

Giblјive slike in njihove teoretične refleksije (predgovor)

Barbara Zorman

Pričujoči tematski sklop prinaša izbor razprav, prvič predstavljenih na 11. mednarodnem kolokviju »Literatura in gibljive slike/Literature and Moving Pictures«, s katerim se je v septembru 2013 začel niz kolokvijev, posvečenih raziskovanju vezi med literaturo ter drugimi umetnostmi.

Barthes v delu *La Chambre Claire: Note sur la photographie* (1980) opiše *punctum* kot zbodljaj, s katerim fotografija (pri)zadene in obenem osmisli gledalca. Podobno se zdi vstop jezika v razmerje s podobo smiseln predvsem kot razpiranje lastni ranljivosti, saj se le v soočanju s svojimi mejami ustvarjajo možnosti za njihovo preseganje. Razmislek o razmerjih med literarnim in vizualnim se zdi uporabno začeti z vprašanjem o njihovih semiotičnih, medijskih vidikih in najprej opozoriti na razliko med tradicionalnimi dvodimenzionalnimi slikami ter sodobnimi – ki so bistveno določene s »tehno – imaginativno paradigmo«, kot jo poimenuje Vilém Flusser – torej avdiovizualnimi podobami. Te gre nadalje razvrščati v okviru filma in videa ter interaktivnih umetnosti. Obenem pa je mogoče razmerje med besedo in podobo reflektirati tudi v razpravah o kognitivnih procesih, ki pogojujejo literaturo. Branje in pisanje literarna veda namreč pogosto ponazarja z nizom, zaporedjem miselnih podob. Darja Pavlič v študiji »Pesniške, mentalne in druge podobe« (2010) ugotavlja, da se je literarni termin »podoba« uveljavil kot posledica »metonimičnega prenosa z gradiva na izdelek: podobe oz. notranje slike so bile gradivo za metafore in komparacije, z istim izrazom pa so označevali tudi končni izdelek, torej metafore in komparacije« (245). Začetek teoretičnega preučevanja mentalnih podob sega vsaj do Aristotela, ki je s tezo, da mišljenje ni mogoče brez predstavnih podob (*phantásmata*), odprl dispute o primerljivosti misli s čutnimi pojavi. Med starejšimi avtoritetami na področju teorije mentalnih podob Darja Pavlič izpostavlja še Thomasa Hobbsa, saj iz njegove

senzualistične teorije izvira razširitev pomena 'podobe' z območja vizualne zaznave na kateri koli čut. Angleški avtorji iz 18. stoletja, ki so se ukvarjali z literarno vedo, za njimi pa nemški estetik iz 19. stoletja, so v svoj besednjak sprejeli pojem podoba, s katerim so med drugim označevali obnovljeno čutno zaznavo. Podobe, ki izvirajo iz zaznavanja, so obravnavali kot gradivo, s katerim pisatelji ustvarjajo svoja dela. V času filozofskega empirizma se je torej z besedo *image* zgodilo to, kar je s stališča literarne vede najbolj zanimivo: postala je literarni termin. Ray Frazer, ki se je ukvarjal z izvorom literarnega termina *image*, je ugotovil, da klasična

retorika renesančne dobe pojma podoba ni poznala, pač pa je govorila o figurah – tehnikah izražanja (239–40).

Z razvojem moderne misli je tudi na razmišljanje o literaturi vplivala prevlada vizualnega zaznavanja nad drugimi kanali percepcije; stvarni svet naj bi se umetniško najbolj prepričljivo zrcalil v slikah. Tako je razumevanje pisanja in branja literature postalo (v veliki meri) ustvarjanje podob. Tudi v dvajsetem stoletju so bile vizualne metafore v ospredju literarno teoretičnih razprav. Viktor Šklovski študijo *Iskusstvo kak priem* (1917) uvede s trditvijo: »Umetnost je mišljenje v podobah«, ki jo v nadaljevanju korigira, posebej z ločevanjem prozne podobe, ki je sredstvo abstrakcije, ter pesniške podobe, ki je sredstvo jezika. Šklovski kot bistvo literarnega umetniškega postopka izpostavi oteževanje oblike, to pa se dogaja s selekcijo izrazov, ki tvorijo tekst; teoretsko razumevanje poezije temelji predvsem na razumevanju zakonov pesniškega jezika. Roman Ingarden se je v delu *Das literarische Kunstwerk* (1931) mentalnim podobam približeval prek »shematiziranih aspektov«, tekstualnih indicev o plasteh predstavljenih predmetnosti, ki v zaznavah bralcev sprožijo tvorjenje literarnih podob, le-to pa naj bi temeljno zaznamovala nedoločnost, odsotnost določenih označevalnih atributov. Ingardnovo teorijo je nadgradil Wolfgang Iser, ki je v študiji *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976) utemeljil podobo kot osrednjo kategorijo predstave. Iser nadaljuje Ingardnovo premiso o nedoločnosti literarno predstavljenih predmetnosti; zapiše, da se bralcu ob soočenju s filmsko priredbo oziroma ponazoritvijo prej prebranega romana pokaže, kako optično uborne so pravzaprav naše podobe ob branju. Prav pomanjkanje vizualne specifikke pa pogojuje polno udeležbo prejemnika v bralnem dejanju – optična nespecifičnost bralnih konkretizacij naj bi namreč dokazovala, da te predstave lika ne osvetljujejo kot predmet, temveč kot nosilca pomena. Iser nadaljuje, da razočaranje nad filmsko priredbo literature, na primer v trenutku, ko na platnu ugledamo znani literarni lik, izvira iz dejstva, da je iz filmske/fotografske materije odstranjen njegov človeški agens. Medtem ko naj bi predstavniki sveta, ki ga proizvede literatura, za njegovega bralca bil živ in dostopen v sedanjiku, je fotografija preteklost, v katero gledalec ne more vstopiti. Refleksija podob kot izhodišče razmerja med literaturo in fotografijo/filmom je osrednjega pomena v priredbenih študijah. Tomas Leitch v članku »Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory« (2003) sistematično izpostavi temeljne napake pri primerjanju literature in filma, pri tem pa nasprotuje enačenju filma s fotografijo (kot podstatjo filma), ki je zelo pogosto v tovrstnih primerjavah, pa tudi prepričanju, da je gledalčeva domišljajska aktivnost ob gledanju filma manjša kot ob branju. Enačenje filma s fotogra-

fijo, meni Leitch, spregleduje dejstvo, da filmi ne temeljijo le na vizualnih kodah, temveč tudi na interpretaciji zvokov, glasbe, gibanja, tišine ... Prav tako je zmotno prepričanje, da film zaradi preobilja vizualnih informacij ne ustvarja praznih mest, ki bi gledalcem dopuščala kreacijo lastnih predstav. Prvič zaradi dejstva, da film gledalcu predstavi le izsek iz diegetskega prostora in časa; celoto mora gledalec sestaviti z lastno participacijo v dogajanju. Poleg tega pa danes vemo tudi, da dojemanje literarnih oziroma avdiovizualnih vsebin ne temelji zgolj na »notranjem gledanju«. Sodobne interpretacije dojemanja umetniških del se pogosto opirajo na dognanja kognitivne znanosti, v kateri se ena od osrednjih razprav še vedno nanaša na vprašanje, ali možgani obdelujejo podatke prvenstveno prek konceptualnih oziroma propozicionalnih struktur, ki so analogne verbalnim opisom razmerij, lastnosti itd., ali pač podatke o svetu prezrcalijo v svoje celice prek slikovne reprezentacije, v smislu natančnega podajanja prostorskih odnosov med točkami. V zadnjih desetletjih pa je v diskusijah o mentalnih podobah opazna svojevrstna fluidnost, nejasnost meje med vizualnim in verbalnim, obenem pa tudi prepričanje, da kognicija temelji na večplastnih reprezentacijskih sistemih. Stephen Kosslyn, denimo, z W. L. Thompson in G. Ganis v študiji *The Case for Mental Imagery* (2006) na primeru empiričnih raziskav delovanja možganov ugotavlja, da so tovrstne reprezentacije pravzaprav hibridne, da torej prvenstveno uporabljajo prostor v možganskem korteksu za predstavljanje prostora v svetu, obenem pa to interpretirajo z abstraktnejšimi konceptualnimi kodami (9–10). Razprave se torej bližajo ugotovitvi, da verbalizacija in vizualizacija nista strogo ločena, temveč prepletena kognitivna procesa. Vse pomembnejši postajajo tudi izsledki o vplivu telesnih in afektivnih odzivov pri recepciji; življenje v (avdiovizualni) tekst se na primer poraja prek zavestnih kot tudi polzavestnih, avtomatičnih odzivov, na primer z nehotenimi mišičnimi reakcijami ob zaznavi določenih zvokov ali gibanja. Kako torej naše dojemanje umetniških vsebin pogojujejo mediji, materialni nosilci, telesa? S tem vprašanjem se vračamo k semiotičnim vidikom razmerja med besedo in podobo; to v sodobni teoriji ne deluje več na principu dihotomije, pač pa dialoga, stapljanja, hibridnosti. Ena od polemičnih trditev *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994) W. J. T. Mitchella je, »da je medsebojno delovanje slik in besedil sestavni del reprezentacije: vsi mediji so mešani mediji in vse upodobitve so heterogene; ne obstajajo 'izključno' vizualne ali besedne umetnosti, čeprav je želja po prečiščevanju medijev ena od osrednjih utopičnih potez modernizma« (23). Radikalnost te trditve avtor kasneje korigira; splošnost podobe/besedila kot simbola heterogenosti reprezentacije in diskurza naj ne bi pomenila pomanjkanja pozornosti do snovne, oblikovne in zgodovinske specifičnosti posamič-

nega medija. Obenem pa trenje različnih reprezentacij in kodov znotraj umetniškega dela teoretiku lahko ponudi vzvod, s katerim se obravnava delo kot tudi njegov odnos do lastnega in drugih umetniških medijev prikaže v novi luči.

Razprave v pričujoči številki *Primerjalne književnosti* razmerje med literaturo in gibljivo sliko osvetljujejo v dialogu različnih disciplin in pristopov. Izpostavljen je problem besedilnega prečenja znakovnih sistemov, transkodiranja, pa tudi uporabnost literarnih študij na področjih filma in videa ter obratno; osvetljena so razmerja med literarnimi, filmskimi, medijskimi in vizualnimi študijami, teorijo novih medijev itn. Predstavljena je tudi kriza pojma avtorstva in z njim povezanega dela ter pravic, ki je vzniknila s prenosom besedil v domeno novih medijev. Razprave izhajajo iz trenj, protislovij, neskladij, robov, ki se razpirajo v gibanju literarnih vsebin na ekranih.

Thomas Elsaesser se v prispevku »Kontingentnost in naključnost kot ruševini časa: besedilo, podoba in gibanje v *Saturnovih prstanih* W. G. Sebald« posveča romanu W. G. Sebald, ki se tke skozi preplet besedila in fotografij. Slednje v procesu branja razkrivajo motivno ponavljanje in prelivanje; tako iz niza fotografij nastajajo zgodbe, ki so lahko vzporedne ali celo kontrapunktne besedilom. Tovrstna percepcija sosledja fotografij pa v knjigi ustvarja svojevrstno iluzijo gibanja, ki spominja na predfilmsko napravo »Daumenkinok«. Elsaesser opozarja, da Sebald film prevaja nazaj v knjigo; s tem bralcu ponuja možnost, da film ponovno odkrije, ga na novo izumi. Potopitev kina v knjigo pa obenem literaturo spodbuja, da v 21. stoletju znova odkrije gibanje in premikanje, ki ne sledi nujno linearnim zapletom in vzročnemu sosledju dogodkov. S stopinjami in osamljenimi tavanji, potovanji z vlakom in s trajektom, z vračanja in s krožnimi potmi, ki oblikujejo srečanja v Sebaldovi fikciji, nastajajo nove pripovedne poti in pripovedne tehnike, piše Elsaesser, ki svoje razumevanje Sebald izpeljuje iz (nemogoče) hermenevtike kontingentnosti – naključja ali možnosti.

Darko Štrajn se v izhodišču prispevka »Fragmented Subjectivity as The Subject-Matter in Novel, Film and in Digital Forms of Narration« podobno kot Elsaesser ukvarja s potapljanjem kinematografskih principov v literaturo in posledic tega procesa za razvoj obeh medijev; izhodiščno zastavljene teme naposled osvetli kot vzvode transformacije konstrukcij družbenih realnosti v množični kulturi. Avtor se vseskozi vrača k vprašanju »demontaže«, ki se implicitno pojavi že v razmišljanju o enem prvih literarnih poskusov montiranja fragmentov realnosti, Döbblinovem romanu *Berlin-Aleksanderplatz* – vzpostavljenem v dialogu z Benjaminovo refleksijo v eseju, naslovljenem *Križa romana*. Filmskost tega romana je nadalje izpostavljena v analizi del, ki so skušala Döbblinov tekst prirediti zakonom ekra-

na, zlasti v Fassbinderjevi televizijski seriji, ki uporabi filmsko tehnologijo osvetljave in zvoka za vnovično spajanje elementov, in tako »demontira« Döblinovo konstelacijo motivov in likov. V sklepnem delu avtor pojem montaže reflektira v luči digitalne dobe; v stapljanju specifič med različnimi znakovnostmi in subjektivnostmi pripoved digitalnih medijev izhaja iz demontaže resničnosti oziroma umestitve imaginarnega v jedro realnosti.

Tudi **Janez Strehovec** v razpravi »Giblјive besede-podobe: elektronsko literarno besedilo v paradigmi filma, videa in interneta« montažo izpostavi kot enega temeljnih principov, s katerim je kinematografska paradigma zaznamovala 20. stoletje. Težišče razprave je usmerjeno v gibanje besed oziroma v novomedijski pojav »filma verbalnih vsebin«, za katerega je avtor ustvaril izraz »beseda-podoba-telo v gibanju«; ta predstavlja izziv za teorijo, saj širi koncept besedilnosti na področje neverbalnih označevalcev, obenem pa je njegov obstoj pogojen z novomedijskimi parateksti. Učinkovanju takega besedila se Strehovec približuje s pomočjo teorije videa in filma, na primer z Bonitzerjevo teorijo madeža, motnje v toku besedila, ki spodmakne običajni dispozitiv branja. Elektronsko giblјivo poezijo Strehovec nadalje vzporeja z videom, pri čemer se naveže na teorijo Maurizia Lazzarata in kot skupno točko poudari tematiziranje ontološke predpostavke njunih medijskih podlag.

Ayşe D. Temiz se osredinja na (avto)refleksijo filmskega in literarnega medija, ki se generira z napetostjo med opisom in pripovedjo. Avtorica se v razpravi »'The slow pale chaos drift west': Depth of Field and *The Crossing* into the Pure Past of the American South« najprej posveti literarnim in filmskim modernističnim eksperimentom, ki so sledili razpadu linearnega časa: pri tem izhaja iz Deleuzovega koncepta »podoba-kristal«; le-ta se osvobodi podrejenosti dogajanju in se naveže na časovnosti, ki so tuje sedanosti lika/gledalca in jih ni preprosto umestiti v preteklost. Avtorica analizo te nove podobe časa opira na dva koncepta virtualnega časa, najde ju v Bergsonovih oziroma Leibnizovih delih: »čisto preteklost« in »nesomožne svetove«; prek obvoza k Nietzscheju se nato vrne k izhodišču Deleuzovega raziskovanja Leibnizovih »nesomožnih svetov« v povezavi z njegovo shemo zaznavanja skozi monade; tega predstavi z branjem postapokaliptičnega sveta v romanu Cormaca McCarthyja *The Crossing*.

Ernest Ženko v razpravi »Literatura in film v kontekstu medijskega obrata« razmerje med literaturo in filmom v dialogu z Williamom C. Johnsonom oziroma s tradicionalnim stališčem duhoslovnih ved osnuje na razumevanju sprememb v razvoju zavesti oziroma razlike med njima izpostavi kot zunanji izraz evolucije zavesti. Razprava v nadaljevanju z analizo medijev v različnih zgodovinskih kontekstih izpostavi temeljno načelo tovrstnega nadomeščanja in izpodrivanja: zapolnitev nečesa, kar je

bilo izpraznjeno. V sklepu pa avtor izvede obrat od tradicionalnega odnosa med zavestjo in medijem, ko z McLuhanom, predvsem pa s Kittlerjem meni, da so mediji določujoči element zavesti in ne obratno. Prehod od literature k filmu v tej luči ni odgovor na spremembo zavesti, temveč šele zamenjava medija povzroči spremembo v zavesti, in tako medijski obrat poveže z medijskim materializmom ter medijskim determinizmom.

Ana Beguš v študiji »Internetne avtorske prakse kot pojavi sekundarne ustnosti« poda nekaj pogledov na zgodovinski razvoj avtorstva na podlagi konceptov različnih kultur pisnosti, ki so se razvili v Torontski šoli komunikacije, in sicer kulture primarne ustnosti, kulture pisnosti ter kulture sekundarne ustnosti. Za razumevanje avtorstva v okviru kulture primarne ustnosti sta pomembni eksplicitna medbesedilnost – mogoča je predvsem v družbah, kjer kulturne vsebine niso konceptualizirane kot intelektualna lastnina – ter izrazito participatoren odnos udeležencev v sporazumevanju. Z razvojem in vseprisotnostjo elektronskih tehnologij v drugi polovici 20. in začetku 21. stoletja pride do reaktualizacije nekaterih zgoraj navedenih značilnosti primarne ustnosti, vendar pri tem ne gre za preprosto vračanje v preteklost, pač pa za sekundarno ustnost, torej specifičen preplet primarno ustne in pisne tradicije.

Narvika Bovcon v članku »Jezik gibljivih slik v računalniških vizualizacijah literarnozgodovinske podatkovne zbirke« pregleda različne možnosti povezovanja in medsebojnega preoblikovanja literature in gibljivih slik. Kot referenčne medije, ki posredujejo v tem povezovanju, obravnava film, video in digitalno podobo. Ugotavlja, da je t. i. diagramsko mišljenje, ki se je razvijalo tudi prek projekta *Enciklopedije* Diderota in D'Alemberta, mišljenjski model, relevanten za razumevanje problematike vizualizacije podatkov, npr. v sodobni digitalni humanistiki. V drugem delu članka avtorica predstavi projekt, ki ga je izvedla s svojimi študenti na Fakulteti za računalništvo in informatiko Univerze v Ljubljani. Predstavljena je vrsta različnih vizualizacij podatkovne zbirke *WomenWriters*, v kateri so zbrani podatki o literarni zgodovini literarnih avtoric – na spletu dostopna zbirka je že dosegla obseg, ki omogoča interpretacijo njene vsebine, sicer pa projekt seveda še teče in se razvija. Praviloma dinamične vizualizacije, ki so nastale, in ki jih Bovconova komentira, ilustrirajo priložnosti in omejitve računalniške in oblikovalske obdelave kvantitativnih podatkov z vidika literarne vede in humanistike nasploh.

Maja Murnik v svojem besedilu »Od teksta k telesnemu in materialnemu: problematika telesa v Bouchardonovem in Volckaertovem delu *Loss of Grasp*« predstavi prehod v obravnavi telesa na področju raziskav novih medijev od (pretiranega) poudarjanja duhovne in netelesne substance kibersveta k poudarjenemu zanimanju za človeško telo in njegove

modifikacije ter razširitve v z elektronskimi tehnologijami in z internetom preoblikovanem svetu. Telo se, kot pokaže avtorica, transformira tako v realnem svetu kot v digitalnih svetovih, tako kot npr. predmeti v internetu reči. Metodološko se naveže na fenomenologijo Mauricea Merleau-Pontyja ter njegov koncept telesne sheme, ki pomembno dopolnjuje bolj na zavest vezan koncept telesne podobe. V razpravi je predstavljenih več interpretacij novomedijskih literarnih del avtorjev Shelley Jackson, Sergea Bouchardona in Ruija Torresa.

Aleš Vaupotič v članku »Teorija tehno-slike Viléma Flusserja« predstavi Flusserjevo razlikovanje med poplavo slikovitih podob, ki je zasičila svet od sredine 20. stoletja naprej, in slikami, ki so se nanašale na človeške predstave, npr. na podlagi zaznavanja sveta. Flusserjevo razlikovanje med t. i. starimi slikami in tehniškimi slikami je po piščevem mnenju pomemben metodološki aparat za razumevanje gibljivih slik, naslovnega koncepta tega tematskega zbornika. Tehno-slike sicer nedvomno so dvodimenzionalne slike – sicer pogosto obogatene z večpredstavnostjo, vendar pa jih je treba razumeti v okvirih bistveno drugačne paradigme resničnosti kot stare slike – tehno-slike so slikovni nadomestki besedil, neposredno se ne nanašajo se na nič drugega kot besedila, npr. teorije. Flusserjev komunikološki pogled na problematiko sodobnih medijev postavlja produktiven metodološki odgovor na vprašanja, ki nam jih sodobnost zastavlja na vseh ravneh naših življenj – pozicije komunikacijskih partnerjev in njihovo obravnavanje sporočil in njihovih nosilcev predstavljajo raven, na kateri se zadržujejo analize posameznih medijev, npr. videa, filma, kina ali knjige, Vaupotič pa flusserjevsko analizo medosebnega sporazumevanja poveže tudi z Bahtinovo teorijo dialoškosti.

Prispevek **Federice Ivaldi** »The Rebound Effect: Formal and Structural Influences of Cinema on Italian Literature« se osredinja na daljnosežni vpliv filmskega jezika na literarno pripovedništvo; tega preučuje predvsem v domeni koncepta, ki ga Gérard Genette definira kot odbojni učinek enega medija na drugega. Avtorica v interpretacijah Pasolinija, Tabucchija in Camillerija prevprašuje proces, v katerem skuša literatura avtorefleksivno motriti vzpostavljanje časa in prostora in obenem imitirati filmski model, preučuje možnosti prenosa literarnega opisa v filmsko naracijo, narativno vlogo, ki jo posebni položaj filmskega pripovedovalca narekuje drugim piscem, se sprašuje o možnosti elipse avtorskega glasu v literaturi ter v sklepu izpostavi potencialne spremembe v bralčevem horizontu pričakovanj, pogojene z novimi funkcijami, ki jo je v produkcijo in druge elemente literarnega sistema vnesel vpliv kinematografije.

Iz transkodiranja literature v film izhaja tudi **Matevž Rudolf**, ki v prispevku »Spremembe v recepciji filmskih adaptacij literarnih del v sloven-

ski kinematografiji« detektira premike v recepciji razmerja med slovensko literaturo in filmom, zlasti s kritiškimi zapisi o filmskih adaptacijah književnosti. Rudolf opozarja na dejstvo, da je bilo v obdobju do leta 1991 po literarnih delih posnetih kar 40 odstotkov vseh slovenskih filmov, zato so filmsko umetnost številni pisci označevali kot žrtev literature, ki filme nasilno »litalizira«. Obenem opozarja na dejstvo, da je za negativno kritiško recepcijo adaptacij pomembno tudi dejstvo, da je književnost v tem obdobju pomenila kanal, po katerem je v film vdiral ideološki vpliv. V posamosvojitvenem obdobju se je ob zmanjšanem številu (na 20 %) adaptacij in bistvenem premiku v motivaciji izbire za prenos literarnih del na film spremenil tudi odnos do filmskih adaptacij, za katere avtor ugotavlja, da v sodobni slovenski kritiški recepciji pridobivajo na veljavi.

Študija **Leonore Flis** »Joe Sacco in literarno novinarstvo v podobi stripa – žanrski preplet literature, stripa, novinarstva in zgodovine« se ukvarja s prenosom zgodovine v umetniško delo, zlasti v delu Joeja Sacca. Njegovo literarno novinarstvo je oblika pripovedi, ki prepleta objektivne opise in orise empirične stvarnosti s subjektivnimi vizualnimi predstavami in prvoosebni izpovedmi avtorja in prič opisanega dogodka. Razprava, ki se posveča predvsem delom *Footnotes in Gaza* (2009) in *Palestine* (1996), med drugim opozarja na tisto, kar ostaja neizrečeno in neiztrisano med stripovskimi okviri kot prostor gledalčevega uvida.