

film i književno delo

bora čosić

Nepravilnost — ona je reč kojom Gustav Rene Hoke oslikava svekoliko razvoj *maniére*, dakle smisaonog i formalnog odskoka u stranu od svakog oblika mimesisa, što nudi iregularnu sliku umesto stvari same, mit onde gde nas dočekuje teskobna očekivanost priče. Film je ne samo jedna od najopipljivijih manirističkih umetnosti, već njen paradoksalni krunski svedok: na filmu ili u »njemu«, odigrava se nešto drugo od onoga što se tim filmom »slikom«, kinematografski dokument postaje varljiv u svojoj neposrednoj opipljivosti i pričljivosti, vidi se ono što se na samoj stvari videti ne može jer vidljivost sumnjivo vidljive zbiljnosti sada se vidi vidljivije, pa otud za pedalj bliže slepilu. Crno/bela struktura drevnih filmskih dela samo je jedan od oblika ove ugovorene slabovidnosti, teorijski utvrđene i dovedene do paroksizma, film, dakle, nije ništa do *drugo* nefilma, različitost one nefilmajive aktualnosti, koja filmskim manufakturistima pruža manje no što je bazična sirovina, film je pregnuće nikamo, dakle svukud, skok tamo, a da ni sa ovde nismo posve nacisto.

U takvoj situaciji teško da je razumno računati na mimesis koji može povezati književno delo, kao primarni oblik prepevanja videnog ili čutog ili mišljenog, na nejezik filmskog vremena i kinematografskog delanja, most koji bi vezivao dve neobale, kao u jednom naslovu pesnika Pavlovića. Književno, opredeljeno je da svojom teksturom, dakle pokrovcem, prekrije onaj cilindar stvarnosti pre no što odatle izleti golub: pisati znači tkati, to jest prekrivati onoliko ustrajno, da bi ptice uopšte bilo; izletanje ili uzletanje fikcija je, metaforična davno pre Picasovog goluba i seže u asurbanipalske, egiptanske i zapadnohrvatske metode metaforizovanja. Pisati književno delo, dakle, znači konstruisati onaj odstup od jezičke prakse koja je sama po sebi odstup od misli, a ova od nemislećeg zrna u našoj duhovnoj unutrašnjosti, i tako u beskraj i do krajnjeg dna onoga što u sivoj nepoznavanju pozajmimo kao naše nesvesno. Izlazeći na viđelo, književno pismo, krivotvor znači svoje poreklo jer ništa jedno za drugim nekoliko spratova, pregrada ili kontoara kroz koje prolazi, da bi uopšte bilo tekstom, pismom ili knjigom, gore, na vazduhu. Ako se sad ova nadpovršinska izraddevina uzima kao nanovo sniženi fundus, zrno od kojeg bi moralno početi novo delo, tek ovde predstoje nova umeća krivotvoriteljstva: ta-

ko bismo mogli doći do zadate teme koja želi spojiti dve nespojivosti, književno i filmsko.

Književno mišljenje izneverava samo jednu svoju stranu, šifriranost dogovoren znakovnosti, utemeljene u jeziku. Pričati književno znači boriti se sa fatumom pričanja (salonskog ili onog sa bahtinskog trga, svejedno), kakvo se kao meduljudska mera umeće u čovekov *praxis* kao označavajući subjekt, ali i kao praksa sama, književno tvoriti, dakle, znači krivo-tvoriti vanknjiževnu jezičku farsu koja sama po sebi uzima je od stvarnog sa svom svojom nedovoljnošću u opisu toga stvarnog. Pričati filmski posve druga je vrsta ne-označavanja, budući da se barata slikom koja bi navodno imala biti »zbiljska«, s obzirom da je rezultat jedne tehničke domišljatosti a ne zamandaljene misterioznosti iz domena *Atanasiusa Kirhera*. Ali znamo kako je to »objektivistička« delatnost završila i šta sve u njoj objektivno nipošto nije. Čitav razvoj ovog umeća otkriva spoljnju stranu jedne iste bazične vizulene obmane koja se čini dragocenom i za oko dvadesetog veka, već neophodnom. Medubaratanje ovih dva pisama (književnog i filmskog) može donositi samo nove plodonosne zbrke: hoću da kažem kako ne postoji ofilmijeno ili filmovano književno delo kao što ne može postojati ni oknjiženi, književnim pismom ispisani film, u sudaru ovih dve znakovnosti rada se uvek hibrid, medurod i bastrand. Bastradi, međutim, lepi su ne samo za ukus manirista.

Mora se znati još ovo: svaki film reflektuje izvesno »književno« predpismo, to je scenario ili čak samo zabeleška, tanki si-nopsistički motiv, ili čak nezabeleženi tekst ovog neispisanog pisma, u rediteljevoj glavi. To govori da neka korespondencija postoji između jednog znakovlja (rečenično/tekstualnog) i drugog (vizuelnog), korespondencija koja se razvija tako što jedna gotovost (scenario/ideja) ima da dovede do delatne »opipljivosti«, slike i filma. U ovom sukobu pokazuje se neprilike ne baš »ekranizivosti književnog dela«, no nespovijestivosti dvaju jezika, nemoci da se jednim kazuje priča već ispričana na drugom; njihova udaljenost mnogo je veća no što je to priča na bantu slušana od Norvežanina. (Znamo da film »govori« uvek više kad ne govori, pa čak, povremeno i kad ne slika, ili kad pokazuje »ništa«. U Hičkokovom filmu kamera pokazuje praznu ulicu, jedna osoba ušla je u jednu kuću i to je sve. Ali ova *nulla* od slike pokazuje naše sopstveno predznanje zadobijeno tokom samog filma, mi znamo da će ta osoba koja je ušla, naći na spratu ubijenu sekretaricu i da će kriknuti, mi gledamo to ništa na ulici i to ništa pre nego krik ne dopuni auditivnim putem ovu ništost slike; moj izveštaj o tom slučaju, ovde iznesen, nešto je drugo no ono što sam video gledajući tu scenu i njenu ispunjenu nemuštost.)

* Čak i neispisano, sirovo pismo kojim jedna gospoda u mome prisustvu prepručava meni poznati film, ovo oknjižavanje filmskog vodi zanimljivim rasultu: ma koliko puta »prepričani« isti film biće time pretvoren u antologiju drugosti, u kojoj ni jedna jedinica neće sadržavati presudnu neobuhvatljivost enciklopedičnosti filmovanog događaja, te onog što je u toku tog filmovanog dogodeno.

Tema »Literatura i film« nastala je u saradnji sa časopisom »GRADAC« iz Čačka. Priredivači su Aleksandar D. Kostić i Milosav Marinović.

film i literatura (kratak pregled)

endru horton

»Siguran sam da u našim glavama postoji vrsta zvučnog filma«, kaže grčki seljak Zorba u romanu Nikosa Kazantakisa »Grk Zorba« (1946). Na svoj jednostavan način Zorba izražava istinu da je film medijum najsličniji ljudskoj mašti: obilje fotografiskih uhvaćenih i mehanički proizvedenih slika može povezati iluziju i javu onoliko koliko i ljudski um. Zorbino zapažanje ukazuje i na stepen na kom je film postao deo individualne i internacionalne društvene svesti u dvadesetom veku. Odnos filma i literature predstavlja unakrsno dejstvo u tehniči i sadržaju zasnovano na stalno rastućoj svesti različitih mogućnosti i ograničenja svakog od medija.

Covek je u početku opažao pojmove. Ova svest dobila je svoj umetnički vizuelni izražaj u delima kao što su pečinske slike životinja »U pokretu«. Jezik, a prema tome i literatura, razvio se kao simboličan i metaforičan predstavnik slika i emocija. Razvoj kinematografije, koji je počeo bujicom nemih filmova, iskusio je sjedinjavanje gorovne reči sa slikom. Moguće je filmom smatrati dalji razvoj vizuelnog i literarnog procesa koji unazad dopire do praistorije.

Film je međovita umetnička forma koja je od literature slobodno pozajmljivala i koju je prilagodavala sebi radi umetničkog efekta i teme koju je obradivala. Kao i poezija, film je sposoban da poredi i spoji slike da bi stvorio različita raspoloženja i ilustrovao ideje; kao i drama, film u uglavnom koristi glumce, dijaloge, rasvetu i mizanscen; i kao i roman u prozici, film deluje kao narativna umetnost koja koristi vreme i prostor po svojoj želji.

Ali uprkos svim ovim sličnostima, film se jasno razlikuje od literature. Francuski kritičar Andre Bazen jednom je izjavio da »ovo što sada postoji još uvek nije film«. Time je mislio na sposobnost filma da svojom fotografiskom osnovom mehanički proizvede stvarnost. Razvitkom tehnologije film vernije prikazuje svet »svojom slikom, slikom koja je rastećena zahvaljujući slobodi umetničke interpretacije ili nepovratnošću



vremena«. Stoga je film predstavljanje realnosti u vremenu, što ga čini različitim od puke fotografije. Literatura je, s druge strane, zasnovana na jeziku i simboličan je predstavnik stvarnosti. Stoga se film i literatura doživljavaju na različite načine. Tamo gde čitalac mora da prečeti jezik u unutrašnju vizualizaciju karaktera, scene ili emocije, gledalac mora da u sebi prečeti filmske slike da bi »procitao« njihovo značenje.

Neki su autori od početka shvatili kakve mogućnosti pruža film. Još pre njegove pojave, Vejčel Lindsej je u svom delu »umetnost pokretnе slike« (*The Art of the Moving Picture*, 1922) zapisao da je otkriće filma isto tako veliki korak »kao i nastanak slikovnog pisma u kamenom dobu«. Njegov sud zasnivao se većinom na delima D.V. Grifita, tog pionira

koji ne samo da je razvio (ali ne i otkrio) osnovni jezik filma, nego je, kvalitetom filma »Radjanje nacije« (*The Birth of a Nation*, 1915), koji i sam predstavlja adaptaciju romana Tomasa Diksona »Saplemenik« (*The Clansman*, 1905), pomogao da film postane »poštovan«.

Sergej Ejzenštejn nije poznat samo kao jedan od prvih značajnih filmskih stvaralača u SSSR-u, nego kao jedan od najistaknutijih filmskih teoretičara do tada. Za Ejzenšajnu je film bio značajan kao vrsta »jezika«, a montaža kao najefektivnije »orude« filmskog jezika. Ali bio je dovoljno oštrouman da shvati da se osnova filmske azbuke, koju je razvio Grifit, može jasno naći u literaturi, tačnije u delima Carla Dikensa. Preplitanje scena u filmu i redova u knjizi, poistovjećivanje likova sa objektima i životinjama (na primer, mačka sa mladim ženama, bulldoga sa snažnim muškarcima), krupni planovi, pretapanja i efekti duple ekspozicije, sve je to prikazano u romanima Dikensa. Kako je Dickens bio Grifitov omiljeni autor, jasno je vidljiv uticaj literature na strukturu i stil filma.

Ejzenštajn je, takođe, zapazio sličnost između poezije i filma. U svojoj osnovnoj formi montaža je kombinacija dve različite slike ili snimka radi stvaranja »eksplozije« ili treće slike u nečijoj svesti. Japanski haiku, koji on ističe u eseju »Filmska forma« (1949), dobijen je na isti način, radi istog efekta. Ejzenštajn, koji je svoju karijeru počeo u pozorištu, koristio je takve prime re da bi istakao da koje mere sposobnost filma kao što je mogućnost oblikovanja, pomaže filmskom stvaraocu pri davanju poetskog kvaliteta svom umetničkom delu. U stvari, rani filmski kritičari smatrali su nemu film najvećim dometom u filmskoj umetnosti i nisu pozdravili pojavu zvučnog filma kasnih dvadesetih godina. Filmovi kao F.M. Murnauov »Izlazak sunca« (*Sunrise*, 1927), Drejerov »Stradanje Jovanke Orleanke« (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), i komični nadrealizam Čarlija Chaplina u filmu »Potraga za zlatom« (*The Gold Rush*, 1925), stvorili su ono što je Susan Sontag nazvala »novi jezik, način saopštavanja emocija direktno, jezikom lica i tela.« *Odsustvo zvuka i upotreba crno-bele tehnike, što oboye protivureči svakodnevnoj realnosti, doprineli su da se rana filmska umetnost oslobođi literarnog predstavljanja stvarnosti, što je Rudolf Arnheim jasno stavio do znanja u delu »Film kao umetnost« (1957). Tako su filmski stvaraoci mogli praviti dela, po uzoru na Meliesa i Luisa Bunjuela, »Andaluzijski pas« (*Un chien andalou*, 1928), koja su sugerisala snove, maštu i iluziju, ili poetičnije, realistične filmove kao što je »Čovek s kamerom« (*Chelovek s kinoapparatom*, 1928), Dzige Vertova.*

Sličnost i povezanost poezije i filma u kinematografiji najbolje predstavlja avangardni pokret. Zbog većih finansijskih ulaganja, raskorak između komercijalnog i »eksperimentalnog« jasniji je u filmu nego u literaturi. »Avangarda« je slobodniji način izražavanja i pojavljuje se u nekomercijalnim filmovima, ograničenih budžetu, filmskih stvaraoca koji rade samostalno ili u manjim grupama, težeći, svojim ličnim interesima, ka stvaranju »novih« pristupa filmu. Ničući iz bliske povezanosti literarnih, umetničkih i filmskih interesa u evropskim pokretima, kao što su dadaizam, ekspresionizam, nadrealizam i kubizam, koji su uticali na takve filmske stvaraoca kao što su Bunuel, Man Rej, Marsel Dijan, Fernand Ležé i Žan Epštajn, avangarda uskoro dobija predstavnike u širokem spektru eksperimentalnih filmskih ostvarenja, prvenstveno u SAD. Maja Deren je, na primer, bila jedna od prvih američkih filmskih stvarača koja je ispitivala mogućnost stvaranja jednog oblika nadrealističnog sna poetskom kombinacijom slike, u filmu »Mreže popodneva« (*Meshes of the Afternoon*, 1943). Pedesetih i šezdesetih godina avangardni film postaje poznat i kao »underground« film. Gregor Markopoulos, sa filmom »Psiha« (*Psyche*, 1948), Kenet Anger, sa »Radanjem škoriona« (*Scorpio Rising*, 1962-1964), i Jonas Mekas, sa svojim impresionističkim filmovima u obliku »dnevnika«, predstavljaju stvarače koji na filmu stvaraju svet isto tako ličan i napet kao onaj u poeziji. Čak se i Endiju Vorholu i njegovom izuzetnom dokumentarnom prilasku filmu, kao što je u filmu »San« (*Sleep*, 1963), može zameriti da je stvorio »poeziju opštег mesta« oslobadajući gledaoca svakog isčekivanja u zapletu, dešavanja i likova, prepuštajući ga na taj način sopstvenim maštanjima, uspomenama i slikama.

Ako je postojao jasan raskorak između onih koji su vodili glavnu reč u filmu i literaturi u SAD, u Evropi se često događalo suprotno. Od pojave filma, mnogi evropski filmski stvaraoci bili su istovremeno i pisici, umetnici ili intelektualci uvek u toku sa zbiranjima i pokretima u literaturi, umetnosti i idejama svog vremena. Stoga su međusobni uticaji i istovremeni razvoj filma, literaturu i umetnost u Evropi bili mnogo izraženiji nego u SAD. Svakako da su na Žana Renoara velikog uticajima imale slike njegovog oca. Žan Kokto se pažljivo kretao između poezije, drame, romana i filma, uzimajući od svega po malo, isto kao i od muzike i umetnosti određenog vremena, da bi stvorio takve poetske mitove kao »Krv pesnika« (*Le sang d'un poète*, 1930), »Lepotica i zver« (*La Belle et la Bête*, 1946) i »Orfej« (*Orphée*, 1950).

Odnos filma i literature delimično je zavisio od tehnologije. Pojavom zvučnog filma Holivud se munjevitvo okrenuo Brodveju. Pozorišni komadi i pozorišni pisci putovali su na Zapad, ali ih prvi godina zvučnog filma retko su stvarana dela koja bi predstavljala više od obične drame prenesene na filmsko platno statičnom kamerom. Razvoj lakih »bešumnih« kamera, novih sočiva, filmova u boji, poboljšanje kvaliteta zvuka i visok nivo tehničke organizacije značili su povećanje izražajnosti filma. Dok ranih tridesetih godina filmsko delo često nije predstavljalo ništa više od verzije pozorišnog komada, današnji filmovi mogu imati slobodniju formu i sadržaj, kao i eksperimentalna proza.

Iako film koristi mnoge oblike književnih dela, najviše sličnosti ima sa romanom u prozi. Komercijalniigrani film predstavlja narrativnu umetničku formu kao i roman u prozi, i oba mogu upravljati vremenom i prostorom po svojoj želji, predstavljajući likove narrativnim putem. Stoga su popularni romanii uvek bili plodan izvor za popularne filmove. Savršeni primer ovakve holivudske formule je film »Prohujalo sa vihom« (*Gone with the Wind*, 1939). To su filmovi koji su, kao što Polin Kel kaže, stvoreni od »... ljubavi i silovanja i rodoskrnavljenja i radanja i bura na moru i bitaka i strasti i epidemija.« Takve adaptacije su povre-

meno bile poboljšanja u odnosu na original, kao što je slučaj sa filmom Francisa Forda Kopole »Kum«, I i II (*The Godfather, Parts I and II*, 1971, 1974), po romanu Marija Puza; i »Klanica pet« (*Slaughter-house Five*, 1973) Džordža Roja Hila, po romanu Kurta Voneguta. Ali sve u svemu holivudska dela su ipak težila da na nemaštvot način iskoriste filmski medijum da bi popularne romane prenеле na platno, kao da filmovi nisu ništa drugo nego živopisne slikovnice. Fenomen novelizacije, komercijalizacija filma i literature u poslednje vreme je otišla u drugu krajnost. Sklapanjem ugovora autor se obavezuje da će, pridržavajući se isključivo scenarija, a pre završetka snimanja, napisati knjigu (na primer, »Groznička subotom uveče«, *Saturday Night Fever*, 1977) koja će biti objavljena istovremeno sa početkom prikazivanja filma.

Ali i razlike između filma i romana su takođe karakteristične. Film iznad svega predstavlja trenutno iskustvo; putem fotografije na platno se prenose slike ljudi i predmeta onakve kakve ih poznajemo. S druge strane, mogućnosti literature, koja se oslanja na jezik, su ograničene jer je moguće izraziti samo ono što se može prikazati recima. Ova razlika ima dublji smisao: dok pisac ili umetnik svakom aspektu svoga dela može nametati svoju moć i zamisao, filmski stvaralač, bez obzira kako pažljivo kontrolisao mizancen, režiju i rad kamere, nikada ne može nadzirati svaki elemenat u okviru filma. Pošto je film zasnovan na fotografiji, filmski stvaralač učestvuje u kreiranju svog dela zajedno sa celokupnom realnošću predmeta koji se pojavljuju istog trenutka kada se u njih uperi objektiv kamere.

U poslednje vreme kritičari više pažnje posvećuju kreativnim mogućnostima filmske adaptacije književnog dela. Po holivudskom predanju Fordov film »Plodovi gneva« (*The Grapes of Wrath*, 1939), scenariste Nanjeti Džonsona i snimatelja Grega Tolanda, bio je tako upečatljiv u prenošenju romana na filmsko platno da je pisac Džon Stejnbeck izjavio da film ostavlja snažniji utisak od knjige. Međutim, sve ono što postoji u romanu ne može se nikako u potpunosti preneti na platno. Stoga, pošto je film komercijalno ograničen na vremenski interval od nekoliko sati, adaptacija zahteva izuzetno umeće u sažimanju romana. Kritičari često ističu da se nikada ne može tvrditi da je film »bolji« ili »gori« od romana: to su dva različita doživljaja predstavljena u dva različita medija.

Mnogi evropski reditelji težili su adaptaciji manje poznatih književnih dela, osećajući se tako slobodnjima da menjaju originalni materijal prema vlastitoj nameri. Reditelji kao Fransoa Trifo, Žan-Lik Godar, Klod Sabrol, Vin Venders i ostali, koristili su, na primer, američke kriminalističke romane kao osnovu za filmove čija se radnja dešava u njihovim zemljama, u njihovo vreme i bavi se aktuelnim problemima. Nezнатне literarne adaptacije mogu se vršiti na različite načine. Filmski stvaralač jednostavno može promeniti jedan važan detalj: roman Tomaša Mana »Smrt u Veneciji« (1911) pisan je kao unutrašnji monolog čuvenog pisca. Pošto je unutrašnje emocionalno stanje čoveka teško preneti na film, Lukino Viskonti je u svom delu iz 1971. godine glavnog junaka zamenio čuvenim kompozitorom čiju je muziku koristio da nam simbolično prikaže njegova osećanja. Na sličan način mogu biti zamjenjeni vreme i mesto: radnja filma »Uvečanje« (*Blow up*, 1967) Mikelandela Antonionija, smeštena je u London šezdesetih godina, iako se u kratkoj priči Hulija Kortasara, po kojoj je film snimljen, sve dešava u Parizu, u neko neodredeno vreme. Konačno, književni tekst može se do te mere slobodno koristiti da na kraju između filma i njegovog izvora ima veoma malo sličnosti. Godar je svoj film »Muško-žensko« (*Masculin-feminin*, 1966) snimio po motivima dve kratke priповetke Gi de Mopasana, ipak, sličnosti su više tematske nego dramske i literarne.

Počev od drugog svetskog rata u mnogim zemljama, a u SAD početkom šezdesetih godina sa pojavom »novog američkog filma«, interes i stremljenja onih stvarača iz »prve linije« bili su izuzetno slični. Kao i većina eksperimentalnih romana, film postaje ogledalo složenih pitanja i izazova svesti. U rane primere tako »modernih« filmova svakako spadaju remek delo Orsona Velsa »Gradjanin Kejn« (*Citizen Kane*, 1941) i »Rašomon« (*Rashomon*, 1950) Akire Kurosave. I jedan i drugi eksperimenti raznovrsnim gledištima i sadržajem da bi ukazali na relativnost istine i stvarnosti.

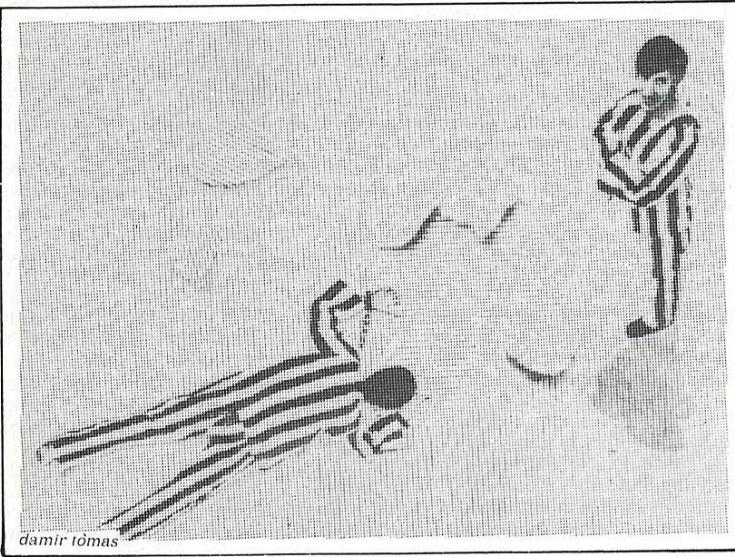
Pod modernizmom filma i literature obično podrazumevamo stapanje stila i sadržaja. Postoje dela, kao gore pomenuta, koja koriste fragmentarnu naraciju da bi uništila psihološku uredenos aristotelovskog karaktera i zapleta. Godar, na koga je Bertold Brecht uticao svojom idejom o »efektu začudnosti«, izjavio je da veruje u takvu priču koja ima početak, sredinu i kraj, ali ona ne mora uvek imati taj redosled. Takvo razaranje tradicionalnih oblika stila i naracije svedoči o višem nivou sasmosti kod onih koji se bave literaturom i filmom. Poigravanje jezikom-kao-jezikom i konvencijom-kao-konvencijom u literaturi (kao što je slučaj u stvaralaštvo Horhea Luisa Borgesa, na primer) ima svoje odgovarajuće predstavnike u savremenom tretriranju, filma-kao-filma, po duhu često podrugljivom. Ingmar Bergman »uramljuje« svoj film »Personu« (*Persona*, 1966) snimcima projektoru kroz koji protiče film, dok je Fransoa Trifo u »Američkoj noći« (*La nuit américaine*, 1973) ceo film potvjetno snimanju filma »Iznutra«.

Savremeni film, kao i savremena literatura, postao je istovremeno subjektivniji otkrivajući samoga sebe, a društveno svesniji i angažovaniji dovodeći u vezu tu subjektivnost sa društvenim miljeom. Savršen primer su južnoamerički roman i film. »Magični realizam« romana Gabrijela Garsije Markesa »Sto godina samoće« (1967) nastao je mešavim plodne mašte i fantazije sa snažnim osećajem za društvenu nepravdu. Na sličan način Brazilijanac Bruno Bareto u svom filmu »Dona Flor i njena dva supruga« (*Dona Flor e seus dois maridos*, 1976), snimljen po romanu Horhea Armada, besprekorno spaja san i javu, iluziju i činjenice, tako da istovremeno pokazuje ograničenja stvarnosti i slavi veličanstvenu moć imaginacije.

Mnogo je lakše navesti primer uticaja literature na film nego obrnuto. Ipak, sasvim je jasno da je film imao ogroman uticaj na literaturu i ostale grane umetnosti. U drami, na primer, Breht je priznao da je na razvoj njegovog »epskog pozorišta« uticao nemi film, tačnije genijalni komičar Carli Caplin. Da bi udaljio publiku od dogadaja na pozornici

Breht je čak prihvatio tehniku nemih filmova — ispisivanje titla prekidanjem radnje. Kritičari su ukazali na sličnost između poezije i montaže naročito kod pesnika kao što je Volt Vitmen, čiji niz sasvim različitih slika američkih prizora podseća na montažu. Ali, dok je Vitmen pisao pre razvoja filma, ostali pesnici u svetu koristili su film kako iz tematskih razloga (Hart Krejn »Chaplinesque«), tako i iz tehničkih; svesno se trudeći da jeziku daju »smisao« montaže, iako su takve imitacije obično veoma prosećne.

Uopšteno govoreći, uticaj filma na literaturu je jednostavno uticaj životnog perioda »odlaženja u bioskop«, što je iskusio svaki pisac. Takva vrsta uticaja je, kao što je kritičar Stenli Kavel ukazao, vezana za naša najdublja sećanja i maštanja iz detinjstva. Ali postoje posebni uticaji koji su se osetili u literaturi, posebno u romanu. Francuski romanopisac, scenarista i reditelj Alan Rob Grije misli baš na tu vrstu uticaja kada govori o novom romanu u kome je važnije zapisati ono što je izloženo pogledu nego opisivati unutrašnja stanja: »čulo vida, uprkos svemu, ostaje naše najbolje oružje, naročito ako se ne udaljava od onog što je osnovno«./»Za novi roman«, *Pour un nouveau roman*, 1963). Film je, znači, pomogao romanopiscima da prema svom pripovedačkom materijalu lakše zauzmu vizuelno gledište i da ga ispričaju putem dijaloga, a ne kroz duge opisne pasaže tipične za romane 18. i 19 veka. Hemingvejeva dela, štrog sadržaja i oštreljih dijalogova, odličan su primer za romane koji su se



razvili u to vreme, tridesetih godina, kada su priča i dijalog u Holivudu bili na vrhuncu.

Kao što je napomenuto, film i književnost predstavljaju dva različita medija koji se nikada ne mogu sliti u jedan. Ali u brojnim prilikama ove dve forme se približavaju jedna drugoj i daju interesantne rezultate. Delimično je to zbog toga što pisci, pišući, u mislima, mogu imati filmsko platno pred sobom. Artur Miler je svoju kratku priču »neprilagoden« (*The Misfits*) pretvorio u nešto što je nazvao »filmski roman«, a onda je po tim motivima napisao scenario za film Džona Hjustona. U drugim slučajevima, približavanje filmske tehnike proznoj predstavlja napor da se ubrza radnja oslanjanjem na čitaočevu sposobnost da vizualizuje dogadaje. Aleksandar Soljenčin je u svom dokumentarnom romanu »Avgust 1914« (1971) scene bitke napisao u obliku scenarija, zajedno sa uputstvima za snimanje, dok je Džon Dos Pasos svoju trilogiju »SAD« (1937–38) protkao verističkim delovima po principu »kamerar-oko«, da bi ličnim, međusobno povezanim pričama dodaо smisao kako dokumentarnog, tako i šire objektivne stvarnosti. Ne tako davno, austrijski romanopisac Peter Handke živeo je sa rediteljem Vimom Vendersom dok je pisao svoj roman »Golmanov strah od penala«, znajući da će po njemu Venders snimiti film. I konačno, Džems Džojs, koji je svojevremeno upravljao jednim od prvih bioskopa u Dablinu, pretrpeo je snimanju uticaj tog, kako ga je on nazvao, »kinematografskog patosa od šezdeset milja na sat« pišući »Uliksa« (*Ulysses*, 1922), naročito nadrealističke scene poglavljaju u javnoj kući, i »Fineganovo bđenje« (*Finnegans Wake*, 1939), delo koje opisuje noćnu moru slike i jezika, isto tako eksperimentalno kao i avangardni film.

Za manje od jednog veka film se pojavio, postao popularan i počeo da postaje punoletan zahvaljujući rediteljima širom sveta. Prefinenost mnogih savremenih igranih filmova, eksperimentalnog avangardnog filma, pa čak i dokumentarne filmske tradicije, odgovara istoj pojavi u literaturi. Naročito od kada je televizija bacila film u zasenak, takav razvoj prefinenosti i ekskluzivnosti značio je da je film dobrim delom postao elitna umetnička forma, kao i eksperimentalna literatura, koja dopire do relativno sužene publike. Ali popularan film, kao i popularna literatura, ostaje medijum za izražavanje radosti i tuge ljudskih odnosa i stanja. Budućnost, kako filma tako i literature, je neizvesna. U mnogim zemljama opšti nivo pismenosti je opao, a početak video revolucije značio je da su sada filmovi na video traci i da tako dnevna soba ubrzano zamenuje bioskopsku salu. Ipak, bez obzira koliko su televizija i video doveli filmsko tržište u škripac, izgleda da postoji socijalna i psihološka potreba da se dogadaji sa velikog ekranra podele u zamraćenoj sali sa drugim ljudima. Polin Keil misli upravo na to kada kaže da »za razliku od knjiga, filmovi se mogu, kao i rok muzika, doživljavati tribalistički, a opet pribavljaju estetska iskustva takve čulne složenosti da ih samo cepidlaka može poreći« (*Reeling*, 1976).

S engleskog: Jelena Pavić

filmska literatura i literarni film

horst majksner

U nastavku treba da budu predstavljena tri pokušaja da se pri različitim istorijskim stavovima i raznolikom stavljanju naglaska otkrije i analizuje odnos, odnosno uzajamno uticanje filma i književnosti. Silvio Fita (Vietta) polazi od privlačnosti koja je postojala između ekspresionističkih pisaca i filma.¹ Još 1913. sve je Kurt Pintus (Pinthus) »glavni nedostatak« čak i »zalazak filma« na to što on svoje sopstveno biće počinje da omalovažava. Film želi da postane pozorište a da pri tom ne spoznaje da on sa pozorištem nema ničeg zajedničkog.² Pintus se ovde osvrće na onu ranu fazu u kojoj se film usko naslanjao na pozorište. Podesan primer za ovo je pozorišni reditelj Žorž Meliès (George Méliès) koji je ugao kamere ograničio na perspektivu gledaoca u pozorištu sa scenom-kutijom i na taj način samo ponavljao jedan deo konvencionalizirane pozorišne priče. Pintus vidi pre interesantnijim srodstvo po rodeđuju filmu sa romanom nego sa dramom.³ U filmu, kao i romanu, gledač se može pokretati zajedno sa likom u dejstvu. Od strane ekspresionističkih pisaca 1913. godine napisana »Filmska knjiga«, iz koje je užet ovaj Pintusov citat, kao i kasniji teorijsko-filmsko kritičarski stavovi Mierendorfa, Bele Balaša, Arnhajma sve do Benjamina (Mierendorff, Bela Balázs, Arnheim, Benjamin), svi pokušavaju da oslobođe »pravo biće« filma delom od njegove otvorene naslonjenosti na pozorište a delom u usmeravanju ka povratku na njegovo »elementarno biće« — kako je to formulisao sam Pintus.⁴ Iz ovoga proizlazi pomena vredno stanje stvari po kome pisci pokušavaju da sačuvaju film od jedne pogrešne literatizacije. Pa ipak za nemački nemi film iz decenije ekspresionizma važi da je njegova bliskost pozorištu, formalno i sadržajno prepoznatljiva. Najugledniji reditelji ovoga vremena kao što su Ernst Ljubić, Fridrik Murnau i Paul Vegener (Ernest Lubitsch, Friedrich Murnau, Paul Wegener) dolaze iz Rajnhartovog ansambla (Reinhardt), pa iako sam Rajnhart nije imao uspeha sa svojim filmskim režijama (na primer »Venecijanska noć«, 1913) ipak je nesumnjivo da se Rajnhartovom izvodačkom praksom, ponajpre režijom »Prosjaka« od Johana Zorgea (Johannes Sorges) inspiriše ono, za nemački nemi film karakteristično ekspresivno prenaglašavanje kontinuiranja svetlosti i senki.⁵ Ovo važi takođe i za koreografiju masa u »Metropolisu« Frica Langa (Fritz Lang), koreografija masa koja tehnikom izražavanja preuzima jednu avangardnu poziciju, ali se na ideološkom planu, kroz bombastiku i lažnu harmonizaciju približava regresivnom potencijalu fašizma.⁶ Ova povezanost avangardizma i nazadnosti ni na koji način nije pojedinačan slučaj.

U proizvodnim okvirima ovu vezu ekspresionizma i filma potvrđuje pre svega pisac scenarija Karl Majer (Carl Mayer), koji je bio u vezi sa krugom šturmovača i napisao scenarije za »Kabinet Dr Kaligarija« /zajedno sa Jonovicem (Janowitz)/ — »Poslednjeg čoveka«, »Silvestera«, »Veo greha«, scenarija u obliku telegrafski kratke proze inspirisane Avgustom Štramom (August Stramm). Majer je uveo ekspresionistički dekor i ekspresionističku arhitekturu u nemački nemi film. Od većeg značaja je pak to što je Majer dinamiku futurističko — rano ekspresionističkog načina govora preobratio u jedno isto tako dinamično kretanje kameru. Filmski pokreti nisu više nastajali kao u ranoj fazi filma samo kroz pokrenuti objekat, već i kroz pokret samog medija snimanja. Tako je nastavljen razvoj koji je već bio započeo sa rediteljima poput Griffita (Griffith) i Pastronea (Pastrone).⁷ Ukazivalo se tako jedan medij dinamiziranog a psihološki motivisanog prostorno-vremenskog saznavanja. Ovo dinamizirano saznavanje prostora i vremena našlo je najsadržajniji izraz u italijanskom futurizmu, aako u ovom poslednjem ipak nije ubedljivo to je stoga što bi za njega adekvatan medij istinski tek bio film. U ovoj uzajamnosti vredno je napomeneti da je Ivan Gol (Ivan Goll), koji je 1920. u svojoj »Caplinadi« pokušao da grotesknim montažnim tehnikama novih američkih filmskih burleskih prenese u neku vrstu filmskog pesništva, takođe u svom »Manifestu nadrealizma« iz 1924. utvrdio potrebu za jednom novom književnošću koja će biti obeležena brzinom i skokovima asocijacije po ugledu na novi medij film: »Mi smo u veku filma — to je polazna tačka »Manifesta nadrealizma«.⁸ Vek filma — ovo stanovalište konvergira sa jednim svojevrsnim precenjivanjem novog medija koje nalazimo kod literata kao što su Pintus, Gol, Mierendorf, Balaš sve do Benjamina. Film je kod ovih intelektualaca probudio nadu u razršenje pavilonskog prokletstva na jezički haos kroz »prvi međunarodni jezik, jezik lica i pokreta«.⁹ Slično i Mierendorf u »Da imam film«: »Ako u filmu slika u celini nadvladava reč, onda je nadvladan i nered biblije.«¹⁰ Ovome se može protivureći, da primaoci razumeju samo onoliko koliko im to dopušta njihovo govorno artikulaciono stanje, što znači: njihova verbalna sposobnost izražavanja.¹¹

Neposredni uticaj filma na Hajnriha Mana (Heinrich Mann) istraži-va je Tomas Buc (Thomas Butz) a na savremene autore Vili Mihel (Willy Michel). Već u ranim delima Hajnriha Mana pada u oči da njegov poetološki princip nije neposredno odslikavanje stvarnosti već da za njega važi interes »preneti i uspostavljeni formi doživljaja«.¹² Društveni realitet, kao nešto što priada prinudi na ulogu i preformaciju doživljaja, kao stav izražavanja učinio je Hajnrih Man transparentnim kroz upotrebu »uspostavljenih formi«, kroz prelamanje realiteta u medijumu umetnosti. Optički citati iz slikarstva i plastičnih umestnosti, kao postupak kolažiranog umontiravanja u tok priče kod mladog Hajnriha Mana, kako ih je utvrdila Lea-Riter Zantini (Lea Ritter-Santini), grade početni takt jednog umetničko-moralističkog rezonamenta, koji