

Proširivost i ograničenja filmova – intermedijalna perspektiva književnosti i filma*

1. UVOD

Početak kinematografije smatra se prvo javno prikazivanje filma *Izlazak radnika iz tvornice* (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*) braće Lumière krajem 1895. u Grand Caféu u Parizu. Od tog su trenutka filmovi iznimno utjecali na naše živote. Nastanak ovoga novog medija ne samo da je razorio auru tradicionalne umjetnosti zbog svoje mogućnosti reprodukcije, kako tvrdi Walter Benjamin, nego je i izmijenio našu percepciju svijeta (Benjamin 2009: 45–48). Tvrdnja da su filmovi zamijenili književnost, povijest i filozofiju, koje tradicionalno pripadaju humanističkim znanostima, i da su očitovali „supermoći“ koje premašuju neke sposobnosti ovih znanstvenih polja nikako nije pogrešna. Stoga se, kada se govori o modernoj umjetnosti, film ističe kao medij koji ima najsnažniji utjecaj na društvo.

Film *Moderna vremena* (*Modern Times*, 1938) Charlieja Chaplina nagovijestio je duboku uključenost i kritičku ulogu filma u društvu prikazom mehanizacije čovječanstva iz ere kapitalizma i industrijalizacije, kao i gubitka ljudskosti kao posljedice automatizacije. Od korejskih filmova treba istaknuti *Silmido* (Woo-Suk Kang, 2003), koji nas je doveo korak bliže povijesnoj istini otkrivajući skrivenu povijest. Film *Ušutkani* (*Dogani*, Dong-hyuk Huang, 2011) također je izazvao promjenu u stvarnosti razotkrivši zlostavljanje djece s invaliditetom i ilegalnosti privilegija pravosudnog sustava, što je rezultiralo donošenjem tzv. „zakona Dogani“. Nadalje, *Odvjetnik* (*Byeonhoin*, Woo-suk Yang, 2013) izazvao je duboka akademska promišljanja o značenju države i ljudi isripovijedavši priču o kršenju ljudskih prava tijekom vojne diktature u Koreji. Vidljivo je da su vizualizirani tradicionalni elementi književnosti, poput života, ljubavi i smrti, te da je vidokrug filmova dodatno proširen. Ovo se ogleda i u riječima redatelja Je-kyoon Yoona koji je izrazio nadu da će „film pružiti priliku da se naši životi rasvijetle kroz priče generacija naših roditelja“ (Yoon 2014: 38–39). Njegov film *Oda mojem ocu* (*Gukjesijang*, 2014) doista je pružio uvid u povijest Koreje 1950-ih. Film *Admiral* (*Myeongryang*, Han-min Kim, 2014) podsjeća na manjak sposobnosti vodstva današnjih vođa prikazujući istinsku sliku

vladara, dok film *Bitka za Yeonpyeong* (*Yeonpyeong Haejeon*, Hak-soon Kim, 2015) ne samo da pruža priliku učenja o zaboravljenom poglavlju povijesti, nego prikazuje i tragediju skrivenu velom mira u podijeljenoj naciji. Novi medij filma odražava ljudski život, promišlja o modernom društvu kojega i kritizira, preoblikuje stvarnost i ilustrira slike budućnosti prezentirajući prošlost. Za francusku redateljicu Germaine Dulac filmovi su kao „oči širom otvorene ka životu. Snažniji od naših očiju, oni vide ono što mi ne možemo“ (1984: 54).

Svrha je ovog rada akademski preispitati ideju da medij filma, zbog iznimnog utjecaja na moderno društvo, zamjenjuje funkcije humanističkih znanosti. Sukladno tome, u radu će se raspravljati o utjecajnosti postojećih medija iz povijesne perspektive, kao i njihovih ograničenja. Kako bi se navedeno postiglo, rad će se usredotočiti na korelaciju književnosti i filma.

2. KOMUNIKACIJA S MEDIJIMA

Koncept medija proizlazi iz samoga značenja riječi – „između“ – kako vremenski tako i prostorno, i upućuje na nešto što prenosi radnju s jednog kraja na drugi. On obuhvaća različite koncepte, u rasponu od mimeze do sistema repliciranja stvarnosti putem najnovijih elektroničkih uređaja. U širem smislu pojam medija označava način estetske komunikacije ili organizacije komunikacije putem nezavisnoga sistema koji se javlja u različitim oblicima umjetnosti. Mediji, koji podrazumijevaju međuljudsku komunikaciju, komunikaciju ljudi sa svijetom, kao i komunikaciju među predmetima, razvili su se u usmene medije (riječi), tekstualne medije (dokumenti), tiskane medije (knjige), električne i elektroničke medije (radio, film, televizija, video itd.) i digitalne medije (kompjutor) (Pih 2000: 248; Jang 2012: 259). Mediji su se razvijali tijekom čitave

* Ovaj rad omogućen je istraživačkom stipendijom Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2022. / This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2022.

ljudske povijesti i postali su ključan dio naše svakodnevice bez kojeg bi svijet bio nezamisliv. U suštini to znači da ljudski svijet ovisi o komunikaciji koja je olakšana medijima. Mediji označavaju načine na koje prepoznajemo svijet u bilo kojem obliku; dakle, razvoj medija kroz tehnološke promjene proširuje našu percepciju svijeta. Uz to što su način samoizražavanja, mediji nas okružuju i utječu na svaki aspekt naše svakodnevice, uključujući naša osjetila, te proizvode efekte mreškanja koji mijenjaju načine na koje doživljavamo svijet. Dakle, mediji posjeduju moć mijenjanja svijeta i čovječanstva. U ovom pogledu teoretičar komunikacije i kulturni kritičar Marshall McLuhan smatra medije produžetkom ljudi, naglašavajući da oni proširuju osjetila koja povezuju ljude sa svijetom i utječu na ljudsku percepciju; stoga ih naziva „porukom“ (McLuhan 2001: 23–26).

Povijest razvoja medija paralelna je s poviješću ljudskoga razvoja te se može tvrditi da promjene u medijima predstavljaju ljudsku osjetilnu (percipiranu) pristranost i preferencije određenih vremena. Od antike i srednjega vijeka, kada su usmeni i pisani mediji bili dominantni, preko modernoga doba u kojemu je nastala tiskarska kultura temeljena na tiskanom mediju, nazivana „Gutenbergovom galaksijom“, sada živimo u suvremenoj eri kojom dominiraju vizualni mediji. Stoga je jedini način na koji ćemo moći sudjelovati u promjenama ovoga doba brzo privikavanje na nove medije umjesto oslanjanja na funkcije i ograničenja starih medija. U tom je pogledu teza kritičara medija Yeo-ul Junga da novi mediji koji dominiraju modernim društvom drastično mijenjaju naše unutarnje *ja*, naše svakodnevne živote i da perspektiva svijeta postaje sve značajnija.¹ Usto, kako se medij umjetnosti mora obraćati preferencijama publike koja će ga prihvatiti, neizbježno postajemo osjetljivi na promjene u medijskom okolišu koje prate promjene vremena: „Svaki novi oblik (medija) niče iz života društvene i povijesne neizbježnosti i neizbježan je kao rezultat društvenoga razvoja“ (Lukács 1955: 111). Prema tome, svaki postojeći medij umjetnosti može učinkovito ispuniti svoju svrhu samo kroz proces transformacije i evolucije koji odgovara interesima publike i praktičnoj koristi, dakle prilagoditi se i preživjeti promjene svoga vremena. Uzevši ovo u obzir, povezana studija medija književnosti, čija popularnost opada u usporedbi s onom koju je imala u prošlosti, i medija filma, u kojemu se, upravo suprotno, susreću suvremeni interesi i očekivanja i čija se moć širi, pravovremena je. Nadalje, ova je

tema i studija našega vremena jer živimo u poplavi različitih medija, kao i analiza trans-ere u kojoj filmovi nadilaze granice humanističkih znanosti i postaju velikim dijelom naše svakodnevice.

3. UTJECAJ KNJIŽEVNOSTI NA FILM

U eseju *Svršetak moderne književnosti* japanski kritičar Karatani Kojin proglasio je kraj ere književnosti. Drugim riječima, novorazvijeni moderni medij zamijenio je funkcije književnosti, a samim time onemogućio je književnosti (fikciji) da ispuni svoje tradicionalne funkcije (Kojin 2006: 43–86). Mnogo ranije njemački estetičar Hans Robert Jauss u istome kontekstu tvrdio je da je uzrok krize književnosti upravo izazov književnosti kao neovisne umjetnosti koji su postavili masovni mediji (Jauss 1969: 55). Kao takvi, filmovi, koji predstavljaju masovne medije današnjice, favoriziraju znanstvene i tehničke napretke 19. i ranog 20. stoljeća, i s obzirom na to da su proizvod modernog društva oni ga čine bržim, a široka se publika polako privikava na brzinu. Iz ove je perspektive uvjerljiva tvrdnja Cesarea Zavattinija, talijanskog scenarista i teoretičara filmskoga neorealizma, da „nijedan drugi način izražavanja nema potencijal doticanja toliko ljudi kao što ima film“ (Zavattini 1996: 202). Slično je Arnold Hauser opisao moderna vremena kao eru filmova u *Društvenoj povijesti književnosti i umjetnosti*, u kojoj je pokazao korelaciju značajki modernog društva i filmova (2016: 364–392). Ukratko, pripadnike modernoga društva, osobito mlade ljude koji cijene brzinu i koji su orijentirani prema vizualnome, više ne privlači tiskani medij. Danas virtualni oblici novina dominiraju nad papirnatima (tiskanima), a fakulteti organiziraju satove književnosti koristeći se medijem filma koji kinematizira književna djela za studente koji ih nevoljko čitaju. Ipak, u raspravama o smrti književnosti mnogi su se pridržavali tradicionalnih i normativnih pogleda na književnost, što pokazuje da su u stvarnosti nemoćni ili nevoljni prihvatiti ubrzane promjene u kontekstu i statusu društvene komunikacije. Bez obzira na to ocjenjujemo li situaciju u kojoj se nalazimo prihvatljivom ili ne, neophodno je uzeti u obzir njezin kontekst. Također moramo razmotriti i odgovoriti na realne sklonosti javnosti koja pokazuje entuzijazam i zadovoljstvo prema mediju filma.

Činjenica da film i književnost imaju različite načine percipiranja stvarnosti podrazumijeva se zbog različitih metoda izražavanja koje koriste, a koje su utemeljene na karakteristikama pojedinoga medija. Ipak, ironično je da je film, koji mnogo duguje književnosti, danas razorio područje književnosti. Poveznica književnosti i filma započinje činjenicom da oba medija pričaju priče, odnosno sadržavaju pripovijesti. S obzirom na to da je književnost umjetnost govora i pripovijedanja, može se

¹ Usp. Jung 2011: 8. Do kraja 20. st. računala i internet revolucionirali su prijenos informacija. Wolfgang Coy tvrdi da je „Gutenbergova galaksija razoružana Turingovom galaksijom“, tako najjednostavnije izrazivši promjene vremena u smislu evolucije medija (Coy 2003: 282).

reći da je film proširenje pripovjedne umjetnosti koja je iznimno književna. U ovome smislu „film je pripovjedni medij i umjetnost temeljena na jeziku, kao i književnost“ (Richardson 2000: 96). Sergej Mihajlovič Ejzenštejn, ruski redatelj, prezirao je ideju da je film samodostatan i u potpunosti nezavisan oblik umjetnosti, ističući da je književnost mnogo doprinijela filmu i da je ona najbolji vizualni oblik umjetnosti zato što pruža luksuz mašte (Ejzenštejn 1968: 232).²

Ovdje je važno spomenuti D. W. Griffitha, američkog redatelja koji je naglašavao ulogu književnosti u filmu. Griffith je smatran ocem filmske umjetnosti zbog razvoja brojnih filmskih postupaka, uključujući bliži plan i paralelnu montažu (*cross-cutting*), koja obuhvaća nekoliko scena naizmjenice, umjesto prikaza jedne scene na kojoj je kamera zadržana dugo vremena. Ove nove i raznovrsne postupke predstavio je u filmu *Rođenje nacije* (*The Birth of a Nation*, 1915). Kod objašnjenja izvora inspiracije ovih postupaka, rekao je da su mu nadahnuće bile tehnike pisanja romana Charlesa Dickensa (Richardson 2000: 56). Drugim riječima, smatralo ga se redateljem koji je stvorio današnju filmsku gramatiku prenoseći pripovjedne strukture realističkih romana 19. stoljeća u medij filma. Nadalje, on je koristio postupke poput brzih rezova (korištenje kratkih snimki za statičan materijal i njihovo povezivanje u montaži) i sporih rezova (korištenje snimke koja traje i nakon snimanja brzoga pokreta), kakve je E. A. Poe, američki pisac iz 19. stoljeća, koristio u svojim romanima.

Uzmemo li u obzir činjenicu da su filmovi imaginacije scenarija, možemo reći da film bez scenarija ne može postojati. Stoga je mađarski pisac i teoretičar filma Béla Balázs jednom prilikom rekao da će scenariji odrediti povijest moderne kinematografije njezinim ulaskom u eru zvučnoga filma (Balázs 1973: 199). Ukratko, Balázs je naglašavao inherentnu zavisnost filma o književnosti, koja je utemeljena na scenarijima koji se mogu klasificirati kao književnost. On, dakle, jasno ukazuje na književnu prirodu scenarija:

Filmski su scenariji književni žanrovi jednako kao i suvremeni romani i drame zato što prikazuju likove i njihove sudbine koristeći se riječima u vremenskom postupku. (Balázs 1973: 185)

² U istom kontekstu pjesnik i kritičar umjetnosti Herbert Read izjavio je sljedeće: „Ako me pitate o karakteristikama dobrog pisanog teksta, mogu reći samo jednu riječ. Vizualan. Reduciranje književnosti na osnovne elemente na kraju rezultira prenošenjem slika s jednom svrhom. Jednostavni prijenos poruke. Omogućavanje drugima da ih vide srcem. Prikazati pokretne objekte i događaje na platnu mozga. Ovo je definicija velike umjetnosti koja se može primijeniti na sva Homerova djela, na Shakespearea, Jamesa Joycea i Ernesta Hemingwaya; to je postignuće svih velikih pjesnika. To je također definicija idealnoga filma“ (Read 1945: 230).

Ejzenštejnu se, zbog tehnike montaže čiji je cilj vidio kao kreiranje potpuno novih stvari od dvaju suprotstavljenih objekata, pripisuje izrada filmova koji su poput jedinstvene moderne umjetnosti. Navodno je ovu tehniku naučio od Jamesa Joycea i njegova romana *Uliks*, reprezentativnoga modernog romana 20. stoljeća. On je smatrao da se redatelji oslanjaju na imaginarni proces jednako kao i pisci, da koriste književnost za filmsko pripovijedanje i u njoj pronalaze nove ideje i primjere. Ejzenštejn je jasno tvrdio da je montaža ključni dio filmova i da je proučavanje književnih postupaka nužna priprema za filmaše zato što se montaža pojavljuje u brojnim oblicima književnosti (Richardson 2000: 60).

Kroz slučajeve Griffitha, Ejzenštejna i Baláza, nekih od najboljih redatelja i filmskih teoretičara ikad, možemo vidjeti da je književnost duboko utjecala na filmsku teoriju i praksu. Usto nije pretjerivanje reći da se povijest filma ne može razumjeti bez povijesti književnosti, kao i da je film nastao vizualizacijama ili preslikavanjem književnosti.

4. KINEMATIZACIJA KNJIŽEVNOSTI I JEDINSTVENOST PISANJA FILMOVA

Književni medij je, suprotno od svih drugih medija, izdvojen sljedećim karakteristikama: manje je izložen prostornim ograničenjima zato što je stvaran na papiru, ima sposobnost detaljnog izražavanja vanjskih i unutarnjih stvari te ima jaku pripovjednu kvalitetu. Nadalje, za ove karakteristike može se reći da nude čitateljima beskonačan prostor za maštu i vizualizaciju kroz unutarnje poveznice. Ukratko, iako književnost može izgledati kao dvodimenzionalni medij, ona svejedno pruža trodimenzionalnu prostornost.

Znanstvenici koji se bave filmom pronašli su sličnosti u usporedbi gramatike filmova s gramatikom književnosti.³ Komparativna istraživanja medija otkrila su da su filmovi preuzeli svoje pripovjedne tehnike iz književnosti. Nadalje, redatelji su kroz stvaranje visoko kvalitetnih filmova izjednačenih sa slobodnim umjetnostima građanske klase, koje sadrže građanske vrijednosti jednako kao i (visoka) književnost, s vremenom ostvarili kinematizaciju književnosti. Zbog toga je mnogo književnika, među kojima su Sartre, Fitzgerald, Faulkner, i Robbe-Grillet, sudjelovalo u stvaranju filmskih scenarija (Richardson 2000: 69). Ovaj fenomen može se interpretirati kao pokušaj podizanja kvalitete filmova

³ Ruski redatelj Vsevolod Pudovkin opisao je vezu filma i književnosti na sljedeći način: „Svaka je riječ materijal za pjesnike i pisce. Riječi imaju širok raspon značenja koji ovise o njihovom položaju unutar rečenice. Jednako kao što su riječi važan dio cijele rečenice (...) redatelju svaki snimak završenoga filma funkcionira kao riječ za pjesnika“ (Pudovkin 2007: 23–24).

va kroz poboljšanja umijeća pisanja u scenarijima koji su njihova osnova.

Snimanje filmova temeljenih na književnim djelima može se pratiti od početka 20. stoljeća. Kao nedavan primjer može se navesti knjiga *Harry Potter i kamen mudraca* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*) J. K. Rowling koju je Chris Columbus preradio u istoimeni film (u nekim državama i pod nazivom *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, 2001), čime je serijal o Harryju Potteru postao svjetski poznat. Prema fantastičnom romanu J. R. R. Tolkiena *Gospodar prstenova* (*The Lord of the Rings*) novozelandski redatelj Peter Jackson je, počevši od 2001., snimio istoimenu filmsku trilogiju. Roman *Der Vorleser* Bernharda Schlinka odmah nakon objavljivanja bio je međunarodno priznat zbog književnog značaja, dobivši brojne književne nagrade. Stephen Daldry ekranizirao ga je u film *Žena kojoj sam čitao* (*The Reader*, 2008), koji je također dobio pohvale zbog afirmiranja književnosti kao umjetnosti. Nadalje, roman nizozemskog pisca Hermana Kocha *Večera* (*Het diner*, 2009) ekranizirao je talijanski redatelj Ivano de Matteo pod naslovom *I Nostri Ragazzi* (2014), za koji je nagrađen na venecijanskom filmskom festivalu. Ekranizacija književnosti doprinijela je razvoju termina *screen-seller*, složenice nastale kombiniranjem riječi *best-seller* i *screen* („platno“).

Uz Hemingwaya, Faulknera i Fitzgeralda, John Dos Passos bio je jedan od predstavnika modernizma u Sjedinjenim Američkim Državama te se njegova romaneskna trilogija *U.S.A.* može sagledati kao tipičan primjer u proširenoj raspravi o ekranizaciji književnosti. Ova trilogija značajno je utjecala na film *Građanin Kane* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa. Čitav niz suvremenih pripovjednih postupaka iz trilogije *U.S.A.*, primjerice narativna montaža, kombinacije u stilu kolaža i skicozna naracija, istovjetno su ekranizirani u filmu *Građanin Kane*, što su kritičari zapazili kao inovacije u filmskim postupcima. André Bazin, francuski filmski kritičar koji je, predvođeni francuski novi val, zagovarao realističku filmsku teoriju i teoriju autorstva, tvrdio je da bez Dos Passosa film *Građanin Kane*, koji se bavi diskursima nalik na one u trilogiji *U.S.A.*, nikada ne bi postojao (Bazin 1967: 64). Ukratko, čini se da čak i filmovi, koji su hvaljeni kao najbolji ikada snimljeni, ostaju u sjeni književnosti.

Kinematizacija književnosti može se, dakle, opisati kao književnost koja utječe na filmove ili kao filmovi koji mnogo duguju književnosti. Alternativno, ona također može biti interpretirana kao oblik samoodržanja književnih djela kroz popularizaciju književnosti i njezinu transformaciju tijekom vremena. Drugim riječima, može se reći da se veza između književnosti i filma koja je definirana odnosom nadređeni-podređeni preokrenula, i da je film predao jedinstvene karakteristike svoga medija književnosti.

Poveznica filma i književnosti također se može sagledati kroz film kao oblik pisanja. Teorija *caméra-stylo*, koju je iznio francuski pisac i redatelj Alexandre Astruc, sugerira da filmaši koriste jezik filma na platnu kao pripovjednu tehniku kamere kao što romanopisci koriste olovke. Astruc je sagledavao film kao roman i kao umjetnost utemeljenu na jeziku zbog toga što je prvenstveno tekst. Prema tome, on je tvrdio sljedeće:

[Film] će postupno postati jezik. Bit će jezik, dakle oblik. Unutar toga oblika i njegovim putem umjetnik može izraziti svoje misli, bez obzira na to koliko su one apstraktne, i izraziti svoje probleme, kao u današnjim esejima ili romanima. Stoga ovu eru filmova nazivam erom kamera kao olovki. (Astruc 1964: 112)

Kao oblik umjetnosti utemeljen na jeziku književnost teži stvaranju slika kroz upotrebu jezika. S obzirom na to da film koristi slike stvarnosti kao svoju temu, može se reći da film u svojoj srži pruža ekvivalent književnosti koja pobuđuje slike. Vokabular filma stoga je izložba ovih slika (Richardson 2000: 99).

Ipak, s obzirom na to da film prikazuje vizualne slike koristeći se različitim montažnim postupcima, on ima više grafičkih efekata koji prelaze granice tiskanog medija i pokazuje karakteristike svoga medija. Štoviše, zahvaljujući slobodi izmjene prizora, filmovi se mogu slobodno kretati između prošlosti i sadašnjosti, bez vremenskih ograničenja, a svaki prizor sadrži mnogo više konteksta nego jedna rečenica tiskanog medija. Jednostavnim riječima, film kroz mizanscenu može prikazati implikacije i simboliku priče koje književnost ne može. Ovo je najvažnija karakteristika medija filma, koji produbljuje vizualnost i prostornost koju književnost pruža. Nadalje, imaginacijski filmski postupci poput montaže, usporene snimke, zatamnjenja, odtamnjenja i pretapanja prikazuju karakteristike medija koje tiskani medij poput književnosti ne može ponuditi.

Koncept *caméra-stylo* nije vezan za ekranizaciju književnosti ili vjerne filmske adaptacije književnih djela; on se od toga odmiče jer se odnosi na stil pisanja karakterističan za film, koji prikazuje elemente filma kao medija. Zbog ovih karakteristika filmovi su se razvili u novi, nezavisni oblik umjetnosti odvojen od književnosti.

5. INTERMEDIJALNOST I INTERTEKSTUALNOST FILMA I KNJIŽEVNOSTI

Njemački romanopisac i dramatičar Gerhart Hauptmann, pionir naturalističke književnosti i dobitnik Nobelove nagrade za književnost, napisao je *Atlantis* za filmsku adaptaciju. Rainer Werner Fassbinder, njemački redatelj poznat kao ključni član novog njemačkog filma, režirao je svoj klasični

film *Brak Marije Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978), prema kojem je 1979. njemački autor Gerhard Zwerenz napisao roman istoga naslova. Dakle, autor je pokretne slike koje su dio naracije filmskoga medija riječima preoblikovao u književno djelo. Tijekom povijesti mogu se pronaći bezbrojni ovakvi primjeri. Primjerice, roman *Jurski park* (*Jurassic Park*) američkog autora Michaela Crichtona, jednoga od najprodavanijih pisaca 20. stoljeća, prvotno je zamišljen kao film. U Koreji, roman *Crtež kišnog dana* (*Bioneun nalui suchaehwa*) Jae-young Kwaka objavljen je 1991., tek nakon što je ekraniziran 1989. I roman *Casablanca once again* (1995) Hyo-seo Kooa, koji čitateljima pruža privid čitanja filmskoga scenarija, može se sagledati u istome svjetlu. Transformacija filmskoga vizualnog pripovijedanja u književno djelo ne mora značiti da je film napravljen književno, nego da je ono što je ranije opisano kao film ponovno napisano u obliku romana. Ipak, ovdje se može razmotriti nezavisnost književnosti od filma. Iako se ne može tvrditi da je književno djelo koje rekonstruirao film u maniri književnosti nezavisno *per se*, činjenica da film utječe na književnost i da mu književnost duguje zbog motiva temeljenog na filmu općeprihvaćena je istina.

U modernome svijetu filmovi su postali bitan dio života, a njihov doprinos modernoj umjetnosti iznimno je velik, što efekt mrežkanja koji proizvode njihovi valovi čini nemjerljivim. Njihov utjecaj nije samo rezultat njihove popularnosti. On je mnogo više zato što su karakteristike filma kao medija značajno utjecale na druge oblike medijskih umjetnosti. Može se reći da su filmovi imali značajan utjecaj na modernu književnost (prvenstveno romane) zbog svojih jedinstvenih tehnika prikazivanja priče. Jednako kao što su igrani filmovi preuzeli svoj pripovjedni razvoj iz književnih postupaka realizma 19. stoljeća, kako tvrde Griffith i Ejzenštejn, filmovi u modernim vremenima pružili su književnosti (fikciji) postupke pripovijedanja poput montaže, retrospekcije, usporene snimke, zatamnjenja, odtamnjenja i pretapanja. Kao rezultat ovoga procesa pripovjedne tehnike filma, uključujući ekonomiju pripovijedanja i potpunu vidljivost, odigrale su značajnu ulogu u naracijama moderne književnosti (fikcije) (Richardson 2000: 130).

Ovdje se može zamisliti koncept koji uključuje sve zajedničke koncepte između tekstova, uključujući tekst kakav je zamislio francuski strukturalistički književni teoretičar Tzvetan Todorov u konceptu intertekstualnosti, koji može biti objašnjen kao jedan tekst koji priziva drugi. Također, iz postmodernističke perspektive intertekstualnost Julije Kristeve, koja smatra da su svi tekstovi ništa drugo doli upijanje i transformiranje drugih tekstova, može se razmotriti u ovome smislu. Intermedijalnost, izvedena iz ovakvog koncepta intertekstualnosti, implicira umrežavanje različitih medija te se „intermedijalnost filma i književnosti“ (Jang 2012: 257)

referira na međusobni utjecaj ovih dvaju medija. Ukratko, može se reći da se identitet književnosti širi utjecajima filmskih tekstova na književne, što rezultira prihvaćanjem heterogenih elemenata filmskog medija u mediju književnosti. Ipak, ekranizacija književnosti također se može sagledati kao „tiskanje filmova“ (Song 2015: 116) koje zahtjeva temeljitije razmatranje značenja intertekstualnosti. Osim prezentiranja individualnih karakteristika različitih medija kombiniranih s određenim žanrom, intermedijalnost kroz intertekstualnost podrazumijeva da se karakteristike različitih medija uzimaju i svrstavaju u karakteristike novog žanra (Rajewsky 2002: 17). Radnja filma *Život drugih* (*Das Leben der Anderen*, 2006) njemačkoga redatelja Floriania Henckela von Donnersmarcka iz romana je bila prilagođena za film, što ga čini dobrim primjerom za istraživanje intertekstualnosti. U početnim i završnim prizorima *Života drugih*, koji su izravni prijenos književnog scenarija u film, protagonistica Christa-Maria Sieland nevjerojatno podsjeća na *Kassandru* njemačke spisateljice Christe Wolf. Također, prisutnost Christe-Marie Sieland kao umjetnice u socijalističkom sistemu zrcali Wolfin osjećaj krize koji je iskusila kao umjetnica u filmu *Vikend kod obitelji* (*Was bleibt*, Hans-Christian Schmid, 2012) (Song 2015: 118). Štoviše, dijalog Dreymana, protagonista u *Životu drugih*, sadrži motiv dobre osobe (Henckel-Donnersmarck 2011: 77) koji podsjeća na *Dobrog čovjeka iz Sečuana* (*Der gute Mensch von Sezuan*) Bertolta Brechta, jer prikazuje direktivnu povezanost s intermedijalnošću (Song 2015: 121).

Iz ove perspektive jasno je da su film i književnost utjecali jedno na drugo i u prošlosti i u sadašnjosti, kao i da prikazuju intermedijalnost kroz intertekstualnost. Ipak, sadašnja perspektiva potvrđuje da filmovi adekvatno zamjenjuju funkcije današnje književnosti (ili humanističkih znanosti) i, sagledavši njihov utjecaj, očigledno je da imaju veću moć i dohvat nego književnost.

6. ZAKLJUČAK: OGRANIČENJA FILMA U TRANS-ERI I KAKO IH PREMOSTITI

Za razliku od prošlosti, u modernim su vremenima svi aspekti života organski isprepleteni, bez nezavisnih elemenata. Isto se može reći za područje umjetnosti. Živimo u vremenu u kojem se ističe takozvana intermedijalnost, primjerice u književnosti koja susreće slikarstvo, poeziji koja susreće slikarstvo, glazbi koja susreće ples, književnosti koja susreće film te filmu koji susreće povijest. Proširenje statusa filma i njegov utjecaj na društvo i druge medije ne može nadmašiti ni jedan drugi suvremeni umjetnički medij. S društvenim znanostima koje su danas prisutne u svakom području filmovi se mogu sagledati kao osvajači njihova područja, a ne samo uljezi. Proširivost filmova ne

završava s efektima mrežkanja njihovih valova. Smatra se da je tehnološki napredak u filmovima nastavio proširivati i produbljavati pripovjedne kvalitete koje su se u prošlosti vezale za književne karakteristike. Prenoseći vizualnost i opisujući likove i situacije kroz što detaljnije scene, mizanscena jasnije izražava simbolizam i konkretizaciju priče.

Zar filmovima ništa nije nemoguće? Znači li to da takozvanim trans-filmovima, koji su pokazali mogućnosti iznad svoje ograničene uloge u prošlosti, nema kraja? Može li film, koji je preuzeo pripovjedne postupke književnosti i proširene ih vratio natrag književnosti, utjeloviti sve izraze koje nam ona nudi?

Filmolozi često propituju kako se određeni izrazi mogu uklopiti u film. Primjerice, često se osvrću na poznatu prvu rečenicu *Ane Karenjine* Lava Nikolajeviča Tolstoja, djela koje je smatrano jednim od najboljih romana ruske književnosti 19. stoljeća: „Sve sretne obitelji nalik su jedna na drugu, svaka nesretna obitelj nesretna je na svoj način“ (Tolstoj 2009: 13). Također tvrde da filmovi pokazuju ograničenja pokretne slike jer ne mogu prikazati apstraktne koncepte, generalizirane ideje te apstraktnu i ezoteričnu logiku. Ipak, vjeruje se da će filmovi uskoro moći prikazati apstraktne i psihološke izraze jednako kao i književne, zahvaljujući neprestanom napretku u tehnici filmske proizvodnje i postupcima reprezentacije u pokretnoj slici. Vizualizirajući ovakve izraze, filmovi bi publici trebali moći demonstrirati karakteristike medija usporedive s književnošću i nadvladati ograničenja konvencionalnog medija pokretne slike.

Ipak, u suprotnosti s ograničenjima metoda izražavanja, najveći problem nastaje kod inherentne pozadine filmova. Film je medij umjetnosti koji je ugrađen u tehnologiju i kapital industrijskog društva, što ga čini jedinstvenim jer je on jedina umjetnost nastala u kapitalizmu. Zbog njegove osjetljivosti spram kapitala glavna preokupacija filmske industrije jest nadoknađivanje golemih troškova proizvodnje putem prodaje. Dakle, sadržaj filma, njegov oblik i funkcija postali su završni proizvodi ekonomske potrebe. Posljedično su društveno kritički, umjetnički i eksperimentalni filmovi marginalizirani, što znači da su pokušaji prikazivanja društvene odgovornosti, povijesne solidarnosti ili kritičke svijesti u filmovima sve rjeđi. U konačnici logika kapitala tjera filmove da se fokusiraju na popularne zabavne konzumerističke motive. Mehanizmi ekonomije utječu čak i na filmsku estetiku, što često rezultira prevagom estetike dobara nad umjetnosti (Prokop 1996: 279). U osnovi, prednost koju film uživa u popularnosti je kontraproduktivna, jer ga čini taocem popularnosti. Naravno, nijedan umjetnički medij ne može ignorirati popularnost i komercijalnost, ali se filmovi više od drugih medija oslanjaju na ove čimbenike kako bi opstali. Ovdje, trans-era filma pokazuje inherentna ograničenja,

koja su se apsorbirala i u područje društvenih znanosti. Ipak, vjeruje se da se ova ograničenja mogu nadvladati ako svaka država uvede djelotvorne sustave i potporu, poput povećanja broja kina za umjetničke filmove, podržavanja i promoviranja nezavisnih filmova, uspostavljanja posebnih TV kanala za prikazivanje umjetničkih filmova i revitaliziranja festivala. Ovo je također način povećanja svijesti o suvremenoj stvarnosti i proširivanja komunikacije, kao i način za stvaranje istinskih filmova trans-ere.

S engleskog jezika, po rukopisu,
prevela Gianna BRAHOVIĆ

LITERATURA

Astruc, Alexandre 1964. „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter“, u: Kortulla Theodor (ur.), *Der Film*, 2. izd., München.

Balázs, Béla 1973. „Das Filmszenarium, eine neue literarische Gattung (1939)“, u: Ders. *Essay, Kritik, 1922–1932*, Berlin.

Bazin, André 2004. *What Is Cinema*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press.

Benjamin, Walter 2009. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, prev. Choi Seongman, Seoul: Gil.

Coy, Wolfgang 2003. „Von Gutenberg zu www.gutenberg.net“, u: U. Schmitz, H. Wenzel (ur.), *Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000*, Berlin, str. 281–289.

Dulac, Germaine 1984. „Das Wesen des Films: die visuelle Idee“, u: *Les Cahiers du mois*, br. 16/17 (dt. *Übersetzung in: Frauen und Film*, H. 37).

Ejzenštejn (Eisenstein), Sergei 1968. *Film Form & the Film Sense*, Cleveland – New York: World Publishing Company.

Hauser, Arnold 2016. *The Social History of Art*, prev. Nak-chung Paik i dr., Seoul: Changbi Publishers.

Henckel-Donnersmarck, Florian 2011. *The Lives of Others: A Screenplay*, prev. Kwon Sang-hee, Seoul: Idam Books.

Jang, Mi-young 2012. „Intermediality of Novel and Mediacontents – Focused on the Korean novel after 2000“, *Korean Literature*, 52. izd., str. 255–286.

Jauss, Hans Robert 1969. „Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft“, u: *Linguistische Berichte* 3, str. 44–56.

Jung, Yeo-ul 2011. *Communication: How to Connect with the World through Media*, Seoul: Hongik Publishing Co.

Kojin, Karatani 2006. *The End of Modern Literature*, prev. Jo Young-il, Seoul: b-books.

Koo, Hyo-seo 1995. „Casablanca once again“, *The Writers' World*, nr. 24, veljača, str. 177–215.

Lukács, Georg 1955. *Probleme des Realismus*, Berlin: Aufbau-Verlag.

McLuhan, Marshall 2001. *Understanding of Media*, prev. Park Jeong-kyu, Seoul: Communications Books.

Paech, Joachim 1997. *Literatur und Film*, prev. Im Jeong-taek, Seoul: Minumsa.

Pih, Jong-Ho 2000. „Intermediality of Art Form“, *German Literature* 76. izd., str. 248–268.

Prokop, Dieter 1996. „Ökonomie und Phantasie“, *Theorie des Kinos*, ur. Karsten Witte, prev. Park Hong-sik i dr. Seoul: Theory and Practice Publishers, str. 277–293.

Pudovkin, Vsevolod 2007. *Film Technique and Film Acting. The Cinema Writings of V. I. Pudovkin*, London, Alcester: Read Books.

Rajewsky, O. Irina 2002. *Intermedialität*, Tübingen and Basel: Franke Verlag.

Read, Herbert 1945. *A Coat of Many Colours*, London: Routledge – Kegan Paul.

Richardson, Robert 2000. *Literature and Film*, prev. Hyeong-sik Lee, Seoul: Dongmunseon.

Song, Min-jeong 2015. „Intermedialität und Selbstreflexivität des Mediums Film im Film Das Leben der Anderen“, *German Literature* 70. izd., str. 111–132.

Tolstoy, Lev Nikolavevich 2009. *Anna Karenina 1*, prev. Yeon Jin-hee, Seoul: Minumsa.

Yoon, Je-kyoon 2014. „Production notes“, *Cine21*, str. 38–39.

Zavattini, Cesare 1996. „Some thoughts on the movie (Einige Gedanken zum Film)“, *Theorie des Kinos*, ur. Karsten Witte, prev. Hong-sik Park i dr. Seoul: Theory and Practice Publishers, str. 197–215.

SUMMARY

EXPANDABILITY AND LIMITATIONS OF FILMS – AN INTERMEDIARY PERSPECTIVE ON LITERATURE AND FILM

Film has changed our way of perceiving reality and the world; it substitutes for the traditional realms of humanities, such as literature, history, philosophy and even exceeds the ability of these realms. In addition, as a new medium film reflects human life, often criticizes the society of the period and thus

brings about the reformation of reality, and furthermore, it presents an image of the future through the presentation of the past. Therefore, it is difficult to find a contemporary art form that has more influence than film.

Film, which deprives the literature of its role, is ironically based on that very literature, so that we can observe the reversal phenomenon at work between film and literary works. We understand that film and literature have influenced each other in the past and at present; however, film shows much more influence on the public than literature in terms of its role and mass appeal. Is there then no limit to so-called ‘trans-film’ that wields absolute power in modern society? Is there an impossibility of a film that plays the role of human studies better than human studies themselves? Can every expression of the literary be materialized in film? Abstract ideas, materialized thought, and the convoluted logic expressed without difficulty in literature cannot be easily shown on film. The more important issue and limits of film lie in its inherent conditions. Film is the only art medium which is born in the background of the industrial society and the capital. For film, economic interests take priority over the esthetic perspective. Therefore, social criticism films, artistic films and experimental films would be marginalized, and the chances of film to show social responsibility and critical consciousness would decline. The limitations of film are due to its commercial nature. The government and cultural authorities ought to suggest an institutional strategy to overcome the limitations of film, which is a way of recognizing reality and expanding social communication. Furthermore, it is also a way of making an authentic ‘trans-film’.

Key words: mass appeal, expandability of films, limitations of films, intermediality, intertextuality, media