

Literatura in film v kontekstu medijskega obrata

Ernest Ženko

Univerza na Primorskem, Titov trg 4, SI-6000 Koper
ernest.zenko@fhs.upr.si

Tradicionalni pogled na odnos med literaturo in filmom predpostavlja prednost zavesti pred materialnostjo medija ter interpretira njuno različnost kot zunanjo. V kontekstu medijskega obrata se soočamo z zastavitvijo, v kateri je specifično obliko zavesti mogoče razumeti šele na podlagi tehnološkega medija, uporabljenega v procesu ustvarjanja.

Ključne besede: literatura in film / komunikacijska tehnologija / novi mediji / medijski obrat / Kittler, Friedrich

I.

Razmerju med literaturo in filmom lahko sledimo v preteklost skoraj do nastanka gibljivih slik, obenem pa ugotovimo, da se njun odnos še vedno izmika zadovoljivi interpretaciji. Razlog leži nemara tudi v tem, da nikoli ni bil postavljen v središče zanimanja filmske teorije, ki se je običajno zadovoljevala – vsaj, kar zadeva pripovedni film – z analizo pogojev in realizacijami adaptacij, torej transformacij iz določenega primarnega jezikovnega sistema (običajno literature) v sekundarni označevalni sistem filmske govornice. Obravnavano razmerje pridobi pomen za teorijo predvsem v primeru, da film obravnavamo generično, kot medij. V njegovi naravi je, da tako v optičnem (fotografija je vedno fotografija nečesa) kot tudi v vsebinskem smislu (obstaja literarna predloga, scenarij, ideja ipd.) temelji na transformaciji že obstoječega znakovnega sistema v gibljive slike (in zvok, ki bi ga prav tako ne smeli zanemariti).

Interpretacije, ki sledijo tej zastavitvi, vse prepogosto presežejo deskriptivno raven in pristanejo v okvirih normativnih sodb, kot je na primer dobro znana izjava: »Knjiga je vedno boljša kot film,« saj je literatura primarna, avtentična oblika izkustva, film pa predstavlja – če uporabimo Freudovo oznako iz *Interpretacije sanj* – le njeno sekundarno, naknadno obdelavo.¹

Primerov, ki govorijo v prid temu pogledu, ni težko poiskati, veliko jih je predvsem v prvih desetletjih razvoja filmske industrije² in še posebej

med pisatelji in literarnimi teoretiki. Virginia Woolf je tako v svoji izjavi, da poustvarjanje literature v filmu dejansko dela slabo uslugo ne le literaturi, temveč tudi filmu, delila mnenje in zaskrbljenost številnih sodobnikov. Izpostavila je »grabežljivo« naravo filma in v filmski adaptaciji prepoznala bistveno moški vidik posiljevanja in plenjenja literarnega besedila. Na ta način je Virginia Woolf, kot poudarja Deborah Cartmell (2), povzela oceno tako filmskih kot literarnih kritikov glede bistva filmske adaptacije, ki zaman skuša delovati v paru – nekakšen neuspeli zakon literature in filma, ki ga zaznamujejo ljubosumje, varanje in obsedenost s tem, kdo si v zakonu kaj lasti:

Toliko zvrsti umetnosti je ena za drugim ponujalo svojo pomoč. Na primer literatura. Vsi slavni romani tega sveta, s splošno znanimi protagonisti in razvpitimi prizori, ki so komaj čakali, da se pojavijo v filmih. Kaj bi sploh lahko bilo lažje in preprosteje? Film je literaturo napadel z brezmejno požrešnostjo in do tega trenutka v glavnem živi od telesa svoje nesrečne žrtve. Toda rezultati so pogubni za oba. Njuna zveza je nenaravna. Povezava med očesom in možgani je bila neusmiljeno pretrgana, ko sta domišljavo poskušala delovati v paru. (cit. iz Cartmell 2)

Na podobno razumevanje odnosa med literaturo in filmom naletimo tudi v večini primerov filmskih adaptacij. Avtorica P. L. Travers filmsko adaptacijo svoje knjižne junakinje Mary Poppins opisuje kot neustrezno in izrazito nasilno. Med drugim trdi, da so bili v Disneyevem filmu³ iz leta 1964 njeni liki – predvsem pa naslovna junakinja Mary Poppins – kastrirani. Pisateljica tako po tej prvi in edini filmski priredbi nikoli več ni dovolila filmske adaptacije svojih literarnih del (Grilli).

Po drugi strani pa od samega začetka filma, in predvsem filmske teorije, obstajajo tudi interpretacije, v katerih ima film prednost pred literaturo. Skupna poteza, ki jo najdemo pri številnih filmskih teoretikih v prvih dveh desetletjih filma,⁴ je predvsem dokazovanje specifičnosti filma in njegove »presežne vrednosti«. To pa je tudi ena izmed značilnosti, ki jih srečamo v številnih primerih novih tehnoloških medijev – da ponujajo doslej neslutene možnosti in na takšen ali drugačen način presegajo vse, kar je obstajalo dotlej. Film je v tem kontekstu kompleksnejši od literature, ker združuje in povezuje različne medije od literature in gledališča do slikarstva in glasbe, ter naprednejši od literature, ker upošteva tehnološki razvoj in je tako bližje sodobnemu (oz. modernemu) človeku, ki nenazadnje niti nima več časa za branje.

Poleg enostranskih pogledov, ki dajejo prednost literaturi pred filmom ali obratno, obstajajo tudi kompleksnejše interpretacije, katerih cilj ni v tem, da se postavijo na eno ali drugo stran, temveč opozarjajo na sorodnosti in skupne značilnosti literature in filma. Tovrstni pristopi običajno

izhajajo iz prepričanja, da je razlike mogoče preseči s širšim pogledom ali splošnejšim pristopom. William Johnson tako v zlati dobi strukturalizma zapiše: »Kritika in teorija sta izpostavili tako podobnosti kot razlike, razprava pa se je v zadnjem času približala ugotovitvi, da beseda [znak] ustreza filmskemu kadru« (29). Kljub temu da so nekateri avtorji ta pogled spodbijali, je ostala njegova vloga v tem kontekstu dominantna.

In ne samo to:

Skoraj vse resne razprave o filmu so skušale film povezati z jezikom. Naslovi knjig v dvajsetem stoletju, kot so *Gramatika filma* [*The Grammar of the Film*], *Jezik in film* [*Language and film*] ali *Kako brati film* [*How to Read a Film*], so površinski pokazatelji globljega prepričanja, da sta jezikovni in vizualni diskurz tesno povezana. Izrazi kot 'slikovni slovar' ['pictorial vocabulary'], vizualna pismenost ['visual literacy'] ali 'gramatika in retorika filma' ['grammar and rhetoric of the film'] so v filmski teoriji običajni« (29).

Na to, da sta literatura in film med seboj tesno povezana, kažejo tudi teoretski pristopi, ki omogočajo interpretiranje literature ali filma. Skozi zgodovino so se razvili trije pristopi, s katerimi lahko literarno delo postavimo v odnos do njegovih bistvenih opredelitev. Prvič: odnos med delom in zunanjim svetom; drugič: odnos med delom in občinstvom; in tretjič: odnos med delom in ustvarjalcem oz. ustvarjalko. Večina literarnih teorij se v preteklosti nedvoumno osredotoča na enega od teh treh pristopov. Ključni poudarek v Aristotelovi *Poetiki* je tako na *mimesis* oz. mimetični naravi literature, v kateri se izraža njen odnos do dejanskosti oz. zunanjega sveta. To ne pomeni, da vprašanja, povezana z ustvarjanjem in recepcijo, ne nastopajo, temveč da v nekem teoretskem kontekstu niso dominantna.⁵ V 17. in 18. stoletju se pristop, ki ga je zastavil Aristotel, spremeni, in v ospredje stopijo vprašanja vplivanja nekega literarnega besedila na občinstvo: ga bo npr. navdušilo, obenem pa tudi o nečem poučilo ali razsvetlilo? Romantične teorije po drugi strani predstavljajo odklon v smeri osebnega prispevka avtorja, ki ima v tem primeru prednost pred naravo in družbo – ogledala ne nastavlja več naravi, temveč svoji notranji viziji.

Kljub temu da razvoju dominantnih pristopov v teoriji literature sledimo skozi veliko daljše obdobje, kot to velja za film, tudi v filmski teoriji naletimo na iste teoretske koordinate. Resda je bilo zaradi značaja filmskega medija in njegovega odnosa do realizma največ pozornosti posvečene odnosu filma do dejanskosti; vendar pa avtorska teorija po eni strani in po drugi strani teorija aparata, ki predstavlja osnovo sodobnim recepcijskim teorijam, dokazujeta, da so v filmski teoriji prisotne in pomembne vse tri, v zvezi z literaturo omenjene koordinate, in posledično tudi, da sta si literatura in film v tem smislu bližje, kot se nemara zdi na prvi pogled.

V (pretežno idealističnih) pristopih, ki sledijo fenomenološkim zastavitvam, velikokrat naletimo še na nadaljnji pomemben korak. Če so v odnosu med literaturo in filmom izpostavljene številne skupne značilnosti, razlike pa so zanemarljive, je mogoče iz tega izpeljati sklep, da sploh ne gre za dva različna medija (literaturo oz. jezik na eni strani in film na drugi), temveč je medij – do skrajnosti poenostavljeno in z zavestjo o tej poenostavitvi – zgolj en sam, tega pa s skupnim imenom lahko opredelimo kot zavest. Na tem mestu pa se odpira več možnosti. Zavest lahko pojmuje kot nespremenljivo duševno ali duhovno bistvo človeka v smislu Kantovega uma (*Vernunft*) in zavest določa (v okviru svojih pogojev možnosti) tako literaturo kot film, med katerima pa ne obstaja neka bistvena razlika.

Obstoj in razvoj t. i. duhoslovnih ved (*Geisteswissenschaften*) implicitno kaže na pomen tradicionalnega pogleda, v katerem je medij (ne glede na to, ali je literarni ali filmski) zgolj čutna upodobitev idej, ki domujejo v duhu, duši ali zavesti. Čeprav se zdi, da *jezikovni obrat* in posledično strukturalizem, ki zaznamujeta celotno področje teorije in kritike v dvajsetem stoletju, v ospredje postavljata jezik, temu v izhodišču ni mogoče povsem pritrčiti. Ferdinand de Saussure v svojih *Predavanjih*, ki predstavljajo temeljni prispevek, ki temu področju pokaže smer, *znak* opredeljuje kot zvezo koncepta in slušne podobe, v kateri (vsaj v kontekstu zahodne metafizike oz. platonizma) ni vprašanja glede hierarhije in prednosti. Koncept oz. misel (*označenec*) je v shematičnem prikazu zgoraj (v dominantni legi), slušna podoba oz. jezikovna forma (*označevalec*) pa je spodaj (v podrejenem položaju); jezik nastopa kot »misl, organizirana v glasovni materiji« (126). Isto prepričanje izrazi tudi Lewis Carroll v *Alici v čudežni deželi*: »Poskrbi za smisel in zvoki bodo poskrbeli sami zase« (107).

K temu tradicionalnemu pogledu na odnos med zavestjo in njenim izrazom v mediju je svoj delež prispeval tudi G. W. F. Hegel, kajti v trditvi, da je umetnost čutno svetenje ideje, nenazadnje dobimo potrditev istega odnosa. Še več, ko zavest (oz. natančneje duh, *Geist*) preseže izrazne možnosti medija, je umetnosti konec. V tem smislu je zavest razumljena razvojno (pri Heglu kot duh), literatura in film v zgodovini pa se kaže ta predvsem kot izraza duha (nekega) časa, torej kot *Zeitgeist*. Da bi se v nekem obdobju zavest lahko ustrezno izrazila oz. da bi izrazila »resnico« tega obdobja, potrebuje ustrezen medij (nekoč npr. literaturo, pozneje film).⁶ Natančnejši prikaz pristopa, ki problematiko odnosa med literaturo in filmom *prevede* v problem razvoja zavesti, se tako kaže kot obetaven korak v smeri vpeljave in razumevanja medijskega obrata.

II.

Podlage za tradicionalni vidik razumevanja odnosa med literaturo in filmom v kontekstu razvoja zavesti v ustrezni meri povzame že William C. Johnson ml. v besedilu, ki nosi naslov »Literatura, film in evolucija zavesti«,⁷ zato se zdi smiselno izhajati kar od tod. Johnson v uvodu ugotavlja, da dominantni strukturalistični pristop k problemu preveč pozornosti namenja znakom ali strukturam znakov (besed, podob ali kadrov), ob tem pa zanemarja pomen, ki ga *skozi* te znake (besede v literaturi, podobe v filmu) izkusimo.

Avtor ponudi drugačen pogled s tem, ko odnos med besedo (literaturo) in podobo (filmom) umesti v vzporedni razvoj zavesti in kulture. Poudarja, da razmerja med literaturo in filmom ne moremo razumeti neodvisno od sprememb, ki so skozi čas zaznamovale izkustvo in mišljenje do te mere, da lahko razlikujemo med arhaičnim in sodobnim razumevanjem vizualnega polja, obenem pa so omogočile postopno prehajanje od ustne k pisni in naposled vizualni kulturi. Po njegovem mnenju podlaga za razumevanje odnosa med literaturo in filmom leži v razumevanju sprememb v razvoju človekove zavesti, razlike med njima pa so – podobno, kot to srečamo že pri Heglu – predvsem zunanji izraz evolucije zavesti.

Johnson v dokaz ponudi številne antropološke in psihološke študije, ki nakazujejo spremembe v okviru različnih disciplin in številnih pojavnih oblik: izginjanje *projekcij* v smislu kolektivnih reprezentacij pri C. G. Jungu, *desakralizacija* sakralnih simbolov pri M. Eliadeju, postopno ponotranjanje (premik pomena od naravnega sveta k notranjemu psihičnemu svetu) pri O. Barfieldu,⁸ *hipervizualizem* pri C. S. Lewisu itn. Predvsem hipervizualizem oz. nasičenost s podobami predstavlja bistveni moment v razumevanju sprememb v zavesti sodobnega človeka, saj predstavlja izraz zavesti, ki iz nekakšne notranje nuje poseže po drugačnem režimu reprezentacij (Johnson 30).

Sprememba v zavesti, ki jo opisuje, se v veliki meri nanaša predvsem na izgubo totalitete (Ženko). Če je **predmoderni človek, v skladu z interpretacijo**, ki jo ponudi Johnson, živel v svetu organske celovitosti in bil v njej udeležen, pa je moderni človek izgubil stik s celoto in (p)ostal ločen, izoliran individuum. To stanje opisujejo v 19. in 20. stoletju številni avtorji, od Karla Marxa, ki v kapitalizmu vidi proces, v katerem vse, kar je bilo prej organsko in trdno, izpuhti v zrak; Walterja Benjamina, ki v izginjanju avre opozarja na izgubo avtentičnosti; Siegfrieda Kracauerja, ki svet tehnološke racionalnosti postavlja v opozicijo organski celovitosti preteklih obdobj; do Fredrica Jamesona, ki družbeni razvoj povezuje z odsotnostjo totalitete, reifikacijo in družbeno fragmentacijo, ki svoj odsev najdejo v

razcepljenem in atomiziranem subjektu. Slednji je izgubil stik s psihičnim ozadjem pojavov in njihovim pomenom, sami pojavi pa so zanj postali običajne *stvari*, do katerih dostopa le z razdalje:

Človek zdaj mesto energije in življenja čuti v celoti v okviru svojega jaza. Sodobna izkustva participacije (kot so sanjska stanja, vizije ali *fantazije, povzročene ob pomoči drog*) so izrazito neobičajna in navadno označena kot bizarna. Ko zavest doseže stanje izolacije ali popolne 'objektivacije', empirična znanost s spremljajočo množico predpostavk in navad uma postane dominantni kriterij veljavnosti. S tem razvojem človek izkusi novo vrsto reprezentacij (Johnson 30).

Na tej točki v razvoju zavesti (to velja predvsem za razviti Zahod, Evropo in Severno Ameriko) se pojavi film: »Nobeno naključje ni, da se film rodi ob vrhu te kulturne spremembe« (30). **Pojavi se v trenutku zanižanja kolektivnih reprezentacij, ki so povezovale predmodernega človeka: reprezentacij, ki so vzajemni odnos med zavestjo in pojavom dojemale kot samoumevnega. Z drugimi besedami: »Če obstaja občutek, da so pojavi sami živi, ni potrebe po strojih, ki bodo zanje ustvarjali novo življenje« (30).** Film torej izhaja neposredno iz potrebe po oživitvi sveta, ki je ostal brez življenja, ker se je zavest od njega ločila, in obenem iz potrebe po udeležbi v svetu, od katerega je individuuum zdaj nepovratno ločen.

Film torej ni nič drugega kot kompenzacija, po kateri poseže sodobni človek, da bi presegel smrt in postvarelost pojavnega sveta ter izgubljeno participacijo v njem; kompenzacija, ki ne nastopa na zavestni ravni, ker je moderna družba ne dopušča, pač pa se preseli na nezavedno in tehnološko raven: »V tem evolucionem kontekstu je mogoče kamero, reze, montažo in kinematografsko projekcijo razumeti kot mehanske analogije psihične kompenzacije za izgubljeno participacijo« (Johnson 31).

Povzemimo Johnsonovo izpeljavo. Prehod od literature k filmu (kot dominantnemu mediju) je potemtakem treba razumeti v izrazih zavesti: kot prehod od *participirajoče zavesti*, ki je v svetu prisotna in od njega ne-ločljiva, k ločeni, odtujeni in *neparticipirajoči zavesti* atomiziranih individuuumov, ki si svojo osamljenost celijo s filmom kot tehnološkim medijem. Film kot novi medij, v nasprotju z literaturo kot starim medijem, to kompenzacijo omogoča, zato v 20. stoletju postane dominanten medij (dokler ga postopoma ne zamenjata televizija in naposled internet). Skratka: novi medij je odgovor na novo stanje zavesti.

Johnsonovo interpretacijo lahko vzamemo za tipičen primer tradicionalnega pogleda na odnos med zavestjo in mediji. Medijski obrat je v svojem bistvu njegova radikalna korekcija, na glavo postavljen odnos – ni zavest tista, ki določa medij, temveč je medij tisti, ki določa zavest. Da bi ta obrat lahko ustrezno zapopadli, se moramo problema lotiti na drugi strani – na strani medijev.⁹

III.

Sodobne razprave o odnosih med t. i. starimi in novimi mediji, ki so se razmahnile predvsem z razvojem tehnologije, gradijo predvsem na pojmih razlike in inovacije, manj pa na podobnostih in skupnih značilnostih. Kljub temu se je razvilo prepričanje, da je pomembno razumeti predvsem spremembe (to, kar je »novo« novega medija), ki jih vsak nov medij prinese. Kot opozarja Mark Hansen, »s spreminjanjem pogojev produkcije izkustva novi medij destabilizira obstoječe vzorce biološkega, psihičnega in kolektivnega življenja, četudi omogoča nove možnosti« (173). Na delu je torej očitno dialektika, ki je skupna vsem novim medijem, začevši s pojavom prvega medija, ki potemtakem predstavlja *prasceno* medijske inovacije v zahodni kulturi. Vsekakor pa je poudarek zdaj na nasprotnem koncu – izhodišče je medij, posledica je stanje zavesti in življenja nasploh.

Običajno je, da se pri iskanju začetkov vračamo v antični svet in največkrat k Platonu. Začetek medijev pri tem ni nikakršna izjema. Običajno je besedilo, v katerem iščemo temeljne probleme teorije medijev, sedma knjiga njegove *Države*, ki nas v podobi votline vpelje v svet senc in iluzij, za katere so odgovorni in krivi ravno mediji. Mediji so tisti, ki na steno votline projicirajo sence, v katerih privezani zaporniki prepoznavajo edino resnico. Četudi je tako zastavljena kritika medijev zgovorna in nemara celo utemeljena, nosi v sebi nek temeljen problem: predpostavlja namreč, da se je mogoče iz votline povzpeti na s soncem osvetljeni svet, v katerem jasno ugledamo celotno strukturo iluzije. Kot pri Marxovi ideologiji, razumljeni v smislu sprejnjene zavesti, je dovolj, da na glavo postavljeni svet postavimo nazaj na noge. Vendar pa mediji predstavljajo težji zalogaj, saj jih v temelju preči neka neizkorenljiva dialektika dopolnila in izgube, ki to gesto preobrata v izhodišču onemogoča.

Skoraj ob istem času kot *Državo*, torej okrog 370 pr. n. št., Platon napiše še en dialog, ki se ukvarja z vprašanjem medija: *Faidros*. Osnovna tema dialoga je sicer ljubezen, razprava pa se vrti predvsem okrog vprašanja umetnosti retorike, poseže pa tudi na številna druga področja, ki zadevajo razmerje med *mythosom* in *logosom*. Eno izmed njih je tudi pisava. Sokrat pripoveduje zgodbo, ki govori o nastanku oz. izvoru pisave. Pri tem ne gre za avtentični grški mit, temveč za pripoved, prevzeto iz egipčanske mitologije, v kateri nastopata naslednika egipčanskih bogov: grški Theuth je tako naslednik egipčanskega Tota, Tamus pa Amona-Re.

Pripoved (Platon 569) se prične, ko polbog Theuth kralju-bogu Tamusu ponudi v dar nov izum: pisavo. Ker ne gre za običajno obdarovanje ali izkazovanje časti, Tamusu daru ni treba sprejeti; še več, njegova naloga je, da ga najprej oceni in ovrednoti, šele nato dar sploh nastopa kot dar. Bog-kralj je

namreč po funkciji tisti, ki rečem podeli vrednost (tako da presodi o njihovi koristnosti ali škodljivosti za uporabnike), tako kot je izumitelj Theuth tisti, ki jih ustvari. Theuthove stvaritve tako same na sebi nimajo nikakršne vrednosti, uporabne postanejo šele v trenutku, ko jim to vrednost podeli Tamus.

Dokler nimajo vrednosti, tudi niso dar, zato se Theuth trudi, da bi pisavo prikazal v najboljši luči. V pripovedi ne nastopa samo kot ustvarjalec (oz. producent), temveč tudi kot oglaševalec, ki izpostavi prednosti in koristi svojega izuma. Tako Tamusu zagotavlja, da bo pisava njenim uporabnikom zbristila spomin ter jih naredila modrejše, saj pisava ni nič drugega kot pripomoček, podaljšek oz. dopolnilo spomina.

Uroš Grilc v komentarju, ki sledi Derridajevemu branju Platonovega dialoga, natančneje opredeli razmerje med Tamusom in Theuthom in razloge za Tamusov odziv na oglas za pisavo: »Pisava naj bi *logos* dopolnila na točki, ko dualna shema govora (neposredna prisotnost govorca in poslušalca) izgubi svojo aktualnost. Bog sam sicer pisave ne pozna, sam ne zna pisati, a tudi nima nobene potrebe po pisanju. To je znak njegove suverenosti, saj lahko vse izrazi in vse doseže s pomočjo govora, ki je edino, a brezhibno orodje njegovega vladanja« (77). Kot smo ugotovili, je tudi v Sokratovi pripovedi suverenost dana le bogu-kralju.

Zato seveda ni nenavadno, da bog-kralj v pisavi ne vidi naštetih prednosti, temveč predvsem slabosti in celo nevarnosti. Pisava kot podaljšek spomina po njegovem prepričanju ni prednost, pač pa nevarnost: pisava bo namreč »podpirala pozabljivost, ljudje se bodo zanašali na pisavo«, namesto lastnega spomina pa »jih bodo spominjali od zunaj tuji znaki, namesto da bi spominjanje prihajalo od znotraj iz njih samih« (Platon 570). Tamus sklene, da je pisava sicer res dobra za spominjanje (*hypómnesis*), nikakor pa ne za spomin (*mnéme*). Prav tako z njeno pomočjo ne bomo zares prišli do modrosti, temveč le do podobnosti z njo (prišli bomo le do navidezne modrosti).

Derrida v svojem branju Platonovega *Faidrosa* posebno pozornost nameni razmerju med pisavo in zdravilstvom oz. *phármakonom*. Dialektika pisave in dialektika *phármakona* imata veliko skupnega: bog obeh je isti in »obakrat gre za *techné*, za neko dopolnilno dejavnost, s katero naj bi zapolnili določen manko, manko spomina in manko obrambe organizma pred razvojem bolezni« (Grilc 103). Vendar pa *phármakon* ni le zdravilo, temveč tudi strup (droga, urok, slikarska barva ali ljubezenski napoj, kot pravi Sokrat). Theuth v pisavi vidi zdravilo, Tamus strup. A dialektika *phármakona* je tudi dialektika pisave, nepomirljiva enotnost njene ambivalentnosti: »Združuje tako racionalno plat, tehnično in terapevtsko kavzalnost *phármakona*, kot tudi njegovo škodljivo plat, se pravi tiste učinke *phármakona*, ki jih ni mogoče obvladati in ki imajo nejasno, celo okultno, magično moč« (105).

Ambivalentnost pisave kot prvega medija, ki je hkrati strup in protistrup, predstavlja model za razumevanje vsakega novega tehnološkega medija. Vsak nov medij je, v tem smislu, zdravilo (ki ponuja nove možnosti in rešitve) in strup (ki blokira, onemogoča ali ukinja obstoječe sposobnosti). Obenem pa nas logika dopolnila vodi nazaj k vprašanju zavesti – kot je predpostavil Johnson, tudi iz Platonovega mita izhaja temeljna funkcija medija: dopolnitev manka oz. zapolnitev nečesa, kar je bilo izpraznjeno. Tako kot bog-kralj Tamus nima potrebe po pisavi, predmoderni človek nima potrebe po filmu.

Film kot *phármakon* nam omogoča razumeti ambivalentnost tega medija v odnosu do literature. Po eni strani nas približa bistvu modernega atomiziranega človeka v družbi, v kateri obstajajo samo še (*brezdušne*) stvari. Če razumemo vlogo, ki jo v tem igra, ter razloge, zaradi katerih obstaja, nam film omogoča videti *resnico* te družbe in tega časa. V tem smislu lahko nastopa kot sredstvo kritike, kot zdravilo, ki nam izboljša vid ter osvetli stanje duha časa. Vendar pa po drugi strani nastopa tudi kot strup, ki – kot je pokazal Platon s svojo podobo votline – kaže sence, ki jih dojemamo kot resničnost.

Vprašanje resnice oz. resničnosti v odnosu do medijev in tehnologije (začeni s pisavo) seveda ne zadeva zgolj Platona in njegovega časa, pač pa je aktualnost vprašanj, ki se pri njem pojavljajo, trajna nota naše (tehnološke in medijske) civilizacije. Posebej pomembna postanejo ta vprašanja ob prelomih in prehod v modernost je tista točka, ki so jo v tem smislu tematizirali predvsem modernistični avtorji.

Eno izmed bistvenih značilnosti modernizma predstavlja ravno njegov odnos do tehnologije. Za številna avantgardna gibanja od futurizma in konstruktivizma do dadaizma in nadrealizma so reprezentacija, mimetizacija, metaforizacija ali apropiacija tehnologije (in stroja kot ključnega predstavnika) njihova bistvena in določujoča poteza. Ob predpostavki, da je prvi tehnološki medij že pisava, lahko odnos, ki ga umetnost modernizma vzpostavlja do tehnologije, opredelimo kot nevarno in paradokсно razmerje, saj svobodo avtonomne ustvarjalnosti modernističnega avtorja križa z determinizmom tehnologije, ki po eni strani nastopa kot družbena danost, po drugi strani pa kot neizbrisljiva determinanta medija. Z drugimi besedami, modernistična umetnost ves čas pluje med Scilo romantične ideologije ustvarjalnosti in svobode ter Karibdo determinističnih zakonitosti medija, v katerem ustvarja, in družbene celote, katere integralni del predstavlja.

Da bi lahko ustrezno zapopadli razmerje, ki ga modernizem vzpostavlja do tehnologije, moramo potemtakem upoštevati tako njen »zunanjik« (družbeni) kot tudi »notranjik« (medijski) prispevek. Na razumevanje vloge, ki jo slednji igra v kontekstu modernizma, naletimo pri številnih avtorjih v

obdobju modernosti (npr. Mallarmé, dadaizem itn.), čeprav je bil verjetno Nietzsche prvi, ki jo je tudi ustrezno oz. v celoti razumel. Vloga tehnološkega medija (pisave, tiska, pisalnega stroja, fotografskega aparata, fonografa, filma itn.) je v ustvarjalnem procesu veliko bolj bistvena, kot se na prvi pogled zdi, saj je medij tisti, ki producira določeno obliko subjekta (in s tem njegov način mišljenja, dožemanja sveta, reprezentacije itn.) in mu potemtakem predstavlja pogoje možnosti izkustva, ki ga v obliki umetnosti posreduje javnosti.

Avtorji, ki so omenjena vprašanja razširili izven konteksta umetnosti, so pokazali, da imajo tehnološki mediji pomembnejšo vlogo pri oblikovanju našega pogleda na svet, kot smo si v preteklosti predstavljali. Marshall McLuhan, ki velja za najpomembnejšega medijskega teoretika 20. stoletja, tako zapiše: »Novi mediji niso načini, s katerimi se povezujemo s starim 'dejanskim' svetom; sami so dejanski svet in po svoji volji preoblikujejo tisto, kar od starega sveta ostaja« (McLuhan, *Counterblast* 24).

IV.

S podobnimi stališči se srečamo pri mnogih medijskih teoretikih, čeprav danes najpomembnejšo vlogo v kontekstu medijskega obrata pripisujemo leta 2011 preminulemu nemškemu avtorju Friedrichu Kittlerju. Pri njem ne naletimo zgolj na razvpito in ničkolikokrat ponovljeno izjavo iz predgovora v delo *Gramofon, film, pisalni stroj*: »Mediji določajo našo situacijo« (Kittler xxxix), pač pa se srečamo tudi z avtorjem, ki je na nenavaden način razpet med starim in novim. Njegova značilnost je tudi to, da je veliko bolj priljubljen kot bran. Kot ugotavljajo nekateri (Parikka), je Kittler za sodobni univerzitetni študij preprosto prezahteven, kar pravzaprav ne preseneča glede na to, da je bil vedno vnet zagovornik tradicionalne (nemške) univerze ter oster nasprotnik bolonjske reforme, kreativnih industrij in izobraževalnega sistema, utemeljenega na kratkoročnih, tržno naravnanih ciljih.

Tudi univerza in izobraževalni sistem nista ločena od medijev; če dominantni medij določa trenutno situacijo oz. v heglovskega smislu določa duha časa, potem določa tudi način produkcije subjektov v okviru nekega izobraževalnega sistema. Glede na to, da je danes dominantni medij računalniški, bistvo upravljanja z njim pa programiranje, lahko tudi družbene procese dojemamo v smislu programiranja. Kittler tako na eni strani ponudi pikolovsko analizo razvoja računalniških standardov in programiranja, na drugi pa pokaže, kako ti sovpadajo s standardizacijo na ravni izobraževanja. Izobraževalni sistem (in v tem okviru študijski program) namreč ni

nič drugega kot program, katerega cilj je programiranje ustreznih subjektov. Vendar pa Kittlerjev odnos do tehnologije, vključno z računalniško, ni *a priori* odklonilen: v tem, da nas šola programira, ne vidi težave, saj je bila to vedno njena naloga, od Goethejevega časa pa do danes.

Specializacija in ciljna usmerjenost, ki ju zahteva današnji študij, nista skladni niti s Kittlerjevo erudicijo niti z njegovim eklecticismom. Glede na to, da bi lahko njegov pristop opredelili kot tehnološki materializem, je ta težava v nekem smislu podvojena. Shematično gre za izhodišče, ki je strukturno analogno Marxovemu, le da ekonomski temelj, ki določa nadzidavo v smislu ideologije, pri Kittlerju zamenja tehnologija medijev. Če mediji (tehnologija) nastopajo kot podlaga, ki omogoča razumevanje (mišljenje) »naše situacije«, moramo biti zmožni analizirati oboje: tehnologijo (v njenih lastnih izrazih električnih krogotokov, tiskanih vezij, algoritmov ipd.) in mišljenje (v izrazih filozofije, teorije, diskurzivne analize ipd.), obenem pa tudi vezi med njima. Kot ugotavljata Winthrop-Young in Wutz (xx), je za Kittlerja ta vez zelo tesna: »Mediji so alfa in omega teorije«. Ne samo, da »mediji določajo našo situacijo«, pač pa oblikujejo tudi naše miselne operacije. Derrida v delu *O gramatologiji* (196) zapiše: »Zunaj teksta ne obstaja nič.« (*Il n'y a pas de hors-texte.*); Kittler naredi še korak naprej: temeljno določilo analize medijev potemtakem ni nič drugega kot *il n'y a pas de hors-media*.

S tem postane razumljivejša oznaka Kittlerja kot »Derridaja medijske teorije«, čeprav sta za razumevanje njegovega pristopa ravno tako pomembna tudi Foucault in Lacan; prvi zaradi arheologije vednosti, ki pri Kittlerju postane arheologija medijev, drugi pa zato, ker (kot pred njim Freud) izhaja iz tehnološkega materializma. Prav tako je očiten vpliv, čeprav ne presenetljiv, ki ga imata na Kittlerja kanadska teoretika medijev Harold Innis in Marshall McLuhan. Ker pa, kot rečeno, »zunaj medija ne obstaja nič«, v razpravo vstopajo tudi drugi: Nietzsche, Heidegger, Alan Turing, Pink Floyd, Edison, Thomas Pynchon, Richard Wagner in Bram Stoker.

Kljub temu da se večina avtorjev (predvsem npr. Lacan in Foucault) pojavlja skozi celoten Kittlerjev intelektualni razvoj, lahko pri njem ločimo (Winthrop-Young in Wutz, *ibid.*) tri obdobja, ki trajajo približno po desetletje. V sedemdesetih letih 20. stoletja je največ zanimanja posvečal diskurzivni analizi in Goethejevi dobi; v tem času nastane delo, s katerim opozori nase: *Aufschreibesysteme 1800/1900* (*Sistemi zapisovanja 1800/1900* oz. v angleškem prevodu *Diskurzivne mreže 1800/1900*). V osemdesetih letih njegovo pozornost pritegnejo električni mediji, ki jim posveti verjetno najpomembnejše delo: *Grammophon Film Typewriter* (*Gramofon, film, pisalni stroj*, 1986). V devetdesetih letih se naposled obrne proti vse očitnejši

digitalizaciji in računalniku kot mediju, v katerem so ukinjeni/preseženi vsi predhodni mediji.

Differentia specifica, ki Kittlerja ločuje od drugih avtorjev, je zanikanje antropocentričnega stališča in prepričanje v določeno avtonomijo tehnologije in z njo povezanih medijev. Mediji ne obstajajo zgolj kot podaljšek, proteza ali pripomoček pri razvoju človeštva (Freud; McLuhan, *Understanding Media*), pač pa se (vsaj od industrijske revolucije naprej) razvijajo v smeri avtonomnega polja. Zavest o tehnologiji kot avtonomnem polju se ne pojavi zgolj pri Kittlerju, saj v razpravah o postmodernizmu in postmodernosti, ki s seboj prinašajo povratek h Kantu in pojmu sublimnega, nastopa tudi v kontekstu problematizacije reprezentacije; tako npr. Jameson v razpravo vpelje pojem *tehnološkega sublimnega*, ki izraža ravno točko, v kateri sodobna računalniška tehnologija preseže našo predstavno zmožnost. Za Jamesona tehnološko sublimno vodi v paranojo oz. v smer, ki jo je Freud označil z izrazom *das Unheimliche*, v nevzdržno grozljivo bližino in vseprisotnost tehnologije medijev, pri katerih površina izniči kakršnokoli možnost hermenevtike.

Po Jamesonovem mnenju nam to stanje onemogoča delovanje (v smislu političnega delovanja), iz njega pa se lahko rešimo samo, če prepoznamo njegove strukturne značilnosti in svoje mesto v njih. Z drugimi besedami: to, kar nas lahko popelje iz tehnološke ujetosti, je *kognitivno kartiranje*. Jameson predlaga operacijo, ki bi jezik tehnologije prevedla v uporabniku prijaznejši jezik umetnosti ali (če bi umetnosti spodletelo) množične kulture. Izkaže se, da niti umetnost niti kultura odgovora v pozitivnem smislu ne najdeta; vse, kar na ta način dobimo, je nekakšno negativno kartiranje, ki se kaže v oblikah množične kulture (predvsem filmski medij in TV), ki tematizirajo paranojo in teorije zarote.

Kittlerjeva strategija tehnološkega materializma v tem smislu lahko nastopa kot korak v smeri reševanja iz kartografske zagate. Kljub temu da je bil Kittler v svojem zadnjem obdobju profesor tako estetike kot teorije medijev, se je v tem primeru postavil na stran slednjih: ni umetnost tista, ki določa našo situacijo, pač pa so to mediji. Pričakovanja, ki jih do umetnosti goji Jameson (nemara tudi kot dedič Frankfurtske šole), so iluzorna: danes bi lahko kognitivno kartiranje izpeljali le ob pomoči medijev, natančneje – prek razumevanja tehnologije in njenega vpliva na individuuma in družbo.

Osnutek tega najdemo predvsem v Kittlerjevem delu o t. i. električnih medijih: gramofonu, filmu in pisalnem stroju. Kittler v tem delu učinkovito pokaže, kako vsak nov medij spremeni našo predstavo o sebi in svetu. Vsak nov medij naš spoznavni aparat, če uporabimo Kantov zgled, prilagodi sebi. Poglejmo primer: Aristotel si predstavlja, da svet spoznavamo tako, da se podobe zunanjega sveta vtiskujejo v nekakšno povoščeno

površino tablice, ki tvori naš um. Takšne tablice, prevlečene z voskom, so Grki uporabljali za pisanje in računanje; predstavljale so stanje razvite tehnologije tistega časa.

Z odkritjem fonografa, naprave, ki je omogočala snemanje in reprodukcijo zvoka, se pojavi prepričanje, da je najboljši model človeškega uma prav fonograf. Kot leta 1880 v sestavku z naslovom »Spomin in fonograf« zapiše Jean-Marie Guyau, ni človek nič drugega kot zavestni fonograf (Kittler 30). Zanimivo je tudi, da se pred razvojem filma nikoli nikomur v kritični situaciji ni »strgal film«,¹⁰ po tem pa je to skorajda postalo pravilo. Poleg tega se je marsikomu v trenutkih pred katastrofo pred očmi celotno življenje zavrtilo prav kot film. V času, v katerem dominirajo računalniki, je seveda najpogostejša predstava o delovanju možganov prav računalnik. Zato nam ni treba več skrbeti, da bi se nam strgal film, še vedno pa živimo v neprestanem strahu, da se nam bo »sesul sistem«, »pokvaril trdi disk« ali da nam bo nekdo zbrisal dokumente z našega oblaka.

* * *

Poskusimo povzeti. Dolga tradicija, ki ji lahko sledimo nazaj vsaj do Protagorovega načela *homo mensura*, postavlja v središče človeka in predvsem njegovo duhovno podstat – zavest. V tej tradiciji, ki dobi nov zagon z oblikovanjem kartezijskega novoveškega subjekta, je svet dojet kot igrišče (kolektivnega ali individualnega) duha oz. zavesti, ki svobodno in po svoji volji v materialni zgodovini ustvarja kulturne pojavne oblike in jih interpretira kot izraze svoje lastne dejanskosti. Literatura in film sta v tej interpretaciji zunanja izraza stanja v razvoju zavesti. Prehod od literature kot dominantnega (in tudi prestižnega) načina razumevanja človeka in njegovega sveta k filmu, ki v prvi polovici dvajsetega stoletja prevzame njeno vlogo, je neposredna posledica spremembe v zavesti ljudi, ki so ta prehod izkusili. Trajanje in kontinuiteta pozornosti, ki jo terja branje ter posledično oblikovanje imaginarnih svetov na podlagi besedila, prednost prepusti fragmentaciji zavesti, ki pomen tvori iz filmskih podob, na podlagi montaže urejenih v kadre in sekvence. Ta sprememba nikakor ne pomeni, da literatura v času filma izgine, pomeni pa, da ne igra več vloge, ki jo je igrala pred tem, saj ne oblikuje podobe sveta, v katerem živi moderni človek.

Temu tradicionalnemu pogledu smo nasproti postavili njegovega na glavo postavljenega dvojnika, s čimer smo izvedli obrat, ki v veliki meri spominja na Kantov *kopernikanski obrat* v *Kritiki čistega uma* ali na Marxovo kritiko Hegla. McLuhan, predvsem pa Kittler in tudi številni drugi avtorji, ki so prispevali k *medijskemu obratu*, so izvršili to isto dejanje – kritiko tradicionalnega odnosa med zavestjo in medijem. Ne določa zavest medijev,

temveč mediji določajo zavest. Prehod od literature k filmu v tej luči ni odgovor na spremembo zavesti, temveč zamenjava medija šele povzroči spremembo v zavesti. V tem smislu medijski obrat brez večje težave povežemo z medijskim materializmom (materialnost oz. materialna struktura medija predhodi vsebini in določa, če uporabimo Kantov izraz, njene pogoje možnosti) in medijskim determinizmom (objektivnost in subjektivnost, torej tudi zavest, sta določeni z dominantnimi mediji).

Obe predstavljeni poziciji sta seveda enostranski in vodita v razmislek, ki je običajno posledica takšne zagate: ali je med njima možno posredovanje, dialog ali nemara celo sinteza? Pred desetletji, ko ta izraz na svoji površini še ni nosil toliko plasti prahu, bi v ta namen na pomoč priklicali *dialektiko*. Namesto tega lahko uporabimo tudi izraz, ki ga je ravno v ta namen razvil Fredric Jameson: *stereoskopsko* mišljenje – sposobnost misliti obe poziciji hkrati. Čeprav je dandanes, po medijskem obratu, splošno prisotna težnja k prikazovanju nedvoumne dominacije medijev nad mišljenjem in oblikovanjem zavesti, upoštevanje zgolj tega vidika vodi v nerešljivo zagato nastanka in razvoja medijev v kontekstu razvoja človeka in družbe. Četudi jim je treba priznati neodvisnost in pomemben vpliv na zavest, moramo obenem upoštevati tudi vlogo subjekta pri njihovem oblikovanju. Rešitev te zagate pa ne more biti zgolj enostranska.

OPOMBE

¹ Primerjava filma s sanjami je upravičena v smislu, da že prve filmske teorije film primerjajo s sanjami, velik pomen pa sanje in Freudova psihoanaliza pridobita predvsem v kontekstu t. i. francoske filmske teorije. Več in podrobneje o tem Guido Aristarco in Christian Metz.

² Ne smemo pozabiti, da je film potreboval precej časa, da se je iz rastoče industrijske veje, namenjene zabavi, razvil v »sedmo umetnost«, kot je novi medij poimenoval Ricciotto Canudo (Aristarco 127), obenem pa v veliki meri ohranil prvotni namen.

³ Film temelji predvsem na prvem delu z naslovom *Mary Poppins* in deloma na drugem: *Mary Poppins se vrne*.

⁴ V ta kontekst, poleg Ricciotta Canuda, sodijo predvsem francoski filmski ustvarjalci in publicisti: Germaine Dulac, Louis Delluc, Léon Moussinac idr.

⁵ Na prvi pogled gre za pretirano posploševanje v duhu Heglove vélike pripovedi, vendar nas na tem mestu dejansko ne zanimajo detajli in odkloni, pač pa zgolj shematski pregled dominantnih usmeritev, ki se nanašajo na literaturo in ki se v teku zgodovine spreminjajo. V podobnem smislu Richard Rorty zgodovino filozofije glede na dominantni interes razdeli na tri obdobja: bit, zavest in jezik.

⁶ Ustrezno metaforo so za ta primer razvili že razsvetljenski avtorji: medij kot okno, ki omogoča videti resnico, obenem pa nam njegova transparentnost onemogoča, da bi ga uzrli kot takega.

⁷ Originalni naslov: »Literature, Film and the Evolution of Consciousness«.

⁸ Na tem mestu bi lahko upravičeno dodali tudi prispevek Richarda Rortyja.

⁹ Na tem mestu velja izpostaviti, da sodobne analize medijev, ki temeljijo na medijskem obratu oz. mu sledijo, pojem medija razširijo na področja, ki so bila prej zgolj v domeni drugih področij – npr. umetnosti in kulture. Dejansko je to vsaka tehnologija, ki omogoča hranjenje, prenos in obdelavo sporočil.

¹⁰ To metaforo v filmu *Persona* (1966) uporabi tudi režiser Ingmar Bergman, ki tako eksplicitno opozori na vez med filmsko reprezentacijo in duševnim stanjem protagonistke.

LITERATURA

- Aristarco, Guido. *Istorija filmskih teorija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1974.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Penguin, 1994.
- Cartmell, Deborah. »100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy.« *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Ur. Deborah Cartmell. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Derrida, Jacques. *Disseminations*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- – –. *O gramatologiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998.
- Freud, Sigmund. *Interpretacija sanj*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Grilc, Uroš. *O filozofiji pisave: Na poti k Derridaju*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.
- Grilli, Giorgia. *Myth, Symbol and Meaning in Mary Poppins: The Governess as Provocateur*. London in New York: Routledge, 2007.
- Hansen, M. B. N. »New Media.« *Critical Terms for Media Studies*. Ur. Mitchell, W. J. T in Hansen, M. B. N. Chicago in London: University of Chicago Press, 2010.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- Johnson, William C. »Literature, Film, and the Evolution of Consciousness.« *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38.1 (1979): 29-38.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- McLuhan, Marshall. *Counterblast 1954*. Berlin: Transmediale.11, 2011.
- – –. *Understanding Media*. London: Routledge, 2005.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press, 1982.
- Mitchell, W. J. T in Hansen, M. B. N. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago in London: University of Chicago Press, 2010.
- Parikka, Jussi. »Friedrich Kittler (1943–2011).« Splet. 16. 10. 2012. <http://jussiparikka.net/2011/10/18/friedrich-kittler-1943-2011>.
- Poague, Lealand A. »Literature vs Cinema: The Politics of Aesthetic Definition.« *Journal of Aesthetic Education* 10.1 (1976): 75-91.
- Platon. *Zbrana dela*. Celje: Društvo Mohorjeva družba, 2006.
- Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford in Princeton: Princeton University Press, 2009.
- Saussure, Ferdinand de. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 1997.
- Winthrop-Young, Geoffrey in Wutz, Michael. »Friedrich Kittler and Media Discourse Analysis.« *Gramophone, Film, Typewriter*. Friedrich Kittler. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Ženko, Ernest. *Totaliteta in umetnost: Lyotard, Jameson in Welsch*. Ljubljana: Založba ZRC, 2003.

Literature and Film in the Context of Media Turn

Keywords: literature and film / communication technology / new media / media turn / Kittler, Friedrich

In this article we claim that proper understanding of the relation between literature and film in the context of media turn is not possible without an analysis of the materiality of technological media and its consequences on the level of epistemology, aesthetics, but also of power relations (politics and economy). The traditional view concerning literature and film preferred consciousness to materiality and specificity of a medium, and therefore interpreted the difference among them as superficial. In the context of media turn, developed through Marshall McLuhan, Friedrich Kittler, and others, we face a setting in which a specific form of consciousness is grasped as a consequence of a technological medium that has been used in the process of creation.

Februar 2014