizacijskih študij nastale številne nove študije oziroma zborniki; v tem kontekstu velja zgolj iz angleškega govornega področja omeniti serijo treh zbornikov iz leta 2004, ki sta jo uredila Robert Stam in Alessandra Raengo; *A Companion to Literature and Film*, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* in *Literature through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. K temu je smiselno pridati še zbornik *Cambridge Companion to Literature on Screen* (2007), ki sta ga uredili Deborah Cartmell in Imelda Whelehan; ti avtorici s Timom Corriganom v uvodu v prvo številko revije *Adaptation*, ki je izšla septembra 2008 v okviru Oxford Journals, beležita razcvet resnejših akademskih pristopov k teoriji ekranizacij. Omenjena besedila pa ne sledijo pozivu po poenotenju študij, ki sem ga izpostavila v začetku prispevka, temveč skušajo ekranizacije oziroma filmsko prirejanje literature zajeti v njihovi raznovrstnosti ter se jim približati preko različnih metod literarnih, filmskih in kulturnih študij oziroma v kontekstu medbesedilnosti, medmedijskosti in meddisciplinarnosti. Razumevanje vmesnega oziroma hibridnega položaja kot privilegija, ki omogoča primerjalno refleksijo različnih umetniških praks in obenem vzporejanje oziroma medsebojno opajanje metod omenjenih študij, pa je najbrž eden od največjih izzivov bodoče teorije ekranizacij.

OPOMBE

¹ V pričujočem besedilu sta pojma ekranizacija in filmska priredba pogosto uporabljena kot sinonima, čeprav izraz priredba nemara implicira svobodnejšo predelavo literarne predloge.

² Kamera je tu uporabljena kot koncept, ki simbolizira postopke filmskega podajanja: kadriranje, montažo itd.

³ Princip zvestobe kot vodilo pri preučevanju ekranizacij navaja tudi Stanko Šimenc, ki se je doslej na Slovenskem najbolj intenzivno ukvarjal z vprašanjem filmskih priredb literature. V uvodu h knjigi *Slovensko klasično slovstvo v filmu* navaja tipologijo Alfreda Estermana (iz publikacije *Der Verfilmung literarischer Werke* iz leta 1965), ki prenose deli na a) dokumentacijo – v tem primeru naj bi se ustvarjalec podredil besedi do te mere, da se je odpovedal filmski interpretaciji; b) umetniški film, ki označuje umetniško delo na podlagi »literarne spodbude« in c) filmski prenos, svobodno predelavo, ki se po literarni predlogi le »orientira« (Šimenc, *Slov. klas.* 8).

LITERATURA

- Andrew, Dudley. »Adaptation« *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Ur. Leo Brady in Marshall Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, 1984/1999. 452–60.
- — —. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Astruc, Alexander. »Birth of a New Vanguard« [Naissance d'une nouvelle avant-garde]. <http://jdcopp.blogspot.com/2006/10/alexander-astruc-birth-of-new-vanguard.html>, (1948/ 20. november 2008).
- Beja, Morris. *Film & Literature: an Introduction*. New York, London: Longman, 1979.
- Bluestone, George. *Novels into Films*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1962.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1961/1983.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen, 1985.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.
- Brady, Leo in Cohen, Marshall (ur.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Cartmell Deborah in Whelehan, Imelda. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca in London: Cornell University Press, 1990.
- — —. »What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)« *Film Theory and Criticism*. Ur. Leo Brady in Marshall Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, 1981/1999. 435–51.
- Cohen, Keith. *Film and Fiction/The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Conrad, Joseph *The nigger of the 'Narcissus': A tale of the sea*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1990.
- Corrigan, Tim. »Literature on Screen, a History: in the Gap« *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Ur. Deborah Cartmell in Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Eisenstein, Sergei Mihailovich. »Dickens, Griffith and Ourselves« *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Ur. Leo Brady in Marshall Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, 1944/1999. 426–34.
- Ėjzenštejn, Sergej Mihajlovič. *Montaža, ekstaza. Izbrani spisi*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981.
- Elisott, Kamilla. »Novels, Films, and the Word/image Wars« *A Companion to Literature and Film*. Ur. Robert Stam in Alessandra Raengo. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2004/2008. 1–22.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Prev. J. E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.
- Gunning, Tom. »The Intertextuality of the Early Cinema: a Prologue to Fantômas« *A Companion to Literature and Film*. Ur. R Stam in A. Raengo. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2004/2008. 127–43.
- — —. »Narrative Discourse and the Narrator System« *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Ur. Leo Brady in Marshall Cohen- New York, Oxford: Oxford University Press, 1999. 461–72.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge, 2006.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Ljubljana: Državna Založba Slovenije, 2000. (Literarni le-

- ksikon 45).
- Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan, 1999.
- Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to the Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.
- — —. »Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory.« <http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/criticism/v045/45.2leitch.html> (2003/ 25. oktober 2008).
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. New York: The Viking Press, 1966.
- McFarlane, Brian. *Novel To Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Claredon Press, 1996.
- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press, 1974.
- Mitry, Jean. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema [Esthétique et psychologie du cinéma]*. Bloomington: Indiana University Press, 1963-5/1997.
- Pirjevec, Dušan. »Kriza«. *40 udarcev. Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949-88*. Ur. Zdenko Vrdlovec. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988. 244–51.
- Platon. *Država*. Prevedel Jože Košar. Ljubljana: Mihelač, 1995.
- Ray, Robert. »The Field of Literature and Film«. *Film Adaptation*. Ur. James Naremore. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. 50–62.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*. London in New York: Routledge, 1983/2001.
- Shohat, Ella. »Sacred Word, Profane Image. Theologies of Adaptation.« *A Companion to Literature and Film*. Ur. Robert Stam in Alessandra Raengo. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2004/2008. 23–45.
- Spiegel, Alan. *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and Modern Novel*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1976.
- Stam, Robert. *Film Theory. An Introduction*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Robert Stam in Alessandra Raengo (ur.). *A Companion to Literature and Film*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2004/2008.
- Šimenc, Stanko. *Slovensko klasično slovstvo v filmu*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega, 1979.
- — —. *Slovensko slovstvo v filmu*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega, 1983.
- Škulj, Jola. »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi«. *Primerjalna književnost* 21.2 (1998): 45–74.
- Truffaut, Francois. »Une certaine tendance du cinéma français«. Zadnji popravek 24. okt. 2008. <http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufcahier.htm> Pripravljeno po: *Cahiers du Cinéma* januar 1954.

Film and Literature: Oppositions, Transitions, Adaptations

Keywords: literature and film / literary texts / film adaptations

This paper presents an overview of various theoretical approaches to the relationship between film and literature, particularly in the context of film adaptation. It highlights certain binary oppositions deriving from attempts to define the specific features of literature and film as sign systems; that is, the dichotomy between word and image, subjective and objective representation, and the modes of telling versus showing. In addition, it reviews some studies that build on the specific features of these media to address the interactions between film and literature, such as the transition of the narrative structures and cultural function of the nineteenth-century novel into film, the transformation of literary narratives under the new representation introduced by cinematic fragmentation, and conceptualization of films by means of linguistic and literary terminology (e.g., film language, *caméra-stylo*, etc.). It treats the problem of a film's fidelity to its literary source and the accompanying tendency to privilege literature and its originality against the mass popularity of cinema. In the last section, it highlights the latest directions in film-adaptation studies – in particular, the appeals to incorporate this field into the wider context of transtextual adaptations at the interdisciplinary crossroads of literary, film, and cultural studies.

November 2008