

Jezikovni pojav na nižjih strukturalnih nivojih opazujemo drugače s stališča jezikoslovja kakor s stališča umetnostne strukture. Umetnostna besedila so organizirana na vseh nivojih, njihova medsebojna povezanost je kompleksnejša kakor povezanost posameznih nivojev – ravni naravnega jezika, še zlasti to velja za povezanost vsebinske in izrazne ravni. »Vsebinska je formalizirana, forma semantizirana do takšne mere, da je celo glasovna sestava nabita s pomeni, celo posamezni fonemi in morfemi, ki v naravnih jezikih nimajo lastnega pomena, dobijo leksikalno semantično vrednost. Postopek oblikovanja umetnostnega besedila pomeni dosledno organizacijo in nadzorovanje vseh ravnin jezikovnega sistema. Zato tudi jezikovnih pojavov govora, jezika v ožjem pomenu besede ni mogoče opazovati izolirano izven celotne strukture umetnostnega besedila. Se zlasti se zdi tak postopek neustrezen pri reševanju vprašanja o izbiri govornega modela v filmu, saj ta umetnostna zvrst združuje različne sicer samostojne semiotične sisteme, od slikovnega do grafičnolikovnega, jezikovnega in glasbenega – znakovne sisteme, združene in oblikovane v sistem višjega nivoja, ki ga določa vsakokratna struktura filmskega pripovedovanja. Pristop, ki opazuje posamezne strukturne elemente ločeno, izolirano kot samostojne strukture, sicer omogoča sistematizacijo izraznih sredstev, opis posameznih strukturalnih elementov, v ničemer pa ne pojasnjuje njihove vloge in pomena pri oblikovanju umetnostnega sporočila. Tak opis osromaši umetnostni tekst vsega semantičnega bogastva.

Tako tudi govorne podobe in oblikovanosti dialoga ni mogoče opazovati izolirano, kot neodvisnega ali celo avtonomnega strukturnega elementa, še manj pa ga je mogoče omejevati s kakršnikoli vnaprejšnjimi določili, kot sta naravna snovna določenost, epizodnost ali pa celo dokumentarnost kot značilna lastnost jezika filma.

Torej določa sama struktura filmskega jezika, kot formalni element pa dobiva v vsakokratnem filmskem besedilu drugačne pomenske razsežnosti. Povedano v jeziku teorije kot formalni element se semantizira in kot tak vstopa v celotno strukturo.

Obenem pa razmišljanje začenja tudi vprašanje pogovornega jezika sploh, saj gre za raztegljiv jezikovni pojem, ki združuje različno slogovno vrednotena jezikovna sredstva. Vprašanje, ki se pojavlja v razmislek, je vprašanje informativne moči in vrednosti posameznih sredstev v posameznih filmih, saj je razumljivo, da o problemu ni mogoče govoriti načelno. V tem primeru bi bili prisiljeni predpisovati, torej formulirati nekakšna pravila. V kaj podobnega pa nobena umetnostna zvrst ne more privoliti.

Eva Blumauer

Kako do globljih spoznanj o jeziku v slovenskem filmu

Od prvega slovenskega celovečernega zvočnega igranega filma *Na svoji zemlji* (1948) pa do zadnjega, letos predvajanega – *Rdeči Boogie* (1982) ni minilo niti 35 let. V tem času se je moral slovenski film kot umetniška zvrst šele konstituirati in si priboriti enakopraven prostor v nacionalni kulturi slovenskega naroda. Zaradi nenehne racionalne ogroženosti je bilo namreč izročilo naklonjeno kulturi, ki je temeljila na jeziku, kar film, vsaj dokler je bil nem, ni bil, in tak je bil slovenski film vse do osvoboditve. Ko pa se je prek distribu-

cije, ki se je razvila pred produkcijo, začel pohod inozemskega igranega filma, ga je slovenska kulturna zavest sprejela kot sovražnika, ki utegne ogroziti gledališče, slovensko nacionalno svetinjo.

Vsega tega se moramo zavedati ob okrogli mizi o jeziku v slovenskem filmu, ki je sicer v sklopu vsesplošnega zanimanja za jezikovna vprašanja nekaj povsem naravnega, čeprav lahko hitro dokažemo, da je strokovno izročilo s tega področja več kot skromno. Na eni strani gre za nekaj člankov, ki se ukvarjajo z vprašanjem jezika v filmih mimogrede, razen serije jezikovnih pogovorov na ljubljanskem radiu (J. Moder 1979), na drugi strani pa za sorazmerno skromen predmet zanimanja, za kakšnih 80 slovenskih igranih filmov. Če oboje soočimo z vprašanjem odrskega jezika in slovenske dramatike sploh, je dokazovanje o pionirskosti današnje okrogle mize odveč. Vendar nikakor ne nameravam namigovati, češ da je tema odveč, še manj, da si slovenski film ne zasluži tolikšne strokovne pozornosti. Ob pripravi tegale prispevka sem se namreč zavedal, kako smo spriči pomanjkanja strokovne literature ob kakšnem filmskem projektu prisiljeni izbrati na pamet teme in se zatekati k posplošujočim ocenam, vtisom in razmišljanjem. Tej strokovni nepozornosti botruje prav gotovo tudi niz predsodkov, ki so spremljali rojstvo in uveljavljanje sedme umetnosti na Slovenskem.

Ze bežen pregled ustvarjalnosti slovenskega igranega filma opozarja na njegovo tesno navezanost na literarno izročilo. Ta je šla najbrž tudi na račun samopotrjevanja kot umetnostne zvrsti z drugo, že nesporno uveljavljeno zvrstjo – literaturo. Več kot tretjina filmov je nastala po literarni predlogi, saj je bila prozna književnost prednostni vir pri pisanju filmskih scenarijev.

1. Zanimivo bi bilo že na ravni scenarija preučiti *razmerje med literarno predlogo in filmom* in sicer na več ravneh.

Najprej gre za vprašanje *soočanja celotne izpovednosti filma* z izpovednostjo *literarne predloge*, ki je končno sicer bolj vprašanje umetniškega sporočila filma, vendar pa je rezultat treba upoštevati pri vrednotenju celotnega načina realizacije, zlasti pri realizaciji filmskega znakovnega sistema – jezika.

Sledi *analiza razvrstitve* jezikovno – vsebinskega *gradiva* literarne predloge na posamezne elemente filmskega jezika: na *vizualno komunikacijo* – sliko, in na *verbalno komunikacijo* – govor. Pri tem mora analiza ugotoviti tudi končno sporočilnost izbranega gradiva: ali deluje v okviru sporočilnosti literarne predloge, ali jo stilno preoblikuje in nadgrajuje (metaforičnost, simbolnost itn.). Analiza *vklučevanja premege govora* literarne predloge v gradivo za *filmski dialog* določi funkcijo, ki jo scenarij določa govornemu gradivu v sklopu filmskega jezika kot celote, zlasti v odnosu do slike.

Natančna jezikovna razčlenitev *razlik med predloženim in uporabljenim gradivom* poskuša oceniti razloge, zakaj nekateri elementi gradiva niso bili upoštevani. Pri tem bi bilo treba evidentirati razlike zaradi podrejanja filmskemu sporočilu na eni strani in razlike, ki izhajajo iz drugačnega statusa istega jezikovnega gradiva, ki se govori kot dialogiška replika in ne več bere kot premi govor daljše pripovedi. Pri tem gre za določitev poetike ali, če hočete, dramaturgije, govornenega jezika v konkretnem filmu, zlasti sintaktičnih, frazeoloških, leksikalnih in drugih preoblikovalnih načel pri oblikovanju govora, ki

simulira neposredno upovedovanje, komentar, refleksijo, notranji monolog ipd.

2. Drug sklop vprašanj pa naj bi razčlenil, kako govorno gradivo opredeljuje *karakteristike posameznega lika* v filmu, zlasti glede na različne govorne položaje, ki mu jih predpisuje dramaturgija filmskih prizorov.

3. Šele tako oboroženi se lahko kvalificirano soočimo z *govorno realizacijo* v izbranem filmu, namreč z oceno te realizacije. Pri tem ugotavljamo najprej, ali so bila vprašanja konkretne realizacije že predvidena v scenariju in kako so bila predvidena, dalje, ali so bila izbrana izrazna sredstva v skladu s celotno sporočilnostjo filma ali ne, ali je bila realizacija dosledna, skrbno oblikovana in ustrezna ravni ostalih sestavin filmskega jezika. Tako zbrano gradivo o filmih, posnetih po literarnih predlogih, kar kliče po zanimivih sinteznih interpretacijah jezika zlasti petih pisateljev, ki so posredno ali neposredno odločilno sooblikovali slovenski film. To sta Cankar in Voranc na eni strani, C. Kosmač, Potrč, Zupančič na drugi.

Seveda bi bilo treba opazovalno metodo za filme, ki niso nastali po literarni predlogi, prilagoditi. Predvsem gre za skrajšanje posameznih etap raziskovanja, saj ob samem spočetju filmske zamisli ni drugega avtonomnega umetniškega dela.

Določiti umetniške sporočilnosti filma sledi razvrščanje gradiva na posamezne elemente filmskega jezika (slika, govor) in ugotavljanje funkcije tega gradiva v strukturi celotnega filma. Jezikovna analiza govornega gradiva raziskuje značilnosti glede na uporabljen tip dialoga, npr. po teoriji Plazewskega ali po kakem drugem, v metodologiji določenem sistemu. Od tod dalje sledimo opazovalnemu postopku glede realizacije govornega gradiva, kakor je bilo že omenjeno. Tudi tu bi gradivo po opravljenih analizah posameznih filmov nudilo možnosti za sintezo, ki bi odstirala vidike, ki se kažejo tudi na ravni jezika, ne nazadnje npr. glede uporabe socialne zvrsti jezika v slovenskem filmu, posebej narečja, pogovornega jezika itn. . . S tem pa bi se znašli pravzaprav na samem izhodišču slovenske strokovne pozornosti do filmskega jezika, saj se večina doslej objavljene literature dotika predvsem teh vprašanj.

Zato bi bilo prav, da ta okrogla miza spodbudi ne le redno pretresanje vsakoletne filmske ustvarjalnosti z jezikovnega vidika, temveč predvsem oblikovanje temeljnega raziskovalnega projekta o jeziku v slovenskem filmu, ki bi določil teoretična izhodišča, metodo in nato pregledal dosežanje filmsko gradivo po enotnih vidikih. Soočanje z rezultati tega projekta bi v slovenskem prostoru ne pomenilo le ene raziskovalne naloge več, marveč bi upravičeno pričakovali tudi povratni vpliv na samo filmsko ustvarjanje. Ne gre le za vprašanja ustreznosti govorne realizacije scenarija, temveč predvsem za ustvarjalna obzorja, ki bi jih teoretski del projekta zanesljivo razširil tudi ustvarjalcem. Povsem nesporno je, da bi raziskovalna ekipa ne smela ostati le v okviru jezikoslovja, ampak naj bi vključevala strokovnjake s področja filmske dramaturgije, filmologije, zgodovine filma, neposredne ustvarjalnosti. Seveda na Slovenskem ni ustanove, ki bi premogla tak uigran tim raziskovalcev, zato pa se od takega raziskovalnega projekta zanesljivo ne bi moglo odtegniti ustanove, kot so Viba film, RTV, AGRFTV, FF, pa tudi Center za filmologijo in Slovenski gledališki in filmski muzej ne.

Jože Faganel