

Vizije literature

L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni. (V besedi ujeta podoba. Literatura, film in druge vizije.) Uredila Matteo Colombi in Stefania Esposito.

Rim: Meltemi editore, 2008. 359 str.

Barbara Zorman

Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Titov trg 5, SI-6000 Koper
barbara.zorman@fhs.upr.si

Zbornik *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni* je nastal v okviru raziskovalnega projekta »Letteratura e cultura visuale: dall'era prefotografica all'era del cinema« (»Literatura in vizualna kultura: od predfotografskega do filmskega obdobja«) Univerz v Bologni, Palermu in L'Aquili, ki je usmerjen v preučevanje razmerja med književno in filmsko podobo oziroma literarno vedo oplaja z dognanji vizualnih študij. Besedila v zborniku zato ne izhajajo iz primata literarnega nad filmskim, kar je – preko opredeljevanja zvestobe posamične filmske priredbe do literarnega izvirnika oziroma analiziranja njenih narativnih ter »jezikovnih« razhajanj/ujemanj – zaznamovalo večino dosedanjih analiz tega razmerja, praviloma zasidranih v (najpogostejše nacionalnem) preučevanju literature, temveč je v njih osrednjega pomena vprašanje, kako so na literaturo vplivale spremembe vizualne percepcije – v širšem kontekstu pogojene z novoveškimi izumi, kot so teleskop, mikroskop, *camera obscura*, v ožjem smislu pa s kinematografijo. »Filmsko« v literarnem, tako v smislu *ekphrasis* kot tematiziranja filmske recepcije, je žarišče drugega, obsežnejšega sklopa zbornika, ki nosi naslov *Cinema in parole (Film v besedah)*. Vendar metodološko presečišče literarne vede in vizualnih študij ne ustvarja le novih osvetlitev literarnega, temveč tudi filmskega. Nasploh pri preučevanju slednjih iskanje čiste esence ni produktivno, piše v uvodni študiji Massimo Fusillo, in predlaga razumevanje literarnosti in filmskosti v smislu modalnosti, ki se uresničujeta v nenehnem prečenju. K ozaveščanju dejstva, da film ne gradi zgolj na podobi, temveč na hibridnosti oziroma interakciji številnih filmskih kodov, želijo prispevati besedila v prvem sklopu zbornika, *Poetiche del cinema (Poetike filma)*, in sicer z nekoliko ohlapnejšim pristopom (glede na drugi sklop), ki med drugim preučuje vlogo tekstualnosti (pojmovane v širokem razponu od kanoniziranega lep-slovja, preko časnikarstva, znanstvenih besedil in korpusov, propagande, partijskih knjižic, do glasbenih partitur in dalje) pri procesih nastajanja in razvoja filma.

Zbornik uvaja esej »Un paese in ricerca della felicità. L'Unione Sovietica negli anni della collettivizzazione: letteratura, cinema e iconografie« (»Dežela, ki išče srečo. Sovjetska zveza v letih kolektivizacije: književnost, film in ikonografije«), v katerem Gian Piero Piretto stičišča med literaturo, kinematografijo in ikonografijo v stalinistični Sovjetski zvezi išče v skupnem načinu ustvarjanja podob, ki preko satire in ironije razkriva utopično krhkost ideološke ikonografije oziroma razgalja mitologizacijo kot osnovo »sorealističnega« hiperrealizma.

Clotilde Bertoni v eseju »Fra la macchina per scrivere e la macchina da presa: giornalismo nel cinema e cinema giornalistico« (»Med pisalnim strojem in snemalno kamero: novinarstvo v filmu in filmsko novinarstvo«) ugotavlja, da filmska reprezentacija časopisnega novinarstva praviloma vodi v autorefleksijo same kinematografije, ki tako prevprašuje svoj vpliv na občinstvo, zlasti v možnosti sprememb družbenih institucij. Obenem prispevek analizira »znak energije« (*il segno di energia*), ki jo posnemanje nastajanja časopisne pisave vnaša v razvoj filmskih konvencij.

Simone Arcagni v prispevku »La citazione letteraria come visione. L'intrattito come forma di cinema moderno« (»Literarni citat kot vizija. Mednapis kot oblika modernega filma«) obravnava programske premike modernega filma od fikcijskosti proti dokumentarizmu in v tem okviru izpostavlja dialektiko med filmom in literaturo. »Nečisti film« (npr. Jean-Luca Godarda oziroma umetniškega para Straub-Huillet) manifestativno prikazuje fragmente svojih literarnih predlog in vplivov ter tako problematizira kontinuiteto filmske naracije in s tovrstnimi vdori šibi ustvarjanje fikcije. Obenem poudarjanje znakovne, »telesne« dimenzije besedil močno zaznamuje tudi ikonografsko razsežnost filma.

»Dagli eccessi della storia agli eccessi della rappresentazione: analisi di un mutamento di sensibilità tra romanzo e cinema australiano contemporaneo« (»Od ekscesov zgodovine do ekscesov reprezentacije: analiza spremembe senzibilnosti med sodobnim avstralskim romanom in filmom«) Anne Giuliani tematizira »veliko avstralsko praznino« oziroma eluzivnost avstralske pokrajine; njen »odpor proti reprezentaciji« prikazuje v razvojnem loku od začetne stopnje avstralske literature in filma, kjer je pokrajina (do odtujenega posameznika sovražno okolje) služila za ponazarjanje »nacionalnega značaja«, preko estetiziranja pokrajine v nostalgичnem uprizarjanju preteklosti »filma kvalitete«, do njenega prikazovanja v kontekstu sodobne Avstralije kot kompleksnega, barvitnega, hiperdramatičnega prostora.

Rosaria Carbotti v eseju »Immagini per una nuova mappa delle identità. Il cinema nelle teorie *queer* di Judith Halberstam« (»Podobe za nov zemljevid identitet. Film v *queer teorijah* Judith Halberstam«) v teoriji omenjene avtorice izpostavlja vlogo filma kot priče transformacijskih procesov

v reprezentaciji spolov. Carbotti je posebej pozorna na teoretsko obravnavo filmskih prikazov »ženske moškosti«; ta se najpogosteje pojavlja kot šokantna kuriozitet, ki jo je potrebno medikalizirati, nasprotno pa Halberstam v primeru nekaterih sekvenc filma *Boys don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999) zaznava reprezentacijo, ki preko »transgresivnega pogleda« gledalcem omogoča identifikacijo z marginalnimi oblikami spolnih identitet; avtorica tako kinematografijo definira kot možnost razkrivanja deviantnih vizij spola.

Prvi sklop zbornika zaključuje esej »Iconoclastia e Galileo. l'immagine oltre la rappresentazione in *L'ignoto spazio profondo* di Werner Herzog« (»Ikonomklazem in Galileo. Podoba onstran reprezentacije v filmu *The Wild Blue Yonder* Wernerja Herzoga«) Mirka Lina, ki obravnava prometejski potencial filma v smislu »resemantizacije« oziroma uvajanja novih »vizualnih slovnice«. V ta namen je Herzog »uporabil energijo« Nasinih posnetkov vesoljskega potovanja, torej podob neznanega, v človeški kulturi še nedefiniranega prostora, ki gledalca spodbuja k razmisleku o ontološkem statusu fotografskih podob. Lino to dejstvo prikazuje v kontekstu (Barthesovega) dojemanja podob kot nečesa, kar vzbuja strah, ker se vselej izmika verbalni interpretaciji in posledično sili v izražanje neizrazljivega, to pa je po mnenju Herzoga temeljni vzgib razvoja in tudi obstoja človeštva.

Kot implicira uvodnik Massima Fusilla, je bilo pri snovanju drugega sklopa zbornika v ospredju vprašanje, kako določiti izhodiščni kriterij, ki bi dokazoval konstitutiven vpliv kinematografije na obravnavano literaturo, saj so filmski stilemi od začetka 20. stoletja elementaren del vsakršne – tudi literarne – komunikacije. Prispevki v drugem delu zbornika zato sicer analizirajo filmske forme v literaturi, in sicer med drugim »diskontinuirani kontinuum« (fragmentacijo, simultanost, polifonijo) ki je – tudi pod vplivom filmske montaže – z modernizmom postal bistvena značilnost literature, obravnavajo literarne opise, ki posnemajo funkcije velikih planov v filmu, zasledujejo razosebljanje pripovedovalca in posledično zmagoslavje površin, nenazadnje tudi ustvarjanje dramatičnosti oziroma pripovednega ritma po analogiji s hitrim in počasnim posnetkom, vendar pa je v ospredju zanimanja literarno predelovanje filma na ravni tematike in motivike.

S tega stališča je mogoče vpliv filma analizirati že na področju leksike – izrazov, kot so kader, plan, rez, maska, luči itd., ki včasih v kontekstu pripovedi privzemajo skoraj apelacijsko funkcijo.

Morda najbolj izvirna razsežnost drugega dela zbornika je zgodovinska pripoved o spremembah v filmski recepciji, ki jo je mogoče razbrati iz razmerja med posameznimi interpretacijami literarnih besedil. Literatura

namreč žarišči film preko svojih tradicionalnih adutov; izražanja subjektivnosti in metaforičnega oziroma simboličnega mišljenja. Literarna (pa tudi literarno-esejistična) pričevanja tako dopolnijo dognanja kognitivne filmske teorije o individualnih in kolektivnih praksah sprejemanja filma z živimi, konkretnimi – čeprav izmišljenimi izkušnjami, interpretacije katerih, kot omenjeno, se v zborniku stkejo v nekakšno zgodbo. Če se na primer v delih postmodernističnih piscev, denimo Bretta Eastona Ellisa, film kaže v kontekstu dnevnosobnih banalij, kot odsev površine televizijskega ekrana, je »topla tema« kina v romanu *Voyage au bout de la nuit* (1932) Louisa-Ferdinanda Célinea še lahko primerjana s sakralnim prostorom bazilike.

Tri študije v tem sklopu obravnavajo *ekphrasis* filmskih zvezd, saj se zdi ljubezenska distanca, ki se vzpostavlja med gledalcem in filmsko zvezdo, posebno primerna tema za romaneskno obravnavo. Giuseppe Girimonti Greco v eseju »'Adoratori' romanzeschi della Garbo: (de-)figurazioni narrative di un volto divino (1933-2007)« (»Romaneski 'občudovalci' Grete Garbo: pripovedne (anti)upodobitve božanskega obraza«), prikazuje, kako roman *Der Mann, der Greta Garbo liebt* (1933) J. M. Franka uporabi poduhovljeno, fantastično, abstraktno neosebnost filmske podobe obraza Grete Garbo, ki ga pogled njenega oboževalca obda z avro »*unheimliches*«, kot temeljni vzgib za zgodbo o obsedenosti – mešanici voajerstva, skopofilije in erotomanije – v ozadju katere se razkrije komercialno izkoriščanje gledalčevega narcizma. Podobno je kinematograf kot prostor modernih obsesij, pa tudi kot metaforično mesto premisleka o odnosu do resničnosti, v ospredju zanimanja eseja Simone Previti »*L'invenzione di Morel o il sogno del cinematografo*« (»*Morel*ov izum ali sanje o kinu«). Ta analizira utopične vizije kina kot prostora »totalne resničnosti« (kot jih je opredelil André Bazin v »*Le mythe du cinema total*«) oziroma naprave za »konserviranje življenja«. Roman *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940) v odnosu iznajditelja do reprodukcij ljubljene ženske in prijateljev, ki jih je ustvaril s svojim mehanizmom, izpostavlja voajerski užitek; obenem pa je ta odnos po mnenju Simone Previti alegorija razmerja med gledalcem in zgodnjim filmom; to naj bi zaznamovala nekakšna skopična groza, saj naj bi »gigantske osebe na platnu« vzbujale strašljivo, neustavljivo oboževanje. Drugačno percepcijo filmske zvezde ponuja tekst »*La rincorsa della vita sulla pellicola. Il cinema come discorso e materiale compositivo in DeLillo*« (»Zasledovanje življenja na filmskem traku. Film kot diskurz in kompozicijski material pri DeLillo«) Giulia Iacolija, in sicer z interpretacijo DeLillove kratke zgodbe *That Day in Rome. Movie and Memory* (2003), ki popisuje gledalčev spomin na igralko, videno na rimski ulici ob koncu »filmskega stoletja«. Individualne poteze njenega obraza v spominu gledajočega zbledijo, nadomesti pa jih abstrakten znak filmske zvezde; Iacoli

ta podatek prikaže v kontekstu Benjaminove teorije o »ponarejeni avri« filmskih zvezd kot nadomestku za unikatno žarčenje umetnin.

Poseben čustveni naboj, ki ga s pomočjo daljnogleda v gledalcu sprožijo od okolice ločeni in povečani objekti (učinki postopkov ločevanja in povečave ustrezajo efektom tehnik zgostitve in premestitve v Freudovi teoriji) je predmet razmišljanja Roberta Musila v besedilu »Triëdere!« (1926), ki ga v eseju »Una 'concatenazione apocrifa' – cinema e poesia in Robert Musil« (»'Apokrifna vzročno-posledična zveza' – film in poezija pri Robertu Musilu«) obravnava Luca Zenobi. Esej zasleduje dvojni učinek tehnološke evolucije gledanja na Musilove tekste in sicer evolucijo literarnih postopkov ter avtorefleksijo literarnega. Filmsko je predstavljeno kot smer v razvoju nove kulture čutnega zaznavanja; tudi novih načinov literarne reprezentacija in stilizacije. Musilov prispevek k razmišljanju o razmerju med obema umetnostma je po mnenju Luce Zenobija predvsem v prevrednotenju racionalnega in posledični modifikaciji zavesti v literarnem podajanju.

Vincenzo Maggitti v izhodišču eseja »In cerca di "Mrs. Bathurst": il cinegiornale come artificio narrativo da Kipling a Welles« (»V iskanju *Mrs. Bathurst*: filmski obzornik kot pripovedni prijem od Kiplinga do Wellesa«) obravnava besedilo Virginije Woolf »The Cinema«, ki je izšlo istega leta kot omenjeno Musilovo razmišljanje, in ustrezno v kinu išče nove možnosti umetniške reprezentacije, »čutne materializacije misli«, ki naj bi učinkoviteje upodobila sodobnost; v tem kontekstu pa Maggitti interpretira tudi Kiplingovo uporabo filmskega obzornika (*cinegiornale*).

V delih postmodernih piscev so film in mediji pogosto kanali za prevpraševanje razmerja med fikcijo in resničnostjo oziroma za poudarjanje jezikovne ali diskurzivne skonsturiranosti slednje. Gianluigi Simonetti v tekstu »La scuola delle immagini« (»Šola podob«) ob analizi besedil Bretta Eastona Ellisa – in njegovega vpliva na sodobno italijansko prozo – ugotavlja, da so v obravnavani književnosti reference na resničnost skoraj v celoti precejene preko stereotipov, ki jih ustvarjajo množični mediji; tem so pripovedni liki podrejeni v oblikovanju estetskega okusa, kulturnih usmeritev in psiholoških vzgibov. Ena od možnih interpretacij vpliva kinematografske paradigme na literarno je torej popolna dominacija avdiovizualnega nad literarnim, spričo česar se teksti iz prepleta literarnih citatov spreminjajo v mozaik verbalnih priredb medijskih fragmentov.

Serena Saba v eseju »Il film nel testo: il cinema come strategia intertestuale in *I figli della Mezzanotte* di Salman Rushdie« (»Film v tekstu: kinematografsko kot intertekstualna strategija v *Otrocih polnoči* Salmana Rushdieja«) analizira intermedialnost v Rushdiejevem romanu *Midnight's Children* (1981); navaja princip montažne simultanosti, parodijo filmskih tehnik, manifestativno

navajanje filmske leksike. Posebej pa izpostavi »bollywoodski« film kot osrednjo tematsko preokupacijo romana in tako poudari pomen bombajske kinematografije v kulturi post-kolonialne Indije.

Federica Ivaldi v eseju »Camilleri, *Privo di titolo: trascrizione e narrativizzazione di un immaginario cinematografico*« (»Camilleri, *Brez naslova*: prepis in narativizacija nekega filmskega imaginarija«) raziskuje tako imenovani »povratni učinek« (»*effetto rebound*«) filmskega na literarno. Literaturo Andree Camillerija – avtorja, ki je v podobni meri kot literaturi zavezan gledališki in filmski režiji in čigar romani so doživeli številne ekranizacije – pogojuje narativna sceničnost, neosebnost pripovedovalca, uporaba *ekphrasis* kot ključnega dramskega momenta, posebej pa avtoreferencialno razkrivanje in poudarjanje filmskosti pripovednih postopkov.

Zbornik zaključuje besedilo »'Questo buio feroce'. Visualità drammaturgiche di Sarah Kane.« (»'Ta okrutni mrak'. Vizualnost v dramatik Sarah Kane«). Stefania Rimini prikazuje novo gledališko paradigmo, ki jo ustvarjajo besedila Sarah Kane in sicer predvsem z uvajanjem močnega vizualnega naboja oziroma »optične pulzije« (»*pulsione ottica*«); ta prenaša filmske učinke – zlasti tarantinovske avtoreferencialne podobe filmskega »hipernasilja« in atmosfere britanskega filma devetdesetih let – iz njegovega izhodiščnega konteksta v področje dramskega.

Zbornik v pogosto poetična branja uvaja metodologijo in terminologijo, ki zmanjšuje vnaprejšnja razmejevanja in posledične hierarhije oziroma opozicije med podobo in besedo. Filmskega vstopanja v literaturo tako ni potrebno interpretirati le v smislu brisanja tradicionalne kulturne dediščine, temveč tudi kot širjenje pripovednih možnosti in recepcijskih horizontov. Literarna veda s preučevanjem vizualnih razsežnosti v književnosti in literarnih ubesedovanj oziroma simboličnih predstavitev kinematografije lahko ponudi pomemben prispevek k razumevanju funkcije podobe v sodobni kulturi, obenem pa – v igri z izmikajočo se ji slikovnostjo – razvija lastno metodologijo in nove vizije literarnosti.

Maj 2009