

## RAZMIŠLJANJA O »NEZVESTEM« FILMU: ANDREJ TARKOVSKI IN VPRAŠANJE FILMSKE ADAPTACIJE

189

V zgodovini književnosti so dela, ki so nastala ob navezavi na literarno predlogo, kmalu postala ustaljen in splošno sprejet pojav. Med branjem zato nihče ne pomisli, da bi avtorjem očital nezvestobo do izbrane predloge. Še več, prav inovativni odmiki od nje naj bi njihovim ustvarjalnim prizadevanjem prinesli umetniško vrednost. Tako se v Racinovi *Fedri* nikomur ne zdi sporno, da je dramatik spremenil metafizični okvir Evripidovega *Hipolita*, v ospredje postavil trojzensko kraljico namesto njenega pastorka in podobno. Ravno zaradi teh posegov namreč lahko v monografiji Georgea Steinerja *Smrt tragedije* naletimo na naslednjo sodbo: »*Fedra* je središčni steber v francoski tragični drami. Najboljše pred njo se zdi kot priprava; nič, kar pride za njo, je ne preseže. Prav *Fedra* človeka odvrne od Coleridgeeve sodbe, da je Shakespearova premoč nad Racinom v oči bijoča resnica. [...] Premoč *Fedre* je natanko sorazmerna z razsežnostjo njene drznosti.«<sup>1</sup>

»Nezvestoba« predlogi je seveda samoumevna, saj bi avtor z drugačnim pristopom v najboljšem primeru končal tako kot naslovni junak Borgesove

---

1 George Steiner, *Smrt tragedije*, prev. Katarina Jerin, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 2002, str. 62.

kratke pripovedi »Pierre Menard, avtor Kihota«: »[Menard] [n]i želel sestaviti drugega Kihota – kar ni težko – temveč *Don Kihota*. Odveč je dodajati, da mu ni nikdar prišla na misel mehanična transkripcija izvornika; ni se namenil prepisovati. Njegovo čudovito hotenje je bilo, da bi napravil nekaj strani, ki bi se – besedo za besedo in vrstico za vrstico – ujele s tistimi Miguela de Cervantesa.«<sup>2</sup>

Če pozornost od literature obrnemo k filmu, lahko hitro opazimo, da se je v filmski teoriji uveljavil ravno nasproten način vrednotenja kot v literarni zgodovini. Obravnavo filmskih adaptacij literarnih del je ob koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja prvi sistematično zarisal George Bluestone.<sup>3</sup> Vpeljal je primerjalno metodo, ki razmerje med adaptacijo in predlogo presoja na podlagi koncepta zvestobe.

190

Ta teoretski okvir je kmalu postal preozek, zato so ga raziskovalci poskušali razširiti z natančnejšimi tipologijami adaptacij. Njihov skupni imenovalec je bil, da so s takšnimi ali drugačnimi pojasnili adaptacije delile na dobesedne, zveste in svobodne. Te tipologije so bile po eni strani pomanjkljive, saj ob konkretnih primerih največkrat niso mogle natančno določiti mej med posameznimi tipi, po drugi pa so film še naprej postavljale v podrejen položaj do literature. Zato nobeni izmed njih ni uspelo preseči Bluestonovih smernic, ampak so pomenile le njihovo dopolnitev. Čeprav so se poskušale distancirati od vrednotenja filma na podlagi koncepta zvestobe, so vpeljevale kategorije, ki so opisovale razlike med adaptacijo in predlogo, s tem pa prikrito vzpostavljale Bluestonov koncept. Dovolj zgovorno je mnenje Briana McFarlana,<sup>4</sup> najodmevnejšega preučevalca filmskih adaptacij v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ki je sicer kritiziral omenjeni koncept, vendar je od Geoffreyja Wagnerja<sup>5</sup> kljub temu prevzel delitev adaptacij na prenos,

2 Jorge Luis Borges, »Pierre Menard, avtor Kihota«, v: Andrej Blatnik, Branka Kalenič Ramšak in Tomo Virk (ur.), *Izbrana dela* (4. zv.), prev. Aleš Berger, Cankarjeva založba, Ljubljana 2001, str. 26.

3 Gl. George Bluestone, *Novels into Film*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1957.

4 Gl. Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford 1996.

5 Gl. Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford 1975.

komentar in analogijo: »Čeprav ne želim predlagati hierarhične vrednosti posameznega pristopa, se kljub vsemu zdi pomembno, da pri vrednotenju filmske adaptacije romana ocenimo, za kakšno vrsto adaptacije gre.«<sup>6</sup>

Tradicionalno razumevanje filmskih različ literarnih besedil nedvomno izhaja iz prepričanja o manjvrednosti filma v primerjavi z literaturo, kar dokazuje že Bluestonovo razlikovanje med tema umetnostma. Bluestone namreč trdi, da obe ustvarjata podobe, vendar literatura iz besed oblikuje »mentalne podobe«, ki na bralca delujejo posredno, film pa s slikami oziroma »vizualnimi podobami« neposredno vpliva na zaznave gledalcev. Ob tej razliki dodaja, da je film omejen na objektivno reprodukcijo stvarnosti, zato lahko učinkovito prikaže le zunanje dogajanje, vendar pri opisu notranjih stanj ne more doseči literature: »To je tudi ena osnovnih [Bluestonovih] premis [...], 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.«<sup>7</sup>

Odločnejši odmik od teh pogledov je prineslo šele zadnje desetletje. Pomembno so ga zaznamovali avtorji, kot so Kamilla Elliott,<sup>8</sup> Linda Hutcheon<sup>9</sup> in Thomas Leitch,<sup>10</sup> ki so zavrnil domnevne omejitve filma in pripomogli, da se je v preučevanju adaptacij namesto primerjalne metode uveljavil metodološki pluralizem. Kljub temu sodobnim teoretikom zaenkrat še ni uspelo izoblikovati celostnega interpretacijskega pristopa, ki

---

6 McFarlane, op. cit., str. 22. Prev. nav. po Matevž Rudolf, *Ko beseda podobo najde. Slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)*, UMco in Slovenska kinoteka, Ljubljana 2013, str. 81. – Prim. ibid., str. 75–81.

7 Barbara Zorman, *Senca besede. Filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*, Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales in Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Koper 2009, str. 19. – Prim. ibid., str. 17–19.

8 Gl. Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

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

10 Gl. Thomas Leitch, *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2009.

---

bi dokončno izničil pomen koncepta zvestobe. Zato ta še vedno vsaj delno vpliva na recepcijo filmskih adaptacij.<sup>11</sup>

V luči zapisanih ugotovitev ni težko razumeti odziva Stanisława Lema na film, ki ga je po njegovem najslavnejšem romanu *Solaris* posnel Andrej Tarkovski. Iz pisateljevih besed je namreč razvidno, da režiserja adaptacije enači z literarnim prevajalcem: »Ob tej adaptaciji imam zelo načelne pomisleke. [...] [Tarkovski] sploh ni posnel *Solarisa*, ampak *Zločin in kazen*. [...] Tega režiserja ni več mogoče spremeniti, predvsem pa se mu ne da ničesar dopovedati, ker bo tako ali tako vse preoblikoval po ‚svoje‘. [...] Čustvenih omak, v katere je [...] potopil moje junake, [...] preprosto sploh ne prenesem.«<sup>12</sup>

192

Tarkovski je na prej opisana stališča »skeptikov« odgovoril v knjigi *Ujeti čas. Razmišljanja o filmu*, ki je nastajala med letoma 1970 in 1986. V njej je zbral tako lastne poglede na svoj opus kot tudi splošne refleksije o pomenu umetnosti in filma. Preostanek besedila bo namenjen nekaterim odlomkom, v katerih režiser osvetljuje vprašanje filmske adaptacije, saj ponujajo relevanten protipol tradicionalnemu razumevanju odnosa med filmom in literaturo, obenem pa tudi vpogled v ustvarjalnost enega od najbolj zvenečih imen umetniškega filma.

Kako torej Tarkovski razume filmsko adaptacijo? Na literarna dela je oprl tri od svojih osmih celovečernih filmov. Poleg že omenjenega *Solarisa* (1972) je posnel še filma *Ivanovo otroštvo* (1962) in *Stalker* (1979), ki sta nastala po kratki pripovedi Vladimirja Bogomolova *Ivan* oziroma po romanu bratov Strugacki *Piknik na robu ceste*. V razmišljanju o *Ivanovem otroštvu* poudarja, da je na filmsko platno mogoče prepričljivo prenesti le tista literarna besedila, v katerih ima vsebina prednost pred obliko:

Nekatera dela so celostna in obdarjena z natančno in izvirno literarno podobo; značaji so oblikovani tako, da izražajo nedoumljive globine; kompozicija ima neverjetno sposobnost očarati in taka knjiga je nedeljiva. Z njenih strani razbiramo presenetljivo, neponovljivo

11 Prim. Rudolf, op. cit., str. 141–143; Deborah Cartmell in Imelda Whelehan, *Screen Adaptation: Impure Cinema*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, str. 10–28.

12 Stanisław Bereś in Stanisław Lem, *Tako rzece... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Wydawnictwo Literackie, Krakow 2002, str. 154–156.

avtorjevo osebnost: takšne so mojstrovine in samo nekdo, ki je ravnodušen tako do sijajne proze kot do filma, lahko sproži pobudo, da bi jih ekraniziral. [...]

Druga prozna dela so narejena iz idej, iz jasne in čvrste strukture, izvirnosti teme. Za tako pisanje se mi zdi, da ne kaže, da bi se oziralo na estetsko razvijanje misli, ki jo vsebuje. Mislim, da sodi novela *Ivan Bogomolova* v to kategorijo.<sup>13</sup>

Ko režiser najde primerno predlogo, mora svoje poglede soočiti s piščevimi. Tarkovski je prepričan, da je ta proces lahko uspešen samo, če ima v njem zadnjo besedo režiser in predlogi brez zadržkov prepusti le vlogo osnove za gradnjo svojega filmskega sveta:

Ko imata pisec in režiser različni estetski izhodišči, je kompromis nemogoč. Uničil bi samo zasnovu filma. Film se ne bi zgodil.

Ko se pojavi tak konflikt, ostane samo en izhod: spremeniti literarni scenarij v novo snov, ki jo na določeni stopnji filma imenujemo snemalna knjiga ... In na tej stopnji ima avtor filma (ne scenarija, ampak filma) pravico preoblikovati literarni scenarij po svoji meri. Vse, kar je pomembno, je, da je njegova vizija celostna, da je zavezan vsaki besedi scenarija in da je šla skozi njegov ustvarjalni proces. Kajti med gorami napisanih strani, igralcev in prostorov, ki so izbrani za snemanje, in celo med kupi najbolj bleščečega dialoga in scenografskih skic stoji samo ena oseba: režiser [...] kot poslednji filter ustvarjalnega procesa snemanja filma.<sup>14</sup>

Svoboden pristop k adaptaciji, ki ga zagovarja Tarkovski, ni posledica ustvarjalne intuicije, ampak izvira iz tehtne refleksije o bistvu filma kot umetnosti. Tarkovski namreč verjame, da se film lahko po izrazni moči enakovredno kosa z umetnostmi, ki so se uveljavile v teku stoletij, hkrati pa jih lahko celo preseže, saj odpira nov in samo njemu dostopen horizont:

---

13 Andrej Tarkovski, *Ujeti čas. Razmišljanja o filmu*, prev. Igor Koršič, EWO, Ljubljana 1997, str. 14. – V navedenih citatih so popravljene nekatere pravopisne napake, ki sta jih prevajalec in lektorica knjige spregledala.

14 Ibid., str. 16.

[Film] [i]ma posebno vlogo, svojo lastno usodo – nastal je zato, da bi izrazil posebno razsežnost življenja in sveta, katere pomen dotlej ni našel svojega izraza v nobeni od preostalih oblik umetnosti. [...]

Pred filmom ni nobena umetniška oblika nastala kot posledica tehnološkega izuma, kjer je bil ta izum sam odgovor na vitalno potrebo. Film je instrument, ki ga je človeštvo moralo imeti, da bi lahko okrepilo svoje obvladovanje sveta, kajti področje, ki ga pokriva posamezna oblika umetnosti, je omejeno na eno samo razsežnost duhovnega in emocionalnega poznavanja dejanskosti, ki nas obkroža.<sup>15</sup>

Na katero razsežnost filma meri Tarkovski? Pot do odgovora nam lahko olajša Lessingova razprava *Laokoont ali O mejah med slikarstvom in pesništvom*. V njej nemški razsvetljenec slikarstvo označi kot prostorsko umetnost, ki lahko z barvami in oblikami upodobi le trenutek dejanja, medtem ko je pesništvo časovna umetnost, kar mu omogoča, da z glasovi od začetka do konca sledi tako zunanemu kot notranjemu dogajanju. To pomeni, da je slikarstvo primernejše za prikaz teles v prostoru, pesništvo pa je močnejše v prikazovanju dejanja, ki traja v času.<sup>16</sup>

Če se vrnemo k Tarkovskemu, lahko iz njegovih razmišljanj razberemo, da film razume kot spoj pesništva in slikarstva v »gibljive slike« oziroma, z drugimi besedami, kot časovno-prostorsko umetnost: »Film [...] uporablja materiale, [...] ki se manifestirajo v toku časa v prostoru, ki ga opazujemo okoli nas in v katerem živimo.«<sup>17</sup> Toda zmotno bi bilo sklepati, da je zato le manjvreden hibrid: »Enkrat za vselej moramo razčistiti, da film, če je umetnost, ne more biti zgolj amalgam sosednjih umetniških zvrsti. [...] Iz mešanice literarne misli in slikarske oblike ne izhaja nobena kinematografična podoba, temveč le nekaj hibridnega, neizraznega, nabuhlega.«<sup>18</sup>

Kako pa lahko film upraviči svojo avtonomnost? Po eni strani Tarkovski pojasnjuje, da lahko režiser v filmu »predstavi svojo lastno podobo sveta, tako

15 Ibid., str. 63.

16 Gl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon or The Limits of Poetry and Painting*, prev. William Ross, J. Ridgway & Sons, Oxford 1836, str. 146–152.

17 Tarkovski, op. cit., str. 128.

18 Ibid., str. 50. – Tarkovski film sicer primerja tudi z drugimi umetnostmi, vendar namenja največ pozornosti prav literaturi in slikarstvu.

da jo lahko ljudje gledajo skozi njegove oči in [...] se napolnijo z njegovimi čustvi, dvomi in mislimi«. <sup>19</sup> Vendar to nikakor ni le odlika filma, saj umetnikom dajejo enake možnosti tudi drugi mediji. Tako se za njegovo posebnost pokaže način, ki ga ponuja ustvarjalcu, da uresniči svoje zamisli. Prav edinstvenost tega načina mu zagotavlja, da je že na izhodišču osvobojen premoči, ki naj bi jo nad njim imela literatura:

Brez dvoma je [...] proza odvisna od bralčeve emocionalne, duhovne in intelektualne izkušnje, kot to velja za celotno umetnost. Zanimiva posebnost v zvezi z literaturo pa je, da bo bralec, ne glede na podrobnost izdelave, od posamezne pasaže »videl« in »slišal« samo tisto, kar se sklada z njegovo lastno izkušnjo, z njegovim značajem, z njegovimi nagnjenji in značilnostmi njegovega okusa. [...]

Nasprotno pa je film edina oblika umetnosti, v kateri avtor lahko ustvarja absolutno resničnost, dobesedno svoj lastni svet. Človekov prirojeni nagon po uveljavljanju najde v filmu enega najpopolnejših in najbolj neposrednih sredstev uresničenja. [...]

Literarno delo lahko sprejemamo le ob pomoči simbolov, konceptov [...]. Film pa [...] omogoča skrajno neposredno, čustveno, čutno zaznavo sveta.

Z besedami literatura opisuje dogodek, notranjo ali zunanjo resničnost, ki jo hoče pisec reproducirati. [...] Na kolot filma pa se vtisnejo mehanični obrisi neprirejenega sveta, ki pride v slikovno polje kamere [...].<sup>20</sup>

Po mnenju Tarkovskega lahko film zaradi istega razloga prepričljivo pretrga vez tudi s slikarstvom:

[M]ed sliko in gledalcem [je] vedno neka razdalja, razdalja, ki je vnaprej začrtana in ki ustvari do tistega, kar je upodobljeno, določeno spoštljivost. Tisti, ki gleda, se tako popolnoma zave, da je tisto, kar ima pred očmi, podoba resničnosti [...]. Nikoli ne bo nikomur padlo na pamet, da bi zamenjal podobo na platnu z življenjem, medtem

---

19 Ibid., str. 121.

20 Ibid., str. 128.

ko zagotovo govorimo o podobnosti ali odsotnosti podobnosti med platnom in resničnostjo. Toda v kinu se občinstvo preprosto ne more ubraniti vtisa, da je tisto, kar vidi na platnu, zares tam, konkretno in resnično.<sup>21</sup>

Po drugi strani Tarkovski opozarja še na specifičen prikaz časovne razsežnosti v filmu. Kot nakazuje že naslov njegove knjige, je poglobljena inovacija filma, da lahko »ujame« čas v neokrnjeni obliki, česar ne zmore nobena druga umetnost. Tarkovski zato o prvem filmu v zgodovini, *Prihodu vlaka na postajo Ciotat* bratov Lumière s konca devetnajstega stoletja, zapiše tole:

V tistem trenutku je bila rojena filmska umetnost. To pa ni bilo samo vprašanje tehnike ali nove oblike, ki reproducira vidni svet. Ne, tukaj je nastalo novo estetsko načelo.

196

Prvič v zgodovini umetnosti in kulture je človek našel možnost zadržati čas neposredno in si ga reproducirati tolikokrat, tudi nazaj, od konca proti začetku, kolikokrat se mu je zahotelo. [...]

Osnovna ideja filma kot umetnosti je v svojih resničnih oblikah in pojavih ohranjen čas. Ta ideja nas navaja k razmišljanju o bogastvu do sedaj neizrabljenih možnosti filma in o njegovi velikanski prihodnosti.<sup>22</sup>

Na podlagi teh trditev Tarkovski film poimenuje »najprepričljivejša vseh umetnosti«.<sup>23</sup> Njegova razmišljanja je mogoče razumeti kot polemiko z Georgeem Bluestonom in drugimi zagovorniki tradicionalne teorije filmske adaptacije. Režiser se s teoretikom sicer strinja o različni naravi literarne in filmske podobe, vendar se tu podobnosti med njunima stališčema končajo. Bluestone namreč filmski postopek reproduciranja resničnosti razume kvečjemu kot omejitev, Tarkovski pa kot bistveno prednost, saj filmska podoba zanj ni le zvest posnetek zunanjega dogajanja, ampak je vanjo karseda neposredno vtisnjena ustvarjalčeva »notranjost«. Poleg tega zavrne tudi

21 Ibid., str. 130.

22 Ibid., str. 48–49.

23 Ibid., str. 136.



Bluestonovo sodbo, da film ne more zajeti pojavov, kot je na primer zavest o minevanju časa. Eden od najvidnejših poudarkov njegove refleksije namreč je, da je »lovljenje« časa v filmu »temelj temelja, prav tako kot zvok v glasbi, barva v slikarstvu in značaj v drami.«<sup>24</sup> Napor režiserjeve misli je torej usmerjen v zahtevo, da se film zaradi njegove specifičnosti obravnava kot avtonomna umetnost.

Zahteva Tarkovskega meri na celotno filmsko umetnost. Ob tem se mu ne zdi pomembno, ali je film posnet po izvirnem scenariju ali po literarni predlogi, saj ločnica med deloma v tem primeru tiči le v izvoru scenarija, ki ga režiser navsezadnje vedno podvrže istemu ustvarjalnemu procesu:

Če si nismo na jasnem, da je scenariju namenjeno predvsem, da bo postal film, in da ni nič več in nič manj kot polizdelek, potem ne moremo iz njega narediti dobrega filma. [...] Ne očitamo vedno po pravici režiserju, da je »uničil zanimivo predlogo«, ker je takšna predloga pogosto [...] [preveč] literarna in samo v tem smislu zanimiva. Tako režiser preprosto ne more drugega, kot da jo razbije in preoblikuje, da lahko iz nje naredi dober film. Literarna plat scenarija (razen dialoga) lahko režiserju v najboljšem primeru koristi z napotki o notranji, čustveni vsebini epizode, scene ali filma v celoti. (Friedrich Gorenstein<sup>25</sup> je na primer napisal v nekem scenariju: »V sobi je dišalo po prahu, posušenih rožah in izsušenem črnilu.« To mi je zelo všeč, ker si tako začenjam predstavljati obliko in »dušo« takega interierja, in ko potem prinese scenograf skice za ta prostor, lahko takoj jasno povem, katere so prave, katere pa ne. Na takšnih opombah pa ne more temeljiti osrednja plastičnost filma; ponavadi pomagajo le pri iskanju ustrezne atmosfere.) Na vsak način naj pravi scenarij ne bi meril na že zaključen, dokončen vtis na [...] [gledalca], temveč naj bi izhajal iz tega, da se preoblikuje v film in šele tam dobi svojo končno podobo.<sup>26</sup>

---

24 Ibid., str. 90.

25 Friedrich Gorenstein je bil ruski pisatelj in scenarist, ki je s Tarkovskim sodeloval pri pisanju scenarija za *Solaris*.

26 Ibid., str. 57–58.

Prav zato je iz poskusa Tarkovskega, da bi spremenil položaj filma v »hierarhiji« umetnosti, mogoče izluščiti tudi utemeljen poziv k drugačni presoji filmskih adaptacij literarnih del. Presoja, ki jo predlaga »med vrsticami« svoje knjige, izhaja iz njegove opredelitve temeljnih razlik med filmom in literaturo, te pa dosledno izključujejo Bluestonov koncept zvestobe kot vrednostno merilo.

K temu lahko pripomnimo, da Tarkovski z utemeljevanjem režiserjeve pravice do »nezvestobe« film sicer odmakne od vpliva literature in slikarstva, vendar ga pri tem, na prvi pogled morda nekoliko presenetljivo, potisne v bližino neke druge umetnosti – glasbe. Kot je v *Predavanjih o estetiki* zapisal Hegel, je glasba namreč umetnost, v kateri se občutje, ki je nastalo v skladateljevi notranjosti, prenaša v poslušalčevo notranjost. Prenaša se prek tonskega zvenenja, ki vstopa skozi uho in prodre »neposredno do notranjega sedeža vseh dušnih vzgibov«. <sup>27</sup> Na podobno opažanje naletimo tudi pri Tarkovskem: »Sam uvrščam film in glasbo med neposredovane umetniške oblike, ker ne potrebujeta posredniškega jezika. Ta temeljni določilni dejavnik hkrati zblizuje glasbo in film in film oddaljuje od literature, v kateri se vse izraža prek jezika, s sistemom znakov.« <sup>28</sup>

198

Še eno stično točko med filmom in glasbo oziroma med pogledi Tarkovskega in Hegla na ti umetnosti lahko odkrijemo v režiserjevem odnosu do scenarija. Kot je razvidno iz enega od prej navedenih odlomkov, Tarkovski poudarja, da se režiser pri snemanju filma ne sme strogo držati scenarija, ampak mu lahko ta koristi predvsem z zapisom dialoga in napotki o »notranji vsebini« prizorov. To mnenje spominja na Heglovo razumevanje spremljevalne glasbe. Hegel trdi, da se mora takšna glasba izogibati dveh skrajnosti – po eni strani ne sme postati le zvočna ilustracija besedila, po drugi pa se od njega tudi ne sme popolnoma ločiti. Namesto tega si mora prizadevati, da v tone zajame temeljno občutje v besedilu oziroma, z besedami Tarkovskega, njegovo »notranjo vsebino«: »Spev [...], čeprav lahko kot pesem ali tekst zajema vase neko celoto raznoliko niansiranih razpoloženj, zrenj in predstav, zvečine kljub

27 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (3. zv.), v: Eva Moldenhauer in Karl Markus Michel (ur.), *Werke* (15. zv.), Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1986, str. 222.

28 Tarkovski, op. cit., str. 128.

temu premore en in isti temeljni zven [*Grundklang*], občutje, ki prepreda vse, in s tem udarja *en sam* duševnostni ton [*Gemütston*]. Poglavitno delo melodije v spevih je, da ta ton zajame in ga poda v tonih.«<sup>29</sup>

Opozoriti je treba, da med filmom in glasbo obstaja tudi več nezanemarljivih razlik. Po Heglovih besedah glasba namreč človekovi notranjosti ne daje niti vidnega niti trajnega izraza. Vidnega ne zato, ker ton kot prvina, v kateri glasba obstaja, iz prostora »pade v čas«,<sup>30</sup> kar privede do popolnega izbrisa vidne snovi, trajnega pa ne zato, ker vsak ton prej ali slej izzveni v času. Poleg tega glasba ne zajema vase ničesar iz stvarnega sveta, ampak izraža »abstraktno subjektivnost«<sup>31</sup> oziroma eno samo, pogosto nejasno občutje. V nasprotju z glasbo pa film ni le časovna, ampak hkrati tudi prostorska umetnost, ki s prikazom obstoječe resničnosti daje posameznikovi notranjosti precej »konkretnejši« izraz.

Tarkovski trdi, da se umetnosti razlikujeta tudi v razmerju do časovne razsežnosti, ki ju določa: »Oporekali mi bodo, češ da je problem časa v glasbi prav tako temeljnega pomena. Zares. Vendar je tam rešen popolnoma drugače: snovnost življenja je v glasbi [...] na meji njenega popolnega razkroja. Nasprotno pa je moč kinematografa prav v tem, da pušča čas v njegovi realni in nerazdružljivi povezavi s snovjo resničnosti, ki nas v vsakem trenutku obdaja.«<sup>32</sup> Pozneje doda še tole: »Isto glasbeno delo je mogoče igrati na različne načine, v posameznih različicah lahko traja več ali manj časa. V tem primeru je čas preprosto pogoj za določene vzroke in učinke, ki so razvrščeni v danem redu. Imajo abstrakten, filozofski karakter. Filmu pa uspe fiksirati čas v njegovi zunanji pojavnosti, ki jo je mogoče zaznavati s čuti.«<sup>33</sup>

Ob zapisanih ugotovitvah se odpira še zadnje ključno vprašanje o *Ujetem času* in problematiki filmske adaptacije: ali Tarkovski namesto koncepta zvestobe podaja kak drug sistematičen kriterij vrednotenja? Glede na to, da adaptacije ne obravnava strogo ločeno, lahko odgovor poskusimo poiskati v odlomkih iz njegove knjige, v katerih razmišlja o splošnih določilih umetniške vrednosti filma.

---

29 Hegel, op. cit., str. 201

30 Ibid., str. 260

31 Ibid., str. 193.

32 Tarkovski, op. cit., str. 49.

33 Ibid., str. 90.

Po eni strani Tarkovski meni, da se »mojstrovine [...] rodijo iz umetnikovega boja, da bi izrazil svoje etične ideale«,<sup>34</sup> njihova naloga pa je »zmehčati in odpreti človeško dušo, jo narediti sprejemljivo za dobro«. <sup>35</sup> Pri uresničevanju teh prizadevanj mora ustvarjalec slediti notranjim vzgibom: »Navdih [...] se umetniku pojavi nekje v najglobljih kotičkih njegovega ‚jaza‘ [...]. Ne morejo ga narekovati zunanje okoliščine, ideja ne more biti neodvisna od psihe in od njegove vesti; je rezultat njegovega odnosa do življenja v celoti. Če ni tako, potem je ideja že na začetku obsojena, da bo ostala umetniško prazna in neplodna. Seveda je vedno mogoče, da tako postaneš poklicni režiser [...], neke vrste izvajalec idej drugih ljudi, ne pa umetnik.«<sup>36</sup> Ob tem je pomembno, da avtor prvotni ideji v teku ustvarjalnega procesa ostane čim bolj zvest: »Najbolj nedvoumen znak genialnosti nekega avtorja je njegova sposobnost slediti in se držati ideje in načel tako dosledno, da pri tem nikoli ne izgubi kontrole nad svojim konceptom in notranjo resnico.«<sup>37</sup>

**200**

Po drugi strani pa Tarkovski opozarja na režiserjev ambivalentni dialog z gledalcem: »[N]e morem verjeti tistim režiserjem, ki trdijo, da jih odziv gledalcev ne zanima. Vsak umetnik, to pravim brez oklevanja, globoko v sebi misli na srečanje svojega dela z občinstvom. Misli in upa, da bo v sozvočju s časom in da bo zato življenjskega pomena za obiskovalca kinematografa, da se bo dotaknilo bistvenih strun njegove duše. Nobenega protislovja ni v tem, da se ne trudim za to, da bi bil film všečen, po drugi [strani] pa kljub temu vroče upam, da ga bodo gledalci sprejeli.«<sup>38</sup> Vendar odziv občinstva nikoli ni enoznačen, saj vsak gledalec »soustvarja« pomen dela, s katerim se sreča: »Ko človek opazuje podobo, išče v njej, kar je njegovega, postavi delo v kontekst svoje osebne izkušnje. Kajti v vseh svojih dejavnostih je človeško bitje nujno pristransko: brani svojo lastno resnico tako v velikih kot v majhnih stvareh. Človek to pristranskost prenaša na vrednotenje umetniških del: s tem da ga prireja svojim vsakodnevnim potrebam, začne interpretirati neko delo v ‚svoj prid‘.«<sup>39</sup>

34 Ibid., str. 23.

35 Ibid., str. 121.

36 Ibid., str. 136.

37 Ibid., str. 59.

38 Ibid., str. 124.

39 Ibid., str. 82.

Po mnenju Tarkovskega so torej »[u]metnik, njegov izdelek in občinstvo [...] nedeljiva celota, so kot nekakšen neponovljiv organizem z istim krvnim obtokom.«<sup>40</sup> Ob kateremkoli filmu se namreč avtorjeva izkušnja naposled sooči z gledalčevo. Čeprav film režiserju omogoča karseda neposreden izraz, to še ne pomeni, da lahko ob njegovi pomoči povsem prevlada nad gledalčevo perspektivo: »Vsak kader, prizor ali epizoda ni samo opis, ampak faksimile akcije, pokrajine, obraza. [...] Film v tem smislu vsili estetske norme in konkretni pojavi so prikazani nedvoumno, proti čemur se bo gledalec pogosto upiral glede na svojo osebno izkušnjo.«<sup>41</sup> Takšna recepcija filmske umetnosti pa za Tarkovskega ni le samoumevna posledica odnosa med avtorjem in občinstvom, ampak filmu zagotavlja tudi dodatno razsežnost, ki povečuje njegov pomen: »Moja najbolj goreča želja je vedno bila, da bi bil resnično sposoben v svojih filmih spregovoriti, da bi izrazil vse s popolno iskrenostjo, ne da bi pri tem vsiljeval svoja stališča drugim. Če moje videnje sveta, ki je šlo v film, postane nekaj, kar drugi ljudje spoznajo kot del samih sebe, [...] kakšno boljše motivacijo bi lahko še sprejel za svoje delo?«<sup>42</sup>

Kljub vsemu se v refleksiji Tarkovskega poleg naklonjenosti občinstvu večkrat pokaže dvom o njegovi zmožnosti, da bi prepoznalo umetniško vrednost filma:

Gledalci niso vedno krivi za svoj slab okus. Življenje ne daje vsem enakih možnosti, da bi razvili svoja estetska merila. Tu gre za resnično težavo. Nehajmo se torej sprenevedati, da je občinstvo umetniku vrhovni sodnik! [...]

Če se poskušate gledalcem prilizovati in nekritično zadovoljevati njihov okus, to lahko pomeni samo, da jih ne spoštujete, da jim hočete preprosto pobrati denar. Namesto da bi vzgajali občinstvo tako, da bi mu ponudili vrhunska umetniška dela, vzgajate umetnike, ki si lahko sami zagotove svoj zaslužek. Občinstvo bo še naprej z neskalskim zadovoljstvom čutilo, da ima prav, kar je redkokdaj dobro utemeljeno prepričanje. Če zanemarjamo razvijanje zmožnosti občinstva za

---

40 Ibid., str. 122.

41 Ibid., str. 129.

42 Ibid., str. 11–12.

njegovo kritično sodbo, s tem izpričujemo popolno ravnodušnost do njega.<sup>43</sup>

Tarkovski sicer ne pozablja, da se med občinstvom pojavlja tudi drugačen tip gledalcev: »Ni treba veliko, da bi umetnost cenila občutljiva, subtilna, mehka duša, ki je odprta za lepo in dobro, ki je dovzetna za spontano estetsko emocijo. V Rusiji je bilo moje občinstvo sestavljeno tudi iz ljudi, ki niso bili niti učenjaki niti izobraženci. V resnici verjamem, da je občutljivost za umetnost človeku prirojena, pozneje pa je odvisna od njegove duhovne rasti.«<sup>44</sup> Toda tudi od njih ni mogoče pričakovati poenotenih stališč: »Vsakdo, ki je sposoben ceniti umetnost, bo seveda določil domet svojih najljubših del v skladu s svojimi najglobljimi nagibi. Nekdo, ki je sposoben lastnih sodb in izbirati, ni pripravljen pojesti vsega. Ravno tako za posameznika z razvitim estetskim čutom ne more biti stereotipnega, ‚objektivnega‘ vrednotenja.«<sup>45</sup> A ne glede na to Tarkovski verjame, da se različna mnenja o umetniškem delu prej ali slej vendarle staknejo: »Vse, kar lahko umetnik ponudi občinstvu, je to, da je odkrit in pristen v spoprijemanju s svojo snovjo. In ljudje bodo priznali njegove napore.«<sup>46</sup> Za nameček tej trditvi doda sodbo, ki zbudi vtis o protislovnosti njegove refleksije: »Če pogledamo največja umetniška dela, bomo videli, da obstajajo kot del narave, kot del resnice, in to neodvisno od avtorja in občinstva. [...] V vsakem primeru se bo umetnost razvijala tako, kot se je še vedno doslej, ne glede na voljo kogarkoli, v skladu s svojimi lastnimi zakoni.«<sup>47</sup>

Iz navedenih odlomkov je razvidno, da Tarkovski vrednost filma določa na podlagi prepleta iskrenosti in konsistentnosti avtorjeve vizije ter odziva gledalcev, ki njegovo delo vztrajno gledajo skozi prizmo »subjektivnega«. Na prvi pogled se to zdi povsem razumljivo opažanje, vendar že nekoliko pozornejši premislek o njem pokaže, da Tarkovski pusti več odprtih mest, kot ponudi zanesljivih odgovorov. Vpogled v avtorjeva notranja stanja med

43 Ibid., str. 126–127.

44 Ibid., str. 125.

45 Ibid., str. 66.

46 Ibid., str. 127.

47 Ibid., str. 122–124.

ustvarjalnim procesom namreč niso dostopna nikomur, razen njegovi bolj ali manj uspešni samorefleksiji, izkušnja gledalcev ob filmu pa je že v svojem bistvu arbitrarna. Nedoločljivost teh dejavnikov naj bi razrešile splošno veljavne imanentne lastnosti umetnosti, vendar jih Tarkovski nikjer v knjigi ne pojasni dovolj natančno. Zato njegovo refleksijo zaznamuje vrsta ohlapnih »relativnih« in »absolutnih« pojmov, kot so na primer »etični ideal«, »notranja resnica«, »estetska norma«, »slab okus«, »čut za umetnost«, »duhovna rast« ali »zakon umetnosti«.

Tarkovski vrednoti film ob pomoči kriterija, ki bi ga lahko za silo poimenovali »umetniškost«. Po eni plati je prednost njegovega vrednotenja v tem, da upošteva avtonomnost filma, vendar to po drugi plati, kot že rečeno, ne prinaša doslednega vrednostnega sistema. S tem ostaja nedorečeno tudi vprašanje filmske adaptacije, kar pomeni, da se tradicionalni filmski teoriji uspe vsaj delno izogniti režiserjevi kritični osti. Zapletenost razreševanja te problematike pa navsezadnje prizna celo sam:

**203**

Kako težko je govoriti o velikem delu, razen v najbolj splošnih pojmih smisla za harmonijo. Zdi se, kot da bi obstajali določeni nespremenljivi parametri za opredeljevanje in ločevanje mojstrov in od obkrožujočih pojavov. [...] Mojstrovina je presoja dejanskosti, popolna in izgotovljena in z absolutnim pomenom glede na tisto dejanskost; njena vrednost je v tem, da dà poln izraz človeški osebi v interakciji z duhom. [Ljudje] [p]ogosto mislijo, da bo pomen umetniškega dela postal jasen, če bodo primerjali svoj vtis z vtisi drugih ljudi in tako navezali stik med tem delom in družbo. Na splošno je to res, paradoks je le v tem, da postane v takem primeru umetniško delo popolnoma odvisno od tistih, ki ga sprejmejo, ki so ga sposobni občutiti, igrati na tiste niti, ki povezujejo to delo najprej s svetom nasploh in potem z osebnostjo človeka v njegovem individualnem odnosu z realnostjo. Goethe ima tisočkrat prav, ko pravi, da je brati dobro knjigo prav tako težko, kot jo je napisati. In ne kaže si domišljati, da je naše stališče objektivno. Samo skozi raznolikost množice različnih osebnih interpretacij se lahko vzpostavi neke vrste sorazmerno objektivno stališče. Dejstvo, da nekemu delu večina prisodi večjo kakovost kot nekemu drugemu, je [kljub vsemu] pogosto posledica čistega naključja, na primer

---

sreče, ki jo je delo imelo, če je ugajalo nekemu, ki ima okus, ki v javnosti nekaj velja. V takem primeru za estetsko sodbo nekoga ni odločujoče delo samo, temveč osebnost kritika.<sup>48</sup>

Ti stavki pričajo tako o prepričljivih poudarkih kot o pomanjkljivostih v knjigi Tarkovskega. Ob tem je brez prisiljenega apologetskega prizadevanja treba poudariti, da je njen avtor režiser in ne teoretik. Zato si je ni zamislil kot sistematično teoretsko razpravo, ampak predvsem kot zbirko zapisov o osebnih pogledih na film, kar v uvodu pojasnjuje takole:

Nimam namena niti poučevati ljudi niti jim vsiljevati svojega mnenja. Poglavitni namen te knjige je, da ob njeni pomoči najdem pot skozi labirint možnosti, ki jih ponuja [film,] ta mlada in čudovita umetniška oblika [...].

**204**

Pomembno je razumeti, da je nemogoče stlačiti umetniško stvaritev v Prokrustovo posteljo formalnih zakonov, ki bi veljali enkrat za vselej. [...] Teorija, ki se navezuje na film, je še vedno neznatna; celo razjasnitev stranskih točk lahko pomaga osvetliti temeljne zakone filma. To je tisto, kar me je spodbudilo, da sem opozoril na nekaj svojih idej.<sup>49</sup>

Povsem očitno je, da se ideje, o katerih piše Tarkovski, odražajo tudi v njegovi »nezvesti«<sup>50</sup> režiserski praksi, ki je Ingmarja Bergmana spodbudila, da je v svoji avtobiografiji zapisal tole sodbo: »Kadar film ni dokument, potem je sen. Zato je Tarkovski največji od vseh. S samoumevnostjo se giba po prostorih sna, ne razlaga; kaj bi tudi moral razlagati? Je videc, ki je znal uprizoriti svoje vizije v najtežjem, vendar hkrati najbolj voljnem vseh medijev. Celó svoje življenje sem razbijal po vratih prostorov, po katerih se on tako samoumevno giblje.«<sup>50</sup> Zgornji odstavki so poskusili pokazati, da *Ujeti čas* bralcu daje ključ, s katerim lahko vstopi v te prostore.

48 Ibid., str. 36–37.

49 Ibid., str. 12–13.

50 Ingmar Bergman, *Laterna magica*, prev. Lea Kozman, Modrijan, Ljubljana 2009, str. 73.



## Bibliografija

Bereś, Stanisław in Lem, Stanisław (2002): *Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Krakov: Wydawnictwo Literackie.

Bergman, Ingmar (2009): *Laterna magica*, prev. Lea Kozman, Ljubljana: Modrijan.

Bluestone, George (1957): *Novels into Film*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Borges, Jorge Luis (2001): »Pierre Menard, avtor Kihota«, v: Andrej Blatnik, Branka Kalenič Ramšak in Tomo Virk (ur.), *Izbrana dela* (4. zv.), prev. Aleš Berger, Ljubljana: Cankarjeva založba, (str.) 23–31.

Cartmell, Deborah in Whelehan, Imelda (2010): *Screen Adaptation: Impure Cinema*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Elliott, Kamilla (2003): *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge: Cambridge University Press.

205

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik* (3. zv.), v: Eva Moldenhauer in Karl Markus Michel (ur.), *Werke* (15. zv.), Frankfurt na Majni: Suhrkamp.

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

Leitch, Thomas (2009): *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Lessing, Gotthold Ephraim (1836): *Laocoon or The Limits of Poetry and Painting*, prev. William Ross, Oxford: J. Ridgway & Sons.

McFarlane, Brian (1996): *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press.

Rudolf, Matevž (2013): *Ko beseda podoba najde. Slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)*, Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Steiner, George (2002): *Smrt tragedije*, prev. Katarina Jerin, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Tarkovski, Andrej (1997): *Ujeti čas. Razmišljanja o filmu*, prev. Igor Koršič, Ljubljana: EWO.

---

Wagner, Geoffrey (1975): *The Novel and the Cinema*, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.

Zorman, Barbara (2009): *Sence besede. Filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*, Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales in Zgodovinsko društvo za južno Primorsko.