

Мими Ѓоргоска-Илиевска

ТЕОРИЈА НА ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТА И ОДНОСИТЕ МЕЃУ ФИЛМСКИОТ И КНИЖЕВНИОТ МЕДИУМ

ПОИМ И ДЕФИНИЦИЈА

Според хрватскиот книжевен теоретичар Павао Павличиќ, интермедијалноста е постапка со којашто структурите и материјалите карактеристични за еден медиум се пренесуваат во друг медиум. Пренесувањето на структурите карактеристични за еден медиум во друг најчесто подразбира барем еден од нив да е уметнички. При ваквото пренесување на одредени елементи од еден во друг медиум, односно при создавањето на интермедијалните односи најзначајна е организацијата на материјалот од преземениот медиум, односно медиумите меѓу кои се воспоставуваат ваквите интермедијални релации треба да останат препознатливи или со други зборови кажано да бидат видливи преземените елементи од другиот медиум.

Типологијата на интермедијалните односи и ситуации може да се разгледува од повеќе перспективи, односно секогаш во истражувањето се поставува еден централен медиум и се разгледуваат неговите влијанија врз другите уметности и обратно. Во овој преглед на интермедијални односи, предмет на опсервација е влијанието на книжевниот медиум врз филмскиот и обратно, на филмскиот врз книжевниот.

Терминот *интермедијалност* книжевните теоретичари почнуваат да го употребуваат како резултат на потребата да се направи дистинкција помеѓу интертекстуалноста (односите на еден книжевен текст со други книжевни текстови) и односите кои се јавуваат меѓу книжевноста и другите медиуми.

Според нашата книжевна теоретичарка Катица Ќулавкова морфологијата на интертекстуалноста може да се разгледува во потесна и во поширока смисла. Во потесна смисла, станува збор за пренесување на структурата на еден книжевен текст во друг, но во поширока смисла „станува збор за комуникација и интеракција меѓу едно книжевно дело и некој книжево-естетски (поетички), културен, социјален или историски контекст, сплет на околности, критериуми, предзнаења, хоризонти на очекување, цивилизациски код, колективна национална и

транснационална традиција и др. Во овој случај карактер на „текст“ имаат и другите уметности, потоа културно-историските, верските и социјалните конвенции, меморијата, искуството, стварноста, епистемиолошката традиција, јазичната традиција. Семиолошката практика на дваесеттиот век овозможува, и во сферата на книжевноста да се применуваат не само внатрешно-текстовни, феноменолошки иманентни и формални параметри, туку и надворешно-текстовни, семиолошки, контекстуални параметри. Таквиот контекстуален пристап е дотолку поприватлив, што книжевните категории, постапки и вредности имаат историска, системска и конвенционална димензија, значи подлежат на промени и трансформација низ време и простор, па следствено треба да се посматраат динамично и комплексно.“ (*Потход и исход*, К. Кулавакова, стр. 118, 1996).

Повторно со поткрепа и на ова кажување може да се констатира дека интермедијалноста се јавува како пандан на интертекстуалноста, кога станува збор за односи на книжевноста со другите уметности и обратно и како таква, некаде околу педесеттите и шеесеттите години од дваесеттиот век, од страна на компаративистиката е прифатена како академска дисциплина. Претходното негодување на компаративистиката да ја прифати интермедијалноста како академска дисциплина лежи во стравот дека со тоа би се отворила вратата на дилетантизмот и фељтонизмот.

Според Ааге А. Хансен-Лов интермедијалните врски не треба да се изведуваат само преку непосредни каузално-генетички релации, туку преку посредување на составот на интермедијалните релации. Роман Јакобсон е меѓу првите теоретичари кој ја најавува идејата делото да не се анализира само внатре во својот род и во својот уметнички облик, туку во врски со другите уметности. Според Јакобсон, уметничките облици на секоја епоха создаваат состав кој го надминува редот на поединечните родови, а неговата функционална и вредносна хиерархија го структурираат доминантниот уметнички облик за тоа време. Така на пример, во ренесансата во зависност од степенот на блискоста на уметностите се одредувала доминантна уметност (сликарството), во романтизмот пак, таквата доминантна положба ја зазема музиката, во реализмот книжевноста итн.

Што се однесува пак до односот на сликовните и вербалните уметности во руската авангарда значајна е корелацијата на уметничките видови во однос на хетерогените знаковни типови. Тука станува збор за конструктивно-методска проекција на некои постапки специфични за еден медиум во друг или таканаречен *дискретизам*, при

што вербалната и сликовната уметност во создавањето на еден културен механизам заемно си дејствуваат, односно и двата медиума стојат еквивалентно еден спрема друг. Интермедијалните односи може да се посматраат и како *метафорични* и *метонимични*.

Метафоричното сфаќање подразбира вертикална хиерархија на уметностите, додека пак *метонимскиот* на секој медиум му дава еднаква културна и научна вредност. Според ваквата корелација може да се каже дека односите на медиумите во авангардата се поставени *хомоложно* во однос на структурите и постапките.

2.1. Типологија на интермедијалноста

Павао Павличиќ во својот текст *Интертекстуалност и интермедијалност* прави една типологија на интермедијалните односи, во којашто како што вели преземањето на некои структури и материјали од другите медиуми може да биде од уметнички и неуметнички медиум, при што уметничките медиуми ги дели на:

- *просторни* (сликарство, вајарство, архитектура);
- *временски* (филм, музика, радио, телевизија)

Хрватската книжевна теоретичарка Дубравка Ораиќ Толиќ во нејзината студија *Теорија на цитатноста* потпирајќи се на тезата дека цитатноста е, пред сè, својство на интертекстуалната структура и според видот на подтекстот од каде што потекнуваат цитатите ја прави следнава типологија на цитатноста:

- *интрасемиотички* цитати (подтекстот и текстот припаѓаат на иста уметност: литература-литература, филм-филм);
- *интерсемиотички* цитати (подтекстот и текстот припаѓаат на различни уметности: литература-филм и обратно, литература-сликарство и обратно);
- *транссемиотички* цитати (подтекстот не е уметнички, додека текстот е во доменот на уметноста).

Во потесно сфатената книжевно-уметничка цитатност, Ораиќ Толиќ ја прави следнава класификација:

- *интерлитерарни* (книжевни цитати);
- *автоцитати*;
- *метацитати*;
- *интермедијални цитати*;
- *вонестетски цитати*.

Според овие класификации на Дубравка Ораиќ Толиќ, интермедијалните односи меѓу книжевниот и филмскиот медиум се интерсемиотички и интермедијални цитати. (*Теорија цитатности Дубравка Ораиќ Толиќ*, стр. 11, 1990).

Анте Петерлиќ во текстот *Прилог кон проучувањето на филмскиот цитат*, сместен во зборникот *Интертекстуалност и интрмедијалност* воочува неколку можни видови соодноси меѓу филмот и другите уметности: *влијанија, преземања, проникнувања, расудувања, адаптирања и цитирања*.

2.2. Влијанија на филмскиот медиум врз книжевниот

Воспоставувањето на интермедијални односи на книжевноста со временските уметности се реализира во метафоричка смисла на зборот, при што истите треба да бидат потенцирани и претставени со специфични постапки. Во таа смисла разликуваме два вида постапки:

- првите се однесуваат на организацијата на материјалот (*синтакса*);
- вторите се однесуваат на смислата која му се дава на материјалот (*семантизација*).

Кога книжевноста од временските медиуми го презема начинот на организирање на материјалот се тргнува од претпоставката дека некоја обична и неизбежна постапка во некој друг медиум треба за книжевноста да биде иновативна и значајна. Таков е примерот со монтажната постапка во книжевноста, која при употребата во книжевното дело мора да биде проследена и со други елементи коишто се карактеристични за филмскиот медиум. Значи треба да се употребуваат кратки реченици во сегашно време кои ќе бидат конкретни и јасни преку што би се остварила асоцијација на филмскиот медиум.

„Монтажата за филмот технички го означува физичкиот чин на поврзување, лепењето на одделно реализираните снимки, додека со оглед на презентацијата на физичката реалност, оригинално ја претставува физичката можност, таа физичка реалност која се покажува дисконтинуирано просторно и временски на прескок. Тој филмски феномен е значаен и по тоа што веќе споменатата какрактеристика на прескокнување временски и просторно разглобеното, временски и просторно неутралното, дисконтинуираното, дислоцираното излагање, се појавува остварено со специфични средства и во книжевноста на ова столетие (на пример,

романот на текот на свеста, надреализмот). И додека, монтирањето во литературата е плод на духовен напор и долготраен развој на книжевната уметност, во филмот тоа е речиси банален производ на машината, резултат на игра со лентата, елементарна технологија во склопувањето на филмот. Според тоа можеме да се запрашаме „кој што цитира“ во секој пример на временски-просторната дисконтинуираност на настаните во филмот или во литературата.“ (Анте Петерлиќ, *Прилог кон проучувањето на филмскиот цитат*, зборник „Интертекстуалност и интермедијалност“, стр. 197 - 207, 1988).

Сепак во преземањето на начинот на организирање на материјалот постојат техники, односно начини на раскажување кои би асоцирале на другиот медиум.

Но, што се случува кога книжевноста од другиот (временски) медиум се обидува да преземе некое значење? Тогаш врската меѓу медиумите е многу суптилна и речиси невидлива. Во вакви случаи интермедијалните односи најчесто се постигнуваат преку насловот; на пример преку насловот на филмот со којшто се воспоставува таквиот однос.

Од сите книжевни форми романот во најголема мера прима влијанија од филмскиот медиум, напуштајќи ги традиционалните облици на структурирање и водење на дејството, романот усвојува некои пршципи карактеристични за филмската уметност со цел да постигне поголема ефикасност во изразувањето на својата естетска егзистенцијалност. Веќе споменатото преземање на принципот на монтажата значи разбивање на дотогаш бавното водење на дејството, потоа воспоставување на слободен однос спрема времето и просторот, при што во некои романи се јавува постапка на ослободување од временскиот континуитет и развој на дејството.

Вакви примери се видливи во романите на Марсел Пруст каде што приближувајќи се кон филмскиот слободен однос со времето, скршнува од континуираниот временски тек на дејството и го определува според потребите на својата авторска визија. Во романите на тек на свеста, на пример, преку монтажната постапка се изразува симултаноста на текот на свеста и преплетувањето на настаните од минатото, сегашноста и иднината. Ваквата постапка е карактеристична за една цела струја на модерниот роман („Уликс“ - Џ. Џојс, „Бранови“ - В. Вулф).

Со монтажната постапка во книжевноста се постигнува и наизменично менување на настаните од минатото со настани од сегашноста и на тој начин минатото ја осмислува сегашноста и

обратно, или пак се постигнува карактеристичен хронолошки неред, при што се опишуваат разни временски периоди гледани од разни ликови (Ернест Хемингвеј, Вилијам Фокнер).

И покрај тоа што во модерниот роман не се достигнати сите консеквенци во настојувањето романот со книжевни средства да ги имитира карактеристиките на филмот, сепак се видливи влијанијата на филмот во книжевноста (романот), кои се однесуваат на поголема динамичност на дејството и промената на односот кон времето и просторот.

Воспоставувањето на интермедијални односи на книжевноста со другите уметности, во конкретниот случај со филмот, имаат една основна карактеристика: особините на филмот се пренесуваат во книжевноста така што остануваат препознатливи како карактеристики на филмскиот медиум. Целта на ваквата постапка е книжевноста преку користењето на, за неа несвојствено изразување, да постигне поголем квалитет кој во „нормални“ околности е недостапен.

Преземањето и препознавањето постапки од другите медиуми во книжевниот медиум претпоставува дека читателот треба да ги познава и другите медиуми.

2.3. Влијанија на книжевниот медиум врз филмскиот медиум

Интермедијалните односи може да се разгледуваат и од аспект кога другите уметности преземаат елементи од книжевноста со цел да се зголеми нивната атрактивност или заради збогатување на смислата што ја пренесуваат.

И во тие случаи може да се прифати поделбата на Павличик за воспоставувањето на интермедијалните односи:

- *уметнички;*
- *неуметнички медиуми кои воспоставуваат односи со книжевноста.*

Уметничките интермедијални односи ги дели на:

- *временски;*
- *просторни.*

Соработката на книжевноста со временските медиуми е традиционална и вообичаена. Тука се поставува прашањето дали либретото или филмското сценарио треба да се сметаат како интермедијални на книжевноста. Филмското сценарио навистина настанало од книжевноста, но со тек на време многу е јасно дека повеќе е предодредено од филмот. Тоа значи дека вистински

интермедијален однос се воспоставува кога и едниот и другиот медиум го задржуваат својот статус, а влегуваат во некоја меѓусебна значенска релација.

Структурите и материјалот на книжевниот медиум можат да се пренесат во филмскиот медиум или целосно во својата готова форма или пак со употреба на средства карактеристични за другиот медиум, односно се пренесува тоа што во книжевноста е веќе остварено како конвенција.

Целосно пренесување на некои книжевни форми во филмскиот медиум е присутно кога се цитираат одредени делови од книжевни текстови. Ваквото целосно пренесување форми од друг медиум во филмскиот медиум не се јавува само во односот книжевност-филм, туку може да биде карактеристично и за односот сликарство-филм, односно совпаѓања помеѓу филмските дела и делата на другите уметности, кога филмот презел нешто од другите уметности.

Интермедијалните релации меѓу книжевноста и филмот се остваруваат преку оние особини на книжевното дело кои самите по себе се временски или можат да се трансформираат во такви (фабулата), додека просторниот аспект на книжевноста за филмот е недостапен и неинтересен.

За воспоставувањето на интермедијалните односи меѓу книжевноста и другите медиуми се полезни обработките на едно дело од страна на два медиума, во случајов, книжевниот и филмскиот медиум. Ваквите видови односи Franz Schmitt-Muhlcnfels ги нарекува мешани форми, во коишто на најдобар и на најрејлефен начин можат да се согледаат можностите на одделни медиуми.

Анализирањето на интермедијалните односи меѓу книжевноста и филмот не наведуваат на заклучокот дека филмот како медиум од книжевноста ги презема законите на експресивност користејќи ги како свое изразно средство.

Следејќи ја својата основна определба да го прикаже човекот и неговиот живот можеме со сигурност да потврдиме дека филмот поседува цврста драмска структура, а со својата експересивност ја надоместува книжевната наративност, односно ја обликува во согласност со својата форма. Користењето на книжевната наративност му овозможува на филмот да го обликува својот израз и да ја претстави реалноста не како апстрактна, туку како објективна, при што со филмски изразни средства им дава нова слика на човекот и на стварноста. Експресивната наратија во филмот е присутна во сликата, описите и настаните. Филмот опишува преку сликата, при што за него

не е својствен книжевниот начин на дескрипција, законите на драмското дејство ги обликува преку својот сопствен начин на изразување, создавајќи филмски методи со кои ги надминува книжевните, а со самото тоа го совладува и начинот на книжевното изразување.

Филмот преку својот израз, со живата слика, ја формира драмската структура, се ослободува од книжевната наративност и дескриптивност при што ја губи апстрактноста карактеристична за книжевноста. Преку филмот *се гледа*, односно се реализира и конкретизира апстрактната претстава.

Неможноста на филмот да се поистовети со книжевниот начин на изразување ја докажува неговата автономност и автохтоност.

Интермедијалните односи меѓу книжевноста и филмот најпрво се воспоставуваат преку синопсисот и сценариото, коишто се тематско-содржинска основа на филмот, а кои како свои изразни знаци ги користат зборовите, а не сликата и звукот. Согласно со ова може без двоумење да се дојде до констатацијата дека врската меѓу книжевноста и филмот настанува уште пред снимањето на самиот филм и дека ваквата врска е еден од условите за настанувањето на новиот филм.

Сценариото може, но и не мора, да има книжевна вредност и нема за задача книжевно да ги разработува, ликовите, настаните, ниту пак сценаристот има за задача да дава психолошки описи или пак филозофски размислувања за смислата на животот што за книжевноста претставува дел од нејзината естетска специфичност. Сценариото е средство, а не цел, така што секој напор кон книжевен перфекционизам е ирелевантен и непотребен.

Сепак, не треба да се занемари фактот дека идејата за филм пред да се реализира како таков, поаѓа низ една така наречена фаза на вербално отелотворување, но не е за занемарување и тоа дека филмската слика има свое специфично значење кое и ако не е вербално отелотворено може да биде сфатено. Постојат случаи кога може да се снимат филм без писмено изразени идеи. Во вакви околности станува збор за филм на апсолутна спонтаност, но и тука немаме тотално ослободување од вербалната проекција, бидејќи мислата егзистира како збор. Од тука може да се изведе заклучокот дека ако зборот е единствено средство на книжевноста, зборот во филмот е средство за изразување на мислите.

2.4. Книжевен медиум - филмски медиум (сличности и разлики)

Настаните и склопот на битието, хронологијата, ликовите и постапките ја сочинуваат приказната/нарацијата и во книжевното и во филмското дело, но начинот на којшто таа се одвива во едниот и во другиот медиум не е идентичен.

Ако се посвети внимание на времето и на просторот, во филмот на пример, *флешбекот* односно *аналепсата* е фигура со која се постигнува враќање во минатото, за разлика од книжевноста каде што раскажувачот кажува дека се враќа во минатото. Ако времето е димензија на траењето на приказната, тогаш просторот е димензија на нејзиното егзистирање. Во филмот просторот е адекватен на реалниот свет, додека во книжевноста е апстрактен, така што книжевноста може да раскажува за нешто што не е определено просторно, додека во филмот секоја сцена мора да биде лоцирана.

Филмот не може да ги изрази мислите како книжевноста преку стилски фигури, но наоѓа соодветни еквиваленти за психолошкото време како продолжувања, скратувања, забрзувања. Сепак, и книжевноста, и филмот се временски уметности, но додека формативен принцип за книжевноста е времето, за филмот е просторот. Книжевноста просторот го третира како нешто дадено при што нарацијата ја гради врз основа на временските вредности. Филмот пак, спротивно од книжевноста, времето го третира како нешто дадено, а приказната ја гради во просторот. Но и филмот, и книжевноста создаваат илузија на преобразено време и простор. И покрај различните формативни принципи на просторот и на времето во книжевниот и филмскиот медиум, тоа не значи дека можат и да се разделат.

Заклучокот дека едниот од овие два елемента (време и простор) е спореден, не значи дека не е важен, бидејќи просторните ефекти во филмот не би можеле да се остварат без концепција на времето, ниту пак временските аспекти во книжевноста можат да се остварат без концепцијата на просторот.

Филмот, за разлика од книжевноста, дејствувајќи на сетилата за перцепција може да опфати многу варијации на физичката реалност, при што неговата слика ја примаме преку непосредна перцепција, додека кога станува збор за книжевноста јазикот мора да помине низ проце-сот на концептуални сфаќања. Ова е една од клучните разлики бидејќи преку неа се создаваат дистинкциите во способноста на овие два медиума да ги изразат стилските фигури, да влијаат врз гледачот (читателот) и во методите кои го изразуваат просторот и времето. И покрај тоа што филмот е премногу ограничен кога треба да ги изрази

книжевните фигури, тој низ процесот на монтажата ги открива своите метафори. Во филмскиот јазик монтажата е основна формативна функција. Кога два дела ќе се состават тогаш настанува нешто трето кое дотогаш не постоело, ниту во еден од тие два поединечни дела. Со многуте просторни комбинации филмскиот автор постигнува ефект на (книжевна) иронија, симбол, метафора, пародија, карневализација итн. Кога говориме за односите меѓу книжевноста и филмот истите можат да бидат воспоставени на повеќе нивоа, односно книжевноста и филмот можеме да ги споредуваме на повеќе планови. Двата медиума имаат свој јазик, но кога велиме книжевен и филмски јазик тогаш станува збор за два термина со различно значење и различни концепции во однос на изразната функција на јазикот. Тука се јавува судир меѓу вербално-синтаксичката концепција и различните невербални концепции на јазикот коишто како основа за јазичка комуникација ги користат сликата, музичкиот тон и слично. Ваквата антиномија може да се надмине доколку под поимот јазик воопшто, условно ја подразбереме која било комуникација на одредени содржини на свеста кои во себе вклучуваат разни видови синтеза на сетилната перцепција. Ова е резултат на прогласувањето на одреден тип јазик за единствен, универзален или пак фундаментален, при што или ги исклучува или ги подредува сите останати можности за соопштување одредени содржини.

Како што и во претходното поглавје кажавме, некои теоретичари не ја прифаќаат тезата дека филмот е посебен јазик. Жан Митри смета дека филмот е специфичен вид јазик кој може да постои паралелно со вербалниот јазик. Според него, на јазикот на филмот и на јазикот на книжевноста им претходи една предјазична состојба на свеста, логична структура која илјадници години претходно се формирала вербално, но со појавата на филмот се обликувала и визуелно.

Спротивно на Митри, Марсел Мартен и Жилбер Коен ја одрекуваат можноста филмот да биде јазик. Тие јазикот го замислуваат само како вербален производ, а од разликите меѓу филмскиот јазик (чии елементи се новите подвижни слики кои непосредно ја покажуваат реалноста) и вербалниот јазик (чии елементи се зборовите кои ја заменуваат стварноста) доаѓаат до заклучок дека филмот не може да биде никаков посебен јазик.

Оттука произлегува дека филмскиот јазик, како што вели Митри, не претставува визуелна транспозиција на сликовните фигури кои во филмскиот јазик немаат функција на говор, туку се само белег на мисловните структури.

Сепак, треба да се спомне фактот дека начините на уметничкото изразување пред појавата на филмот веќе ја оформиле естетската свест кај човекот, така што факт е дека естетската морфологија на филмот се развила под влијание на веќе воспоставената естетика на свеста. Многу општи принципи на естетската структура на романот, расказот, драмата и филмот не се слични како што се слични психолошките законитости за развивање на ликот или начините на остварувањето на драмскиот конфликт.

Книжевната има свој карактеристичен начин на изразување, додека филмот не може да се поистовети со книжевниот начин на изразување што ја искажува нејзината *автономност* и *автохтоност*. Книжевната, во прв ред, ја става фабулата, а потоа доаѓа формата, за разлика од филмот каде што преку формата и преку нејзините изразни средства се обликува фабулата. Во зависност од книжевното дело и неговата фабула, филмот ги поставува своите односи кон книжевната што треба да ја транскрибира со свој израз. Секое пренесување на книжевното дело во филм подразбира творечка постапка каде што книжевното дело, полифоно според содржината, се подведува на драматуршка обработка која ја бара филмот и се изнаоѓаат можности за соопштување преку филмскиот израз и филмската форма. Но како резултат на ограниченоста на филмскиот израз, филмот не може во целост да ја искаже полифоната структура на книжевното дело, па затоа е присилен книжевното дело да го сведува на неговата драмска структура.

Анализирајќи ги односите што филмот ги воспоставува со книжевната се наметнува заклучокот дека прашањето за релацијата филм - други уметности (кои имаат интермедијален карактер) се меѓу најчестите теми на филмологијата.

Во однос на овие прашања и анализи на ваквите интермедијални односи Анте Петерлиќ заклучува дека оваа тема го зазема четвртото место во филмологијата и во нејзините расправи, анализи и истражувања. На прво место се размислувањата филм-стварност, потоа изучувањата на филмот како јазик и анализирањата на социолошко-идеолошките аспекти на филмот.

„Една ваква фреквентност на оваа и на неа сродните тематика лесно се толкуваат. Филмот е новина во 'космосот' на уметноста, и на многуте од нив на некои нешта им наликува. Поради тоа, кога се говори за новини, за филмот често се размислува како за медиум изложен на сите можни влијанија од другите уметности (влијанија, преземања, проникнувања, расудувања, адаптирања, цитирања и сл.)...

... Неспорно е дека најважната причина за ваквиот интерес и за таквиот однос спрема него е пред се фотографска и фонографска будност со која тој ја посочува физичката реалност, во неговата регистрациска капацитарност поради која и се појавува, да напомниме само два зачестени квалификатива, како на пример 'аналогон' или 'корелат' на физичката стварност“. (Анте Петерлиќ, Прилог кон проучувањето на филмскиот цитат, Зборник „*Интертекстуалност и интермедијалност*“, стр. 197-207, 1988).

(Од книгата: *Книжевност во дијалог со филмот*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005)