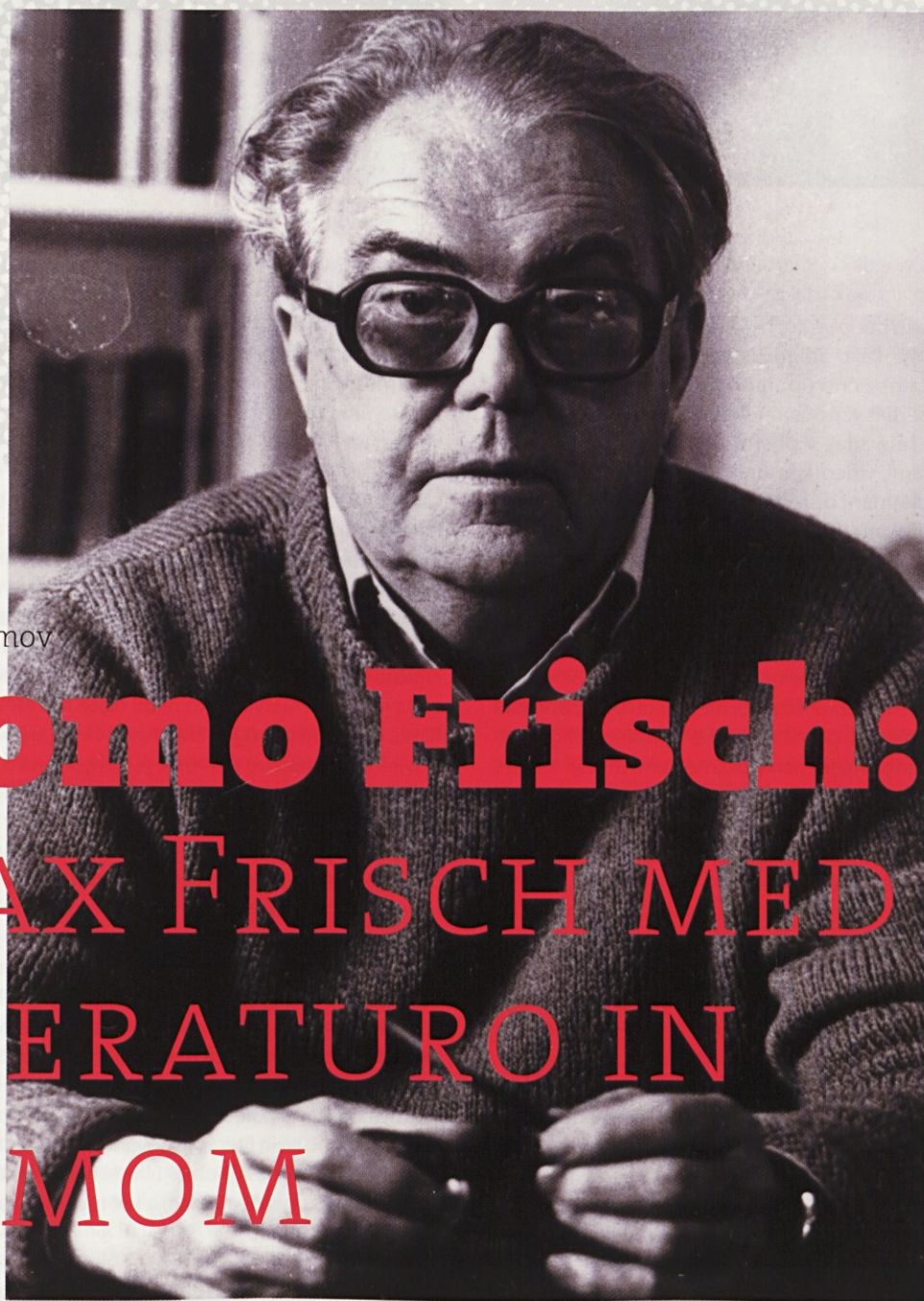


Aljoša Harlamov

Homo Frisch:

MAX FRISCH MED LITERATURO IN FILMOM



Max Frisch, ©Andrej Reiser/Suhrkamp Verlag





Homo Faber

Literatura na filmu

Da živimo bolj v času podobe kot besede, ni sporno, zato je bolj produktivno vprašanje, kako dolgo že živimo s tem. Se prevlada podobe pričenja z množično uporabo fotografije v dnevnem časopisju? Ali s kasnejšim vzponom televizije? Je morda podoba postala prvi medij šele zdaj, v postmoderni družbi, s poceni snemalnimi napravami, video-komunikacijo in spletom, kjer so skoraj vse vsebine najmanj opremljene, velikokrat pa povsem omejene na podobo? Kamorkoli že postavimo začetno točko tega procesa, je to najbrž istočasno tudi štatni blok antagonizma, ki ga je kot svojega posvojila predvsem šolska pedagogika; torej gledanje (navadno v kontekstu televizije) proti branju (literature, predvsem leposlovja), ob čemer naj bi bilo prvo precej bolj pasivno in zaradi tega površinsko, površno, neizpolnjujoče početje. Z možnostmi e-knjige, ki – kadar v resnici izkorišča svoj medij v obliki hiperteksta in ne gre zgolj za enostavni prenos vsebine s papirja v digitalno prisotnost – znova rahlja meje med posameznimi mediji ter se s tem prikazuje kot nova grožnja klasični knjigi oziroma branju, so se vsaj v ZDA, kjer je e-knjiga na pohodu, ponovno razvnele tudi te debate. Polje, kjer ta diskurz pravzaprav nikoli ni potihnil, pa so filmske adaptacije literarnih del.

Max Frisch (1911–1991)

15. maja bo 100. obletnica rojstva pomembnega švicarskega pisatelja in intelektualca Maxa Frischa. Rodil se je v Zürichu in odrasčal v revni družini, pisateljstvu pa je začel v času, ko je delal kot novinar pri *Neue Zürcher Zeitung* oziroma ko je študiral germanistiko. Slednjo je kmalu opustil, z njo pa se je za nekaj časa odpovedal tudi ustvarjanju literature, ker se je odločil za »stvarno življenje«. Doštudiral je arhitekturo in odprl svoj biro, toda književnost si ga je kmalu spet pridobila zase. Deloval je kot dramatik (med bolj znanimi je tudi večkrat posneta drama *Biedermann in požigalci* [*Biedermann und die Brandstifter*, TV-ekranizacije 1958, 1963 in 1967]), esejist, vseskozi je izdal tudi literarizirane dnevnike, mednarodno priznan pa je postal predvsem s svojimi romani *Stiller* (1954), *Homo Faber* (1957), *Naj mi bo ime Gantenbein* (*Mein Name sei Gantenbein*, 1964), *Montauk* (1957) in *Sinjebradec* (*Blaubart*, 1982), ki so vsi prevedeni tudi v slovenščino (v prenovljeni izdaji so ravnokar izšli v zbirki Žepna Beletrina Študentske založbe).



Homo Faber

Za njegovo delo so značilni avtobiografskost, prepletanje fikcije in fakta, največkrat s pomočjo postopkov kolaža, in malone minimalistična, realistična tehnika. Motivno-tematsko pa ga zanimajo predvsem vprašanja identitete sodobnega človeka, družbene vloge posameznika, odnosi med spoloma, starost in minljivost itd. Pri tem se primerjave z Lojzeto Kovačičem, rojenim v Baslu skoraj dvajset let kasneje, vsiljujejo same po sebi.

Poleg pisateljstva se je kot intelektualac neutrudno angažiral tako za pravico do kritike, sploh na vzhodni strani železne zavese, kot za kritiko kapitalističnega sistema na zahodni strani, kritiziral je izkoriščanje priseljenih delavcev, vključeval se je v protivojne pozive, simpatiziral s študenti ob nemirih konec šestdesetih, nasprotoval jedrskemu oboroževanju ipd. S to svojo neuklonljivo moralno in kritično držo si je v domovini pri oblasteh in pri sodržavljanih nakopal v glavnem sovraštvo. Tako ni bil tujec le v New Yorku, Berlinu in Rimu, kjer je med drugim živel nekaj časa, pač pa zmeraj tudi doma v Švici. Med njegove prijatelje je mogoče na drugi strani šteti kar nekaj njegovih pisateljskih kolegov, znamenitih sodobnikov, kot so Friedrich Dürrenmatt, Bertolt Brecht, Günter Grass ... Zanimanje javnosti pa je zbuvalo tudi njegovo zasebno življenje, ki ga je delil s številnimi ženskami, med drugimi tudi z avstrijsko pisateljico Ingeborg Bachmann.

Če slovenskim bralcem Max Frisch gotovo ni neznan ime, saj smo prevode njegovih romanov dobivali le z nekajletnim zaostankom (roman *Naj mi bo ime Gantenbein* zgolj leto po izidu izvirnika), pa s filmi po njegovih delih ni tako. Zato pa ekranizacije romanov Maxa Frischa in dokumentarni filmi o njegovem življenju odkrivajo pisano paleto odnosov med platnom in papirjem, tako različnost filmske in literarne govorice, težave, ki nastanejo pri zgolj prenašanju literarne zgodbe v filmski medij, omejitve, posebnosti in možnosti posameznega medija kot tudi možnosti (ne)sodelovanja podobe in besede.

Homo Faber: Ein Bericht (1957) vs. *Homo Faber* (1991, Volker Schlöndorff)

Walter Faber (*nomen est omen*) je izpolnitev sanj vsake sodobne produktivne družbe: je inženir, tehnolog, ki povsem zaupa statistiki in civilizaciji, z odporom do vsega naravnega in nekoristnega (recimo umetnosti), ki ne sanja, ima čustva za »pojave utrujenosti«



Državljani Frisch

ter kot vsak »pravi moški« živi za delo in sam, saj so zanj priročna le kratkotrajna razmerja. Nekega dne zgolj po naključju izve, da je bil njegov mladostniški prijatelj Joachim, ki je nedavno storil samomor, na kratko poročen z njegovo nesojeno nevesto, Judinjo Hanno (Barbara Sukowa). Podobno naključje ga čez nekaj dni združi z mladim dekletom Sabeth, ki se na potovanju po Italiji izkaže za Hannino hči. Ko zaradi kačjega ugriza Sabeth (Julie Delpy) pristane v bolnišnici, se v pogovoru s Hanno njegova slutnja, da je pravzaprav njegova hči, izkaže za resnično. Sabeth v bolnišnici umre, kmalu za njo pa na smrt čaka tudi Walter (Sam Shepard). Tak je kronološki zapis fabule, toda roman je pisan retrospektivno, kar pripovedovalcu omogoča, da prosto prehaja po času dogajanja naprej in nazaj, stopnjuje suspenz z izpusti, pogloblja pripoved in odlaga razplet z analepsami (flashback) ter v modernistični maniri razbija suspenz z napovedovanjem bodočih dogodkov (prolepsa).

Ta anahronija v poteku zgodbe je prvi problem, s katerim se je moral soočiti Schlöndorff. Druga uganka je prvoosebni pripovedovalec, pri katerem je dilema to, kako s podobo ustrezno reprezentirati junakov notranji svet, ki je v takem romanu pred bralcem takorekoč kot odprta knjiga in do njega samoumevno dostopa, hkrati pa prostor pravega in navadno sploh edinega dogajanja zgodbe. Tretji sloj je motivno-tematska kompleksnost. Roman ima, če poenostavim, tri glavne motivne niti: kritika zahodne racionalne, v napredek in tehniko zaverovane povojne družbe, ki skuša nadzorovati tako človeško naravo kot naravo v pomenu okolja, sveta; naključje, ki dobi dimenzije božje kazni ali usode ter mitološko podlago, ki je glavno gonilo dogajanja – tako mit o Ojdipu kot tudi manj očitno mit o Orfeju in Evridiki.

Film ima za te izzive tako dobre kot povsem povprečne in slabe rešitve. Predvsem je na vseh ravneh prisotno poenostavljanje. Tako najprej poenostavi časovno strukturo, kar je bilo za gledljivost morda nujno, vendar na ta način izgubi nekaj na kompleksnosti, predvsem pa v zgodbo na silo polaga nek naiven suspenz; kjer pripovedovalec romana bralcu že vnaprej izda, da se bo na koncu izkazalo, da je Elisabeth njegova hči, film poskuša to do zadnjega neuspešno skriti, saj končno razkritje že od njenega prvega srečanja ne more biti presenečenje. Poenostavitve so prisotne tudi na nivoju karakterizacije – Faber je v filmu namesto Švicar Američan, kar je sicer povedna rešitev, ker s tem film neposredno zajame kritiko ameriške družbe, ki jo drugače pušča povsem ob strani, obenem pa



Holozän

protagonista potem idealizira; filmski Faber je aktivnejši, odločnejši in lepši od literarnega ter za razliko od slednjega ne umira. Po drugi strani film suspenz ponekod zabriše – ko kača ugrizne Elisabeth, ta v romanu beži od Fabra, zaradi česar pade in se udari v glavo, kar je kasneje vzrok za njeno smrt; v filmu pa njenega (ne)razumnega bega in s tem poslednje metaforične napovedi končnega spoznanja ter obsodbe krivca ni.

Kar filmu Volkerja Schlöndorffa, ki je tudi avtor ekranizacije Grassoovega *Pločevinastega bobna* (Die Blechtrommel, 1979), veliko bolje uspeva, so prizori, ki so glede na knjigo filmu dodani oziroma vpeljeni v film namesto drugih in so imanentno filmski. Tako je kot vrhunec njunega razmerja (v romanu gre za sprehod po gori in opazovanje sončnega zahoda) v filmu in za film veliko bolj prepričljiva in bolj dinamična vožnja z avtomobilom, pri kateri Elisabeth (Julie Delpy najde odlično ravnovesje med otroško nedolžnostjo in mladostnim prebujanjem), s sovoznikovega sedeža, nagnjena v njegovo naročje, prevzame krmilo in tako vozita v dvoje. Aluzija na mit o Orfeju in Evridiki, nekakšna krovna metafora celotne zgodbe, pa je subtilno sugerirana s pomočjo filma, ki ga Faber na njunem potovanju snema; ko konča svojo pripoved, ki je neke vrste poskus obuditve mrtve Sabeth (Faber v romanu svoj pisalni stroj imenuje *Hermes-baby*, Hermes pa je, kot vemo, psihopomp), gledalec vidi Faberjev posnetek, na katerem se Sabeth pri oddaljevanju od objekta še enkrat obrne – poskus obuditve mrtve je v tem primeru torej film, nesmiselnost tega dejanja pa nakazuje njen gib, ki je v mitu Orfeja stal Evridike.

***Der Mensch erscheint im Holozän: Eine Erzählung* (1979) vs. *Holozän* (1992, Heinz Bütler in Manfred Eicher)**

Človek izhaja iz holocena (prvi prevod tega romana v slovenščini izide pri Beletrini prihodnje leto) je trpka pripoved o ostarelem gospodu Geiserju (Erland Josephson), ki ga v alpski samoti čas polagoma fizično in psihično spodjeda, kot neprestani dež spodjeda okoliška pobočja. Ker mu spomin vedno hitreje peša, iz knjig, predvsem enciklopedij in Biblije, izrezuje vse, česar noče pozabiti, in te izrezke pripenja na steno svoje koče. S pomočjo citatov, pri katerih imajo osrednjo vlogo odlomki o katastrofah, torej ohranja oziroma pravzaprav ustvarja svoj svet, gradi svoj (tekstualni, kulturni) spomin. Ker je plaz dolino odrezal od preostalega sveta, se skuša skozi gozd prebiti iz nje, vendar pri tem poskusu popolnoma omaga,



Holozän

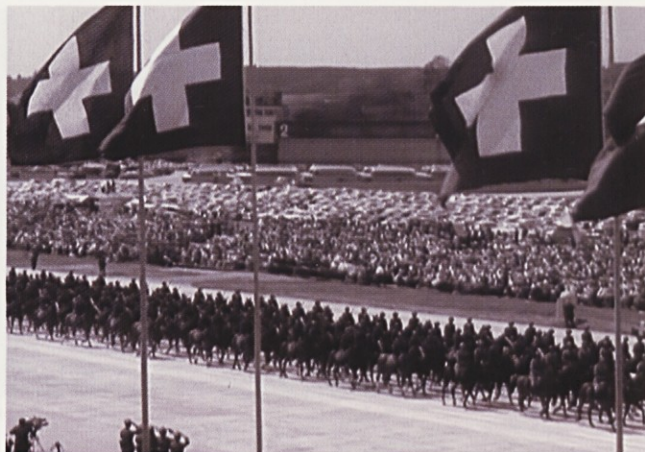
ko pa se do njega končno prebije zaskrbljena hčerka (Sophie Duez), je že pomirjen s spoznanjem, da svet oziroma narava niti ne potrebuje njegovega spomina.

Če je v tem primeru romaneskna zgodba bolj preprosta oziroma enosmerna, je zdaj filmska tista, ki ji doda globino in jo povsem odpre gledalčevim interpretacijam, predvsem kar se tiče psiholoških motivov glavnega protagonista. V filmu je namen Geiserjevega odhoda iz kolibe namreč bolj nejasen, protagonist svojih namenov ne ubesedi, hkrati pa je njegov vstop v naravo zaključek filmske zgodbe. Spoznanje o nepotrebnosti človeškega spomina in s tem posredno seveda o nepomembnosti, ničevosti vsega človeškega bivanja, ga tako v filmu doleti sredi narave, po tistem, ko je noč prevedril v propadajoči cerkvi – ta se kot človeška stvaritev, kot simbol religije, transcendence in sploh človeške kulture (kulturnega spomina) drobi ob njegovem dotiku, stvaritev človeških rok torej znova postaja neločljivi del narave, kar je seveda metafora za duševno (in telesno) umiranje gospoda Geiserja.

Film psihološko introspekcijo nadomešča oziroma je ne sprošča s pomočjo naracije v offu kot *Homo Faber*, temveč s počasnim tempom dogajanja, predvsem pa s sugestivnimi podobami pokrajini brez človeške prisotnosti, ki jih gledalec ne more vedno povezati z okolico, v kateri se odvija zgodba (prizori morja, ravnice), pri katerih se naravni zvoki, recimo bučenje morja, hrumenje deroče vode ali zven deževja, prepletajo in dobivajo svoj odmev v največkrat violinski glasbi (med drugimi Bacha in Šostakoviča); te metaforične, skoraj že simbolne, predvsem pa še kako filmske podobe izmenično gledalcu v zavest priključijo mogočnost in tujost narave, osamljenost protagonista, spokojnost in grozo izgubljanja osebnosti, biblijski vesoljni potop itd., četudi je že treba dodati, da njihovo uporno in mestoma posiljeno meditiranje kdaj tudi utruja.

Pisatelj Max Frisch vs. *Državljan Frisch* (Max Frisch, *Citoyen*, 2008, Matthias von Gunten)

Nenavadno pri dokumentarcu *Državljan Frisch* je predvsem to, da se ne osredotoča toliko na biografijo znanega pisatelja, četudi je, kot smo že ugotovili, ta še kako vredna filmske pozornosti, temveč daje poudarek pisateljevim literarnim, predvsem pa



Državljan Frisch

polliterarnim delom. V skladu z naslovom ga zanima Frisch kot javna osebnost, kot državljan, kot angažirani intelektualec – in povratni odnos države do tega dotičnega državljana, ki ga vse od leta 1948 nadzoruje tajna služba, ker zaradi svojih brezkompromisnih prepričanj velja za državnega sovražnika številka ena, izdajalca. Ne gre torej toliko za skupek izjav njegovih sodobnikov (med temi je daleč najbolj zanimiv Henry A. Kissinger, ki s politično retoriko spretno kritizira Frischa, ne da bi ga pri tem neposredno omenil) ali arhivskih posnetkov časa in pisateljeve osebnosti, s katerimi bi skušali predstaviti kronološki potek njegovega življenja, temveč prej za nabor pisateljevih izjav o zgodovinskem času in posamezniku, vpetem v zgodovino. Vseskozi se kot nekakšen leitmotiv pojavlja posnetek Frischa med pisanjem na pisalni stroj, z nepogrešljivo pipo v ustih, medtem ko gledalec posluša odlomke iz njegovih (večinoma esejističnih oziroma publicističnih) del. To kljub nesporni kvaliteti branega deluje precej statično. Če je *Homo Faber* literarni zgodbi dodal le malo filmskega, *Holozän* pa jo je pomensko razprl, je *Državljan Frisch* neke vrste filmski esej, pri čemer je filmski medij degradiran v posrednika besede oziroma misli, saj navadno besedilo daje zgolj potrebno vizualno podlago. Kljub temu je dokumentarec še kako vreden ogleda, saj je Frisch v žlahtni humanistični maniri tudi danes spet aktualen in neposreden. Med drugim lahko slišimo tudi njegovo cinično, a še kako resnično ugotovitev: *Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen* (Poklicali so delavce, prišli pa so ljudje), ki je eden najpogostejše citiranih stavkov v švicarski kulturi.

Ob 100. obletnici rojstva Maxa Frischa bo v Cankarjevem domu mednarodni simpozij o njegovem življenju in delu (v torek, 17. maja, ob 13.00) in filmski cikel (Kosovelova dvorana, 17.–20. maj).

Program filmov v Kosovelovi dvorani:

Torek, 17.5. in petek, 20.5., ob 20.30

HOMO FABER

Sreda, 18.5., ob 20.30

DRŽAVLJAN FRISCH (Max Frisch, *Citoyen*)

Četrtek, 19.5., ob 20.30

MAX FRISCH: DNEVNIK I-III (Max Frisch: *Tagebuch I-III*)