



ODABIR I KONKRETIZACIJA U VERBALNOJ I KINEMATOGRAFSKOJ NARACIJI

1.

Izražajna sredstva kinematografskog narativa bitno se razlikuju od postupaka verbalne naracije. Jedna od najvažnijih razlika sastoji se u odabiru i konkretizaciji elemenata sveta koji se prikazuje. Pod elementima razumemo sve tematske jedinice prikazivanog sveta – kao što su situacije, likovi i radnje.

U filmu se ovi elementi uglavnom prikazuju filmskom kamerom, pri čemu vizuelni tekst mogu pratiti muzički i verbalni tekstovi. U romanu su pak ovi elementi dati isključivo posredstvom semiotičkog čina jezičkog označavanja.

U vizuelnoj prezentaciji filma elementi se javljaju u savršenoj konkretnosti svog spoljašnjeg oblika, tj. određeni su u svim pojedinostima svoje vanštine i spoljašnjeg konteksta, koje se mogu videti sa date tačke gledišta. U verbalnoj prezentaciji pak semiotička posrednost elemenata dovodi do fragmentarnog i isprekidanog postojanja elemenata i čitavog sveta koji se prikazuje. U romanu se pripovedana priča zasniva na odabiru elemenata i njihovih osobina iz podrazumevanih dešavanja, tj. iz narativnog materijala (Шмид, 2008, 153–154). Vršeci ovo selektovanje, narator kao da kroz dešavanja provlači smisaonu liniju, koja neke elemente izdvaja dok druge ostavlja po strani. Pri tome se rukovodi merilom relevantnosti elemenata i njihovih osobina u odnosu na pripovedanu priču.

Sve priče su, osim sa odabranim elementima i osobinama, na ovaj ili onaj način povezane sa velikim brojem onoga što nije odabrano. Lavovski deo neodabranog materijala čitalac, po pravilu, ostavlja *in absentia*, dok izvesne elemente i njihove osobine dovodi *in presentiam*, tj. uključuje ih u priču koju zamišlja tokom čitanja. Ovaj čin poljski filozof Roman Ingarden (Ingarden, 1931) naziva pojmom „konkretizacija“.

Baveći se pitanjem ontološkog statusa predmeta prikazanih u književnom delu, Ingarden je pokazao da „predmetni sloj“ književnog dela u svom sastavu neizbežno podrazumeva bezbroj „neodređenih mesta“, koje on na nemačkom naziva „Unbestimmtheitsstellen“, a na poljskom „miesca niedookreślenia“. Čitalac valja da popuni neke, dakako ne sve, lakune koje je autor ostavio, baš kao i neka neodređena mesta u tekstu. Čitalac to čini manje ili više podsvesno, u zavisnosti od očekivanog smisla koji prethodi aktu čitanja. Ipak, ta „neodređenost“ kao nesavršena konkretnost prikazanog sveta, nije odlika pojedinih autora ili pravaca, i nije ograničena na umetničku književnost, kako su to smatrali neki vodeći teoretičari proteklih decenija, na primer anglista Wolfgang Iser (Iser,

1970; 1976). Nadahnuti Ingardenom, oni na njegovom davnašnjem otkriću grade sopstvene teorije o neodređenosti kao odlici književnosti novog doba, i o jačanju njene uloge u modernizmu. Međutim, još je Ingarden pokazao da je „neodređenost“ neizbežna pojava unutar svake verbalne reprezentacije stvarnosti. Ova pojava je uslovljena neskladom između „beskrajnom raznolikošću određenih odlika“ samih predmeta i nužno ograničenim brojem određenja u tekstu (Ingarden, 1937/1968, 49–55). Pomenuti nesklad principijelne je naravi i ne može biti otklonjen, ma koliki broj reči da se upotrebi u opisi predmeta. Potpuna određenost predmeta se ne može postići nikakvim opisivanjem. Već i najjednostavniji predmet u stvarnosti poseduje više izbrojivih osobina nego što bi mogao da označi bilo koji tekst, ma koliko opširan. Da i ne spominjemo tako složene elemente, kakvi su ljudi i njihova svest. „Neodređena mesta“ su nužno svojstvo svakog verbalnog teksta, u svakoj epohi i kulturi.

Pokažimo to na konkretnom primeru. Ekranizacije *Ane Karenjine* prikazuju junakinju u svakom kadru fizički sasvim odredivom, tj. konkretnom spram svojih vidljivih osobina. Ne samo da su njene cipele, haljine i šeširi predstavljeni u određenom obliku, već načelno sve što je dostupno spoljašnjem posmatranju. Teorija filma je do sada obraćala malo pažnje na nužnu i neizbežnu određenost predmeta predstavljenih na filmu, pa ipak u knjizi Sejmore Četmana *Story and Discourse* (Chatman, 1978, 30) nailazimo na jednu opasku u vezi s tim, gde se lakonski konstatuje: „clothing, *unbestimmt* in verbal narrative, must be *bestimmt* in a film“.

Preterana konkretnost prikazivanja spolja opserviranih elemenata u filmu po pravilu smeta iskusnom čitaocu. Jer, čitalac romana je već stvorio sopstveni utisak o junakinji, koji može da se naruši nametanjem konkretnog filmskog rešenja. Ne radi se samo o tome da se čitalac ne slaže sa spoljašnošću ekranizovane Ane, zamišljajući je sasvim drugačije – biće da njemu smeta konkretnost sama po sebi, ma kako da je ostvarena. Sopstvena predstava, koja se zasniva na eksplicitnim smernicama u tekstu, s jedne, i na manje ili više subjektivnom popunjavanju određenih lakuna, s druge strane, kod većine čitalaca ostaje prilično apstraktna, difuzna. To je, naravno, povezano s tim što se u našem primeru, u Tolstojevom romanu, junakinja karakteriše začuđujuće ograničenim brojem crta. Među karakteristikama odabranim za priču o njoj, glavnu ulogu ima boja cipela, haljina i šešira. Boja odeće, koju je Tolstoj pažljivo razradio i ne jednom menjao tokom procesa pisanja, vrši simboličku funkciju, delujući kao lajtmotiv (isp. Busch 1966, 21). Druga osobina, koja se nijednom ne pominje u tekstu, jeste oblik i stanje njene kose. Anina kosa – znak je njene vitalnosti i životne snage. Nije slučajno prvi opis junakinje prilikom susreta sa Doli ograničen na samo jednu crtu – na kosu:

Ona skide maramu, pa šešir, i zakačivši njime za pramen svoje crne, uvek ukovrdžane kose, počeo vrteti glavom da otkazi kosu (Tolstoj, 1964, 110, prevod Zorka Velimirović – Prim. prev.).

Ovo nije nategnut primer. Književni likovi se po pravilu predstavljaju kao začuđujuće apstraktne sheme, „začuđujuće“, jer tokom čitanja mi tu shematičnost jedva primećujemo. Čitajući, usredsređujemo se na crte koje je odabrao narator, i na njihove indeksalne i sim-

boličke funkcije. Pri tome popunjavamo lakune i beline koje postoje u prikazanom svetu, i to ne samo manje ili više podsvesno, već i prilično apstraktno, do te mere da ne bismo bili u stanju da opišemo dati lik. Devedeset i devet procenata osobina likova ostaju u senci rasplnutih predstava. Konkretizacije su nejasne, maglovite, snabdevene pre svega određenom atmosferom i povezane sa emocionalnim asocijacijama, menjajući se zajedno s njima. Konkretnost oblika unutar ekranizacije, zauzvrat, kao da vređa našu uobrazilju, upravo zato jer ne daje prostora za nju. (Možda se jedino kod Gorkog lik opisuje od bušne cipele pa do kačketa, često uz dobrodušan osmeh. Ipak, čak ni tako bogata deskriptivnost ne može da izbegne načelnu neodređenost.)

To što su elementi u romanu i filmu odabrani i konkretizovani na različite načine povlači za sobom bitne razlike kako u njihovoj događajnoj tako i smislogenoj ulozi. Ukažimo na dve takve razlike.

2.

Kao **prvo**, u verbalnoj naraciji deluje presumpcija načelne korelacije svih odabranih elemenata sa događajem o kome se pripoveda u datoj priči. Takva presumpcija podrazumeva da elementi i osobine nisu odabrani slučajno, već da imaju, u ovom ili onom aspektu, karakter znakovitosti. Navedena zakonitost estetske percepcije ne toleriše ništa nasumično.

Postoje, naravno, poetike, gde odabir i konkretizacija deluju kao manje znakovite, pa čak i slučajne. U vezi sa poetikom Čehova, Aleksandar Čudakov (1971) iznosi čuvenu hipotezu o „slučajnosnosti“ selekcije detalja predmetnog sveta. Ali, pojedinosti suviše u tematskom planu – veli Čudakov u kasnijim publikacijama (1973; 1986) – „iz aspekta drugog sistema procene, koji koegzistira paralelno s prvim (...), nisu suviše i nisu slučajne“ (1986, 192–193). U svakom slučaju – dodajmo mi – detalji koji se čine slučajnima, namerno su odabrani tako, da se postigne efekat slučajnosti.

To što se sve odabrano percipira kao ovako ili onako značajno, važi i za loše sročene narative. Na osnovu navedene presumpcije punog značaja svega odabranog, detalji sa slabom motivacijom odabira (ili pak njihova čista slučajnost) ne zadovoljavaju iskusnog čitaoca. Čitalac je sklon da nedovoljno motivisanim detaljima pripiše puku pretenziju na znakovitost. Neiskusni čitalac masovne književnosti, istina, manje oseća nedovoljno motivisan odabir detalja.

Kako pak može izgledati odabir u filmu? Umetnički problem filma jeste njegova redukovana selektivnost. Razume se, filmske epizode, predstavljajući neprekidno dešavanje u isprekidanim jedinicama, očito imaju karakter selektivnosti. Ali, ono prikazano u njima nije podložno daljem odabiru. Elementi epizoda su u svakom smislu, koji odgovara vizuelnoj percepciji, nužno određeni, konkretni. Dok književnost deluje saglasno presumpciji da sve ono što je odabrano pripada nekoj pripovedanoj priči, na filmu je teško razlikovati ono što je namerno prikazano i što pripada pripovedanoj priči, s jedne, i ono što je slučajno dospelo u vidno polje, s druge strane.

Tu bi se moglo prigovoriti da u „dobrom“ filmu u kadar ne dospeva ništa slučajno. Dobro, ali ni Ana Karenjina ne može da nosi samo cipele, haljinu i šešir, niti može da ima samo kosu. Gledalac pri tome ne zna koje prikazane osobine su značajne, tj. namerne, a koje nisu.

Naravno, pomoću određenih kinematografskih postupaka može da se suzi ugao posmatranja i fokus usmeri na željene elemente, pa čak i da se – i izvesnoj meri – istaknu odabrane osobine. U takve postupke spadaju mizanscen, rakurs i perspektiva, osvetljenje, prelaz sa kolor na crno-belu tehniku, približavanje kamere i povećanje kadra, montaža, kino-metafora, o kojoj piše Ejhenbaum (1927, 50–51) i drugo. Po mišljenju Borisa Kazanskog, jednog od najranijih ruskih teoretičara filma, čiji je članak „O poetici filma“ publikovan u čuvenom formalističkom zborniku *Poetika filma* (Эйхенбаум red. 1927), sineasta mora da savlada najvažniji nedostatak fotografije, njen „analitički karakter“:

Fotografija je glupa, suvoparna i dosadna, poput statistike, jer nema izbora i nije kadra da uopštava. Mora, kao ogledalo, da odrazi sve što se nalazi u polju objektiva. Ona pedantno beleži svaki kamičak, besmisleno broji list po list, slepo ponavlja sve bez izuzetka. Za nju je sve podjednako važno i otud podjednako slučajno. (...) I stoga se ovde, po inicijativi umetnika, moraju uvoditi tehničke inovacije (Казанский, 1927, 103).

Međutim, ma koliko se umetnici borili sa slučajnostima, ma koje postupke koristili, načelni problem ostaje, i ne samo u mejnstrim filmu: iz razloga mnogostrane konkretnosti onoga što film prezentuje, smisaona linija se mnogo teže uočava (o tom pojmu isp. Шмид 2008, 158). Znakovito i slučajno leže jedno do drugog, i teško je ustanoviti koji iz prezentovanih elemenata pripadaju pripovedanoj priči.

Ovaj načelni problem postaje još važniji pri korišćenju tehnika što kadar približavaju stvarnosti, tj. u kolor i zvučnom filmu. Crno-beli nemi film lakše izlazi na kraj sa isticanjem elemenata koji leže na liniji smisla, nego kolor zvučni film. Zato je Jurij Tinjanov u svom eseju iz 1927. godine „O osnovama filma“ i mogao da tvrdi da „siromaštvo“ filma, njegova plošnost i bezbojnost, upravo i čine njegovu „konstruktivnu suštinu“ (Тынянов, 1927/1977, 328).

Još su se ruski formalisti bavili pitanjem „ima li film posla sa stvarima ili sa znacima“. Jurij Tinjanov tim povodom piše:

Vidljivi svet se na filmu ne prikazuje kao takav, već u svojoj smisaonoj korelaciji, u protivnom bi film bio tek živa (i neživa) fotografija. Vidljivi čovek, vidljiva stvar predstavljaju element filmske umetnosti samo kada su dati u svojstvu smisaonog znaka (Тынянов, 1927/1977, 330).

Roman Jakobson u članku „Sunovrat filma?“ iz 1933. godine potvrđuje: „Upravo stvar (optička i zvučna), pretvorena u znak, čini specifičan materijal umetnosti“ (cit. prema: Čudakova, 1977, 556). U komentaru M. Čudakove (554–555) mogu se naći slični navodi Jakobsona i J. Mukaržovskog o semiotičkoj naravi stvari u filmu, kao i navodi R. Arnhajma o umetničkom značaju „tehničkih“ ograničenja.

Pa ipak, u filmu ne može sve da bude znakovito. Film deluje i posredstvom lepih slika, na osnovu „fotogeničnosti“ prizora i scena, o čemu je prvi pisao francuski reditelj Luj Deluk (Delluc, 1920). Boris Ejhenbaum (1927, 17), pozivajući se na koncept francuskog teoretičara, fotogeničnost naziva ekvivalentom one samosvojne stihije koja u verbalnoj umetnosti figurira kao „zaumlje“. Na taj način, „fotogenija“ deluje kao analog nekognitivnih elemenata verbalnog dela. Međutim, „ne radi se o samoj strukturi predmeta – kako to ističe Ejhenbaum – već o njegovoj prezentaciji na ekranu“. „Bilo koji predmet može biti fotogeničan – to je pitanje metoda i stila“. Slično razmišlja i Kazanski: „Nema fotogeničnih prizora, lica, stvari samih po sebi. Svaka stvar, svaka pojava može postati onakva, kakva je umetniku potrebna: lepa, karakteristična, drastična, uopšte izražajna, pod uslovom da se pogodi pravilna tačka snimanja u datim uslovima i za dati cilj“ (Казанский, 1927, 100).

Jurij Tinjanov piše: „Predmeti nisu fotogenični sami po sebi, takvima ih čini rakurs i svetlo. Otuda pojam ‘fotogenije’ treba da ustupi mesto pojmu ‘filmogenije’“ (Тынянов, 1927, 63).

Iz aspekta naratologije valja napomenuti da fotogeničnost ili filmogeničnost prizora i scena postaje sastavni deo filmski pripovedane priče jedino ako dospe u vidno polje nekog prikazanog lika, karakterišući indeksalno ili simbolički njegovo unutrašnje stanje. Ako pak prizori treba da deluju samo na emocije gledalaca, ne vršeći funkciju prezentovanja u odnosu na pripovedanu priču, onda izlaze iz striktnog okvira naracije. Baš u filmovima mejnstrima često vidimo prelepe prizore, koji prerastaju svoju šizejnu, diegetičku funkciju, ili su sasvim nepovezani sa pripovedanom pričom. U filmskoj kritici se u takvim slučajevima može čuti da, i pored izvanrednih kadrova, film pati od nedovoljno razvijenog šizea.

Formalistička teorija filma bila je pre svega fokusirana na postupke koji su pretvarali stvari u znake, i činili da predmeti budu „filmogenični“ (Hansen-Löve, 1978, 338–358/2001, 327–346; Eagle, 1981, 86).

Krajnje originalan doprinos u semiotiku i semantiku filma dao je Jurij Tinjanov u svom članku „O osnovama filma“, gde zaključke iz knjige *Problem stihovnog jezika* (1924) prenosi sa stiha na film, pri čemu kadar posmatrao kao ekvivalent stiha:

Kadrovi u filmu se ne „odvijaju“ u uzastopnom nizu, – oni se smenjuju. To je osnova montaže. Oni se smenjuju, isto kao što se jedan stih, jedno metričko jedinstvo, smenjuje drugim – na preciznoj granici. Film pravi skokove od kadra do kadra, upravo kao stih od retka do retka. Ma koliko čudno zvučalo, ako pravimo analogiju filma sa verbalnim umetnostima, jedina istinska analogija filma nije proza nego stih (Тынянов, 1927, 73–74, istaknuto u originalu).

Da bi „junaci“ kadra, čije jedinstvo „preraspodeljuje smislaono značenje svih stvari“, mogli „uzajamno da deluju i senče jedan drugog smislom“, moraju biti „izdiferencirani, različiti“. Tom razgraničavanju i diferencijaciji služi odabir ljudi i stvari, baš kao i rakurs (Тынянов, 1927, 70–71).

Centralno mesto u mišljenju Tinjanova zauzima onaj dvostrani odnos jedinica teksta, koji je Roman Jakobson (1960) nazvao „ekvivalentnost“, a Jurij Lotman potom – „su-pro-

tivstavljanje". Ovaj poslednji termin ukazuje na to da ekvivalentnost u isto vreme podrazumeva dva odnosa – sličnost i kontrast. Pomoću ekvivalentnosti, ističući sličnosti i razlike „junaka“ kadra, film proizvodi smisao. Mogli bismo dodati: izdvajajući, tako, slične i različite crte prikazivanih elemenata, i gradeći semantičke odnose među njima, film kompenzuje njihovu preteranu određenost, i usmerava pažnju gledalaca. Pomoću montaže, a montaža za Tinjanova (1927, 73) znači saodnos i diferenciranje), film izdvaja one elemente i njihova svojstva, koji čine sastavne delove pripovedane priče.

3.

Druga razlika između romana i filma na kojoj ćemo se zadržati jeste mogućnost prezentacije unutrašnjeg sveta junaka.

U romanu je direktno prikazivanje unutrašnjeg sveta postupak koji u celini odgovara znakovnom sistemu i ostvaruje se putem raznih obrazaca, poput upravnog, neupravnog i slobodnog neupravnog govora te nepravo-autorskog pripovedanja (Шмид, 2008, 198–228). Čak se i spoljašnji svet u književnosti često izlaže s tačke gledišta nekog lika, percipiran i ocenjen sa njegove strane, i to u obliku *slobodne neupravne percepcije*. Klasičan primer personalno obojenog opisa nalazimo u epizodi gde autor *Ane Karenjine* po prvi put izlaže osobine junakinje, na kojima počiva njena privlačnost:

On se izvini i pođe u vagon, ali oseti potrebu da je još jednom pogleda – ne zato što je bila vrlo lepa, niti zbog elegancije i skromne gracije koja se ogledala u celoj njenoj pojavi, već zato što je u izrazu njenog milog lica, kad je prošla pokraj njega, bilo nečeg osobito nežnog i umiljatog. Kad se on osvrte, i ona okrete glavu. NJene sjajne, sive oči, koje su se činile ugasite zbog gustih trepavica, zaustaviše se na njemu ljupko i plašljivo, kao da ga je poznavala (...). U tom kratkom pogledu Vronski zapazi uzdržanu živahnost koja je igrala na njenom licu i preletala između sjajnih očiju i jedva primetnog osmejka koji je treperio na njenim rumenim usnama. Kao da je suviše nečega toliko ispunjavao njeno biće, da je i mimo njene volje izbijao čas u sjajnom pogledu čas u osmejk. Ona namerno ugasi svetlost u očima, ali se ova i protiv njene volje sijala u osmejk koji se jedva opažao (Tolstoj, 1964, 104, prevod na srpski Zorka Velimirović).

Primećujemo ovde pet struktura koje odlikuju Tolstojevu naraciju:

- 1) Narator daje direktnu introspekciju kako u dušu Vronskoga, tako i u Aninu svest.
- 2) Između likova se dešava izrazito erotsko uzajamno razumevanje, koje se ne ostvaruje rečima, već pogledima.
- 3) Dešifrovanje vizuelne komunikacije pomoću reči je otežano, jer u datom odlomku dominira personalna tačka gledišta Vronskoga, ali ne jednoznačno, već u prepletu sa perspektivom naratora, koji ocenjuje i sumira, i koji umesto lika izražava sve što ovaj vidi i oseća ali ne može da izrazi rečima.
- 4) Kako se to često dešava kod Tolstoja, naratorska i personalna sastavnica se ne razlikuju osetno.

- 5) Ono što vidi Vronski i što narator umesto njega izražava rečima, a to je Anina snažna, neobuzdana vitalnost, živahnost koja se ne da potisnuti, šopenhauerovska „volja za životom“ (Lebenswille; o šopenhauerovskom fonu romana isp. Müller, 1952), predstavlja za autora osnovni uzrok neminovno tragičnog kraja junakinje.

Kojim sredstvima bi film mogao da izloži ovo čvorište faktora – skrivenu, ali presudnu komunikaciju junaka, s jedne, i kolebanje tačke gledišta između personalnog i naratorskog, štaviše, auktorijalnog stanovišta, s druge strane? Kojim sredstvima bi film mogao prikazati unutrašnju borbu junakinje, koja se uzalud trudi da ugasi sjaj u svojim blistavim očima, da potisne „volju za životom“, koja se svom silinom oglašava?

Na filmu se misli, osećanja, želje, tačka gledišta junaka mogu prikazati isključivo posrednim putem, tj. indeksalnim znacima, kao što je izraz lica, ponašanje ili spoljašnji govor odgovarajućeg lika, s jedne, i prezentacija određenih slika spoljašnjeg sveta, s druge strane. U poslednjem slučaju na odraz unutrašnjeg stanja junaka u slikama spoljašnjeg sveta i na, s tim povezanu, subjektivnost i moguću nepouzdanost (*unreability*) prezentacije unutrašnjeg sveta, neretko ukazuju određeni postupci, kao što je prelaz sa kolor na crno-belu sliku, začudno kolorisanje kadra ili pak uveličavanje njegovog formata. Neposredno prenošenje, na primer, putem verbalnog izlaganja unutrašnjeg govora lika, u obliku *voice-over* ili prevoda iza kadra – ne odgovara znakovnom sistemu filma, već predstavlja pozajmicu iz književosti.

U pogledu prenosa unutrašnjeg sveta film je bliži životu nego roman. U stvarnom životu su nam osećanja i misli čak i najbližih ljudi zbilja nedostupni. Moramo da ih odgonetamo na osnovu raznih indeksalnih znakova. Jedino nam fiktionalna književnost omogućuje da se upoznamo sa unutrašnjim životom drugog čoveka, da dobijemo pouzdanu sliku najskrovitijih, intimnih treptaja tuđe duše (isp. Forster, 1927, 46–47, 61), suprotstavljajući „potpuno razumevanje“ ljudi u romanu njihovoj „rasplinutosti“ (*dimnes*) u životu. Ali ova „pouzdanost“ ima svoju cenu, a to je potpuna izmišljenost unutrašnjih stanja, fiktivnost celokupnog prikazanog sveta (isp. Ženet, 1990/1998, 393; Cohn, 1995, 109).

Sergej Ejzenštejn je bio majstor prikazivanja osećanja i misli, razvijajući ideje bliske formalističkoj teoriji, ali sasvim nezavisno od nje (isp. Hansen-Löve, 1978, 352–358/2001, 341–346); doduše, Igl nešto drugačije razmešta akcente o formalistima i Ejzenštejnu (Eagle, 1981, 29–36). Ključni Ejzenštejnov postupak bila je montaža, ali ne kao spajanje kadrova, i čak ne ni kao njihova smena (kao kod Tinjanova), već njihova kolizija, njihov konflikt. Ejzenštejn je ostvarivao u praksi ono je Tinjanov izlagao u teoriji – značenjem bogato ulančavanje paralela i kontrasta. Spajanjem tematski-logičkog i slikovito-osećajnog mišljenja, Ejzenštejn stvara složene ikoničke i indeksalne znake-montaže, sugestivne paradigme prizora i gestova, koji su kadri da prikažu unutrašnje svetove likova.

Veoma efikasan filmski postupak prenošenja unutrašnjeg sveta jeste muzika. Muzika ne potrebuje interpretaciju, već deluje neposredno. Ona ne samo što je u stanju da prenese unutrašnje stanje junaka, već i gledaoca dovodi u odgovarajuće raspoloženje. Muzika u

filmu doprinosi zbližavanju emocija junaka i gledalaca. Ono što se zove *immersion*, tj. poniranje u svet lika, poistovećivanje sa njim, u filmu se pre svega dešava zahvaljujući muzici.

Ejzenštejn je jedan od pionira muzike na filmu. U filmovima „Aleksandar Nevski“ i „Ivan Grozni“ on čak sarađuje sa Sergejom Prokofjevom. Trudio se da uključi muzičke momente u ono što je zvao „vertikalna montaža“. Povodom filma „Aleksandar Nevski“ zapisuje: „Otkrijmo na ovom slučaju tajnu onih doslednih *vertikalnih korespondencija*, koje korak po korak povezuju muziku sa kadrom, *pomoću istovetnog gesta*, što leži u osnovi kretanja, kako muzike, tako i prikazivanja“ (Эйзенштейн, 1998, 158–159, kurziv Ejzenštejna).

4.

Na osnovu naših prethodnih pretpostavki o međuodnosu romana i filma možemo doneti sledeća četiri zaključka:

- 1) Roman i film pripovedaju – čak i na osnovu istih dešavanja – neizbežno različite priče. Razlika romana i filma zasniva se pored ostalog i na različitoj supstanci i formi pripovedane priče, i na njenoj liniji smisla. U romanu je ova linija „tanja“ i apstraktnija nego na filmu, gde se njeno formiranje odvija naporedno sa verbalnim jedinicama, pre svega vizuelnim i muzičkim sredstvima. Konkretno slike i emocionalno obojena muzika pričaju filmu mnogostruku, višemedijsku semantiku, koja je „moćnija“, ali i određenija, nego u romanu.
- 2) Prijemna aktivnost recipijenta kod oba žanra je različita. To objašnjava različite preferencije ljudi spram njih. Čitalac i gledalac – to su ljudi sa različitim receptivnim talentima i potrebama. Čitalac treba da poseduje uobrazilju, tj. sposobnost da pretvara isprekidani semantički tekst u manje ili više konkretnu, živu predstavu. Čitalac doživljava zadovoljstvo od vrhunskih tekstova samo u tom slučaju ako poseduje jezičku osetljivost, ako je u stanju da ulovi tanane zvučne i semantičke figure teksta i da ih poveže sa pripovedanom pričom. Gledalac pak treba da poseduje druge sposobnosti, nužne za percepciju mnogostrukog, višemedijskog sistema verbalnih, vizuelnih i muzičkih impulsa. Najvažnija je sposobnost sažimanja heterogenih impulsa raznih medijskih sredstava u složen, ali jedinstven kognitivni, osećajni i emocionalni utisak, kojim se osmišljava optimalan broj simbola i indeksa kinematografske naracije.
- 3) Mada film uz pomoć upečatljivih slika i izražajne muzike snažno deluje na emocije gledalaca, kognitivni napor pri njegovom usvajanju nisu manji nego pri usvajanju verbalnog narativa. Gledalac iz isprekidanih mnogoznačnih kadrova, često slabo povezanih među sobom, treba da sklopi sintaksu slivene i celovite radnje. Pri tome mora da uzme u obzir one sintagmatske postupke, koje je Ejhenbaum (1927, 47) sažeo u pojam „asociranje“: „Postupci asociranja delova perioda – to je osnovni stilistički problem montaže“. Ako su postupci povezivanja temeljni stilistički problem montaže, tada se za gledaoca filma glavni zadatak sastoji u (re)konstrukciji veza među odgledanim fragmenti-

ma. Osmišljavanje horizontalnih i vertikalnih montaža Ejzenštejna, na primer, podrazumeva da učešće recipijenta nije manje nego kod čitanja složenog romana.

- 4) Roman jeste žanr unutrašnjih događaja. U filmu je unutrašnji svet i smislaonu poziciju junaka moguće izraziti samo indirektno, pomoću spoljašnjih postupaka, mimike glumaca u krupnom planu, emocionalnih asocijacija prizora, simboličkih, ikoničkih i indeksalnih slika spoljnog sveta i, dakako, pomoću muzike. U svakom slučaju, misli, osećanja, namere, pobude junaka prikazani su u mnogo sirovijoj i zagonetnijoj formi, nego u romanu, gde narator može da izloži i razloži najtananija, složena i protivurečna stanja i impulse svojih junaka. Na filmu je moguće samo uz velike napore predočiti unutarnja stanja, poput nedoumice, sumnje, oklevanja. Koja iz mnogobrojnih ekranizacija „Staničnog nadzornika“ adekvatno prikazuje duševno stanje Dunje dok napušta svog oca? To da je Ana Karenjina sama iskonstruisala svoj tragični kraj, doživljavajući vezu sa Vronskim u znaku nesrećnog slučaja koji se desio u trenutku njihovog prvog susreta, a koji je ona doživela kao „rđav znak“ – teško je izraziti sredstvima filma.
- 5) I u ekranizacijama Dostojevskog razdvojena svest Raskoljnikova i Ivana Karamazova redovno se pojednostavljuje. To se odnosi i na veliki broj inscenacija Dostojevskog, zasnovanih na lažnoj interpretaciji činjenice da u njegovim romanima dijalog ima veliku ulogu. U takvim inscenacijama se, po pravilu, gubi iz vida da dijalogičnost Dostojevskog nije bliska dramaturgiji, da se zasniva na napregnutom učešću nekoliko smislaonih pozicija u pripovednom tekstu, i to kao tekst naratora ili tekst junaka ili pak tekst fiktivnog adresata. Ako Dostojevski tako snažno teži dramaturgiji i zahteva dramaturško ili kinematografsko otelotvorenje svojih romaneskних svetova – kako su smatrali mnogi režiseri – zašto nije napisao nijednu dramu ili makar dramsku scenu? Nadaren osećajem za žanr, on je znao da unutrašnji događaji, koji prevladavaju u njegovoj književnoj naraciji, najbolje mogu da se izlože u žanru romana.

Literatura:

Жене́тти Ж.

1990/1998 – Фикциональное и фактуальное повествование: *fictionis narratio, facti narratio* // Женетт Ж. Фигуры. Т. 2. М., 1998.

Казанский Б.

1927 – Природа кино // Эйхенбаум ред. 1927, 89–135.

Койылева Р.Д. ред.

2001 – Поэтика кино и Перечитывая «Поэтику кино». СПб., 2001.

Лошман Ю. М.

1970 – Структура художественного текста. М., 1970.

Толстой Л. Н.

1963 – Анна Каренина // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 20 т. Т. VIII. М., 1963.

1964 – Ана Карењина, Београд, 1964 (превод на српски Зорка Велимировић, прим.прев.)

Тынянов Ю. Н.

1927 – Об основах кино // Эйхенбаум ред. 1927, 55–85.

Переиздание: Тынянов 1977, 326–345.

1977 – Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Чудаков А. П.

1971 – Поэтика Чехова. М., 1971.

1973 – Проблема целостного анализа художественной системы: О двух моделях мира писателя // Славянские литературы. VII международный съезд славистов. М., 1973. С. 79–98.

1986 – Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986.

Чудакова М. О.

1977 – Комментарий к статье Тынянова (1927) // Тынянов 1927, 552–556.

Шмид В.

2008 – Нарратология. 2-ое, исправл. и дополн. изд. М., 2008.

Эйзенштейн С. М.

1998 – Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М., 1998. С. 102–181.

Эйхенбаум Б. М.

1927 – Проблемы киностилистики // Эйхенбаум ред. 1927, 11–52.

Эйхенбаум Б. М. ред.

1927 – Поэтика кино / Под ред. Б.М. Эйхенбаума. М.; Л., 1927.

Переиздания: Berkeley Slavic Specialties, 1984; Копылева ред. 2001.

Pereizdaniia: Berkeley Slavic Specialties, 1984; Kopyleva red. 2001.

Якобсон Р. О.

1933 – Úpadek filmu? // Listy pro umění a kritiku. Praha, 1933.

Перевод на англ.: Jakobson R. Is the Cinema in Decline? // Russian Formalist Film Theory / yp. H. Eagle. Ann Arbor, 1981. стр. 161–166.

1960 – Linguistics and Poetics // Style in Language / Ed. Th. A. Sebeok. New York, 1960. P. 350–377.

Busch Ulrich

1966 – L. N. Tolstoj als Symbolist. Zur Deutung von „Anna Karenina“ // Gogol' – Turgenev – Dostoevskij – Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. München, 1966. S. 7–36.

Chatman Seymour

1978 – Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London, 1978.

Cohn Dorrit

1995 – Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität // Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. 1995. Jg. 26. S. 105–112.

Delluc Louis

1920 – Photogénie. Paris, 1920.

Prevod: Fotogeniia kino. M., 1924.

Eagle Herbert

1981 – Russian Formalist Film Theory. University of Michigan, 1981.

Forster Edward M.

1927 – Aspects of the Novel. London, 1927.

Hansen-Löve Aage A.

1978 – Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978.

Prevod: Russkii formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitiia na osnove principa ostraneniia. M., 2001.

Ingarden Roman

1931 – Das literarische Kunstwerk. Halle (Saale), 1931.

1937/1968 – O poznawaniu dzieła literackiego. Lwów, 1937.

Nem. prevod: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen, 1968.

Iser Wolfgang

1970 – Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz, 1970.

1976 – Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976.

Engl.: The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore, 1978.

Müller Ludolf

1952 – Der Sinn des Lebens und der Sinn der Liebe. Der ideologische Plan der «Anna Karenina» // Zeitschrift für slavische Philologie. 21. S. 22–39.

(*Sa ruskog prevela **Draginja Ramadanski***)