

# Literatura in film

Silvan Furlan

Skorajda vse dosedanje teorije filma so se dotaknile razmerja med fotografijo in filmsko sliko. Pri tem so se pri fotografiji največkrat omejevale na njeno možnost preciznega preslikovanja predmeta in večinoma namenoma izpuščale iz svojih interpretacij vidike fotografske umetniške artikulacije. Pojmovali so jo kot čisti analogon, duplikat predmeta in njegovega naravnega pomena. Boris Eihenbaum(1) jo je v primerjavi z risbo, s slikarskim platnom, videl kot nekaj pomožnega, tehničnega in brez stila. In to zato, ker se med predmet in njegovo upodobitev ni vpisal akt stilizacije, "deformacije", ustvarjalnosti. Preslikani predmet ni ničesar izražal, marveč je samo bil v svojem prvotnem smislu. V odnos med fotografijo in predmetom se ni naselil simbolni akt, značilen za odnos med besedo in predmetom. To dokaj prepričljivo tezo ruskih formalistov je skorajda nespremenjeno sprejela tudi semiologija, ne glede na zanimivo Jakobsonovo(2) opozorilo na ugotovitev Sv. Avgustina, da razen znakov, katerih bistvena poteza je, da nekaj označujejo, obstajajo tudi stvari, ki se jih da uporabljati kot znake. Vstop v raziskovanja tovrstnih znakov, ki so plod antropološkega, širšega socialno-zgodovinskega konteksta, je najbrž naloga bodočih analiz.

Tista dimenzija, s pomočjo katere filmska slika povečuje fotografsko analognost ter hkrati presega to svoje enodimenzionalno, enosmiselno razmerje s predmetom, stvarnostjo, je — gibanje. Gibanje namreč daje ljudem in predmetom, ki jih prikazuje filmski kader, telesnost, živost ter na ta način še potencira vtis realnosti. Druga oblika gibanja pa je posledica povezovanja filmskih slik, v tem primeru kadrov, ki ga opravlja montaža. Odkritje tega oblikovnega postopka je film iz instrumenta za preslikovanje pretvorilo v mašino za pripovedovanje zgodb, v narativno umetnost. Do takrat je bila literatura edina umetnost, ki je bila sposobna razviti vsebine na osnovi slojevitih struktur, vzporednih fabul, spremenjenih krajev dogajanja,

izpostavljenih posameznosti. Z montažo je film presegel reprodukcijo stvarnosti in iznašel sredstvo za proizvajanje smisla na osnovi te iste stvarnosti. O tem najbolj zgovorno pričajo preprosti eksperimenti Leva Kulešova. Med dve sliki moža s povsem neizraznim obrazom je postavil vmesni posnetek, ki je prikazoval krožnike juhe, revolver, ... Vsaka izmed teh sekvenč v treh kadrih je oblikovala svoj pomen: lakoto, strah, ..., brez dodatnih filmskih razlag. Z drugimi besedami, v vsaki sekvenci se je oblikovala narativna situacija, prevedljiva v verbalni jezik kot: ta mož je lačen, tega moža je strah, ... Oblikovanje pripovedi, ki jo stvarnost sama ne dovoljuje, so s pomočjo montaže omogočile njene filmske slike.

Prvi, ki je izpeljal daleč najbolj celovite narativne strukture, je bil David W. Griffith. Ejenštejn v eseju "Dickens, Griffith in mi"(3) primerja Dickensovo pripovedno tehniko z Griffithovo filmsko naracijo, pri čemer dodaja, "da analogijam in podobnostim ne smemo slediti predaleč, saj takrat izgubijo prepričljivost in lepoto". Najprej ugotavlja, da so Dickensovi romani blizu filmu zaradi magične plastične moči in vizualnosti. Le-ta je plod realistično jasnih in detajlnih opisov, ki v bralčevi zavesti simulirajo polno izrisane podobe, plastične predstave o likih, krajih dogajanja, dogodkih... Določeni liki, predvsem tisti, ki nastopajo v epizodah, še posebej pa njihovi posamezni deli telesa, so včasih tako natančno opisani, da mejijo celo na karikaturu. Ta Dickensova poteza, da je svoje značaje izrisoval s pomočjo zunanjih črt, se je obrestovala tudi pri Griffithu, v kolikor je film predvsem umetnost prikazovanja. V posluhu angleškega pripovednika za detajl Ejenštejn odkriva izvor Griffithovega koncepta velikega plana. Za oba je značilno tudi "iskreno otroško vodenje pripovedi", ki obsega montažno ekspozicijo (prostor, situacija ali dogajanje so plastično predstavljeni s preskakovanji iz enega dela v drugi) in paralelno montažo. Ta metoda paralelnega vodenja dveh ločenih scen, ki se med seboj prepletata,

povečuje emocionalno in dramatično napetost dogajanja. Že na osnovi teh primerjav je razvidno, da je bil vpliv tradicionalnega, realističnega romana odločilen za film. In to prej v pozitivnem kakor negativnem pogledu. Ejenštejn ugotavlja, da je montaža pravzaprav iz literature prevzet oblikovalni postopek, ki je v filmu postal samo najbolj izrazit in vodilen. Po drugi strani pa je film prav zaradi neslutene izrabe montažnih operacij vidno vplival na pripovedno tehniko modernega romana. Najočitnejše na njegovo fragmentarno pripoved, hitre in nepovezane spremembe zornega kota, dinamično uporabo časa in prostora. Z montažo je bila kontinuiteta objektivnega časa in prostora porušena. Montažni spoji so filmski prostor dinamizirali (zorni kot, pogled filmske kamere je postal gibljiv in preskakujoč v prostoru), filmski čas pa v primerjavi s kronološkim časom izkrivili (zgoščevanje, raztezanje, izpuščanje). Razstavljeni dimenziji časa in prostora pa sta se prav s pomočjo montaže ponovno združili v kontinuiteto, ki ji morda najbolje ustreza izraz "diskontinuirana kontinuiteta".(4) V primerjavi s tradicionalnimi umetnostmi, ki so ali umetnosti časa ali umetnosti prostora, je film "prva" časovno-prostorska umetnost. Film je čas in prostor združil v enoto ter na ta način povezal prostorskost plastičnih umetnosti z narativnostjo časovnih umetnosti. Ta povezanost omogoča, da cepljenje prostorske in časovne koordinate v vzajemnem spoju dojemamo kot trajajočo dimenzijo. Zato film brez težav prikazuje dve različni dogajanji v dveh različnih prostorih. Te "avtomatične" spremembe zornega kota in kraja dogajanja so v romanu težje izvedljive. Ko roman prevzema to specifično filmsko pripovedno tehniko, dosega povsem drugačne učinke. Verbalni jezik ne omogoča romanu, da bi istočasno prikazoval časovne in prostorske koordinate, zato tradicionalni realistični roman "posebej" opisuje prostor in "posebej" prikazuje dogajanje. Moderni roman, predvsem Joyceov, pa se je poslužil filmskega načina obravnavanja časa in prostora.

Prípovedovalec ne utemeljuje in opravičuje več časovnih in prostorskih prehodov, kar je narušilo trdnost in kontinuiteto realističnega romana. Različni zorni koti, kraji dogajanja ter dogodki iz različnih delov časovne osi se med seboj prepletajo v zaporedju, ki je podobno toku zavesti. Filmska diskontinuiteta se tako v romanu ni spremenila v "diskontinuirano kontinuiteto" realističnih obeležij, marveč v montažno logiko zavesti.

Z montažo je filmska slika (kader) pridobila besedi lastno svobodo (ustreznejša je najbrž primerjava filmskega kadra z verbalnim stavkom). Kadri se med seboj ne povezujejo več na ravni naravnega zaporedja, ampak v skladu z zakoni smiselnega organiziranja. Na ta način se je film približal verbalnemu jeziku, njegovi sposobnosti, da tvori metonimijske in metaforične smisle. Glede na izrazitejšo uporabo metonimijskih oziroma metaforičnih zvez je Viktor Šklovski(5) delil filmsko umetnost na dva večja sklopa: prozni in pesniški film. V proznem filmu, tako kot v vsaki metonimijski umetnosti, ki skuša doseči čim večjo stopnjo realističnosti, prevladujejo semantični, tematsko-sižejski elementi. Zato so v tovrstnih filmih montažne, lingvistično-simbolne operacije podrejene "ritmu dogajanja", situacijam in akcijam v prostoru pred filmsko kamero. Montaža se skriva, da bi čimmanj zmotila mimetično reprezentacijo. Delujoča je le na ravni razporejevanja segmentov zgodbe v siže, narativno strukturo, ki na različne načine irealizira časovno sekvenco. Zato je neštetokrat prekinjena v svoji progresivnosti, zgoščena, raztegnjena; predvsem pa so izpuščeni določeni deli njene kronološke osi, tisti, ki ne dramtizirajo in so nefunkcionalni za zgodbo. Gledalec jih tako ne opazi, ne prepozna jih kot izpuščene, manjkajoče. Ta tehnika pripovedovanja, ki se skuša čimboli maskirati za realističnostjo zgodbe, hkrati pa jo kot takšno omogoča, je posledica pozicije pripovedovalca, ki je podobna zanesljivemu pripovedovalcu v tretji osebi realističnega romana devetnajstega stoletja na eni strani, in jasnih, trdnih realističnih opisov prostora dogajanja na drugi. V filmu je opis nadomeščen z realistično dimenzijo prostora filmske slike, pripovedovalec pa z "objektivnostjo" kamere.

V omenjenem tekstu Šklovski nadalje ugotavlja, da zgodnega in pesniškega filmskega žanra ne loči le razlika v ritmu, temveč predvsem prevlada tehnično formalnih elementov v pesniškem filmu v odnosu do semantičnih. Film "skače" iz filmske slike v sliko, tako kot pesem iz stihov v stih. Kot primer proznega filma navaja *Parizanko* Charlija Chaplina, grajeno na velikih semantičnih enotah (epizode, ki tvorijo zgodbo) kot primer pesniškega filma pa *Šesti del sveta* Džiga Vertova, "film, v katerem se osnovna tema ponavlja v številnih variantah z majhnimi pomenskimi

niansami". V literaturi je takšna "čista" metaforična umetnost lirika, umetnost nadomeščanja in premeščanja, v kateri se en pomen ponavlja v številnih metaforičnih zvezah. Vendar se metaforični film ne izrčpa zgolj v literaturi sorodni liričnosti v ritmiziranju podobnih "pesniških slik", kjer je prav ritem tisti, ki omogoča nepredvidljive povezave oddaljenih, praktičnemu jeziku tujih besednih pomenov. Če je ritem v "čisti" liriki predvsem sredstvo pretapljanja, pa je v poeziji, ki gradi na semantični moči posameznih besed in besednih sklopov, tudi sredstvo za izpeljevanje pomenskih spopadov, kakor tudi sredstvo za proizvajanje novih, dialektičnih pomenov na osnovi dveh nasprotujočih si tez, idej, misli.

Ritem v poeziji in montaža v filmu sta v tovrstnih umetniških artikulacijah hkrati perceptivno izstopajoča ter nosilna semantična oblikovalna principa. Sergej M. Ejzenštejn je bil prvi, ki je v filmski teoriji in praksi raziskoval mehanizme in učinke metaforičnih montažnih spojev. Po njegovi teoriji dva sopostavljena kadra proizvajata v konfliktu nove metaforično-intelektualne pomene in tako presegata "slučajnosti" in predmetnosti posnetega materiala. Kontekst dveh kadrov (in večjih nizov) na ta način sprejme potencialno večpomenskost "višjega značaja". Tako grajene metaforične smisle je Ejzenštejn premišljeno vključeval v obsežnejše epizode, pripovedne strukture. Vedel je, da je filmska naracija razpeta med metonimijo in metaforo, med dve nasprotujoči si silnici. Prva, sintagmatična, pripovedne elemente združuje in izpolnjuje, druga, paradigmatična, pa pripoved ruši, cepi in zavira. Ta dva vektorja se le malo kdaj pojavljata ločeno, vedno sta v medsebojnem odnosu, pri čemer dominantno vlogo največkrat prevzame sintagmatična os.

Naracija je proces, znotraj katerega bralec ali gledalec postopoma lušči zgodbo. Naracija je torej takšna ureditev verbalnega ali slikovnega materiala, ki nam pripoveduje neko zgodbo. Naracijo vodi pripovedovalec, ki ni niti pisatelj niti režiser. To je nekdo, ki nam skrit ali pa prisoten v besednem tkivu, pripoveduje, govori. V dosednji zgodovini literature se je v najraznovrstnejših oblikah pojavljal predvsem v romanu, v primerjavi z njim so možnosti različnih pozicij pripovedovalca v filmu veliko manjše. Film je namreč zavezan na pripovedovanje v slikah, zato nima glagolske elastičnosti, še manj pa možnosti pripovedovanja v različnih osebah. Filmska pripoved je večinoma omejena na pripovedovalca v tretji osebi, ki je zaradi realističnosti filmskega prostora večinoma zanesljiv ter hkrati skrit, predpostavljen. "Objektivnost", značilna za realistično mimetični film, ne dopušča, da bi se med filmsko pripovedjo v gledalca izraziteje vrinilo spoznanje, da je vse, kar se dogaja na platnu, le izmišljena pripoved. Film je objektivnega

pripovedovalca poskušal na različne načine preseči in izigrati. Takšno preseganje opravlja v skladu s filmsko naravo konstruktivna ali intelektualna montaža. Z nepričakovanimi rezi v dogajanje in spoji vsakdanji logiki tujih smislov je le-ta očitneje sugerirala gledalcu poti branja in miselne iztočnice. Ejzenštejn(6) je zapisal, da montaža ni le sredstvo za doseganje montažnih atrakcij, marveč prvenstveno jezikovno sredstvo, oblika za posredovanje misli na poseben filmski način. Konstruktivna uporaba montaže tako zvišuje skorajda "utišani glas" pripovedovalca v narativno mimetičnih filmih. Montaža postaja oblika povišanega emocionalnega govora, govora, ki ni nujno dosledno logično artikuliran. Zaradi montaže pripovedovalec stopa izza zakulisja filmske slike in želi jasneje izreči sodbo, pogled in misel o svetu, ki ga prikazuje. "Tretja oseba" v filmu bi rada spregovorila, vendar se zaveda, da tega ne sme opraviti v "direktnem govoru", da se mora k temu približati le s "predirljivimi" pogledi in z njihovim zbirom. Naloga teh pogledov je, da daje naslutiti smisel, da omogočijo, da se svet, ki se organizira s pomočjo montaže v pripoved, osmisli. Velika večina filmskih teoretikov se strinja, da se umetnost filma prične z vpeljavo "glasu" (pripovedovalca) v sliko.

Zagovorniki nemega filma so zaneseno izjavljali, da se je filmska kultura zoperstavila tisočletni vladavini "besede". Po njihovem mnenju je nova vizualna umetnost iztisnila iz svojega jezika besedo kot element za gradnjo pripovedi in kot sredstvo za osmišljevanje predstavljenega sveta. Filmskim "vizualistom" se je že kmalu v dvajsetih letih postavil po robu Boris Ejhenbaum(7) s tezo, "da je nepravilno ocenjevati film kot "nemo umetnost", saj ne gre za "nemost", marveč za odsotnost besede, ki jo slišimo, za novo zvezo med predmetom in besedo". Nadalje je izpeljeval, da vsi, ki branijo film pred vdorom literature, pozabljajo, da je v filmu ohranjena misel, notranji jezik, ki je v najtesnejši povezavi ravno z verbalnim jezikom. Film mora biti tako organiziran, da ga bo gledalec s pomočjo notranjega jezika in verbalne izkušnje razumel. Filmski režiser mora kader oblikovati tako, da bodo dostopni gledalcu, da bo le-ta lahko ujel pomen epizode in jih kasneje združene (kadre) prevedel v miselni notranji jezik. Ejhenbaum je tako ugotavljal, da filmske slike govorijo, govorijo našemu jeziku misli. Zato so filmski ustvarjalci v začetku zgodovine filma v veliki meri gradili filmske metafore na osnovi besednih metafor. Primer takšne preproste vizualizirane verbalne metafore je zgornji kot snemanja, ki vnaša ponižanje v razmerje do predstavljenega lika. Plod je verbalna konstrukcija s prenesenim pomenom: "gledati z viška". Impliciten verbalni jezik je torej impliciran v konstrukciji eksplicitnega filmskega jezika. Zato filmi, ki niso preproste akcijske drame

ali šablonizirane melodrame, zahtevajo od gledalca, da se ne prepusti samo naslanjanju radovednega očesa, marveč da v percepcijo vključi tudi misel. Z njeno pomočjo odkriva in očituje latentne pomene filmskih slik. Beseda kot nosilec smisla, pogojenega s strani širšega socialno zgodovinskega konteksta, vendar prej metaforičnega kakor racionalnega in jasnega, je vpisana v začetek vsakega filmskega ustvarjalnega akta. Njena latentna miselna vsebina se z določenimi premiki in odmiki kasneje pretvori v eksplicitni jezik filmskih slik. Prav ta nalom, ki nastane med miselnimi vsebinami, pred-verbalnim notranjim jezikom in jezikom filmskih slik, onemogoča, da bi vsebino filma brez ostanka prevedli v verbalni jezik. Verbalni jezik, jezik interpretacije filma, je v tem dotiku med vizualnim in verbalnim krhek in občutljiv. Roland Barthes(8) je zapisal, "da v tem dotiku nastaja šok, pretres". In tó v primeru, če zapade pomen in smisel filma v verbalni kliše brez ostanka, če se v njem izčrpa, kakor v nasprotnem primeru, če se filmski smisel in pomen spoprime z nemočno besedo, ki ne more razjasniti in razložiti večplastnosti pomena. Začetek in konec filmske slike je tako zasidran v besedi. Začetek v metaforičnem verbalnem jeziku, v jeziku, ki deluje na podoben način kakor "notranji jezik", jezik mišljenja ter konec v poskusih "objektivizirati", definirati filmske smisle s pomočjo verbalnega sistema. Toda prelom, ki zasuče implicitno misel oziroma "institucionalizirano" verbalno metaforo, ne dovoljuje, da bi verbalni jezik zaobjel filmski smisel brez ostanka. Šokantnega ostanka.

Opombe:

- 1 Boris Ejhenbaum: *Problemi filmske stilistike*, Filmske sveske, Beograd 1971, št. 3
- 2 Roman Jacobson: *Propad filma?*, Ekran, Ljubljana, 1978, št. 2
- 3 Sergej M. Eizenštejn: *Dickens, Grifit i mi*, v knjigi S. M. Eizenštejn: *Montaža atrakcija*, Beograd, Nolit, 1964.
- 4 Keith Cohen uporablja ta izraz v študiji: *Novel and Cinema: Dynamics of Literary Exchange*, v reviji *Film Reader*, Northwestern University, Evanston, 1977, No. 2.
- 5 Viktor Sklovski: *La poesia e prosa nel cinema*, v knjigi *Literatura e cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976.
- 6 S. M. Eizenštejn: op. cit.
- 7 Boris Ejhenbaum: op. cit.
- 8 Roland Barthes: *Problemi značenja u filmu*, v knjigi *Teorija filma*, Beograd, Nolit, 1978.

## festivali/Benetke '80

# Vrnitev levov

## Brane Kovič

Če smo bili lansko leto, ko je beneški filmski festival "vstal od mrtvih", s konfuznostjo in heterogenostjo njegovega programa precej razočarani, smemo letos zapisati, da je bil naš dvom v možnost, da bi Benetke postale resna konkurenca Cannesu in Berlinu, utemeljen. Kljub prizadevanju organizatorjev, da bi čim jasneje razmejili posamezne festivalske sekcije in s tem dosledneje profilirali usmeritve sodobnih filmskih iskanj, se je ponovno izkazalo, kako realtivni so kriteriji, po katerih se filmi razvrščajo bodisi med "velike" dosežke filmske industrije (sekcija Film 80) bodisi med pogumna, nekonvencionalna, eksperimentalna itd. pristopanja k filmskemu mediju (sekcija Beneški atelje). Vsak kolikor toliko razgledan kinoobiskovalec se je namreč moral vprašati, po kakšni logiki sta se znašla v istem programu stupidni izdelek angleškega režiserja Anthonyja Harveya *Richard's Things* in veličastna Anghelopoulosova poema *O Megaléxandros* (Aleksander Veliki), kako soočiti ponesrečen, slabo posnet "sociološki traktat" Giannija Serre *La ragazza di via Millelire* (Dekle iz ulice Millelire) in duhoviti obračun Španca Fernanda Truebe z razočaranimi idealisti, udeleženci nemirnih dogodkov konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let v prvencu z naslovom *Opera prima*. Med festivalom so prihajale na dan tudi zakulisne igre o tem, kateri filmi se bodo potegovali za nagrade (da, letos so se na Lidu spet zableščali famozni Zlati levi) in kateri bodo prikazani izven konkurence — med prizadetimi je bil tudi poljski režiser Krzysztof Zanussi, katerega *Kontrakt* (Pogodba) je bojda zato, ker je bil prepozno prijavljen, pristal v informativi.

Poglavje zase seveda predstavlja skrbno pripravljena in kljub nekaterim težavam pri usklajevanju urnikov ter razpoložljivosti sedežev v projekcijski dvorani solidno izpeljana retrospektiva 33 filmov Kenjija Mizoguchija, medtem ko predstav italijanskega mladega filma v sekciji Controcampo italiano po slabih izkušnjah z lanskim Odprtim prostorom (Spazio aperto) skoraj nihče ni resno jemal.

Najvznemirljivejši del festivala je bil prav gotovo opoldansko-polnočni spored, v katerem so se zvrstili filmi, ki so doživeli svoj festivalski krst bodisi v Cannesu bodisi na drugih podobnih prireditvah, poklonitve spominu dvema nedavno umrlima ustvarjalcema, A. Hitchcocku (prikazani so bili trije njegovi filmi, *Dvoriščno okno*, *Vrtoglavica* in *Težave s Harryjem*) in igralcu Petru Sellersu, ki je kot Clare Quilty v *Loliti* Stanleya Kubricka leta 1962 odigral eno svojih najsijajnejših vlog, ter razvpita uspešnica Irvina Kershnerja *The Empire Strikes Back*, nadaljevanje Lucasove *Vojne zvezd*.

Je za zmedo na Mostri odgovoren le direktor Carlo Lizzani ali tiči: vzrok zanjo kje drugje? Vplivajo na selekcijo zgolj interesi velikih producerskih hiš ali pa kvalitetno raven prireditve znižujejo tudi v roke strokovno neusposobljenim in filmsko nepismenim predani ključni ponudbe nacionalnih kinematografij? Tendenca, ki bi govorila v prid producerskemu filmu in ponovni uveljavitvi spektakla kot filmske forme par excellence (kar je spomladi potrdil Cannes — gl. EKTRAN 5/6), je bila v filmski palači na Lungomare Marconi komajda nakazana, zato pa je slavila svojo zmago televizija, njegov najhujši konkurent, ki se vedno bolj trudi, da bi prodril tudi na področja, ki so bila doslej izključni privilegij filma. Televizija je film "okužila" na dva načina: najprej kot producent, ki ne izbira sredstev za tehnične ekshibicije in s tem priteguje gledalca s čarom novega, drugačnega, nenavadnega (s tega vidika je izstopala na primer Antonionijeva *Skrivnost Oberwalda*), ki se spušča v megalomanske projekte, v katerih se status nadaljevanke izenačuje s statusom izjemno dolge, dvoranske projekcije namenjene filmske stvaritve (tu sta šli najdalj Bavaria-WDR Fernsehspiel iz Münchna in italijanska RAI, za kateri je R. W. Fassbinder pripravil petnajsturno ekranizacijo Döblinovega romana *Berlin Alexanderplatz*) in ki z ugodnimi delovnimi pogoji ter praktično neomejenim kapitalom privablja v svoje vrste nadarjene