



Književnost – Film – Književnost (o ekranizaciji)

Burenina, Olga

Abstract: Zbornik *Transfer* okuplja 21 studiju raznolikih, a opet srodnih stručnjaka s humanističkog područja iz Njemačke, Austrije, Rusije, Mađarske, Italije, SAD-a i Hrvatske. Termin transfer u prvom redu susrećemo u financijskim i pravnim poslovima, sportu, prometu, tehnologiji. Stoga autori propituju svu raznolikost termina i njegovu uklopljenost u humanistiku, dokazujući da termini nisu čvrsto vezani uz samo neko područje. U prvom poglavlju *Kultura, mediji*, književnost razmatra se interkulturalno i književnoteorijsko promišljanje problema transfera. Elementi sovjetskoga u tekstovima nastalim u dvadesetim i tridesetim godinama 20. stoljeća obrađeni su u poglavlju *U sovjetsko i iz sovjetskog*. Poglavlje *Transformacije tijela i teksta* čini tematsku cjelinu radova na temu tjelesno i ne-tjelesno, transfer junaka kako u raznolikim književnim tekstovima tako i iz jedne u drugu umjetnost (iz književne u kazališnu) te iz jednog razdoblja u drugi. Autori radova u poglavlju *Postmodernistički transferi* bave se ruskim postmodernizmom. Vizualno i poetsko naziv je poglavlja u kojemu se analizira odnos slikovnoga i pisanoga, poezija kao psihofizički transfer te istraživanje transfera u likovnoj i filmskoj umjetnosti (vizualninarativ i ekranizacija kao oblik transfera). Brojni tekstovi znanstvenika-slavista iz različitih sredina promatraju pojam transfer s različitih aspekata. To je prostor, odnosno premještanje junaka iz jedne točke u drugu, poput prijenosa tijela, putovanja u moguće i nemoguće svjetove te paralelne svjetove i sl. Transfer obuhvaća i specifičan odnos prema vremenu, ili odlazak u prošlost ili budućnost. On obuhvaća i postojanje različitih tipova realnosti (virtualna stvarnost, supostojanje virtualnog i stvarnog, nemogući svijet i sl.). Naposljetku transfer se u ovoj knjizi odnosi i na tjelesno (metamorfoza, transformacija, transform) prelazak iz jednog tijela u drugo (čovjeka u životinju ili stroj i obrnuto), riječ je mogućem gubitku tijela, odnosima tijela i ne-tijela. Zbog raznolikosti pogleda na temu transfera, dobre razrađenosti samoga termina i njegove primjenjivosti na književnost i druge umjetnosti, zbornik je iznimno vrijedana i korisna knjiga kako slavistima tako i stručnjacima drugih humanističkih znanosti (antropologija, folkloristika, komparatistika) te svima u kulturi.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-64969>

Originally published at:

Burenina, Olga (2012). *Književnost – Film – Književnost (o ekranizaciji)*. In: Vojvodic, J. *Transfer*. Zbornik radova o transferima u kulturi. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 373-386.

Ol'ga Burenina-Petrova (Zürich)

KNJIŽEVNOST – FILM – KNJIŽEVNOST (O EKTRANIZACIJI)

Pitanje o suodnosu filma i književnosti postavljeno je već u trenutku nastanka kinematografa i pojave prve ekranizacije, filma *Faust i Margarita* Georgesa Mélièsa 1897. Ekranizacija je istoga časa postala temeljna sastavnica kinematografa, jedno od njegovih prvih važnijih postignuća koje istodobno spaja i razdvaja interese majstora riječi i majstora filma. Posve je jasno da proučavanje uzajamnih utjecaja književnosti i filma nije moguće bez proučavanja prijevoda književnosti na jezik filma i filma na jezik književnosti. Razumijevanje ekranizacije kroz prizmu prijevoda i prevodivosti ne može se ograničiti estetičkim refleksijama, iako ekranizacija predstavlja u nekoj mjeri poseban slučaj estetičkoga problema prevodivosti jednoga umjetničkoga jezika na drugi (Mil'don 2007). Priroda ekranizacije moći će se razotkriti jedino onda kad se problem prijevoda i prevodivosti ne bude ograničavao općestetičkim tumačenjem, nego bude shvaćen kao jedan od temeljnih mehanizama kulture.¹ Postavljanje pitanja o suodnosu književnosti i filma neminovno uvodi u sferu razmišljanja o *prijevodu, transpoziciji, transferu, interferenciji u kulturi*.

Dakle uzajamni odnos književnosti i filma jasno se iskazuje u situaciji intermedijalnoga transfera, u sferi ekranizacije. Napominjem da se termin *ekranizacija* u suvremenoj kinoestetici definira dosta široko i pojednostavljeno: kao umjetničko djelo stvoreno na temelju djela drugoga vida umjetnosti (književnosti, dramskoga i glazbenoga kazališta uključujući operu, balet, žanr pjesme) i kao njegova interpretacija filmskim sredstvima. Ne ulazeći u raspravu o tome koji je vid umjetnosti prikladan ili neprikladan za ekranizaciju, u tekstu ću se ograničiti u prvome redu na ekranizaciju književnih djela.

Ovdje bi valjalo podsjetiti na to da je Benjamin, polemizirajući o koncepciji prijevoda kao preslike, poistovjećivanja, pronalazio namjenu dobrog prijevoda u tome da se nakon otkrivanja manjkavosti praizvornika prati „sazrijevanje tuđe riječi i muke rođenja svoje vlastite“ (Benjamin 1989: 9). Jezik istine je, prema Benjaminu, skriven u prijevodu, a ne u originalu. Pritom se za Benjaminovu prijevodu uvijek oslanja na problem „neprevodivosti“, što za nj znači mogućnost transfera upravo u zoni neprevodivosti. Djelo se nanovo rađa i nastavlja

¹ U vezi s tim moramo se složiti s Borisom Jampol'skim koji smatra da je prijevod „fundamentalni mehanizam razvoja kulture uključujući i oblik prijevoda *nacionalnoga* na izvannacionalni jezik filma“ (Jampol'skij 2004: 209).

živjeti u prijevodu. Deleuze (2002: 7) pak tvrdi da je prevodivost moguća, ali uz uvjet visoke razine prouzročnika.

Problem intermedijalnoga transfera, prijevoda književnosti na film ili filma na književnost, tj. ekranizacije i deekranizacije, teoretski je zamijećen 1920-ih kad je objavljen niz radova iz estetike i sociologije filma. Konkretno, riječ je o knjigama *Fotogenija filma* Louisa Delluca, *Filozofija filma* Rudolfa Garmsa, zborniku članaka *Kino-poetika* urednika Borisa Èjhenbauma i dr.

Počevši od 1920-ih, razumijevanje prevođenja književnosti na film ili filma na književnost izražava se raznovrsnim, često proturječnim, pozicijama koje se danas mogu svesti na nekoliko pravaca.² Ipak, osnovno pitanje u vezi s kojim su se lomila, a i danas se lome koplja jest mogu li se književnost i film prepoznavati kao međusobno kompatibilni; ako mogu, u kojim se granicama prepoznaju kao takvi i je li uopće moguć intermedijalni transfer.

S jedne se strane filmska umjetnost promatra kao pojava ekvivalentna književnosti zato što se dubinska razina semiotičkih procesa koji se odvijaju u filmu i književnosti konstituira narativnim strukturama (Hagenbüchler 1991). Organizacija filmskoga i književnoga diskursa te u njima prihvaćene operacije znakovima shvaćaju se kao homogene. U takvu se pristupu film smatra podvrstom književnosti u cjelini jer tekst istupa kao prototip filmskoga teksta, a književni jezik – kao prototip filmskoga jezika (usp. Zahar'in 2009: 226). **Nije** nimalo slučajno da danas odnos filma i književnosti izaziva tako veliko zanimanje proučavatelja **odnosa između? intertekstualnosti (Schaudig 1992) vs. suprotstavljene? umjesto? intermedijalnosti** (Mecke, Roloff 1999). Taj pristup potpuno apsolutizira I. Schneider (1981) za koju postojanje ekranizacije već samo po sebi svjedoči o bliskosti među tim vidovima umjetnosti. Tekstovni pristup, koji su počeli koristiti formalisti Tynjanov, Èjhenbaum, Piotrovskij i dr., izražavao se naprimjer tvrdnjom da film recipira književne žanrove – film-drama, film-roman itd. (Piotrovskij 1927: 147). Vjerojatno je B. Èjhenbaum jedan od prvih koji je u radu „Književnost i film“ (1926) ekranizaciju okarakterizirao kao prijevod u sferu drugoga medija, kao intermedijalni transfer.

Činjenica je: književnost dosljedno prolazi kroz filmsku kameru [...] Tolstoj je gotovo sav prošao [...] zatim se pojavio Puškin [...], a sad već gledamo i Gogolja (Èjhenbaum 1926: 10).

Èjhenbaum među prvima opaža i činjenicu da je čitatelj počeo prerastati u gledatelja.

² Za pregled mišljenja o tome problemu u suvremenoj europskoj i američkoj znanosti v. Albersmeier 1995: 235–268 i Albersmeier 1989: 15–37.

Komentar [k1]: не совсем понятно предложение. Что сопоставляется чему? Исследователи, или фильм и литература. Здесь я перечисляю исследователей, которые на основе материала «кино-литература» занимаются проблемами интертекстуальности -Schaudig – и проблемами интермедийности. Вообще эту фразу можно было бы по-русски сформулировать так: Не случайно область кино и литературы представляет сегодня такой большой интерес КАК для исследователей в области интертекстуальности, ТАК и для исследователей в области интермедийности.

Druga strana toga tekstovnog pristupa sastoji se u pronalasku filmičnosti u samoj književnosti. Tako je Ėjzenštejn (1964) smatrao da je ekranizacija nemoguća bez polazne „filmčnosti mišljenja“ pisca. „Veličina Puškina. Nije za film. Ali kako je to filmično! Zato ćemo početi od Puškina“, pisao je režiser (*ibid.*: 311). Pronašavši filmičnost mišljenja čak u Marxa, planirao je ekranizirati njegov *Kapital*. Od trenutka nastanka kinokulture književna djela stupaju u dijalog s pojedinim filmovima ili, uopće, „bez navođenja adrese reagiraju na kinoestetiku kao na inovativan način audiovizualne zamisli“ (Smirnov 2009: 1). Zaista, u doba avangarde utjecaj filmske estetike na književnost odrazio se u pojavi čitave serije filmskih romana (rus. *kinoroman*). Takva je naprimjer pripovijest *Oštećeni film (Isporčennyj fi’lm, iz knjige Šest pripovijesti o lakim svršecima – Šest’ povestej o lëgkih koncah; 1922)* Ilje Ėrenburga ili roman Mariëtte Šaginjan *Mess-Mend ili Yankiji u Petrogradu (Mess-Mend, ili Janki v Petrograde; 1924)* s podnaslovom *Kinematografski roman*. I. P. Smirov svrstava Pasternakov roman u „hibridni žanr“ nalazeći u književnome izvorniku prenesenu tehniku montaže (Smirnov 2009: 23). Nema sumnje da je montaža otvorila kinematografu dramaturšku mogućnost vizualnoga transfera od objektivnoga prema subjektivnome, tj. otkrila je mogućnost percipiranja faktičke realnosti u kontekstu proživljavanja junaka, što je već dotad postojalo u književnome tekstu. I. Mart’janova (2002) smatra da je literarna kinematografičnost jedna od dominantni ideostilskoga razvoja 20. stoljeća. Razvoj kinematografa pratila je pojava književnih tekstova napisanih netom po izlasku tih ili drugih filmskih vrpca (Paech 1988: 120). Verbalizirajući (audio)vizualno, „filmčna“ književna djela doprinosila su stvaranju situacije drugotne centralizacije književnosti. Sa svoje je strane „kinematografičnost“ takvih tekstova potpomagala nastanak njihovih ekranizacija. Dvije godine po objavljivanju „kinematografski roman“ M. Šaginjan *Miss Mend* ekranizirali su Boris Barnet i Fëdor Ocep. Na taj je način kinematograf dinamizirao rusku književnost.

Tekstovni pristup u znanosti o filmu koji su razradili formalisti, a zatim se njime nastavili baviti moskovsko-tartuski semiotičari, ostaje dominantan u suvremenoj filmskoj estetici (usp. npr. Kljueva, Čefranova 2001). U takvu pristupu film postaje mimetičan u projekciji na književnost. On oponaša književnost i tako ovisi o njoj. Raznovrsnost toga gledišta izražava se tvrdnjom da zbog odnosa dodatne distribucije književnost i film potiču jedno drugo, ostvaruju uzajamne prijelaze čuvajući pritom svoju diskurzivnu nezavisnost.

Drugi se pristup svodi na suprotstavljanje književnosti i filma prema načelu razgraničenja prikazivanoga i zamišljenoga i, samim time, na postuliranje nemogućnosti intermedijalnoga transfera. U pristupu se odražava određena orijentacija na poglede Romana

Jakobsona koji iskazuje žaljenje zbog „nemogućnosti ponovnoga obnavljanja gramatičkoga ustroja prevedene pjesme“ (Jakobson 2001: 525).

U skladu s tim dovodi se u sumnju sama mogućnost ekranizacije. Dokazujući samoidentitet kinematografa, teoretičar filma R. Garms primjećuje da je već prije 2000 godina Lukrecije u svojoj poemi *O prirodi stvari* skicirao teoriju kinematografskih pojava. On ističe: „tamo gdje nestaje prvi prikaz, pojavljuje se drugi tako da se čini da je prvi samo promijenio svoj položaj“ (Garms 1927: 14). Knilli *et al.* (1976) proučavaju ekranizaciju kao demontažu poetskoga diskursa nastaloga samovoljom autorskoga kinosubjektivizma.

Postoji i drugačiji pristup. Oleg Aronson naprimjer opisuje kinematograf kao pograničnu pojavu koja u sebi spaja tradicije prikazivanja i zamišljanja. „Film koji se povijesno nalazi na granici između svijeta književnosti i svijeta medija dopušta kao nijedan drugi materijal otkrivanje te zone transformacije prihvaćanja mišljenja spajajući u sebi znakove koji ukazuju na tradiciju prikazivanja i zamišljanja slike; znakovi-zbivanja koji se u tu tradiciju ne uklapaju nose u sebi već druga pripovijedanja koja proizlaze iz općenitosti, iz najslabijih komunikacijskih veza koje za se još nisu ostvarile znakove raspoznavanja“ (Aronson 2007: 17).

U stvarnosti je neophodno poći od činjenice da se uzajamno djelovanje književnosti i filma, tj. intermedijalni transfer, manifestira u svakoj konkretnoj epohi i u svakome kulturnom prostoru na različite načine i u skladu s tim donosi raznorodne rezultate. Važno je napomenuti da se u usporedbi sa zapadnom i američkom kinematografijom ruski film od samoga početka jasno orijentirao na književnost i njezine vrste aktivno se obraćajući književnim izvorima i tako naglašavajući postojanu pripadnost književnosti (Zorkaja 1976: 99). U dorevolucionarnoj nijemoj kinematografiji književnost i film nisu konkurirali jedno drugomu, nego su se nalazili u odnosu dopunske distribucije, pri čemu se čuvala dominantna uloga književnosti.

Književnocentrična orijentacija ruske kulture izravno je utjecala na interes ruskoga filma za ekranizaciju. Prvi ruski umjetnički film *Slobodica*³ uz donji tok rijeke (*Ponizovaja vol'nica*) koji je Vladimir Romaškov snimio 1908. bio je ekranizacija pjesme *Iza okuke na Volgi* (*Iz-za ostrova na strežen'*, 1883) Dmitrija Nikolaeviča Sadovnikova, pjesme koja je inspirirana folklorom o Stepanu Razinu. Ta je Sadovnikovljeva pjesma, kao i pjesma *Po predgrađu gradskome* (*Po posadu gorodskomu*), postala naširoko popularna narodna pjesma. Pritom su stihovi iz ekraniziranoga teksta pjesme *Iza okuke na Volgi*, poznatoga i pod naslovom *Volga, Volga, mati rodna* (*Volga, Volga, mat' rodnaja*), odredili naziv filma Grigorija Aleksandrova *Volga-Volga*, kao i izvjesne sižejne kolizije s njim. Većina filmskih

³ Rus. *vol'nica* 'hist. naseobina, uglavnom izbjeglih kmetova koji polažu pravo na nezavisnost' (op. prev.)

scena odvija se na parobrodu koji plovi rijekom Volgom. Scena u kojoj se junakinja filma, poštarica Strelka, baca u vodu parodijska je aluzija na finalnu scenu u kojoj Razin utapa kneginju. Valja istaknuti da je film *Slobodica uz donji tok rijeke* postao u pravome smislu riječi dvostruka ekranizacija: osim što je u njemu ekraniziran tekst poznate pjesme, bio je i ekranizacija drame *Slobodica uz donji tok rijeke* Vasilija Gončarova koju je autor napisao za postavljanje na kazališnu scenu. Prva ruska ekranizacija uvjerljivo je prezentirala intermedijalni transfer. Prvobitno je zamisao njezina prijenosa na ekran bila uvjetovana time što je Gončarov jednostavno htio ostaviti dojam na gledatelje ilustriravši dramu filmskim kadrovima.

Kasnije ekranizacije, napravljene od 1908. do 1911, bile su ilustracije književnoga praizvora, njegovo doslovno čitanje. U tome se razdoblju ekraniziraju djela klasika iz 19. stoljeća – Puškina, Ljermontova, Gogolja, Tolstoja, Turgeneva, Dostoevskoga, Gončarova, Ostrovsokoga, Nekrasova, Čehova (v. o tome detaljno Lemmermier 1989: 18). Ekranizirali su se središnji fragmenti originala ili fragmenti prikladni za ekranizaciju. Očito je da ti filmovi nisu bili namijenjeni samo onima koji su pročitali original, nego i onima koji o njemu nisu imali nikakvu predodžbu. Među gradskim stanovništvom, koje je uglavnom i posjećivalo kinodvorane početkom 20. stoljeća, određenu popularnost uživale su knjige o tajanstveno-mističnome i užasnome, knjige tipa *gotičkoga (crnoga)* romana. Upravo taj zanos publike koji je početkom 1910-ih izazvao interes filma za djela s elementima demonskoga i iracionalnoga, narušitelja jednodimenzionalnosti života, bio je poticaj da se film okrene ekranizaciji Gogoljevih tekstova: *Strašna osveta (Strašnaja mest')*, *Majska noć (Majskaja noć')*, *Noć prije Božića (Noć' pered Roždestvom)*, *Vij.* Svi ti tekstovi bajkovitoga, tajanstvenoga, mističnoga sadržaja mogli su osigurati komercijalni uspjeh kod širokih masa gledatelja, čak i onih koji nisu upoznati s navedenim djelima. Siže filmova svodio se na junakovu fantastičnu pustolovinu koja se razvijala u skladu s konstrukcijom avanturističko-pustolovnoga filma, što se izrazito proširilo u ranoj filmskoj umjetnosti. U filmu nisu pripovijedali o zbivanju, nego kao da su ga ilustrirali. Starevičeve filmove *Noć prije Božića* i *Strašna osveta* ne smije se nazvati animacijskim ekranizacijama Gogolja u pravome smislu riječi. Starevič je primijenio tehniku kombinirane snimke spojivši u jednome kadru igru realnoga glumca s naslikanim i trodimenzionalnim likovima. U filmu *Strašna osveta* Starevič je koristio likove lutaka povezujući ih s naslikanim likovima i realnim dekoracijama. Uspjeh gogoljevskih ekranizacija bio je povezan s glumom zvijezde ekrana Ivana Mozžuhina koji je na film došao iz kazališta i koji je izvrsno vladao scenskim umijećem. Uzajamni odnos književnosti i filma u ranoj je etapi bio uvjetovan estetskim sklonostima publike. Gogoljeva bliskost folkloru koji je

oduvijek sadržavao fantastično i pripovijedao o nečemu neobičnom činila je ekranizaciju autorovih djela primamljivom za film 1910-ih.

Od 1908. do 1917. u *Državnome vjesniku (Pravitel'stvennyj vesnik)* redovito su se tiskale liste odobrenih komada za narodna kazališta. Sve se to izravno preslikavalo u kinima. Siže filmova, sveden na junakovu fantastičnu pustolovinu, razvijao se u skladu s konstrukcijom avanturističko-pustolovnog filma, što je kasnije široko primjenjivano u filmu.

Rane su ekranizacije u cjelini postale svojevrsan pokušaj katalogizacije ruske klasične književnosti. Jedan za drugim izlaze *Mrtve duše (Mertvyje duši, 1909)*, *Idiot, Pikova dama (Pikovaja dama, 1910)*, *Na smionom mjestu (Na bojkom meste, 1911)*, prema komadu Aleksandra Ostrovskoga), *Gospođica-seljanka (Baryšnja-krest'janka?, 1912)* Petra Čardynina, *Taras Bul'ba* Aleksandra Drankova (1909), *Rusalka* (1910) i *Evgenij Onegin* (1911) Vasilija Gončarova, *Cigani (Cygane)* Česlava Sabinskoga. Velik broj ekranizacija djela pisaca i pjesnika iz 19. stoljeća svjedoči o tome da se rani film pokazao mimetičnim ne samo u projekciji na svijet nego i u projekciji na književnost. U njemu se imitiraju književne vrste, čin pisma u obliku podnaslova ima prvostupanjsko značenje (u nijemome filmu podnaslovi su posredovali sadržaj dijaloga, obavještavali o promjeni vremena i mjesta radnje, pomagali u otkrivanju autorske zamisli). Široko je bila zastupljena citatnost u podnaslovima, naprimjer u *Pikovoj dami* koju je 1916. snimio Jakov Protazanov. (Umetanje epistolarnih tekstova pojavit će se kasnije u ekranizaciji *Kabanice (Šinel')* ili u Fajncimmerovu filmu *Poručnik Kiže (Poručik Kiže)*). Za prvoga ruskog gledatelja film postaje svojevrsni oblik, varijanta umjetničke književnosti. Štoviše, književni se tekstovi rado parodiraju na filmu. *Kučica u Kolomni (Domik v Kolomne, 1913)* Petra Čardynina parodira Puškinov pretekst s pomoću čitava niza izmijenjenih detalja: u Puškina se radnja odvija zimi, u Čardynina ljeti, Puškinova Paraša naivna je i nevinna, Protazanova je pak gotovo razvratna. Osim toga zvijezda ekrana, Ivan Mozžuhin, u filmu dobiva ulogu transvestita. Scene s preodijevanjem, pušenjem lule i brijanjem doprinose stvaranju nevjerojatnih situacija i beskonačne zbrke. U nijemome filmu, u kojemu se uglavnom pokazivalo zanimanje za rusku književnu klasiku, nisu se tako rado ekranizirali suvremenici. Tomu je tako zato što se ruska književnost 19. stoljeća razumijeva kao kronološki pretekst kinematografa. Obraćanje piscima-suvremenicima događalo se dosta rijetko. Tako 1910. André Maître snima film *Dvoboj (Poedinok)* prema pripovijesti Aleksandra Kuprina.

Pisci ili pjesnici istupaju kao aktivna lica umjetničke kinovrpce. Vasilij Gončarov 1910. snima *Život i smrt Puškina (Žizn' i smert' Puškina)*, a Jakov Protazanov 1912. *Odlazak velikog starca (Uhod velikogo starca)* o posljednjim danima života Lava Tolstoja.

Eksperiment što ga pokreće Protazanov – povezivanje umjetničkoga kinopripovijedanja s dokumentarnim kadrom (Tolstoj na smrtnom odru) – u biti je predstavljao odlazak režisera u veliku umjetničku nezavisnost.

U isto vrijeme važno je primijetiti da je proces decentralizacije književnosti za rusku književnocentričnu kulturnu tradiciju započeo upravo u trenutku pojave kinematografa. Svladavanje prevlasti književnosti u ekranizacijama kinoavangarde povezano je s filozofijom i načinom razmišljanja. Avangarda 1920-ih izjednačuje film i filozofski diskurs. Subjektova postupna samospoznaja razvijanje je filozofskoga diskursa i kinoavangardnoga filma, kinoavangardne ekranizacije. Za razliku od književnosti koja je mimetična u projekciji na svijet ekranizacija kinoavangarde pokušava se odreći mimeze u projekciji na književni pretekst, dakle pokušava otići u umjetničku nezavisnost. Razilaženje s književnim pretekstom zapaža se već u dorevolucionarnim, predavangardističkim eksperimentima, npr. u Čardyninovoj *Kučici u Kolomni*, Protazanovljevim filmovima *Pikova dama* i *Otac Sergij* (*Otec Sergij*).

Godine 1915. Starevič ekranizira Gogoljevu pripovijest *Portret*. Suvremenici su kritizirali ekranizaciju zbog čiste ilustrativnosti (Tsivian *et al.* 2002: 268). Film je djelomično sačuvan, ali u onim fragmentima koji su danas dostupni gledatelju dobro je posredovana energija gogoljevske fantastike. U početku se čini da Starevič inscenira čistu fabulu kako bi u prvi plan stavio vizualne mogućnosti gogoljevske manire pripovijedanja. Kombinirane snimke, povezivanje realnoga glumca s naslikanim u jednome kadru – sve to Stareviču uopće nije služilo za ilustraciju, nego za interpretaciju fantastičnoga piščeva djela.

U Starevičevu filmu otkriva se čitav niz kinoekspresionističkih postupaka, među njima i onih koje je razradio sam režiser. Portret koji Čartkov kupuje u antikvarnici najprije privlači mladoga umjetnika svojom ekspresivnošću. Portret je naslikan u maniri autoportreta Egona Schielea. Došavši kući, Čartkov vješa sliku na zid i briše je. Pred njegovim se očima lik na portretu mijenja, pretvara se u starca. Zatim lik oživljuje i, napustivši sliku, počinje iz stare vreće izvlačiti zamotuljke sa zlatom i brojiti ih. Pritom Starevič pribjegava tipičnim spretnim manipulacijama filmskoga ekspresionizma primjenjujući kombiniranu snimku, ubrzano i usporeno kretanje i postupno pretapanje kadrova. Usput budi rečeno, neki od nabrojanih efekata (npr. postupak kombinirane snimke) mogli su se vidjeti već u jednoj od najranijih ruskih ekranizacija, u filmu *Pikova dama* Pëtra Čardynina: pojavljivanje mrtve grofice u Germanovoj kasarnskoj sobi, tri karte nevjerojatnih razmjera obješene u zraku (grofičine geste ponavljaju geste kartaškoga trik-majstora u cirkusu) i na kraju posljednja Germanova vizija. Nakon neuspjele kartaške igre grofica mu se iznenadno ukazuje u igračnici.

Nekompliciranomu filmu – koji je ilustrirao ključne epizode opere Petra Čajkovskoga na siže istoimene pripovijesti Aleksandra Puškina – Čardyninova je kombinirana snimka pridavala tajanstveno-mističnu nijansu u svemu zbivanju, nijansu karakterističnu za žanr filma užasa. Usto je pojačavala vizualnost ekranskoga utjelovljenja likova Germana i grofice. Kasniju ekranizaciju *Pikove dame*, onu Jakova Protazanova (1916), obilježava harmonično spajanje dekoracija, glumačke plastičnosti (osobito Ivana Mozžuhina), svjetlosjenastih i optičkih rješenja, a i kombinirane snimke, što je režiseru omogućilo da stvori jednu od boljih ekranizacija *Pikove dame*. Film je bio vrlo blizak ekspresionizmu po svojim slikovitim postupcima. Naprimjer dok je German prolazio kroz niz soba, operator je išao po tragu Germana-Mozžuhina, pri čemu su se na ekranu prikazivale pokretne sobe (v. Tsivian *et al.* 2002: 343). Osim toga bio je uveden krupni plan, naprimjer lice pokojne grofice u lijesu koja namiguje Germanu, dvostruke snimke zahvaljujući kojima se na ekranu pojavljuje starica-prividenje ili skaču karte. Igrača karta s licem oživjele grofice koja se smiješi Germanu u filmu postaje ne samo uspješna ilustracija puškinskoga teksta nego i u određenome smislu aluzija na prikaz oživljenoga portreta u istoimenome Strarevičevu filmu. Osim toga krupni plan obnažuje transcendentnu bit prikazivanoga, u ovome slučaju – karte, istodobno rušeći sliku cjeline.

Zastupajući interpretacijski tip ekranizacije, Protazanov je puškinski tekst učinio ne samo ekspresionističkim nego mu pridodao i svojstva nadrealizma. Dvije godine nakon nastanka Protazanove *Pikove dame* režiser Nikandr Turkin ponovio je motiv oživljenoga portreta u filmu *Okovana filmom (Zakovannaja fil'moj)* snimljenome prema scenariju Vladimira Majakovskoga. Od filma je sačuvan samo fragment jednoga dijela. Nasreću, Lilja Brik svojedobno je prema riječima V. Majakovskoga zapisala libreto iz kojega doznajemo da se nekakav umjetnik, dospjevši na film *Srce ekrana (Serdce èkrana)*, zaljubljuje u glavnu junakinju – balerinu. Ona silazi k njemu, isprva s ekrana, zatim s plakata, i prihvaća njegov poziv da ga posjeti u kući izvan grada. Pritom se tjelesnost filmske junakinje stalno pokazuje varljivom: umjetnik je može saviti u cjevčicu. Žudeći za kinematografom, balerina moli umjetnika da joj nabavi ekran. Dok umjetnik nabavlja ekran, u seoskoj se kući pojavljuje vlasnik kina, čovjek s bradicom, okružen likovima iz filma *Srce ekrana*. Čovjek s bradicom kao mađioničar omotava balerinu filmskom trakom u kojoj se ona ubrzo rastapa. U potrazi za ljubljenom umjetnik se otpučuje u „kinematografsku zemlju“ čije ime iščitava u samome donjem dijelu plakata preostalog od balerine. Zanimljivo je da je na plakatu za film, plakatu koji je nacrtao sam Majakovskij, finalna scena filma reprezentirana kao iluzionistička cirkuska točka.

Istražujući uzajamno djelovanje ruskoga simbolizma i filmske estetike, a i utjecaj simbolista na prve filmske teoretičare, Bërd je (2006: 67) pokazao kako se „nastanak ruskoga simbolizma sredinom 1890-ih vremenski podudara s izumom filma i od samoga rođenja te su dvije pojave bile povezane u svijesti suvremenika“.⁴ Zaista, povijesno i logički film se rađa na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, u epohi kulturnih preobrazbi simbolizma. Promjena kulturne realnosti u epohi simbolizma, pokušaj nadvladavanja kulturne krize i svjetskoga Kaosa umjetničkom gradnjom života i preobrazbom čovjeka s pomoću obnovljene umjetnosti uvjetovali su stvaranje takva savršeno novatorskoga kulturnog fenomena kakav je postao film. Nastanak filma opravdano je povezan sa simbolizmom koji je radikalno promijenio različite oblike umjetnosti. Film koji „tvori“ novu realnost pokazao se sukladnim sustavu umjetničkih vrijednosti i ruskoga i zapadnoga simbolizma te figurativno-asocijativnoj slici simbolističkoga svijeta, pokazao se dakle idealnom mogućnošću eksplikacije simbola. Ekran je površina na koju se projicira ne samo neprekidno kretanje objekata nego i sami simbolistički prikazi. Film koji razlikuje dva svijeta – svijet stvari i svijet ideja – postao je idealna umjetnost za simbolizam. Ekran se prihvaćao kao nekakav uvjetni znak koji spaja te svjetove. Ne možemo ne složiti se s Bërdom kad kaže da su se „simbolizam i film spajali u dualističkoj predodžbi o svijetu za njih sastavljenome od uvjetnih znakova koji su ukazivali na duhovne vrijednosti otuđene od njih“ (Bërd 2006: 67).

Autorovi iskazi mogu se dopuniti. I nastanak i formiranje kinematografa definirali su se njegovom zavisnošću o epohi simbolizma. S jedne strane prve kinovrpce prožete su estetikom simbolizma, a s druge strane sadržaj mnogih slika činile su ekranizacije djela epohe simbolizma. Daljnje kretanje rane filmske umjetnosti kretanje je od simbolizma k avangardi. Istodobno je tijekom kasnijega postojanja kinematograf zauzet reverzivnom nadoknadom osnovnih pravaca i škola nastalih prije simbolizma. (Dovoljno je prisjetiti se impresionizma Louisa Delloca.) Prvim ruskim avangardističkim kinoeksperimentima povjesničari kulture smatraju filmove koji su jedan za drugim snimljeni 1913: *Drama u futurističkom kabareu № 13* (*Drama v kabare futuristov № 13*) i *Želim biti futurist* (*Ja hoću byt' futuristom*). Nijedan film nije sačuvan. Ipak, opisi filmskih fabula koji su došli do nas stvaraju predodžbu o teatraliziranoj vašarskoj farsu prenesenoj na filmsku snimku, a ne o kinoavangardističkome eksperimentu. Po svemu sudeći, ti su filmovi bili snimljeni u ranoj pripovjednoj tradiciji filma i još se nisu doticali filmske avangarde. Opisujući specifičnost zapadne filmske avangarde, Jampol'skij (1993: 203) ističe sljedeće:

⁴ O ulozi kinematografa u Blokovu stvaralaštvu v. Zorkaja 1976: 55–68.

[...] avangardistički film na pozadini klasičnoga pripovjednog filma (a on se percipira upravo na toj pozadini) istupa kao deklarativna „anomalija“ koja zahtijeva normalizaciju. U tome smislu avangardistički film teži intertekstualnoj interpretaciji. U traženju šifre za nepoznati tekst čitatelj ili gledatelj u pravilu se nehotice obraća drugim tekstovima sposobnima razjasniti smisao zagonetne poruke. Drugo, avangardistički tekst istupa kao „novi“, neprecedentni, kao totalno odricanje čitave prethodne tradicije – i to je osobito svojstveno situaciji u kojoj on funkcionira. Autorov glas uspoređuje se s riječju novoga Adama koji nema prethodnike. Na taj način avangardistički tekst koji svojim svojstvima usmjerava čitatelja na intertekstualne interpretacije istodobno deklarativno blokira orijentaciju na intertekst. Ta blokada intertekstualnosti ulazi u sam program avangarde.

Našavši se „s one strane književnosti“, filmska se avangarda, prema mišljenju B. Jampol'skoga, ne odriče sasvim književnosti i sama je po sebi sposobna biti pročitana kao umjetnički tekst.

Meni se ipak čini da je ruska filmska avangarda, nastala nakon revolucije, za razliku od zapadne avangarde mnogo snažnije postulirala neovisnost o književnosti kao nositeljici čitave prethodne književnocentrične tradicije. Nisu uzalud prvi avangardistički filmovi bili neskloni ekranizaciji. Scenariji su se pisali u hodu, a nekad ih uopće nije bilo. Filmska avangarda koja je potvrđivala individualnu volju i protest protiv konvencija postulirala je da film nije imitacija života, nego sam život, sama priroda. Nijemi je avangardistički film bio sklon iznova stvarati svoje književne izvore (Smirnov 2009: 305). Grigorij Kozincev i Leonid Trauberg naprimjer nisu u filmu *Kabanica* samo kombinirali čitav niz Gogoljevih djela, nego su također uveli lik iz *Idiota* F. M. Dostoevskoga (Civ'jan 1986: 23). Zapravo, položili su temelj interpretacijskomu tipu ekranizacije. U kasnijoj, zvučnoj avangardi u prvi su plan mogla izbiti teoretska načela autora književnoga djela, kao što je to bilo učinjeno u filmu *Poručnik Kiže* A. Fajncimera (Jampol'skij 1986: 28–43). Fajncimmer pristupa tekstu sa stajališta interpretacije pretvarajući film u svojevršno književnoznanstveno istraživanje koje koristi sredstva kinematografije i djelomično animacije. Jedinstvena umjetnost na koju se stalno naglašeno podsjeća u kinematografu umjetnost je cirkusa koja sama po sebi pretendira na univerzalizaciju, sintetsko obuhvaćanje realnoga i graničnoga. Teorija montaže Kulešova i Èjzenštejna, kao i ekscentrični filmski eksperimenti, prožeti su beskonačnim cirkuskim aluzijama.

Nadalje rana ruska avangarda teži tomu da raskine s pripovjedinim filmom koji podsjeća na simbolističku tradiciju. Filmska avangarda koja kida sve veze s tek nastalim pripovjedinim filmom pribjegava posve drugomu prikazivačkom nizu stvorenomu smjenom linearne montaže dinamičko-metričkim, novim kinorakursima, montažnim metaforama, obratnom snimkom i mnogim drugim postupcima. Pozdravljajući raspršenu intertekstualnost i poričući

sličnost sa životom, avangardni film diktira pravila novoga filmskog jezika. Važno je napomenuti da ako se nijemi film bavio uglavnom ruskom književnom klasikom, postrevolucionarne ekranizacije stvarale su se prema tek napisanim djelima i doslovno ih pratile u stopu. Protazanovljeva *Aèlita* (1924) snimljena je godinu dana nakon nastanka istoimene pripovijesti Alekseja Tolstoja, a *Četrdesetprvi* (*Sorok pervyj*, 1927) tri godine nakon objavljivanja pripovijesti Borisa Lavreneva. Filmska avangarda postaje nova riječ u ekranizaciji istupajući u ulozi književnoznanstvenoga istraživanja, književnoznanstvene refleksije nad praisvorom.

Može se zaključiti da je zbog svoje audiovizualne i verbalne osnove ekranizacija intermedijalna umjetnost koja je, nastavši zajedno s kinematografom, očuvala – čak i u obliku negativne mimeze – sjećanje na verbalni književni pretekst.

*S ruskoga prevela
Zdenka Matek Šmit*

Literatura

Albersmeier, F-J. 1989. Von der Literatur zum Film: zur Geschichte der Adaptionsproblematik. U: F-J. Albersmeier, V. Roloff (ur.) 1989. *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, str. 15–37.

Albersmeier, F-J. 1995. Literatur und Film: Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik. U: P. V. Zima (ur.) 1995. *Literatur intermedial*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, str. 235–268.

Aronson, O. 2007. *Kommunikativnyj obraz. Kino. Literatura. Filosofija*. Moskva: NLO.

Ben'jamin, V. 1989. Die Aufgabe des Übersetzers. Gesammelte Schriften, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhauser (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974-1989), Bd.4 (I)
Лучше цитировать по немецкому изданию. Я внесла поправку и в сам текст.

Bërd, R. 2006. Russkij simvolizm i razvitie kinoèstetiki: nasledie Vjač. Ivanova u A. Bakši i Andr. Piotrovskogo. *Novoe literaturnoe obozrenie* 81, str. 67–98

Civ'jan, Ju. G. 1986. Paleogramy v fil'me „Šinel“. U: M. O. Čudakova (ur.) 1986. *Tynjanovskij sbornik. Vtorye Tynjanovskie čtenija*. Riga: Zinatne, str. 14–27.

Delez, Ž. 2002. *Kritika i klinika*. Sankt-Peterburg: Machina.

Èjhenbaum, B. 1926. Literatura i kino. Kinovedcheskie zapiski *Sovetskij èkran* 42, 9-12, 10.

Kommentar [k2]: На что относится 10? Это страница статьи

Èjzenštejn, S. 1964. *Izbrannye proizvedenija v šesti tomah. T. 2*. Moskva: Iskusstvo.

Garms, R. 1927. *Filosofija fil'ma*. Leningrad: Academia **Издатель**.

Hagenbüchler, W. 1991. *Narrative Strukturen in Literatur und Film. Schilten ein Roman von Hermann Burger. Schilten ein Film von Beat Kuert*. Bern – Frankfurt a.M. – New York – Paris: Lang.

Jakobson, R. 2001. *Poèzija grammatiki i grammatika poèzii* // **Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов; Изд. 2-е**, Moskva – Ekaterinburg: Akademičeskij proekt – Delovaja kniga, str. 525–546.

Kommentar [k3]: почему здесь указаны страницы? Поэзия грамматики это? Часть из книги «Семиотика»? Да, здесь лучше полностью указать название и издателей антологии «Семиотика». СТРАНИЦЫ статьи Якобсона

- Jampol'skij, B. 1986. „Poručnik Kiže“ kak teoretičeskij fil'm. U: M. O. Čudakova (ur.) 1986. *Tynjanovskij sbornik. Vtorye Tynjanovskie čtenija*. Riga: Zinatne, str. 28–43.
- Jampol'skij, B. 1993. *Pamjat' Tiresija. Intertekstual'nost' i kinematograf*. Moskva: Kul'tura.
- Jampol'skij, B. 2004. *Jazyk – telo – slučaj: Kinematograf i poiski smysla*. Moskva: NLO.
- Kljueva, L. B.; O. V. Čefranova. 2001. *Zerkala i labirinty. Opyty tekstovogo analiza. Teoretičeskij analiz fil'ma*. Moskva: Vseros. gos. in-t kinematografii im. S. A. Gerasimova.
- Knilli, F.; K. Hickethier; W. D. Lützen. 1976. *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?* München: Hanser.
- Lemmermeier, D. 1989. *Literaturverfilmung im Sowjetischen Stummfilm. Analyse ausgewählter Drehbücher*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Mart'janova, I. A. 2002. *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoj kinematografičnosti*. Sankt-Peterburg: SAGA.
- Mecke, J.; V. Roloff (ur.) 1999. *Kino-(Ro) Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg.
- Mil'don, V. 2007. *Drugoj Laokoon, ili O granicah kino i literatury*. Moskva: ROSSPÈN.
- Paech, J. 1988. *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler.
- Piotrovskij, A. 1927. K teorii kino-žanrov. U: B. Ejhenbaum (ur.) 1927. *Poètika kino*. Moskva – Leningrad: Kinopečat', str. 147–155.
- Schaudig, M. 1992. *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie Die Ratten und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen; Prolegomena zu e. Medienkomparatistik*. München: Schaudig, Bauer, Ledig.
- Schneider, I. 1981. *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer.
- Smirnov, I. P. 2009. „Doktor Živago“ i gibridnyj žanr kinoromana. *Die Welt der Slaven* LIV/1, str. 1–24.

Smirnov, I. P. 2009. Zvuk i smysl. Kinematograf 1930–1950-h gg. U: D. Zakharine (ur.) 2009. *Stumm oder vertont. Krisen und Neuanfänge in der Filmkunst um 1930. (Die Welt der Slaven LIV/2)*, str. 283–308.

Tsivian, Yuri *et al.* (ur.) 2002. *Velikij Kinemo: Katalog sohranivšihsja igrovyh fil'mov Rossii (1908–1919)*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Zahar'in, D. 2009. Ideologija zvukopisi. Zvukovoj kadr v zerkale medial'noj antropologii. U: D. Zakharine (ur.) 2009. *Stumm oder vertont. Krisen und Neuanfänge in der Filmkunst um 1930. (Die Welt der Slaven LIV/2)*, str. 225–242.

Zorkaja, N. 1976. *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 gg.* Moskva: Nauka.

ЛИТЕРАТУРА-КИНО-ЛИТЕРАТУРА (ОБ ЭКРАНИЗАЦИИ)

Резюме

Изучение взаимодействия литературы и кино невозможно без изучения проблемы перевода литературы на язык кино и кино на язык литературы. Осмысление экранизации сквозь призму перевода и переводимости не может ограничиваться эстетическими рефлексиями, хотя экранизация и является в некоторой степени частным случаем эстетической проблемы переводимости одного художественного языка на другой. Природа экранизации может быть раскрыта в том случае, если проблема перевода и переводимости не станет ограничиваться лишь общеэстетической трактовкой, а будет понята как один из базовых механизмов культуры.

Постановка вопроса о соотношении литературы и кино неизменно вводит в сферу размышлений о переводе, транспозиции, трансфере, интерференции в культуре. Иными словами, взаимоотношения литературы и кино отчетливо проявляются в ситуации интермедиального трансфера, в сфере экранизации. Основная теоретическая проблема как в современной киноэстетике, так и в современном литературоведении заключается в том, могут ли и если да, то в каких границах, литература и кино признаваться когерентными друг другу, возможен ли интермедиальный трансфер как таковой. С одной стороны, искусство кино рассматривается как эквивалентное литературе явление на том основании, что глубинный уровень происходящих в кино и литературе семиотических процессов конституируется нарративными структурами. Другой подход заключается в противопоставлении литературы и кино по принципу разграничения изображаемого и воображаемого, и, тем самым, постулировании невозможности интермедиального трансфера. Соответственно ставится под сомнение сам факт возможности экранизации.

Автор данной статьи исходит из того, что взаимодействие литературы и кино, т.е. интермедиальный трансфер, проявляется в каждую конкретную эпоху и в каждом культурном пространстве по-разному и порождает, соответственно, неоднородные результаты. Так, например, литература и кино в дореволюционной немой кинематографии не конкурировали друг с другом, а находились в отношениях дополнительной дистрибуции при сохранении главенствующей роли литературы. При этом на интерес русского кинематографа к экранизации повлияла литературоцентрическая ориентация русской культуры начала конца XIX- начала XX века. Одновременно в статье отмечается, что процесс делитературизма начался для русской литературоцентричной культурной традиции именно с момента появления кинематографа. В отличие от миметичной в проекции на мир литературы, экранизация киноавангарда пытается отказаться от мимезиса в проекции на литературный претекст, уйти художественную независимость.