

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za teoriju književnosti

Zagreb, 12. veljače 2016.

Filmska adaptacija književnog djela: uvod u teorijsku raspravu

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS bodova

Mentorica:

Doc. dr. sc. Zrinka Božić Blanuša

Student:

Saša Lovrić

Sadržaj

Uvod.....	3
Razlika dvaju medija.....	5
Relacija prema stvarnosti	13
Opisivanje i vrijeme	20
Fokalizacija.....	27
Posredovanje.....	35
Adaptacija.....	38
Zaključak	43
Popis literature	45
Sažetak.....	50

Uvod

Zašto filmske adaptacije književnih djela? Postoji li zaista potreba za takvim analizama? Knjižnice i knjižare već na prvi pogled nude odgovor. Cijele edicije knjiga, čije su filmske adaptacije ostvarile zapažen uspjeh, naslovnice (poput one *Kluba boraca*¹ ili one *Straha i prezira u Las Vegasu*²) s filmskim motivima i imenima glumaca pa i evidencije posudbe pokazuju kako su knjige, koje su doživjele uspješnu adaptaciju, neovisno o svojoj kvaliteti, često izrazito popularne. O uspješnosti i nagrađivanosti filmova nastalih po književnom predlošku da i ne govorimo. Adaptacija je postupak koji stvara trajnu vezu između dvaju umjetničkih djela. Unatoč svemu što je ovdje spomenuto, teorija je adaptacije još, takoreći, u povojima. U američkoj je teoriji prvo značajnije djelo o ovoj temi objavljeno tek 1957. godine. Bila je to knjiga *Romani u film* Georgea Bluestonea. Iako je adaptacija bila prisutna od samih početaka filma, neobično je što je trebalo više od pola stoljeća kako bi se teoretičari iole ozbiljnije pozabavili pitanjem adaptacije. Ovdje valja istaknuti iznimno važan doprinos Georgesa Mélièsa filmskoj umjetnosti, a čiji su najpoznatiji uraci upravo adaptacije djela Julesa Vernea. Međutim, čak i nakon Bluestoneove knjige, stvari se još neko vrijeme nisu znatnije promijenile. Geoffrey Wagner 1975. izdaje knjigu *Roman i film*. Seymour Chatman pozabavio se temom krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih u knjizi *Priča i diskurs: Pripovjedne strukture u fikciji i filmu* iz 1978. i u članku *Što romani mogu, a filmovi ne (i obrnuto)* iz 1980, a zatim ponovo 1990. u knjizi *Postizanje sporazuma: Retorika pripovijesti u fikciji i filmu*. Chatman je u svojim radovima bio koncentriran prvenstveno na komparativnu analizu pripovjednih mogućnosti medija što je važan temelj za bavljenje adaptacijom, ali adaptaciji kao takvoj nije pridavao veću pozornost pa je to vjerojatno razlog zašto ga se u suvremenoj teoriji adaptacije rijetko spominje. Konačno, 1996. McFarlane izdaje knjigu *Roman u film* koja označava početak intenzivnijeg bavljenja adaptacijom.

Unatoč tome što većina suvremenog bavljenja ovom temom proizlazi iz angloameričke tradicije, ovaj će rad u većoj mjeri biti zasnovan na europskoj tradiciji, ali neće u potpunosti napustiti ni angloameričku tradiciju. Naime, većina suvremenih filmova, dostupnih hrvatskom

¹ Film redatelja Davida Finchera iz 1999. Godine – nastao prema romanu *Klub boraca* Chucka Palahniuka koji je prvi put objavljen 1996. godine.

² Film redatelja Terrya Gilliamama iz 1998. godine, nastao prema romanu *Strah i prezir u Las Vegasu* Huntera S. Thompsona koji je prvotno objavljen u dva dijela u časopisu *Rolling Stone* 1971. godine, a zatim i kao knjiga 1972. godine.

gledatelju, dolazi prvenstveno iz Hollywooda iako je količinski holivudska produkcija tek treća u svijetu, iza indijskog Bollywooda i nigerijskog Nollywooda.

Rad će prikazati mogućnosti medija s namjerom postavljanja temelja za analizu ovoga specifičnog tipa adaptacije, filmske adaptacije književnog djela, jer adaptacija se, kako to Linda Hutcheon naglašava, ne odnosi isključivo na prijenos iz književnosti u film, čak ni na prijenos iz jednog medija u drugi, nego na promjenu realizacije, oblika priče. Tako će se prva dva poglavlja baviti osnovnim mogućnostima medija s tim da je drugo poglavlje, naslovljeno *Relacija prema stvarnosti*, posvećeno konkretnom pitanju odnosa *mimeze* i *dijegeze* u književnosti i filmu. Pritom valja imati na umu kako isticanje jednog obilježja medija ne znači diskriminaciju drugih obilježja koja su prisutna u tom mediju, ali nisu karakteristična za njega. Radi se naprosto o dominantnim obilježjima koja, htjeli mi to ili ne, izravno utječu na formu djela. Knjiga može biti ilustrirana, ali je većina priče u knjizi prenesena dijegetičkim sredstvima. Isto tako, film sadrži tekst, kao i tekstualni predložak (scenarij), ali je većina filma iskazna mimetičkim sredstvima, a sam scenarij ne dolazi do gledatelja. Pritom će se iznijeti nekoliko relevantnih pristupa ovom problemu, a spomenut će se i angloamerička opreka između *prikazivanja* i *kazivanja*. Poglavlje *Opisivanje i vrijeme* prikazat će odnose između *vremena priče* i *vremena teksta* te razlike u različitim medijskim manifestacijama tih odnosa. Poglavlje o fokalizaciji opisat će neke značajke književne i filmske fokalizacije te na primjeru pokazati važan potencijal fokalizacije u adaptacijskom postupku. U poglavlju naslovljenom *Posredovanje* ukratko ćemo se pozabaviti *mikrofiziognomijom filmskog platna* te posredovanjem emocija i unutrašnjih stanja. Kao što sam naslov govori, poglavlje *Adaptacija* odnosi se na konkretno pitanje adaptacije te donosi pregled dosadašnjeg bavljenja adaptacijom i nudi jednu novu definiciju adaptacije dobrim dijelom zasnovanu na radu Linde Hutcheon. Kako je u pitanju naratološki rad, fokus će biti odnos književne proze (prvenstveno romana) i filma.

Razlika dvaju medija

Victor F. Perkins u knjizi *Film kao film: Razumijevanje i ocjenjivanje filmova*, iznosi primjere negativnog stava prema filmu i umjetničkom potencijalu filma. Pa tako citira i članak Rudolpha Arnheima *Film kao umjetnost* u kojem Arnheim ističe kako (1933. godine) još uvijek mnogi „obrazovani ljudi“ niječu mogućnost umjetničke vrijednosti filma, jer film „ne čini ništa osim mehaničke reprodukcije stvarnosti“ (cit. prema Perkins 1993: 3). Sličan problem filma kao umjetnosti iznosi i Virginia Woolf u članku *Filmovi i stvarnost* te predlaže smjer u kojem bi se film trebao razvijati.

Oko je u problemima. Oko želi pomoći. Oko kaže mozgu, „Događa se nešto što ni najmanje ne razumijem. Potreban si.“ Zajedno gledaju Kralja, brod, konja te mozak odmah vidi kako su oni preuzeli kvalitete koje ne pripadaju običnoj fotografiji stvarnog života. Nisu postali ljepši, na način na koji su slike lijepe, ali nazovimo to (vokabular nam je očajno nedostatan) stvarniji, ili stvarniji u stvarnosti drugačijoj od one koju svakodnevno opažamo. Motrimo ih onakve kakvi su kad mi nismo prisutni. Vidimo život kakav je kad ne sudjelujemo u njemu. Dok promatramo čini se kao da smo odvojeni od hirovitosti stvarnog postojanja. Konj nas neće srušiti. Kralj neće primiti našu ruku. Nećemo smočiti svoja stopala (prev. aut. Woolf 1972: 87).

Kao što možemo zaključiti iz prethodnog citata, Virginia Woolf pronalazi umjetničku bit filma upravo u odmaku filma od stvarnosti, odnosno u činjenici da je film medij koji prenosi samo vizualni aspekt stvarnosti, a ovdje bi vrijedilo dodati i kako se radi o mediju koji je upravljani i zato nam nužno nameće perspektivu pogleda na tu stvarnost. Uzmemo li u obzir taj odmak medija od stvarnosti i autorski utjecaj te dodamo li u *jednadžbu* i mogućnost stvaranja privida, svakako se moramo složiti kako film ima izrazite mogućnosti za postizanje umjetničke vrijednosti. Tri se spomenuta dijela filma itekako međusobno preklapaju. Autorski se utjecaj na djelo često prepoznaje upravo na planu forme, a forma proizlazi iz zadanosti medija – književna je forma usredotočena na tekst, a u filmu tekst (bilo napisani, bilo izgovoreni) može biti u potpunosti izostavljen, kao što je slučaj u filmu *Posljednja bitka* redatelja Luca Bessona. Medij je već samom svojom ograničenošću, jer savršen medij ne postoji³, određen odmak od stvarnosti, a u isto vrijeme, iz istih razloga, nudi i usmjerenu perspektivu. Već samo ta dva aspekta sugeriraju kako je u pitanju privid. U ovom bismo slučaju to mogli nazvati *dokumentarističkim*

³ Štoviše, prema Genetteu bi savršen medij bio stvarnost, a ne medij. Odnosno, da parafraziramo – jedini medij je nesavršen medij.

prividom, ali čak ni *dokumentaristički privid* nije lišen redateljske intervencije⁴. Uzmemo li kao primjer filmove koji pripadaju fikciji, gdje je taj privid dodatno potenciran glumom, scenografijom, specijalnim efektima i mnoštvom drugih postupaka, svakako možemo zaključiti kako je „ponajveći hendikep estetičkom procesu nametnut varljivim svojstvom kamere da može zabilježiti stvarnost“ (prev. aut. Rotha 1949: 88). Perkins pak u poglavlju *Forma i disciplina* piše:

Ne vjerujem da film (ili bilo koji drugi medij) posjeduje bit na koju se možemo pozvati kako bismo opravdali svoje kriterije. Ne izvodimo standarde relevantne za Rembrandta iz biti boje; niti priroda riječi nameće metodu procjene balada i romana. Standardi procjene ne mogu biti prikladni za medij kao takav, nego samo za konkretne načine iskorištavanja njegovih mogućnosti (prev. aut. Perkins 1993: 59).

Takav je zaključak svakako ispravan jer mediju ne oduzima važnost, nego pomiče perspektivu s materijala na umijeće. Ono što Perkins ovdje naglašava upravo je činjenica kako je nemoguće graditi kritiku samo na osnovi toliko širokog pojma kao što je medij, nego je problemu potrebno pristupiti opisivački i koncentrirati se na tipove filmova. Dakle, Perkins u svoju teoriju uvodi pitanje funkcije što je posve logično kad se govori o tehnikama jer tehnika podrazumijeva određeni rezultat. Perkins dalje piše – „Predmet je kritike i njezine teorije međudjelovanje raspoloživih resursa i poželjnih funkcija. One pokušavaju utvrditi za što je medij dobar. Ne određuju što je dobro za medij“ (prev. aut. *ibid*). Upravo iz ovoga možemo zaključiti kako Perkins ne isključuje važnost medija, nego samo pokušava ograničiti pristup kako ne bi došlo do pretjeranoga generaliziranja koje bi imalo kontraproduktivne učinke.

Mnogi su uspješni filmski redatelji pristupali filmu koristeći upravo ono što filmski medij izdvaja iz mnoštva drugih medija, potencijale filmskog medija.

Film uvijek i stalno ima snažnu osobinu koju bismo mogli nazvati pokaznom snagom, u istom onom smislu u kojemu i gledatelji kazališne predstave vide izvođače i scenografiju no uz dodatne upadljive elemente medijske posredovanosti (Gilić 2004: 13).

⁴ Možda je ovakva napomena i suvišna, ali valja imati na umu kako se ovdje vodi računa o semantičkoj autonomiji. Naravno, u pitanje intencije autora nećemo ulaziti, ali je ona kao djelatna sila svakako prisutna, a njezina prisutnost podrazumijeva oblikovanje pripovijedanja, odnosno utjecaj na formu.

Naravno, ovdje se još uvijek dobrim dijelom držimo Perkinsova savjeta i ne ulazimo u propisivanje pravila filmskog stvaralaštva, nego promatramo osobitosti filma kao takvog, ali istodobno valja imati na umu kako je forma ovisna o mediju pa pitanje medija nikako ne valja izbjegavati. Promatrajući upravo te osobitosti, nailazimo na još jedan ključan problem, koji se uvelike tiče filmskih tehnika, a to je distinkcija između *prikazivanja* i *kazivanja* u umjetnosti. Uzmimo kao primjer takve opreke Borgesovu pripovijetku *Averroesova potraga*.

Ova priča izvrsno opisuje odnos *prikazivanja* i *kazivanja*. Abulkasim pokušava opisati i objasniti kazalište ljudima koji nešto slično nikad nisu susreli, a isti ljudi, u skladu sa svojim religioznim uvjerenjima i shvaćanjem umjetnosti, prije svega cijene riječ i umijeće govorenja, kao što se može zaključiti iz Farahove izjave – „Za to nije potrebno *dvadeset* osoba – reče Farah. – Jedan jedincati pripovjedač može ispričati bilo što, koliko god to bilo zamršeno.“ (Borges 2004: 71-72), ali im Abulkasim svejedno ne uspijeva objasniti samo pripovijedajući, nego mora posegnuti i za „manje ugodnim obrazloženjima“, odnosno prikazivanjem. Borges tako uspostavlja nekoliko razina – pripovjedačevu razinu pripovijedanja, Abulkasimovu razinu prikazivanja, Abulkasimovu razinu pripovijedanja i razinu prikazivanja o kojoj Abulkasim pripovijeda. Naravno, osnovni je okvir pripovjedačeva razina pripovijedanja i zato ne vidimo Abulkasimovo gestikuliranje, kao što ne vidimo ni pripovjedačevo gestikuliranje.

Evan Horowitz u tekstu *Književna nevidljivost* piše upravo o nevidljivom u književnosti, odnosno o svemu onome što je pripovijedano, ali ne i pokazano. Prema Horowitzu, medij književnosti (jezik) vizualno je slab, ali isto tako ističe i kako sve što nazivamo književnošću nije nužno vizualno slabo pa tako navodi primjere: „ilustrirani tekstovi, primjerice: Blakeovi radovi u kombiniranoj tehnici; pažljiv raspored anđela Georgea Herberta ili Mallarméove kocke“ (prev. aut. Horowitz 2014: 463). Svakako bi valjalo dodati i primjer Appollinaireovih kaligrama kako bismo se uvjerali u to da se, iako je u pitanju književnost, radi o hibridnim postupcima koji nisu dio jezika kao osnovnoga književnog medija. Nasuprot književnosti stoji film kao izrazito vizualan oblik pripovijedanja, odnosno prikazivanja pripovijesti. Iz spomenutog proizlazi iznimno važna distinkcija između vizualizacije/zamišljanja i viđenja (usp. *ibid*: 464) – dvaju odvojenih procesa. Ante Peterlić dolazi do sličnih zaključaka promatrajući problem iz druge perspektive, odnosno stavljajući film u prvi plan. Naime, pišući o filmskim tehnikama, Peterlić zaključuje kako je deskripcija u književnosti odvojena, ali je u filmu stalno prisutna, odnosno

imanentna filmskoj tehnici (usp. Peterlić 2010: 6-10). U spomenutom zaključku Peterlić na neki način slijedi Genetteov zaključak prema kojemu su opisivanje i pripovijedanje odvojeni jer opisivanje podrazumijeva simultanost, odnosno svojevrsno zaustavljanje tijeka vremena, a pripovijedanje upravo podrazumijeva protjecanje vremena (usp. Genette 1974: 1407-1411). Genette o pitanju opisa u pripovjednom tekstu zaključuje kako svaka rečenica mora sadržavati opis, ali ne mora sadržavati radnju, odnosno kako je opis bez pripovijedanja (u užem smislu riječi) moguć, ali ne i pripovijedanje bez opisa jer ne samo da imenice sadrže opisnu dimenziju, nego i glagoli. Pritom je pripovijedanje, iako ne postoji bez opisivanja, nadređeno opisu.⁵ Također navodi i dvije funkcije pripovijedanja – prvu naziva dekorativnom, odnosno funkcijom stilske figure, a drugu eksplikativnom i simboličkom. (ibid) I Seymour Chatman ističe opisne pasuse kao naratološki kuriozitet pisanog teksta (usp. Chatman 1980: 123) Naime, opisni pasusi u pisanom tekstu vremenski odudaraju od tijeka *pripovijesti* (narrative proper). U trenutku opisnog pasusa događa se zaustavljanje *vremena priče* i nastavljanje *vremena diskurza*. Isto utvrđuje i Genette:

[...] naracija se veže za radnje i događaje smatrajući ih čistim procesima i samim tim stavlja naglasak na vremenski i dramatski vid priče; nasuprot tome, deskripcija se zaustavlja na predmetima i bićima u njihovoj simultanosti, a i same procese vidi kao prizore, te stoga prividno zaustavlja tok vremena i pridonosi rasprostranju priče u prostor (Genette 1974: 1410).

Upravo ova tvrdnja argumentira Peterličevu tvrdnju o stalnoj prisutnosti opisa u filmu jer je potpuni vizualni opis prisutan u svakom prizoru, a u književnosti, iako Genette tvrdi da je opis stalno prisutan, i tu je svakako u pravu, opis nikad nije potpun, odnosno detaljniji opis traži zaustavljanje vremena, a elementi koji su stalno prisutni zapravo su bazična značenja sadržana u jezičnom kodu i posljedično ovisna o jeziku na kojemu se pripovijeda. Ovdje je važno istaknuti kako imamo svojevrsno podudaranje u teorijama četvorice autora koji temi pristupaju iz nekoliko različitih perspektiva. Ipak, valja istaknuti i to da Genette zaključuje kako spomenuta opozicija „gubi mnogo od svoje snage u pisanoj književnosti, gdje ništa ne sprečava čitaoca da se vraća unatrag i da promatra tekst u njegovoj prostornoj istovremenosti“ (ibid). Genette pitanje opisa

⁵ Chatman u knjizi *Postizanje sporazuma: Retorika pripovijesti u fikciji i filmu* (1990.) kritizira Genetteov deprecijacijski odnos prema opisima, odnosno tretiranje opisa kao kategorije podređene pripovijedanju. Ovdje nam to pitanje nije važno pa nećemo ulaziti u detalje Chatmanovih prigovora.

zaključuje tvrdnjom kako se opisivanje, kao način književnog predstavljanja, ne može jasno odvojiti od pripovijedanja.

Vratimo se ponovo na pitanje nevidljivosti. Kako se već moglo naslutiti, Horowitz problemu pristupa ne tražeći jednoznačne odgovore, nego tražeći ono što je većini djela zajedničko. Takav pristup omogućava određenu slobodu jer se autor rješava „utega“ traženja jednoznačne istine (usp. Camus 1998: 19-20), a još uvijek dolazi do relevantnih zaključaka. Horowitz odabire kao primjere tri romana: *Slika Dorian Gray*, *Zvonar crkve Notre Dame* i *Neobičan slučaj dr. Jekylla i gospodina Hydea*. Odabir obrazlaže riječima: „Ovo je jedan od argumenata koje ću prikazati, koristeći vizualno najupečatljivije dostupne primjere: ružna čudovišta“ (prev. aut. Horowitz 2014: 464). Odabir je prema tome sasvim jasan jer Horowitz traži primjere koji su vizualno upečatljivi. Gdje ih je lakše naći, nego u književnosti 19. stoljeća?! Pritom odabire i književnu vrstu najbližu filmskom pripovijedanju, a tim potezom izbjegava i problem razlike među književnim vrstama koji bi mogao unijeti dodatne diskrepancije. Horowitz oslanjanje književnosti na proces vizualizacije ne predstavlja kao slabu točku književnosti, što ono i nije, nego kao obilježje književnosti u kojemu se između onoga što vidimo („slova i redova“) i onoga što zamišljamo („poetskih svjetova, fikcionalnih slika ili nečega trećeg“) krije velika estetska snaga (ibid: 463). Zaista, proces zamišljanja traži angažiranost čitatelja, počesto automatsku, ali svejedno relevantnu jer čitatelj od nepotpunih opisa mora stvoriti sliku pa koristi arhetipe koji proizlaze iz onoga što mu je poznato kako bi stvorio ono što nije. Takav proces možemo usporediti s obrnutim procesom jezične tvorbe u slučajevima kad se ljudi susreću s dotad nepoznatim stvarima. Poznat je primjer izraz „vatrena voda“⁶ koji su skovali sjevernoamerički domoroci iz plemena Chippewa kao naziv za alkohol (*The Ojibwe People's Dictionary* 24. 7. 2015). U ovom primjeru možemo vidjeti kako se spajaju dvije poznate stvari kako bi se opisalo nešto nepoznato. Na sličan način funkcionira i proces čitanja u kojemu čitatelj ulice nepoznata grada zamišlja na osnovi poznatih prizora, a pritom opisi igraju ključnu ulogu u pobuđivanju asocijacija. Pritom ono što nije nadomješteno poznatim ostaje kao zamagljena točka slike i pruža nam predodžbu kakvu imamo kad se pokušavamo sjetiti nekog poznatog lica, a da pritom nismo obdareni fotografskim pamćenjem – u sjećanje možemo prizvati cjelinu, ali pokušamo li izdvojiti određene crte lica, to će biti gotovo

⁶ Iskodewaaboo je nastao kao spoj riječi *ishkode*, što znači vatra, i *aboow*, što znači tekućina.

nemoguće⁷. Upravo se u tim zamagljenim točkama krije estetska snaga ili, možda preciznije formulirano, estetski potencijal. Wolfgang Iser u tekstu *Proces čitanja: Jedan fenomenološki pristup* dolazi do sličnih zaključaka. Iser veliku važnost u procesu čitanja daje upravo zamišljanju pa tako piše:

Uistinu, samo kroz neizbježna izostavljanja priča može dobiti dinamiku. I kad god njen tok bude prekinut, a mi odvedeni u neočekivanom pravcu, nama se pruža prilika da u igru uvedemo našu vlastitu sposobnost uspostavljanja veza i da sami popunjavamo praznine koje ostavlja tekst (Iser 2003: 146).

Ova se tvrdnja odnosi prvenstveno na izostavljanja u tekstu, ali sasvim dobro korespondira s procesom zamišljanja onoga što tekst kao medij ne prikazuje. Iser, nadalje, u procesu uspostavljanja veza koje nedostaju pretpostavlja kako čitatelj mora napustiti poznati svijet vlastitog iskustva kako bi mogao „zaroniti“ u svijet koji mu nudi književni tekst (usp. *ibid*: 148). Ta je tvrdnja točna zato što čitatelj u nekim slučajevima zaista mora prihvatiti primjerice nadnaravne sile svijeta koji stvara Bulgakov u *Majstoru i Margariti* ili „pomaknutu“ logiku Kafkina *Dvorca*, ali čitatelj je tu doveden u poziciju rascijepljenosti gdje s jedne strane prihvaća sve ono što mu djelo nameće kako bi povezo točke koje su mu dane u jednu cjelinu, a u isto vrijeme mora biti svjestan toga kako je to jedan drugi svijet koji odudara od njegova i tako prepoznati alegoriju ili ironiju, koja proizlazi iz hiperbolizacije, ili neki treći književni postupak. Ipak, ovdje je, u kontekstu ovoga rada, najvažnija činjenica da čitatelj ne može u potpunosti napustiti svijet vlastitog iskustva jer je i ono što je pročitao u tom djelu, i što retrospekcijom priziva u procesu anticipacije, još uvijek njegovo iskustvo. Na temelju Iserovih pojmova možemo zaključiti da retrospekcija uvjetuje anticipaciju, dakle, poznato uvjetuje nepoznato. Proces zamišljanja uvjetovan je onim što je poznato. Iser još dodaje i ovo: „Ako neko gleda planinu, onda je on, naravno, ne može zamišljati; čin zamišljanja planine pretpostavlja njeno odsustvo. Slično je i sa književnim tekstom: mi možemo zamišljati samo stvari koje nisu tu“ (*ibid*: 149). Ovu tvrdnju Iser potkrepljuje primjerom adaptacije romana *Povijest nahočeta Toma Jonesa*:

Istinitost ovog opažanja potkrepljuje iskustvo koje mnogi ljudi imaju dok gledaju, na primjer, film rađen po nekom romanu. Dok su čitali Toma Jonesa, oni, vjerovatno, nisu imali jasnu predodžbu o

⁷ *Crte lica* u ovoj paraboli ne predstavljaju tekst kao takav, nego detalje mentalne slike koja je proizašla iz teksta.

tome kako izgleda glavni junak; gledajući film, međutim, neko može reći, „Tako ga nisam zamišljao“ (ibid).

Iser ovdje ističe činjenicu da se čitatelju nudi više mogućnosti u zamišljanju Toma Jonesa što i čitatelj osjeća, dok se gledatelju oduzima ta mogućnost izbora i njegova je imaginacija pasivizirana.

Vratimo se nakratko Horowitzu i njegovoj teoriji nevidljivosti u književnosti. Čitatelj gradi cjelinu koristeći samo one tragove koje pronalazi u djelu, a pritom svejedno dobiva predodžbu svijeta o kojem čita, odnosno biva uvučen u taj svijet. Istovremeno se događa nešto što Horowitz opisuje ovako:

[...] književnost koristi pisane riječi kako bi nas obranila od ponekad nadmoćne sile vizualnosti; štiti nas od neposrednosti percepcije i zato nam dopušta da se intelektualno povežemo s objektima i likovima koji bi inače mogli zapeti na čistoj razini vanjštine (prev. aut. Horowitz 2014: 464).

Ono o čemu Horowitz ovdje govori upravo je razlika između zamišljanja i viđenja, viđenje nam nudi jasnu i dovršenu sliku kojoj je opis nešto imanentno (usp. Peterlić 2010: 6-7) dok nam tekst nudi arhetipsku sliku, dakle nešto apstraktno, a činjenica da se s tim slikama susrećemo jezičnim posredovanjem „povećava raspon i složenost njihova značenja“ (prev aut. Horowitz 2014: 464). Ovakva distinkcija između viđenja i zamišljanja može se izvesti i iz tročlane podjele jezičnog znaka (Ogden i Richards 1989: 11)⁸ u kojoj je pretpostavljena i njegova apstraktna dimenzija. Ono što je u tročlanoj podjeli jezičnog znaka izrazito važno je relacija jezičnog znaka prema stvarnosti. Prije nego li započnemo s produblivanjem ovog problema, valja spomenuti još jedan važan aspekt nevidljivosti u književnosti i to one nevidljivosti koja je istovjetna s nevidljivošću u filmu. Nevidljivost i u književnosti i u filmu proizlazi iz naravi stvaralaštva u ovim umjetnostima, odnosno iz nepotpunosti, što bi bio i bolji naziv za ovu pojavu, kao jednog od temeljnih obilježja ovih umjetnosti i slobode⁹ koju nam nudi stvarnost. Naime, sloboda, koju nam književnost i film odriču, uvjetovana je ograničenjima medija, a izvan granica onoga što nam ipak pružaju prostire se praznina koju možemo, a često se to od nas i očekuje, popuniti

⁸ Ogden i Richards definiraju jezični znak pomoću trokuta. To znači kako njihov nacrt jezičnog znaka, u odnosu na onaj koji je predstavio De Saussure, ima jednu sastavnicu više. Naime, De Saussure kao sastavnice jezičnog znaka navodi *označitelja* (signifiant) i *označeno* (signifié). Ogden i Richards kao sastavnice jezičnog znaka navode *simbol*, *referenta* i *referencu* (misao ili pojam). Dakle, ovakva podjela, uz konkretan predmet i simbol kojim se taj predmet predstavlja, uključuje i apstraktnu predodžbu tog predmeta.

⁹ Ovdje se o slobodi govori u relativnom odnosu prema književnosti i filmu.

vlastitim zaključcima. Siegfried Kracauer ovu je pojavu prikazao na kazališnom primjeru – „Neki pozorišni komad, na primer, izaziva predodžbu jednog sopstvenog univerzuma, koji bi neminovno doživeo krah ako bi se doveo u vezu sa svojom okolinom iz stvarnog života“ (Kracauer 1978: 387). Ovu nepotpunost ne treba shvaćati pejorativno, baš naprotiv, ona je zapravo lišenost nepotrebnih informacija na koje vjerojatno ne bismo ni obraćali pažnju, a jedna je od glavnih odlika autorova ili redateljeva usmjeravanja recipijentove pažnje. Nepotpunost o kakvoj ovdje govorimo obuhvaća i već spomenutu nevidljivost u književnosti. Iz svega toga možemo zaključiti kako smo, koristeći negativno određenje, odnosno određenje zasnovano na onome što nedostaje, „zagrebali površinu“ fokusa, pripovjednog okvira i sličnih pojmova što nas uvodi u sljedeće poglavlje.

Relacija prema stvarnosti

Započnimo ovo poglavlje spomenom Platona jer se upravo na opreci koju on uspostavlja grade sve kasnije, slične, opreke. Platon u *Državi* donosi opreku između *mimeze* i *dijegeze*. Pritom kao glavnu odliku dijegeze navodi to kako je govornik sam „pjesnik“ i kako ne pokušava ostaviti dojam kao da tekst govori netko drugi. Mimeza je, s druge strane, stvaranje dojma da netko drugi govori, a u tu svrhu koriste se dijalog, monolog i upravni govor (usp. Platon 2004: 136; Rimmon-Kenan 2002: 109). Aristotel u *Poetici* ne ograničava značenje pojma mimeza na predstavljanje govora, nego ga proširuje i na „oponašanje djelovanja“ (usp. Aristotel 2005: 7-9; Rimmon-Kenan 2002: 109). Gerard Genette u tekstu *Granice pripovijedanja* reaktualizira Platonove termine *mimeza* i *dijegeza* kako bi nadomjestio angloameričku podjelu na *showing* i *telling*, odnosno *prikazivanje* i *kazivanje* (usp. Biti 1997: 56, 226-227). Klasična podjela o kojoj Genette piše, a koju su uspostavili, svaki na svoj način, Platon i Aristotel, nastala je kao opis relacije prema stvarnosti – odnosno kao podjela na pripovijedanje i neposredno predstavljanje. Genette napominje kako se u opoziciji mimeze i dijegeze, kako je predstavlja Aristotel, nalazi „klasična razlika između narativne i dramske poezije“ (Genette 1974: 1404), ali dalje navodi kako je to tek posljedica toga što Aristotel ne vodi računa o mješovitim svojstvima književnih rodova (usp. *ibid*: 1405). Slično čini i Platon u trećoj knjizi *Države*, a pritom pripovijedanju odriče svojstvo oponašanja (usp. *ibid*: 1404). Genette svoju teoriju počinje graditi na mješovitim svojstvima književnih rodova. Najprije utvrđuje kako se oponašanje u Homerovoj *Ilijadi* javlja upravo u narativnim stihovima (kojima Platon odriče svojstvo oponašanja), a nikako u dramskim stihovima jer napominje da je taj tekst prenesen iz samog događaja u tekst koji opisuje taj događaj. Zatim ustvrđuje i da je jedini način predstavljanja, koji pronalazimo u književnosti, pripovijedanje, a kako diskurs može savršeno oponašati jedino isti takav diskurs, odnosno da savršeno oponašanje nije više oponašanje, nego sama stvar, pa je jedino oponašanje nesavršeno oponašanje (usp. Genette: 1974: 1407; Rimmon-Kenan 2002: 111). Genette u konačnici zaključuje kako prisutnost mimeze u književnom tekstu nije moguća jer je on po definiciji dijegetičan. Jezik može savršeno oponašati samo jezik (usp. Genette 1974: 1407; Biti 1997: 56, 172-173; Rimmon-Kenan 2002: 111). Pritom Genette ne niječe postojanje različitih modusa izražavanja, nego naglašava kako su svi ti modusi uklopljeni u dijegetički univerzum. Ovdje nam upravo Horowitzov rad o nevidljivosti u književnosti može poslužiti za pojašnjavanje Genetteova shvaćanja mimeze i dijegeze. Iako Horowitz pripada angloameričkom književnom

kontekstu, on tek jedanput, usputno i vezano uz teoriju Linde Hutcheon (usp. Horowitz 2014: 467), spominje opreku *showing/telling*, dok opreku mimeza/dijegeza i ne spominje pa njegovu teoriju možemo tretirati kao neutralnu. Horowitz u samom uvodu piše „Kad čitamo, vidimo jednu stvar (redove slova) i vizualiziramo drugu (fiktionalne svjetove, poetske slike i drugo)“ (prev. aut. ibid: 463), pa tako, ako ovaj tekst postavimo u odnosu na Genetteov tekst, možemo shvatiti kako ovdje upravo medij određuje okvir djelu. Štoviše, Horowitz to i eksplicira – „Književnost posjeduje objektiv. To je nešto kao inherentno obilježje književnosti – naslijeđeno, takoreći, iz vizualno slabog medija, jezika“ (prev. aut. ibid). Čovjek koji nikad nije vidio slova i ne zna da ona predstavljaju glasove neće moći odgonetnuti značenje napisanog teksta. Slično je i s jezikom – ako čovjek ne zna jezik na kojemu se pripovijeda, neće moći razumjeti pripovijedanje. Nasuprot tome, čovjek će, vidjevši Apollinaireov kaligram oblikovan poput konja, a pod uvjetom da zna kako konj izgleda, istog trenutka zaključiti kako on predstavlja upravo konja. Isti bi slučaj bio i s Donatellovom skulpturom konja ili videosnimkom iste životinje. Naravno, spomenuti mimetički primjeri međusobno se itekako razlikuju, ali su odnosu prema tekstu uvijek odnos vidljivog prema nevidljivom. Dakle, ključna je odlika književnog djela to što je ono posredovano sustavom znakova i kao takvo traži odgonetanje. Mimetički postupci, s druge strane, oponašaju neku od vanjskih pojavnosti neke realne pojave.

Vratimo se na ranije spomenuto pitanje opreke kazivanja i prikazivanja. Vladimir Biti o ovoj opreci napominje samo kako ona pripada angloameričkoj teoriji i kako Percy Lubbock u romanu pronalazi i kazivanje i prikazivanje dok Genette, kao što smo već spomenuli, prozna djela ograničava na dijegezu (usp. Biti 1997: 172-173). Ipak, valja napomenuti kako se Lubbock bavi isključivo romanom, štoviše on to i ističe pišući – „razlika između pripovjedača i dramatičara nije predmet mojega proučavanja“ (prev. aut. Lubbock 1960: 112), pa je sasvim jasno kako se u opreci kojom se on bavi ne traži relacija prema stvarnosti, nego „relacija čitatelja prema autoru“¹⁰. Lubbockova opreka između *slikovnog* i *dramskog* odnosi se na čitateljsku percepciju djela. Pritom je slikovni način taj koji nam donosi autorov glas, stavove, perspektivu. Dramski način, upravo suprotno, pokušava prenijeti događaje što neposrednije, tako da priča „pripovijeda samu sebe“ (Lubbock 1960: 62). Rimmon-Kenan na sličan način objašnjava ovu opreku. Naime, ona piše kako pojam *showing*, odnosno *prikazivanje*, podrazumijeva „tobožnje

¹⁰ Lubbock naziv *autor* koristi i kad je riječ o pripovjedaču i kad je riječ o implicitnom autoru (usp. Chatman 1978: 147-151). To je vjerojatno posljedica perskriptivno-deskriptivnog pristupa.

izravno predstavljanje događaja i razgovora pri čemu se čini kao da je pripovjedač nestao, a čitatelj je prepušten donošenju vlastitih zaključaka“, pojam *telling*, odnosno *kazivanje*, je „u drugu ruku, pripovjedački posredovano predstavljanje pri čemu pripovjedač, umjesto izravnog i dramatskog izlaganja događaja i razgovora, govori o njima, tj. sažima ih“ (prev. aut. Rimmon-Kenan 2002: 110). Lubbock uz ranije spomenuto objašnjenje uvodi pojam *istinitosti* napominjući kako roman treba ostavljati upravo takav dojam, ali kako se to ne postiže jednostavnom tvrdnjom (usp. Lubbock 1960: 62). Naravno, dojam istinitosti i istinitost nisu isto. Prvo je iluzija svojstva, a drugo je hipotetičko svojstvo nekog stanja. Lubbockove tvrdnje odnose se isključivo na roman, ali što je s filmom?

Pozabavimo se još malo pitanjem neposrednog oponašanja koje je blisko povezano sa spomenutom iluzijom jer i Platon u *Državi*, objašnjavajući oponašanje, piše – „Ali ćeš, mislim, reći, da ne pravi istinito ono što pravi. Premda i slikar pravi postelju na neki način; ili ne pravi? – Da, prividnu pravi i on“ (Platon 2004: 367). Rudolf Arnheim u tekstu *Film i stvarnost* napominje kako neki od obrazovanih ljudi još uvijek poriču filmu umjetnička svojstva argumentirajući to tvrdnjom kako film mehanički reproducira stvarnost (usp. Arnheim 1978: 100). Naravno, valja imati na umu kako je ovo tekst iz 1932. i kako su tada današnje mogućnosti tehnologije bile nezamislive ili barem nepoznate, a i stav o filmu bitno drukčiji. Zašto se onda referirati na takav tekst? Upravo kako bismo pokazali da je film i u svojem tehnički najosnovnijem obliku daleko od mehaničke reprodukcije stvarnosti. Film je zaista, uz kazalište, ponajbolji oblik neposrednog oponašanja. Ipak, jedan od ključnih postupaka u stvaranju filma jest montaža (usp. Kracauer 1978: 388), a upravo je Georges Méliès u stvaranju svojih iluzija, na samom početku 20. stoljeća, koristio filmsku montažu. Iluzija, sama po sebi, možda i nije umjetnost. Ipak, stvaranje iluzije, ili barem „parcijalne iluzije“ (usp. Arnheim 1978: 104) jer teško bi bilo zamisliti ozbiljna gledatelja koji bi zaista vjerovao u ono što vidi na filmskom platnu na način na koji vjeruje u ono što ga okružuje, samo je jedan od postupaka u službi stvaranja filmske umjetnosti. Razriješimo prvo problem mehanicizma koji se pridaje filmu. Arnheim navodi nekoliko primjera koji pokazuju kako je film ipak daleko od bilo kakve mehaničke reprodukcije stvarnosti. Prvo navodi dvodimenzionalnost filmske slike. To je problem koji je riješen i prije izuma filma¹¹, ali unatoč današnjoj sve većoj popularnosti trodimenzionalnih filmova, dvodimenzionalne su snimke i dalje

¹¹ Stereoskop, uređaj za promatranje trodimenzionalnih fotografija, star je gotovo koliko i sama fotografija. Prvi se stereoskopi javljaju već u prvoj polovici 19. stoljeća.

dominantne. Naoko je to posve beznačajna činjenica, ali takva narav filma bitno mijenja pristup snimanju – organizacija mizanscene i odabir perspektive uvelike su uvjetovani ovom činjenicom. Dodamo li tome i odabir plana, boje, odsustvo nevizualnoga čulnog svijeta i, možda i ponajvažnije, na neki način već spomenuto odsustvo prostorno-vremenskoga kontinuiteta, možemo zaključiti da je ljudski faktor još itekako uključen u cijeli proces. Naime, kao što je naša pažnja usmjerena na razne signale prilikom čitanja književnog djela, tako je ona usmjerena i tijekom gledanja filma. Način usmjeravanja, kao i konačni učinak, ponešto se razlikuju i ti su načini uvelike određeni kazivanjem i prikazivanjem, kao i predstavljanjem i neposrednim oponašanjem. Kad je u pitanju književni tekst, iluzija ili dojam istine postiže se, zbog uvjeta medija, na drugačiji način. Genette o iluziji u pripovjednom tekstu piše ovako – „Sve što pripovijest može učiniti je stvoriti iluziju, dojam, naličje mimeze, ali to čini dijegezom (u Platonovu smislu)“ (prev. aut. Rimmon-Kenan 2002: 111; usp. Genette 1983: 164). O iluziji mimeze u književnom djelu kaže kako se ona postiže „pružanjem maksimuma informacija i minimuma informatora“ (prev. aut. Genette 1983: 166).

Ipak, iluzija nije nešto što treba izjednačavati s mimezom ili dijegezom. Iluzija je samo jedan od načina relacije umjetničkog djela prema stvarnosti. Iluzija se temelji koliko na onome što je vidljivo, toliko i na onome što je nevidljivo. Pritom svaka umjetnost koristi ono čime raspolaže. Književnost raspolaže riječima koje predstavljaju poveznicu između apstraktnog i konkretnog. Riječ priziva apstraktnu misao koja, ovisno o količini detalja, stvara iluziju nečega konkretnog. Film raspolaže pokretnim slikama koje na neki način korespondiraju sa stvarnošću. Ovaj zaključak na neki način proizlazi iz prethodno citirane tvrdnje koju iznosi Rimmon-Kenan. Oponašanje stvarnosti ne mora nužno biti uvjerljivo. Naime, Apollinaire u knjizi *Novi duh* (1984) zagovara udaljavanje slikarstva od težnje za što vjernijim reproduciranjem stvarnosti pa je jasno kako unutar samog slikarstva postoje značajne razlike u stupnjevima sličnosti u odnosu na stvarnost, a kad bismo postavili slikarstvo u odnos prema kazalištu, filmu i fotografiji, tek onda bismo dobili jasnu percepciju o međusobnim razlikama mimetičkih djela. Njemački ekspresionistički horor film *Kabinet doktora Caligarija* nudi znatan estetski odmak od nečega što bismo mogli nazvati realističkim prikazom, a ipak naglašenom iskrivljenošću svijeta koji prikazuje, u odnosu prema stvarnosti, postiže somnambulni ugođaj koji korespondira s mjesečarskom figurom Cesarea, hipnotičkim pokusima dr. Caligarija i okvirom ludosti koji nam donosi glavni lik Francis, odnosno njegova mašta. Ovaj nam primjer pokazuje kako estetički

odmak može učiniti nešto vidljivim, odnosno kako se vizualni potencijal filma može iskoristiti za prijenos poruke. To je ono što je Virginia Woolf istaknula kao smjer za razvoj filmske umjetnosti. Riječ u književnom djelu nije ograničena na predstavljanje govora. Genette kaže kako riječ ne može savršeno oponašati ništa drugo osim riječi, ali umjetničko oponašanje i ne mora biti savršeno. Tako ni film ne mora savršeno oponašati vizualnu stvarnost.

Klauk i Köppe pod naslovom *Kazivanje nasuprot prikazivanju* donose pregled teorija o kazivanju i prikazivanju. Rad treba uzeti s određenim odmakom jer autori ne vode računa o tome što pojedine teorije pokušavaju obuhvatiti (npr. Percy Lubbock koncentriran je isključivo na roman, a Seymour Chatman svojim radom obuhvaća literarnu prozu i film). Uzmemo li ovu napomenu u obzir, autori uspijevaju pokazati kako kazivanje i prikazivanje nisu jasno definirani pojmovi i njihovo se značenje mijenja od teorije do teorije. Između ostaloga, navode i sedam razlikovnih obilježja kazivanja i prikazivanja izvedenih iz različitih teorija. Ta su obilježja: prisutnost ili odsutnost pripovjedača, pozicija pripovjedača u odnosu na pripovijest, prisutnost ili odsutnost dijaloga, eksplicitnost ili implicitnost u pripovijedanju, parcijalnost ili objektivnost pripovijedanja, brzina pripovijedanja (usp. Genette 1983: 164-165) i čitateljev dojam o istinitosti pripovijedanog (usp. Klauk i Köppe 12. 2. 2016). Ono što je možda i najvažnije, a što ovdje nije navedeno, je odnos izraza, sadržaja i predmeta. Naime, mimetičko se svojstvo filma sastoji upravo od toga što film može prikazati predmet, odnosno nije isključivo vezan uz izraz. Netko bi ovdje mogao reći kako ono što film prikazuje nije predmet, nego tek dvodimenzionalna ili, u slučaju nekih suvremenih filmova, iluzorno trodimenzionalna pokretna slika predmeta, često u kombinaciji sa zvukom. Ipak, to je pokretna slika konkretnog predmeta. Naravno, još uvijek je slika, ali nam daje konkretne vizualne i auditivne informacije o predmetu koje jezičnim posredstvom ne bismo mogli dobiti. Ovdje dolazimo ponovo do teorije o nevidljivosti u književnosti (usp. Horowitz 2004). Naravno, ova je distinkcija upotrebljiva samo ako prihvatimo da je književni tekst isključivo dijegetičan, izuzevši situacije u kojima se u književnom djelu oponaša pisani tekst, a film ujedno i mimetičan i dijegetičan. Ovo dodatno distinktivno obilježje ne umanjuje važnost drugih obilježja. Ono samo naglašava okvire koje je svojom teorijom postavio Genette. Ipak, valjalo bi dodatno pojasniti neke zaključke o oponašanju i relaciji prema stvarnosti do kojih nas dovodi ovaj tekst. Naime, na početku ovog poglavlja istaknuli smo nekoliko Genetteovih tvrdnji među kojima je bila i ona prema kojoj je savršeno oponašanje sama stvar. U međuvremenu smo ipak na nekoliko mjesta istaknuli da savršeno oponašanje u filmskoj

umjetnosti ne postoji – prvenstveno zbog ograničenosti medija (djelovanje na dva osjetila, dvodimenzionalnost, uokvirenost kadra...) Što se književnih djela tiče, Rimmon-Kenan ističe kako, zbog posredstva pripovjedača, ni upravni govor u književnim djelima nije savršeno oponašanje jer pripovjedač „citira“ govor lika i time umanjuje izravnost „prikazivanja“ (usp. Rimmon-Kenan 2002: 111). Prihvatimo li tvrdnju da jezik književnog djela nije savršeno oponašanje nečijeg govora i da film nije savršeno oponašanje stvarnih događaja te uključimo li segment dojma, odnosno iluzije, možemo o mimezi i dijegezi govoriti kao o načinima oponašanja u mnogo jasnijim relacijama. Naime, osnovno se rješenje problema krije u mediju – književnost je posredovana simboličkim medijem – pismom – što znači da čitatelj mora upotrijebiti svoju imaginaciju kako bi došao do slike.

Verbalan opis prizora, ma koliko bio svjestan, detaljan, nastojeći odrediti različite osjetilne vidove pojave, sposoban je izazvati isključivo protomodalne, protoperceptivne predodžbe [...] film daje vizualne i auditivne receptorske poticaje koji vizualne i auditivne aspekte predočavanja čine modalno ukotvljenim, nužno specifičnim u onoj mjeri u kojoj su i podaci što ih film pruža prizorno jasni, diskriminirani (Turković 14.1.2016).

Genette to objašnjava ovako – „pripovijedanje, usmeno ili pisano, je jezična činjenica, a jezik označava bez imitiranja” (Genette 1983: 164). Mimeza je, s druge strane, prenošenje slike slikom, govora govorom i sl. Pritom valja istaknuti primjer usmene književnosti koja bi bila spoj mimetičkog i dijegetskog, odnosno govor bi i dalje bio prenošen govorom (mimeza), ali bi i značenjska razina također bila prenošena govorom što bi značilo da slušatelj mora upotrijebiti svoju imaginaciju (dijegeza). S druge strane, promatramo li pripovjedni tekst zasebno, bez usporedbe s filmom, još uvijek možemo govoriti o pripovjednim načinima, ali u tom slučaju, kako i Genette i Rimmon-Kenan napominju, govorimo o dijegezi i iluziji mimeze. „Istina je kako mimeza riječima može biti samo mimeza riječi. Sve ostalo što jest i može biti su stupnjevi dijegeze“ (ibid). Ono o čemu angloamerički teoretičari pišu su stupnjevi iluzije mimeze, a najviši je stupanj mimeza riječi, bilo da je, kao što je to većinom slučaj, shvaćamo kao mimezu ili da je shvaćamo kao stupanj dijegeze, odnosno iluzije mimeze, koji je najbliži stvarnoj mimezi. Završimo ovu cjelinu citatom iz teksta *Kreativna upotreba stvarnosti* Maye Derden.

Onoliko koliko su drugi umjetnički oblici sazdana od stvarnosti, toliko stvaraju metafore za stvarnost. Ali fotografija, koja je i sama stvarnost ili njezin ekvivalent, može koristiti svoju stvarnost kao metaforu ideja i apstrakcija (prev. aut. Derden 1992: 64).

Zanemarimo li nastojanje izjednačavanja stvarnosti i slike, možemo reći kako je ovo vrlo dobar zaključak. Bliskost fotografije, pa prema tome i bliskost filma, i stvarnosti omogućava mimetičkom mediju korištenje stvarnosti kao metafore, ali je važno istaknuti kako je filmska stvarnost možda čak i bliža metonimiji jer se sam princip oponašanja temelji prvenstveno na bliskosti.

Ideja slike kao stvarnosti, o kojoj Maya Derden govori, bliska je ideji transparentne instrumentalnosti kakvu su zastupali realisti. „No reakcija modernističkih formalista na tu transparentnu instrumentalnost otkrila je da su fotografija i fikcija, zapravo, visoko kodirani oblici prikaza“ (Hutcheon 2002: 42). Dakle, u ovom je poglavlju važan način prikazivanja, odnosno konstruiranja pogleda na stvarnost. Bilo da je stvarnost kulturni konstrukt ili istina, umjetnost stvara određenu relaciju prema stvarnosti koristeći određene kodove, a ovo poglavlje upravo naglašava razliku među kodovima. Linda Hutcheon, pišući o Barthesovu tekstu *Roland Barthes po Rolandu Barthesu*, dolazi do jednog važnog zaključka.

Njegova samosvijest o činu prikazivanja i u pisanju i u fotografiji poništava mimetičke pretpostavke o transparentnosti koje podupiru realistički projekt, ali istodobno odbacuje antiprikazivačko stajalište modernista i kasnomodernističku apstraktnost tekstualnosti (ibid).

Takav nam zaključak govori kako pitanja mimeze i dijegeze ne treba voditi do ekstrema. Mimetički je prikaz, kao i dijegetički, konstrukt koji je zasnovan na predodžbi stvarnosti. Ipak, radi se o različitim kodovima, a to nam Linda Hutcheon potvrđuje kad piše: „ona ni u kojem slučaju nije nedužna za kulturalno oblikovanje (ili nedužna za formiranje kulture), no ipak je u vrlo stvarnom smislu tehnički povezana sa stvarnim, ili barem vizualnim i autentičnim“ (Hutcheon 2002: 44).

Opisivanje i vrijeme

Govoreći o tragediji, Aristotel posebno ističe vremensku komponentu tragedije (usp. Aristotel 2005: 19), ali vrijeme je ključno i za pripovijest uopće jer pripovijesti prikazuju događaje.

Događaji su definirani kao procesi. Proces je promjena, razvoj, i prema tome pretpostavlja vremensku sukcesiju ili kronologiju. Događaji se zbivaju u određenom vremenskom periodu i javljaju se određenim redosljedom (prev. aut. Bal 1997: 208).

Jedna od najvažnijih značajki pripovijesti je *dvostruka vremenska struktura* – razlika između *vremena priče (histoire, story time)*, odnosno vremenskog slijeda samih događaja, i *vremena pripovijedanja (discourse time, text-time, narrative time, reading time)*, odnosno vremenskog slijeda pripovijedanja, tj. prezentacije tih događaja u tekstu (usp. Chatman 1980: 122; Genette 1983: 33; Rimmon-Kenan 2002: 45). Vrijeme pripovijedanja u slučaju filma nazivamo *projekcijskim vremenom* (usp. Peterlić 2000: 196). Chatman ističe važnost te značajke za, kako to on naziva, *prevodljivost (translatability)* pripovijesti iz jednog medija u drugi. Linda Hutcheon također ističe važnost vremenskog aspekta u procesu adaptacije. Naime, filmska adaptacija često zahtijeva kraćenje priče (usp. Hutcheon 2006: 36). Ovdje ćemo pokušati pronaći uzroke te pojave.

Spomenuli smo Peterličevu tvrdnju prema kojoj je opis imanentno svojstvo filma kao mimetičke umjetnosti, a spomenuli smo i Genetteovu tvrdnju kako je opis isto tako neizbježan u svakom jezičnom iskazu i samim time sastavni dio svakog književnog djela kao dijegetske umjetnosti. Jasno je da se u obama slučajevima govori o opisima koji su inherentni, odnosno imanentni – opisima koji su sastavan i nerazdvojjiv segment medija. U tom kontekstu možemo zaključiti kako se *imanentni opisi* javljaju u svakom trenutku pripovijedanja, dakle vremenski su podudarni s tijekom priče. Postoji, naravno, i drugi tip opisa – to su opisi koji zahtijevaju zaustavljanje vremenske linije priče, Chatman ih naziva *pravim (real)* ili *čistim (unadulterated)* opisima (usp. Chatman 1980: 124). Govoreći o trajanju, Genette navodi četiri tipa pripovjednog trajanja¹²: elipsa, (opisna) pauza, scena i pregled. Pritom opisnu pauzu prikazuje formulom

¹² Genette ovdje posuđuje glazbenu terminologiju i koristi izraz „movement“. Ekvivalent tog izraza u hrvatskom jeziku bio bi „stavak“. Hrvatski izraz u svojem korijenu sadrži značenje koje se može lako povezati sa statičnošću, za razliku od upravo suprotnoga engleskog izraza, a takva je razlika u ovom slučaju itekako važna.

„pauza: $VP = n$, $VPr = 0$. Stoga: $VP \infty > VPr$ “ (prev. aut. Genette 1983: 94-95). Pritom kratica „VP“ predstavlja *vrijeme pripovijedanja*, a kratica „VPr“ *vrijeme priče*. Kako u formuli VP predstavlja varijablu, a VPr konstantu čija je vrijednost nula, iz formule proizlazi to da se u ovakvom tipu pripovijedanja vrijeme priče zaustavlja, a vrijeme pripovijedanja nastavlja.

Genette pišući o vremenu pripovijedanja iznosi sljedeću tvrdnju:

Može se dakle reći da prostor knjige, kao i prostor stranice, nije pasivno podređen vremenu sukcesivnog čitanja, naprotiv: kako se prostor u tom vremenu otkriva i zaokružuje, onda on bez prekida savija i izvrće to vreme, pa na neki način i ukida (Genette 1985: 38).

Ipak valja istaknuti jedan važan detalj – vrijeme se savija, izvrće ili ukida „kako se prostor u tom vremenu otkriva i zaokružuje“, odnosno kako napreduje čitanje. Kad bismo naprosto zanemarili sukcesivni slijed na samom početku čitanja, ukinuli bismo i sižejnu komponentu djela, a istodobno bi sukcesija čitanja postala proizvoljna, ali bi i dalje bila prisutna pa, ako ništa drugo, na razini rečenice. Tako i sam Genette već na početku svojega teorijskog razmatranja kategorije vremena upozorava na potrebu poštivanja slijeda pri čitanju (usp. Genette 1983: 34). Isto ističe i Rimmon-Kenan, naglašavajući kako bi „oslobađanje“ književnog djela od ovoga „ograničenja“ dovelo do gubitka razumljivosti (usp. Rimmon-Kenan 2002: 47). Tako čak i u slučajevima kad se autori opiru linearnom rasporedu teksta, Rimmon-Kenan kao primjer navodi Cortazarove *Školice*, mora postojati neki logički slijed koji procesu čitanja vraća linearnost.

Chatman piše o opisima koji su dio *pripovjednog lanca* i o opisima koji to nisu. Drugi smo tip opisa već spomenuli, ali prvi tip opisa, dakle, opise koji su dio pripovjednog lanca, ne bi valjalo izjednačiti s *imanentnim opisima*. Naime, imanentni opisi, o kojima smo govorili, proizlaze iz samog značenja pojedinog leksema. Primjerice, riječ „trčati“ sadrži svoju opisnu dimenziju jer ova riječ označava radnju koja nije posve ista kao i druge slične radnje (hodanje, stajanje, skakanje). Dakle, u pitanju je opis koji je sadržan u svakom iskazu, neovisno o svrsi iskaza. Tako o imanentnom opisu ne možemo govoriti kao o postupku, nego kao o obilježju. Upravo to obilježje omogućava jasnije razlikovanje književnih i filmskih opisa. Ovdje se još jedanput vraćamo na nevidljivost u književnosti o kojoj Horowitz govori. Naime, imanentni opis zahtijeva zamišljanje i pritom se temelji na osobnoj predodžbi riječi – osobnom arhetipu lišenom detalja. Želimo li istaknuti detalje, moramo posegnuti za dodatnim postupcima. Detalji

se u književnosti predstavljaju raznim sredstvima – pridjevima, priložima, glagolskim priložima i sl. Bilo koje od tih sredstava može biti upotrijebljeno i za opis koji je uklopljen u vrijeme priče i za opis koji zaustavlja vrijeme priče, ali kako god upotrijebili ove elemente, opis neće biti imanentan. Što se filma tiče, slučaj je, kao što smo već kod Horowitza imali prilike doznati, posve drugačiji. Chatman ističe problem tzv. predetaljnosti (*over-specification, überbestimmtheit*) – svi su detalji podjednako zastupljeni u prizoru, za razliku od književnog djela gdje se spominju tek pojedini detalji (usp. Chatman 1980: 126). Što se krupnih planova, kao filmskog postupka isticanja detalja, tiče, Chatman kaže kako su oni nužno dio naracije jer funkcioniraju kao „ključne komponente u strukturi neizvjesnosti“ (ibid: 129). Chatman, pritom ne zaboravlja kako u književnom djelu opis koji prekida naraciju ili, kako ga on naziva, „pravi opis“ može imati istu svrhu, ali ističe kako se u filmu zadržava „osjećaj kontinuirane radnje“ (usp. ibid). Argumentacija ove tvrdnje temelji se na osjećaju, što znači da je subjektivna. Stvar treba sagledati objektivno. Naratolozi, kao što smo već spomenuli, za definiranje opisivanja koriste nepodudarnost između vremena priče i vremena pripovijedanja. Chatman također koristi ovu nepodudarnost kao važan faktor u definiranju opisivanja, ali kad definira opisivanje na filmu, on ne ostaje u potpunosti dosljedan. Naime, Chatman u pogledu filma izjednačava trajanje segmenata priče i trajanje segmenata projekcije¹³, što možemo zaključiti prema njegovoj argumentaciji kada, nakon primjera iz književnosti (kao primjer navodi Dickensov roman *Velika očekivanja*), govori o zaustavljanju projekcijskog vremena u filmskom uprizorenju romana iako je zaustavljanje vremena priče ključno za određenje opisivanja. Ovaj postupak valja dodatno pojasniti. Naime, vrijeme priče i projekcijsko vrijeme na filmu neraskidivo su povezani, barem u segmentu trajanja, jer je film pokretni mimetički medij. Filmski je opis mimetičan, odnosno dominantno mimetičan. Naime, ako film sadrži pripovjedački glas koji opisuje neke događaje, tada je taj segment filma mimeza govora, ali dijegeza događaja ili prizora. Ipak, mimeza je ono što je dominantno u filmskom prikazu. Ovdje valja imati na umu ranije spomenutu kategoriju imanentnoga filmskog opisa iz koje možemo zaključiti kako, zbog mimetičnosti filma, opisi ne zahtijevaju zaustavljanje vremena. Potencijalnim zaustavljanjem vremena priče zaustavilo bi se i projekcijsko vrijeme. Postupak sličan zaustavljanju projekcijskog vremena, ali ipak nešto češći,

¹³ Ovdje je namjerno istaknuto trajanje kao jedan od aspekata vremena. Razlika između priče i pripovijedanja upravo je u redosljedu, što je drugi aspekt vremena, a redosljed priče i pripovijedanja ni u filmu nije izjednačen. O tome će biti nešto više riječi kad budemo govorili o anakronijama. Genette u knjizi *Figures III* vremenu posvećuje tri poglavlja – *Ordre* (*Order, Redosljed*), *Durée* (*Duration, Trajanje*) i *Fréquence* (*Frequency, Učestalost*).

je vremenska ekspanzija, „a najuočljiviji je postupak vremenske ekspanzije vjerojatno tehnika usporenog pokreta“ (Gilić 2007: 54). Ovaj je postupak u novije vrijeme popularizirao Lars Von Trier. Genette napominje kako ovakva tehnika u književnosti ne postoji jer je i ono što bi se doimalo kao usporeno protjecanje vremena priče (VP > VPr) zapravo vrijeme pripovijedanja produženo izvanpripovjednim elementima i isprekidano opisnim pauzama.

Chatman, *à propos* opisa, iznosi tvrdnju kako su procjenjivački opisi, dakle opisi u kojima se iznosi subjektivna procjena nečega, dijegetičko obilježje, apstrakcije koje ovise o čitateljskoj asocijaciji na spomenuti izraz. U slučaju filmske adaptacije, redatelj bi u nastojanju prikazivanja nekog procjenjivačkog opisa mogao ponuditi prizor temeljen na svojoj imaginaciji i onome što mu je na raspolaganju ili može pokušati pretpostaviti što implicitni gledatelj očekuje, ali konačni rezultat nikad neće moći korespondirati s imaginacijom svakog čitatelja (usp. Chatman 1980: 131-132). Tako, primjerice, pripovjedač može naprosto reći kako je nešto „prosječno“ i jednom riječju pobuditi čitateljeve asocijacije na prosječnost kod svakog čitatelja koji poznaje značenje spomenute riječi. Takva bi procjena bila posve subjektivna čak i kad bi čitatelj to obilježje prosječnosti zamišljao na osnovi statističkog prosjeka. Problem spomenute Chatmanove tvrdnje nije njezina točnost, nego njezin opseg. Naime, sve zapisane riječi sadrže određenu dozu apstrakcije što im otvara mogućnost metamorfoze u imaginaciji recipijenta. Naravno, procjenjivački su opisi i dalje problematičniji u prijenosu iz književnosti na film. Svakako je lakše filmski prikazati „zelen bicikl“, nego „grandiozan bicikl“, ali valja imati na umu kako i zelena boja ima mnoštvo nijansi.

Za razliku od književnosti, film nema imanentno filmskih signala temporalnosti kakve su jezične (tzv. deiktičke) oznake (prije, poslije...), koje i u izvanumjetničkoj uporabi označavaju vremenske odnose, a nema ni oznaka vremena koje bi bile u onoj mjeri standardizirane i precizirane kao što su riječi *jučer*, *danas*, *sutra* (Gilić 2007: 61; usp. Bordwell 1986: 77).

Ipak, ovakve se informacije lako mogu prikazati krupnim kadrom sata, kalendara ili prizorima opadanja lišća, padanja snijega i sl. (usp. Gilić 2007: 62). Pitanje anakronija, odnosno njihovih manifestacija u ovim medijima, je jedno od ključnih pitanja vezanih uz vrijeme u odnosu književnosti i filma. Genette navodi dva tipa anakronija: prolepsu, prikaz budućih događaja, i analepsu, prikaz prošlih događaja, a pritom anakroniju definira kao razilaženje vremena priče i vremena pripovijedanja (usp. Genette 1985: 33-40). Pritom razlikuje i anakroniju na razini

osnovnog pripovijedanja i anakroniju koju preuzima neki od likova (Genette navodi primjer Odisejeva govora) i koja se zato pojavljuje na drugoj pripovjednoj razini (ibid: 48). U književnom tekstu suptilnost anakronije ne ovisi o razini, nego o trajanju jer je anakronija uvijek iskazana na planu jezika i prema tome se razlika među razinama temelji na razlici između upravnoga i neupravnoga govora. U filmu anakronija može biti iskazana i jezikom i slikom. Osnovna je pripovjedna razina uvijek vezana uz sliku pa svaka anakronija na tom planu zahtijeva promjenu stalno prisutnih detalja. Gledatelj vidi jasan prostorni raspored i glumaca i scenografije pa se anakronijske promjene događaju naočigled promatrača. Ovu tvrdnju možemo primijeniti i na elipsu, iako elipsa nije anakronija, nego vremenski skok u jednom smjeru (usp. Genette 1983: 90, 106-109; Bagić 2012: 92-93). Književna je apstraktnost, „nevidljivost“, podložnija metamorfozama. Izvrstan je primjer suptilnosti anakronije i elipse Marquezov roman *Sto godina samoće*. Naime, spomenuti je roman zgusnuti prikaz perioda čak i većeg od naslovnih stotinu godina i takav bismo prikaz, prema Genetteovoj klasifikaciji, mogli nazvati pregledom – radnja se odvija ubrzano i usporava se samo na trenutke, a kao jedan od osnovnih vezivnih elemenata pojavljuju se upravo anakronije.

– Pustite tog čovjeka, gospođo – viknuo je jedan od njih – inače ne odgovaramo. Arcadio gurnu Ursulu prema kući i predade se. Malo potom prestade pucnjava, ali zazvoniše zvona. Otpor je skršen za manje od pola sata. Nijedan od Arcadijevih ljudi nije preživio napad, ali prije nego su izginuli, odnijeli su sa sobom tristo vojnika. Posljednja utvrda bijaše vojarna.

[...] U svitanje, poslije kratkog ratnog vijećanja, Arcadio je strijeljan pri zidu groblja (Marquez 1995: 104).

Ovaj je citat primjer analepse – pripovjedač pripovijeda o uhićenju Arcadija Buendije i završetku bitke, zatim se vraća na opis bitke i potom nastavlja s pripoviješću o Arcadiovoj sudbini. Sam roman započinje prolepsom – pukovnik Aureliano Buendia pred streljačkim vodom – pa je već i to naznaka važnosti anakronije u strukturi romana. Ipak, primarni adaptacijski problem bila bi eliptičnost romana i spomenuti pregledni tip pripovijedanja – teško bi bilo zamisliti film u kojemu se vrijeme kreće tolikom brzinom. Naime, eliptičnost u filmovima nije ništa strano, štoviše, elipsa je razlog zašto smo ranije govorili o podudarnosti u trajanju segmenata priče i projekcije – projekcija nikad ne odaje sve segmente priče, ali film uglavnom prikazuje cjelovite dijaloge, prizore koji traju dovoljno dugo kako bismo shvatili što se događa ili kako bismo ih povezali s osnovnom pripovjednom linijom. U izravnom prijenosu ovakvog pripovijedanja u

filmski medij količina neodređenih elipsa bila bi gotovo kao količina određenih u prosječnom filmu (usp. Gilić 2007: 56). Količina radnje koju sadrži roman *Sto godina samoće* mogla bi se eventualno prikazati u kakvom filmskom serijalu, ali i u tom bi slučaju scenaristi morali popuniti ogromne praznine prouzročene preglednim pripovijedanjem. Književno djelo može sažeti radnju tako da je radnja koja traje „pola sata“ sažeta u rečenicu koja se može izgovoriti u par sekundi. Film također može sažeti tih „pola sata“ u puno kraći period, ali osobitost je filma, kao što smo ranije ustvrdili, upravo u vizualnom prikazivanju i, iako nije nemoguće, teško je zamisliti kako bi redatelj propustio prikazati nešto toliko vizualno upečatljivo kao što je bitka. Dopustimo li i tu mogućnost, ostaje pitanje dijaloga koji se u ovom romanu svode na par replika, a ostatak je prepričan. Zadrži li redatelj, ili u ovom slučaju možda prije scenarist, takav način prikazivanja, odnosno skraćene dijaloge i dominantno prisutnog pripovjedača, medijski potencijal filma ostat će uvelike neiskorišten i dobit ćemo svojevrsnu audioknjigu. Filmaši i kritičari tradicionalno pokazuju prezir prema verbalnim komentarima jer smatraju kako oni ekspliciraju ono što bi trebalo biti vizualno implicirano (usp. Chatman 1980: 128). Međutim, ostavimo li po strani i vrednovanja i tradiciju, čak i čisti tekstualni zapis dijaloga, bez ikakvih opisa, komentara ili bilo kakve pripovjedačke intervencije, teško će dovesti do potpunog podudaranja vremena priče i vremena pripovijedanja (usp. Genette 1983: 87; Rimmon-Kenan 2002: 18). Naime, Genette o vremenu pripovijedanja napominje sljedeće:

Ono što spontano nazivamo takvim [vremenom pripovijedanja] ne može biti ništa više, kao što smo već rekli, od vremena potrebnog za čitanje; ali je posve očito da vrijeme čitanja varira ovisno o određenim okolnostima i da nam, za razliku od filmova ili čak glazbe, ništa ne omogućuje determiniranje „normalne“ brzine izvršenja (Genette 1983: 86).

Upravo je ova konstatacija ključna za razlikovanje vremena u književnosti i filmu – vrijeme pripovijedanja u književnosti ovisno je o čitatelju i uvjetima čitanja, projekcijsko vrijeme u filmu zadano je i samim time neovisno o gledatelju.

Dakle, ako bi eliptičnost romana *Sto godina samoće* otežala njegovo filmsko uprizorenje, što je s Tolstojevim romanom *Rat i mir*? *Rat i mir* također prikazuje širok vremenski period povezan elipsama, ali razlika je u tome što su elipse u romanu *Rat i mir* smještene između većih odsječaka koji prikazuju relativno kratke odsječke vremena. Mieke Bal, ovisno o trajanju, ističe dvije forme pripovijedanja – *krizu* i *razvoj* (usp. Bal 1997: 209-212), a te bi forme odgovarale

Genetteovim *scenama* i *pregledima*, ali s većim naglaskom na funkciju. Osnovna je distinkcija u tome što forma razvoja, ili pregleda, prikazuje veći period vremena, a forma krize, ili scene, kratak vremenski period. Bal napominje kako narativno slikarstvo daje prednost formi krize zbog ograničenja takvog tipa umjetnosti (ibid: 210). Mogli bismo reći kako je isti slučaj i u ostalim mimetičkim umjetnostima. Ovdje možemo zatvoriti krug povratkom na početak, odnosno pozivajući se na Aristotela. „Što se pak tiče ograničenja duljine prema samoj stvari, u pogledu veličine fabula je uvijek ljepša što je duža samo ako je ostala očuvana jasnoća cjeline“ (Aristotel 2005: 19). Naravno, ovdje moramo istaknuti nešto slobodnije shvaćanje „cjeline“, odnosno ne shvaćanje cjeline ne kao neprekidnog tijeka, nego kao smisaone cjeline.

Fokalizacija

Seymour Chatman napominje kako u kazivanju moramo imati *kazivača*, odnosno *pripovjedački glas* (usp. Chatman 1978: 147). Pritom ističe razliku između *gledišta* i *pripovjedačkoga glasa*.

[...] perspektiva je fizičko mjesto ili ideološka situacija ili primijenjena životna orijentacija prema kojoj pripovjedni događaji stoje u relaciji. Glas se, s druge strane, odnosi na govor ili drugo otvoreno sredstvo kojim su događaji ili egzistenti komunicirani publici (prev aut. Chatman 1978: 153).

Gledište ovdje nije isto što i sredstvo kojim se ono iskazuje, ono predstavlja perspektivu prema kojoj se oblikuje iskaz, a iskaz je posljedica pripovjedačkoga glasa. Dakle, gledište pripada priči, a pripovjedački glas diskurzu (tekstu). Chatman pripisuje gledište trima instancama – liku, pripovjedaču i implicitnom autoru – te navodi tri vrste gledišta – perceptualno, konceptualno i interesno (usp. Chatman 1978: 152-153). Ovdje zapravo nastaje zbrka koju Genette 1972. godine, kad uvodi pojam *fokalizacije*, nastoji razriješiti. Naime, Genette ističe kako su konotacije pojma *gledište* suviše vizualne. Sličan terminološki problem, ali u teoriji filma, ističe Joseph Lluís Fecé u tekstu *Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu* (usp. Fecé 2004: 29). Genette piše:

Ipak većina teorijskih radova o tom problemu (koji su poglavito klasifikacije) boluje, po mom mišljenju, od teške zbrke između onoga što ovdje nazivamo načinom i glasom, odnosno između pitanja *koji je to lik čije gledište usmjerava pripovjednu perspektivu?* i posve različitog pitanja *tko je pripovjedač?* – ili, kraće rečeno, između pitanja *tko gleda?* i pitanja *tko govori?* (Genette 1992: 96).

Dakle, osnovni je problem, zbog kojega i uvodi novi termin, često izjednačavanje onoga tko govori i onoga tko gleda, odnosno pripovjedača i „lika čije gledište usmjerava pripovjednu perspektivu“. Pritom naglašava i kako nastoji izbjeći pretjerano vizualne konotacije te predlaže sljedeću klasifikaciju:

- 1) nefokalizirani pripovjedni tekst (pripovjedni tekst s nultom fokalizacijom),
- 2) pripovjedni tekst s unutrašnjom fokalizacijom,
- 3) pripovjedni tekst s vanjskom fokalizacijom (ibid: 99).

Genette navodi i nekoliko napomena koje i Gilić u knjizi *Uvod u teoriju filmske priče* ističe kao bitne (usp. Gilić 2007: 72-73). „Nijedna formula fokalizacije ne odnosi se, dakle, uvijek na cijelo djelo, već prije na određeni pripovjedni segment, koji može biti veoma kratak“ (Genette 1983: 100). Ovdje ipak valja pripaziti na razliku između promjene fokalizacije koja bi bila promjena kôda i onoga što Genette naziva *alteracijama*. Naime alteracije su „one osamljene povrede [kôda], kad povezanost cjeline ipak ostaje prilično snažna tako da pojam dominantnog značenja ipak ostaje pertinentan“ (ibid: 103). Kao dva poznata tipa alteracija Genette navodi paralepsu, davanje više informacija nego što kôd dozvoljava, i paralipsu, davanje manje informacija nego što kôd dozvoljava.

S druge strane, razlika između različitih gledišta nije uvijek tako jasna kao što bi se iz razmatranja čistih tipova moglo povjerovati. Vanjska fokalizacija u odnosu na lik katkad se može isto tako dobro odrediti kao unutrašnja fokalizacija u odnosu na neki drugi lik“ (ibid: 100).

Genette ovdje ističe primjer romana *Put oko svijeta u 80 dana* gdje je vanjska fokalizacija Philéasa Fogga istodobno unutrašnja fokalizacija Passepartouta, a pritom Genette prvoj tvrdnji daje prednost jer je Philéas junak romana pa je Passepartout sveden na ulogu svjedoka. „Isto tako katkad je veoma teško uspostaviti granicu između promjenjive fokalizacije i nefokalizacije jer se nefokalizirani pripovjedni tekst najčešće može analizirati kao multifokaliziran ad libitum“ (ibid). Ipak, u romanu *Let preko kukavičjeg gnijezda* možemo reći kako je McMurphy junak romana pa ipak ne možemo reći kako je on i fokalizator romana jer je roman snažno obilježen Bromdenovom sviješću.

Ranije spomenuti odnos između točke gledišta i fokalizacije posebno dobiva na značaju kad je riječ o filmskoj umjetnosti. Naime, Fecé ističe problem četiriju definicija točke gledišta koje iznosi Jacques Aumont u članku *Točka gledišta* gdje bi u prvoj definiciji točka gledišta označavala topološku točku u kojoj je neko viđenje predstavljeno na ekranu, u drugoj – točku gledišta predstavljenu na ekranu u kategorijama koordinata perspektive, treća se definicija odnosi na naratološku točku gledišta gdje se izražava pogled, a četvrta označava mentalno stajalište koje se pripisuje trećoj (usp. Fecé 2004: 29). Oslanjajući se na tekst Elene Dagrada *Dijegetski pogled. Pragmatika točke gledišta snimanja*, odnosno njezinu kritiku ranije spomenute podjele, Fecé ističe važnost opreke između prikazivačke i pripovjedne točke gledišta i napominje kako „viđenje nije samo vizualni fenomen; baš suprotno, to je proces sličan obradi podataka“ (ibid).

Iako se ova tvrdnja može doimati kao suprotnost onome što smo ustvrdili govoreći o mediju i relaciji prema stvarnosti, ona to nije. Naime, Fecé ovdje ističe kako je potrebna određena kognitivna aktivnost kako bi se iz filmskih postupaka (stilizacije, odabir boje, krupni planovi itd.) izveli određeni zaključci. On ne dovodi u pitanje mimetičnost filma, nego samo naglašava razliku između „viđenja“ kamere i „viđenja“ lika. Tako i Gilić i Fecé naglašavaju važnost Genetteova određenja fokalizacije i prema viđenju i prema znanju jer, kao što smo već toliko puta istaknuli, film je mimetička umjetnost i kad bismo određivali fokalizaciju isključivo prema viđenju došlo bi do izjednačavanja kamere i fokalizatora¹⁴, odnosno prikazivanja i fokalizacije. Mieke Bal piše – „subjekt fokalizacije, fokalizator, je točka s koje su elementi viđeni“ (prev. aut. Bal 1997: 146). Takva je definicija u skladu s određenjem fokalizacije isključivo prema viđenju, na kojemu Bal i inzistira, ali je kao takva posve neprimjenjiva u filmskoj umjetnosti, iz upravo spomenutih razloga.

Napomenimo, *à propos* spomenutog izjednačavanja kamere i fokalizatora, kako se kao filmski primjer unutrašnje fokalizacije često navodi subjektivni kadar (usp. Fecé 2004: 31), Gilić ističe kako je to pogrešno te navodi primjer iz filma *Klub boraca* u kojemu je subjektivni kadar jednog lika fokaliziran sviješću drugog lika, junaka filma. Naime, kad Tyler Durden i njegova skupina u zahodu zaskoče šefa policije s namjerom zastrašivanja, subjektivni kadar iz perspektive šefa policije prikazuje napadače i pritom prikazuje Tylera kojeg šef policije nije mogao vidjeti jer Tyler postoji samo u umu Pripovjedača. Činjenica da je šef policije vidio Tylera, a ne pripovjedača pokazuje kako je i taj subjektivni kadar kroz „oči“ drugog, sporednog lika, svejedno fokaliziran i kroz junakovu svijest (usp. Gilić 2007: 74). Gilić nadalje ističe kako se ovdje radi „o kadru koji je (barem) dvostruko fokaliziran“. Takav je zaključak baziran na ranije spomenutom dvostrukom određenju fokalizacije, prema viđenju i prema znanju. Također valja naglasiti kako su fokalizator i pripovjedač u filmu razdvojeni jer, a slične primjere navode Genette i Rimmon-Kenan u kontekstu književnosti, pripovjedač je Pripovjedač s kraja priče, dakle Pripovjedač koji već zna kako je Tyler Durden produkt njegova uma, ali je fokalizator

¹⁴ Genette u kasnijim raspravama o fokalizaciji odbacuje postojanje *fokalizatora* i *fokaliziranog*, pojmove koje uvodi Mieke Bal, a preuzimaju Rimmon-Kenan, Deleyto i mnogi drugi. U ovom ćemo se radu dobrim dijelom oslanjati na Genetteove „temelje“ u određenju fokalizacije, ali i na nadgradnju koju uvodi Rimmon-Kenan (a o kojoj će još biti riječi) i posebno na spomenuti element koji uvodi Mieke Bal. Naime, Deleyto argumentira nelogičnost Genetteova odbacivanja ovih pojmova trima argumentima, ali ovdje će biti dovoljno istaknuti jedan – „inicijalno pitanje, *tko vidi?*, nasuprot onome *tko govori?*, postaje nekonzistentno, jer Genette odbacuje logični odgovor, „fokalizator“, i implicitno priznaje kako bi dao isti odgovor na oba pitanja“ (prev. aut. Deleyto 1991, 160).

pripovijedanja Pripovjedač u trenutku priče koja se odvija, odnosno Pripovjedač koji zna samo ono što se do tog dijela priče dogodilo. Također, subjektivni kadar prikazan iz perspektive šefa policije može biti samo fokalizacija jer je pripovjedač Pripovjedač. Zato je važno napomenuti da fokalizator i pripovjedač mogu biti odvojene instance i u književnosti i u filmu, čak i u slučajevima kad se prikazivanje ili pripovijedanje odvijaju u prvom licu.

Gilić o odnosu fokalizacije u filmu i književnosti piše sljedeće:

[...] situacija nešto složenija kada je riječ o konstrukciji sveznajućeg pripovjedača, pa makar govorili i o „neograničenom pripovjednom gledištu“ (Prince 1982: 51) jer je neverbalnom pripovijedanju manje dostupan sav onaj intelektualni i afektivni aspekt likova i događaja što ih književni pripovjedač bez ikakvih teškoća verbalizira (izlaže) (Gilić 2007: 66).

S druge strane redatelju stoji na raspolaganju vrlo mnogo vizualnih postupaka kojima se taj aspekt likova može dočarati – unutarnji monolog (koji kritika ne prihvaća s odobravanjem), krupni plan lica s vidljivim tjelesnim manifestacijama određene emocije, brze izmjene ranijih kadrova kako bi se prikazala shvaćanja ili prisjećanja (sjajan je primjer upravo ranije spomenuti *Klub boraca*, odnosno trenutak kad Pripovjedač shvaća kako Tyler Durden ne postoji), statični kadar koji se u potpunosti oslanja na glumu (jedan od osnovnih postupaka u nijemom filmu, npr. u *Kabinetu doktora Caligarija* ili u *Metropolisu*), prikazi halucinacija (*Strah i prijezir u Las Vegasu*), simbolički prizori (*Vrtoglavica*) i sl.

Na sličnu razliku između filma i književnosti nailazimo i u pitanju razlikovanja unutrašnje i vanjske fokalizacije. Naime, često se ističe Barthesov sustav provjere. Prema Barthesu, dovoljno je prepisati segment teksta tako da ga prepravimo u prvo lice. Ako nam to uspije bez drugih promjena, osim promjene gramatičke zamjenice, radi se o unutrašnjoj fokalizaciji (usp. Barthes 1992: 69-70; Rimmon-Kenan 2002: 77; Genette 1992: 102). Naravno, izraz fokalizacija ovdje koristimo uvjetno jer je Barthesov tekst nastao prije nego li ga je Genette uveo. Jasno je kako se takva provjera ne može koristiti kad je u pitanju film, ali postoji li sličan postupak? Na primjeru *Kluba boraca* možemo vidjeti kako postoji svojevrsni ekvivalent tome postupku. Naime, prizori prate isključivo Pripovjedača, dakle sve što vidimo u nekom trenutku bilo je dostupno Pripovjedačevim osjetilima. Doduše, prisutni su i Pripovjedačevi verbalni komentari, ali pripovjedačke komentare ne valja izjednačavati s fokalizacijom. Štoviše,

komentari na koje nailazimo komentari su Pripovjedača s kraja priče, a prikazivanje je fokalizirano kroz svijest Pripovjedača u prikazanom vremenu.

Rimmon-Kenan u određenje tipova fokalizacije uvodi i *aspekte fokalizacije*. Ovaj termin obuhvaća perceptivni aspekt (osnovne komponente – prostor i vrijeme), psihološki aspekt (osnovne komponente – kognitivna i emotivna orijentacija) i ideološki aspekt (usp. Rimmon-Kenan 2002: 79-87). Ovakvo je određenje fokalizacije pomalo problematično kad je književnost u pitanju. Razlog je potenciranje vizualnih konotacija koje proizlazi iz prvog aspekta, a što Genette nastoji izbjeći uvođenjem termina fokalizacija. Naime, Rimmon-Kenan u ovom kontekstu govori o raznim perspektivama kao što su panoramski i simultani pogled, ptičja perspektiva i sl. U takvom su slučaju vizualne konotacije neizbježne, a pritom ne donose ništa novo, odnosno ništa što već ne bi bilo obuhvaćeno u Genetteovu određenju prema viđenju i znanju. S druge strane, ovakvo bi određenje fokalizacije moglo biti od koristi u analizi filma, ali uz određeni oprez. Naime, iako panoramski i simultani kadrovi zaista ne odgovaraju fokalizaciji kroz lik, ne znači da se oni unutar tako fokaliziranog djela ne mogu pojaviti, bilo kao alternacija, bilo kao temeljni kadar ili nešto slično. Ipak, možemo zaključiti kako, unatoč potenciranju vizualnih konotacija unutar prvog aspekta, Rimmon-Kenan nudi solidan razvoj Genetteove teorije pa istaknimo još nekoliko detalja aspekata fokalizacije.

Vezano uz vremensku komponentu, valja istaknuti kako „vanjski fokalizator na raspolaganju ima sve vremenske dimenzije priče (prošlost, sadašnjost i budućnost), dok je unutrašnji fokalizator ograničen na 'sadašnjost' likova“ (prev. aut. ibid: 80; usp. Uspensky 1973: 67, 113). Autorica također ističe važnost ograničenja viđenja kad je u pitanju fokalizacija kroz lik. Naime, ako lik predstavlja ljudsko biće, tada bi trebao imati i perceptivna ograničenja kao ljudsko biće. Govoreći o kognitivnoj komponenti psihološkog aspekta, Rimmon-Kenan ističe, pritom se uvelike oslanjajući na Genetteovu teoriju, kako je u ovom pogledu razlika između unutrašnje i vanjske fokalizacije paralelna razlici između ograničenog i neograničenog znanja (usp. ibid: 81). Slično je i s emotivnom komponentom gdje spomenuta razlika odgovara razlici između subjektivne i objektivne fokalizacije (usp. ibid: 82-83). Posljednji aspekt, onaj ideološki, „često nazivan i 'normama teksta', sastoji se od 'općeg sustava konceptualnog pogleda na svijet', u skladu s kojim se procjenjuju događaji i likovi priče“ (prev. aut. ibid: 83; usp. Uspensky 1973: 8). Ovdje je važno da jedna ideologija, najčešće ona pripovjedača-fokalizatora, može biti nadređena

idejama koje iznose pojedini likovi. To je jedna krajnost, nasuprot kojoj stoji polifonija o kojoj govori Bahtin u *Problemima poetike Dostojevskog* (usp. ibid: 84).

„U osnovi, fokalizacija je neverbalna; unatoč tome, kao i sve drugo u tekstu, izražena je jezikom“ (ibid: 85). Pišući o prostornosti u književnosti, Genette spominje *elementarnu prostornost*, odnosno prostornost samoga jezika (usp. Genette 1985: 36). Elementarna je prostornost jezični odraz stvarnih prostornih relacija i kao takva služi izražavanju prostornih relacija u književnom djelu. To je samo jedan od primjera kako viđenje, kao jedan od elemenata fokalizacije, može biti iskazano. Fokalizacija kao takva postoji i u filmu i u književnosti te prijenos fokalizacije književnog djela na filmsko platno nije ništa neobično. Ovdje kao primjer možemo istaknuti naslove kao što su *Klub boraca*, *Mirni Amerikanac*¹⁵, *Kuća Usher*¹⁶, *Paklena naranča*¹⁷ itd. S druge strane, spomenimo i to kako sužavanje fokalizacije, promjena fokalizatora ili uvođenje fokalizacije, tamo gdje je prethodno nije bilo, mogu biti sasvim legitimni adaptacijski postupci. Takvim se postupkom primjerice može povećati napetost jer je uvođenje fokalizacije sužavanje ili proširivanje znanja i viđenja, a to znači da se primjerice neke informacije skrivaju i potencijalno povećavaju neizvjesnost ili se otkrivaju i ukazuju na moguću motivaciju likova. Promjenom se fokalizatora, s druge strane, može prikazati jedan novi aspekt priče. Primjer takvog postupka je filmska adaptacija romana *Let preko kukavičjeg gnijezda*¹⁸ u kojoj fokalizator više nije Bromden, nego je film fokaliziran izvana. Takva promjena ima nekoliko posljedica. Naime, roman je ispresijecan Bromdenovim stavovima, elementima njegove percepcije stvarnosti pa čak i snovima i mislima koji nam govore kako Bromden zaista pati od nekog psihičkog poremećaja jer često halucinira te pokazuje izrazite znakove paranoje (usp. Zubizarreta 1994, 62). Takav fokalizator dovodi u pitanje vjerodostojnost priče pa čitatelj mora procijeniti što je stvarno, a što nije. Možda su upravo Bromdenovo haluciniranje i njegovi gubici svijesti razlog promjene fokalizacije u filmskoj adaptaciji. Nije nemoguće prikazati takve halucinacije, ali bi one mogle uvesti pomutnju u film, redatelj bi morao inzistirati na

¹⁵ Film redatelja Philipa Noycea iz 2002. godine snimljen prema romanu *Mirni Amerikanac* Grahama Greenea, prvi put objavljenom 1955. godine. Zanimljivo je kako je prva filmska adaptacija ovog romana snimljena još 1958. godine u režiji Josepha Mankiewicza.

¹⁶ Film redatelja Rogera Cormana iz 1960. godine snimljen prema noveli *Pad kuće Usher* Edgara Allana Poea, prvi put objavljenom 1839. godine.

¹⁷ Film redatelja Stanleya Kubricka iz 1971. godine snimljen prema romanu *Paklena naranča* Anthonyja Burgessa, prvi put objavljenom 1962. godine.

¹⁸ Film *Let iznad kukavičjeg gnijezda* redatelja Miloša Formana iz 1975. godine snimljen prema romanu *Let preko kukavičjeg gnijezda* Kena Keseya, prvi put objavljenom 1962. godine.

naglašavanju toga da je Bromden fokalizator kako bi se halucinacije mogle pripisati njemu, a s obzirom da je Bromden sporedan i vrlo pasivan lik, to bi bilo teško jer je na filmu teško prikazati unutarnja stanja pasivnog lika bez upotrebe pripovjedačkih komentara na koje kritika često gleda s neodobravanjem. Pitanje je i kako bi to utjecalo na cjelovitost priče zbog čestih analepsi. To nas dovodi do druge stvari koju čini takva adaptacija, a to je dinamiziranje projekcije jer je McMurphy, kao protagonist priče, izrazito aktivan i nametljiv pa je ovakva fokalizacija u tom pogledu učinkovitija jer prati samo jednu pripovjednu liniju bez digresija koje bi usporile priču.

Jedan od mogućih razloga promjene fokalizacije prilikom adaptacije romana *Let preko kukavičjeg gnijezda* proizlazi iz nečega što možemo povezati s već toliko isticanom oprekom između mimeze i dijegeze. Naime, Barthes u *Uvodu u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova* navodi „privremenu“ podjelu osnovnih tipova diskurza na: „metonimijski (pripovjedni tekst), metaforički (lirski tekst) i entimemijski (intelektualni govor)“ (Barthes 1992: 50). Ovakva podjela prikazuje svojevrsnu gradaciju u relaciji stila prema stvarnosti. Lirski tekst predstavlja najveću razinu apstrakcije dok je intelektualni govor naprosto sažimanje pojava iz stvarnosti. Želimo li promotriti film u ovom kontekstu, potrebno je ponešto preoblikovati ovu podjelu. Film je, kao i roman, pripovjedno djelo. Na toj je činjenici ovaj rad i zasnovan. Ipak, kao što smo već ustvrdili, film i književnost razlikuju se u svom odnosu prema stvarnosti. Krenemo li od ranijeg zaključka kako je film primjer mimetičke umjetnosti, a književnost primjer dijegetičke umjetnosti, možemo reći kako je film bliži metonimiji jer je njegov odnos prema stvarnosti neposredniji, dok roman sadrži nešto veću razinu apstrakcije i prema tome je bliži metafori. Jasno je kako se razinom apstrakcije ne može neki medij u potpunosti vezati uz određenu figuru, ali isto je tako jasno kako apstraktan motiv, odnosno riječ, možemo lakše povezati s konotacijama, nego konkretan motiv koji prvenstveno vežemo uz denotativno značenje. George Bluestone u predgovoru knjizi *Romani u film* piše sljedeće:

Napuštanjem jezika kao svojeg jedinog i primarnog elementa, film nužno napušta i one karakteristične sadržaje misli kojima se jedino jezik može približiti: trope, snove, sjećanja, konceptualnu svijest. Umjesto njih, film pruža neograničene prostorne varijacije, fotografske slike fizičke stvarnosti te principe montaže i uređivanja (prev. aut. Bluestone 2003:VI-VII).

Ovo je samo dijelom točno. Nije istina da se sve spomenuto gubi, ali svakako se mijenja. Mijenjaju se mogućnosti koje nudi već spomenuto zamišljanje pa tako snovi i sjećanja postaju

konkretniji. Otežava se ograničenje informacije o kojemu fokalizacija toliko ovisi. Tropi se ograničavaju na govor likova i pripovjedački komentar. Jasno je kako je ova razlika mogla utjecati na promjenu fokalizacije romana *Let preko kukavičjeg gnijezda* – u težnji za odbacivanjem apstraktnih elemenata, odnosno cijeloga psihološkog aspekta fokalizacije, odbacuje se i fokalizacija kroz Bromdenov lik jer upravo je on nositelj tih elemenata. Ovo nas dovodi do pitanja vjernosti filma književnom izvoru.

Posredovanje

„Metoda prenošenja značenja putem facijalne ekspresije, metoda koja je prema Balázsu ispala iz prakse s dolaskom tiska, oživljena je 'mikrofiziognomijom' filmskog platna“ (Bluestone 2003: 27; usp. Belázs 1953: 39-40). Ova osobina filma ima vrlo značajnu ulogu. Njezin je razvoj tekao usporedo s filmskim. Naime, ako se na ovaj način i ne mogu prikazati sve suptilne nijanse unutrašnjeg života likova, u pogledu čega riječ kao medij književnosti svakako ima značajnu prednost, ipak se puno lakše može izazvati trenutna empatija. Iako je to uvelike zasluga spomenute *mikrofiziognomije filmskog platna*, jer nam je komunikacija gestama i mimikom prirodna koliko i verbalna komunikacija, važno je istaknuti da takav oblik filmske komunikacije nije ograničen isključivo na mimiku i geste, nego proizlazi iz filmske neposrednosti kao osnove filmske umjetnosti. Pritom su možda možda najupečatljiviji primjeri oni iz ratnih filmova. Pritom valja naglasiti razliku između ratnih filmova koji glorificiraju rat, a u koje bismo mogli svrstati i akcijske filmove, i onih koji čine upravo suprotno. Razlog naglašavanja ove distinkcije proizlazi iz toga što filmovi glorifikacijskog tipa ne uzrokuju osobitu emocionalnu reakciju, barem kad su sporedni likovi u pitanju. To je vjerojatno posljedica distanciranosti gledatelja koja je uzrokovana brзом izmjenom kadrova u scenama sukoba, tipizacijom likova, hiperbolizacijom događaja i sl. Mi ćemo se ovdje pozabaviti posve drugačijim filmom. Navedimo primjer iz filma *Mirni Amerikanac*, adaptacije istoimenog romana Grahama Greenea. Koncentrirajmo se na jednu scenu koja je većim dijelom uspješno prikazana i koja nam, u usporedbi s romanom, nudi vrlo dobru argumentaciju za spomenutu tvrdnju. Osvrnimo se prvo na Greeneov roman. Greene, opisujući pokolj na trgu Garnie, piše:

Našli smo se u skupini ljudi koji su naricali. Policija je mogla spriječiti ostale da ne uđu na trg; bila je nemoćna da ga iščisti od preživjelih i od onih koji su prvi došli. Liječnici su bili odveć zauzeti da bi se brinuli o mrtvima; tako su mrtvi ostavljeni njihovim vlasnicima, jer čovjek može posjedovati mrtvacu kao što posjeduje stolac. Jedna žena sjedila je na zemlji, držeći u krilu ono što je ostalo od njezine bebe; s nekom čednošću prekrila ju je svojim slamnatim seljačkim šeširom. Bila je mirna i šutjela je; to me je najviše iznenadilo – na trgu je vladala tišina (Greene 2004:193).

Daleko od toga da za ovakav opis ne bismo mogli reći kako uzrokuje emocionalnu reakciju. Greene vrlo domišljato bira motive koje nije potrebno detaljnije opisivati kako bi se dočarao užas

izvršenog pokolja. Ipak, koliko god autor bio umješan, njegove sposobnosti opisivanja ne mogu nadomjestiti neposrednost vizualnog i auditivnog doživljaja. Noyceov film, s druge strane, dočarava eksploziju podrhtavanjem kamere i glasnim zvukom, nakon čega slijedi Fowlerovo trčanje preko trga većinom prikazano subjektivnim kadrovima u kojima su objekti fokalizacije osakaćena tijela, ranjenici, fotograf koji fotografira ranjene i ubijene, policajac koji istrči pred Fowlera, a prizori su ispunjeni dimom, vatrom, paljevinom i vriskovima. Kratki pomaci kamere, koji asociraju na pomake glave, potenciraju subjektivnost subjektivnih kadrova. Ubrzo glazba i zvuk Fowlerova disanja zamjenjuju vriskove i tu zapravo nastaje tišina spomenuta u romanu (efekt tišine možda bi bio i veći kad ne bi bilo glazbene pozadine). Slijedi krupni plan Fowlerova lica na kojemu vidimo potresenost prizorima, a zatim slijedi subjektivni kadar u kojemu vidimo majku s mrtvim djetetom, ljude bez nogu, mrtva tijela itd. Ovaj opis možda neće dostajati i kako bi se primijetila razlika scenu bi najbolje bilo vidjeti, ali upravo je to i razlika koju ovdje pokušavamo naglasiti – vidjeti prizor i pročitati opis naprosto nije isto. Umjetnička kvaliteta filma njegova je neposrednost, odnosno neposredovanost simbolima.

S druge strane, književnost do empatije dolazi postupno, „gradeći“ nešto nama naočigled povezuje nas s tim, bilo da je ta „gradnja“ razvoj lika ili njegovo nastojanje u nečemu. Takav postupak nije stran ni filmu, ali književnost ima određene prednosti. Uzmimo kao primjer roman *Let preko kukavičjeg gnijezda* i njegovu filmsku adaptaciju poznatu kao *Let iznad kukavičjeg gnijezda*. Kako govorimo o empatiji, teško je dati neke objektivne argumente, ali pokušat ćemo ponovo doći do nekih zaključaka na osnovi mogućnosti medija. Naime, već smo istaknuli kako književnost ima određenu prednost u prikazivanju unutrašnjih stanja. Fokalizator je romana Bromden, a on je ujedno i pripovjedač pa tako čitajući roman dobivamo informacije o njegovim razmišljanjima, ali isto tako, kroz brojne retrospekcije, i o njegovoj prošlosti. Shvaćamo čak i kako McMurphy podsjeća Bromdena na njegova oca. Već na početku nailazimo na jednu takvu usporedbu – „Glas mu je pomalo sličan tatinom, snažan i obijesan, ali ne izgleda kao tata – tata je bio čistokrvni Indijanac plemena Columbia, poglavica, tvrd i sjajan poput kanua“ (Kesej 2005: 20). Sve nas te informacije dovode bliže Bromdenovu razmišljanju i ako ćemo s nekim suosjećati, to bi svakako bio Bromden. Također, valja istaknuti kako je McMurphy objekt fokalizacije romana pa je većina Bromdenovih razmišljanja vezana uz McMurphyja pa ako čitatelj suosjeća s Bromdenom, a Bromden suosjeća s McMurphyem, na neki način i čitatelj suosjeća s McMurphyem. Priča se postupno razvija i razlozi Bromdenove emocionalne

naklonosti McMurphyu rastu. S druge strane, iako je fokalizator filma McMurphy, mi ne dobivamo drugih informacija o njegovu razmišljanju osim onih koje odaju njegov govor i njegovo ponašanje, a isto je i s Bromdenovim razmišljanjima. Film ih obojicu, na neki način, pretvara u objekte – vizualna i auditivna neposrednost pretvaraju se u emocionalnu posrednost. Naravno, u ovom se pitanju moramo distancirati od bilo kakvih konačnih zaključaka jer se radi o subjektivnim doživljajima. Ipak, ovdje je bilo važno istaknuti odnose posrednosti i neposrednosti u prenošenju informacija.

Adaptacija

Brian McFarlane posvećuje dosta pažnje, kao i mnogi drugi autori koji su se bavili pitanjem *adaptacije* (Hutcheon, Cartmell, Stam, Naremore), pitanju vjernosti produkta adaptacije *izvoru*¹⁹, odnosno onome što se naziva *kritikom vjernosti*, a što suvremeni teoretičari adaptacije odbacuju jer takav pristup podrazumijeva tretiranje adaptacije kao derivativne, sekundarne umjetnosti. McFarlane ponajprije, oslanjajući se na teoriju Christiana Metza, ističe nešto o čemu je već bilo riječi u ovom tekstu. Naime, gledatelj u filmu nikad neće pronaći sliku koja se u potpunosti podudara s njegovom mentalnom slikom jer to nije njegova slika, nego tuđa (usp. McFarlane 1996: 7). Drugi je problem takve kritike, koji McFarlane ističe, taj što takav pristup pretpostavlja samo jedno ispravno značenje pa je takva kritika kao da kažemo – „Ovo se čitanje originala ne podudara s mojim na taj i taj način“ (ibid: 1996: 8-9). Treći problem proizlazi iz pitanja – čemu film treba biti vjeran? Treba li film biti vjeran opisima u romanu ili vremenu i prostoru koji roman prikazuje? (usp. ibid: 9). Naime, roman kao takav može odudarati od stvarnih činjenica. Linda Hutcheon i Gary Bortolotti, nastojeći prikazati adaptaciju kao posve uobičajen proces, povlače paralelu između kulturalne i biološke adaptacije. Naime, oni tvrde kako biološka adaptacija, dakle evolutivni proces živih organizama, i kulturalna adaptacija, odnosno prijenos priče iz jednog oblika (medija, žanra, izvedbe, djela) u drugi, djeluju prema sličnim obrascima. Prema tome se priče, kao živa bića, razmnožavaju, a posljedično dolazi do mutacija koje u prirodi većinom nisu negativna pojava (usp. Bortolotti, Hutcheon: 2007). Hutcheon slično ističe i u knjizi *Teorija adaptacije* gdje tvrdi kako većina teorija adaptacije pretpostavlja kako je upravo priča ono što se prenosi između žanrova ili medija (usp. Hutcheon 2006: 10). Analogija se dalje nastavlja ovako – „Ovdje je potrebna distinkcija: u klasičnoj biologiji, fenotipi se razlikuju od genotipa. Potonje je nešto poput shematskih prikaza, a prvo je ono što zaista vidimo u kontekstu koji ih proizvodi“ (prev. aut. Bortolotti, Hutcheon 2007: 448). Prema tome formula „genotip + okolina = fenotip“ odgovarala bi formuli „pripovjedna ideja + kulturalna okolina = adaptacija“ (ibid). Spomenuta se analogija dobrim dijelom podudara s diferencijacijom između priče i teksta, odnosno fabule i sižea. Genotip predstavlja priču koja se prenosi i zadobiva razne oblike kroz razne obrade u raznim medijima. Do sličnih zaključaka, ali posve drugačijim putem, dolazi i McFarlane oslanjajući se na Barthesov tekst *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova*.

¹⁹ Autori koje teže pozitivnoj afirmaciji adaptacije izbjegavaju upotrebu izraza *predložak* pa je u ovom slučaju taj izraz zamijenjen izrazom *izvor*.

On uvodi diferencijaciju između dvaju tipova prijenosa. Prvi naziva *prijenos (transfer)* i taj se odnosi na prijenos elemenata koji mogu prelaziti iz medija u medij bez promjene, a drugi naziva *prava adaptacija (adaptation proper)* i odnosi se na prijenos u kojemu se elementi mijenjaju prilagođavajući se mediju (usp. McFarlane 1996: 23). Prema tome zaključuje kako se najlakše prenose *distribucijske funkcije*, odnosno *osnovne funkcije* i *katalizatori* (usp. ibid: 24; Barthes 1992:54).

Da bi funkcija bila osnovna dovoljno je da radnja na koju se ona odnosi otvara (ili zadržava, ili zatvara) alternativu važnu za nastavak priče, odnosno da započinje i zaključuje neku neizvjesnost. Nasuprot tome, između dvije osnovne funkcije uvijek je moguće rasporediti pomoćne bilješke, koje se okupljaju oko jedne ili druge jezgre, ne mijenjajući njihovu naizmjeničnu prirodu (Barthes 1992: 57).

McFarlane ističe kako su i *funkcije likova* te *mitski* i *psihološki uzorci* važni za funkcionalnu analizu (usp. McFarlane 1996: 24-25), a upravo te elemente možemo promatrati kao osnovu priče koja se prenosi. Ono što McFarlane ističe kao nešto što se ne može izravno prenositi, odnosno nešto što pripada pravoj adaptaciji su *indicije*, koje su zapravo oni elementi koji upotpunjavaju kostur priče, odnosno oblikotvorni elementi, pa je logično da se upravo oni mijenjaju s promjenom medija. Valja napomenuti kako to što se distribucijske funkcije lako mogu prenijeti iz jednog medija u drugi ne znači nužno da one moraju biti prenesene.

Linda Hutcheon piše – „adaptacija je derivacija koja nije derivativna – rad koji je drugi, a da nije sekundaran“ (usp. Hutcheon 2006: 9). Upravo nam je takvo određenje vrlo važno jer valja imati na umu kako je kronološko prvenstvo činjenica. Filmska je adaptacija rezultat procesa adaptacije koji ima kronološko, ali i semantičko ishodište u nekom drugom umjetničkom djelu. U ovom se slučaju radi o romanu. Ne moramo očekivati vjernost tom romanu, ali ne možemo govoriti o adaptaciji bez povlačenja paralela između tih djela. Možemo promatrati film kao zasebnu cjelinu bez povlačenja paralela s izvorom, ali u tom slučaju o tom filmu ne govorimo kao adaptaciji i u tom je slučaju teoretiziranje adaptacije kao takve posve bespredmetno. Dudley Andrew, u članku jednostavno naziva *Adaptation*, piše kako je izvor umjetničko djelo „sa zadanim oblikom i vrijednošću, ako ne i dovršenom mišlju“, a novi će se umjetnički znak, dakle adaptacija, odnositi prema ovome kao prema *označenom* ili *referentu*. Adaptacije koje inzistiraju na vjernosti odnose se prema originalu kao prema označenom, a one inspirirane ili derivirane iz

ranijeg teksta odnose se prema njemu kao prema referentu (Andrew 2000: 28). Iz ovoga možemo zaključiti da adaptacija stoji u relaciji prema izvoru isto kao što izvor stoji u relaciji prema stvarnosti. Ovdje se nameće pitanje treba li adaptaciju proučavati kao takvu, ako se njezina relacija prema izvoru ne razlikuje od relacije izvora prema stvarnosti. Odgovor na to pitanje vrlo je jednostavan – u slučaju adaptacije nudi nam se izvor ili, kako to Andrew naziva, *označeno* kao podloga za analizu toga novonastalog djela, tj. adaptacije. Ipak, valja istaknuti i to kako adaptacija kao označitelj stoji u relaciji prema izvoru kao prema označenom, ali u istoj relaciji stoji i prema stvarnosti iz koje crpi kontekst i sve ostalo što adaptacija uvodi kao nadgradnju izvornog teksta. „Koji god motiv bio, iz perspektive adaptatora, adaptacija je čin prisvajanja (appropriating) ili spašavanja (salvaging), a to je uvijek dvostruki proces interpretiranja i zatim stvaranja nečega novog“ (prev. aut. Hutcheon 2006: 20).

Zaključci do kojih ovdje dolazimo nameću jedno važno pitanje – koja je razlika između adaptacije i intertekstualnosti? Naime, dvostruka relacija, prema stvarnosti i prema izvoru, postoji i u slučaju adaptacije i u slučaju intertekstualnosti. Linda Hutcheon definira adaptaciju kao „produženo, namjerno, najavljeno, vraćanje na (*revisitation of*) određeno umjetničko djelo“ (prev. aut. Hutcheon 2006: 8, 170). Thomas Leitch kritizira takvu definiciju ističući kako ostavlja mnoga pitanja neodgovorenima.

Zašto adaptacije moraju biti produžene i najavljene kao takve? Je li svaka izvedba ujedno i adaptacija? Je li svaki kritički komentar, uključujući i ovaj? Ako su svi tekstovi fluidni, višestruki i neodređeni – tj. ako je svaki tekst intertekst čija su stabilnost i cjelovitost socijalne i političke, a ne ontološke – koje su tada razlike između adaptacije i cijelog beskrajnog opsega interteksta? (prev. aut. Leitch 2012: 88).

Unatoč kritici definicije koju iznosi Hutcheon, ali i kritikama mnoštva drugih pristupa adaptaciji, Leitch ne nudi konačno rješenje, konačne granice koje odvajaju adaptaciju i intertekstualnost. Mogli bismo ovdje istaknuti neke od pogrešaka u Leitchovoj kritici, ali to nas ne bi dovelo bliže jasnoj definiciji. Pristupimo radije problemu konstruktivno. Leitch piše ovako „Započinjem s činjenicom kako je adaptacija podvrsta intertekstualnosti – jasno je kako su sve adaptacije interteksti, ali je manje jasno kako su svi interteksti adaptacije“ (prev. aut. ibid: 89). Intertekstualna upotreba jedne jedine rečenice mijenja kontekst te rečenice, pridaje joj novo značenje. Kad Maestro u Marinkovićevu *Kiklopu* kaže – „On vodi... do granica sa kojih se

nijedan putnik više ne vraća, kako reče danski kraljević“ (Marinković 2008: 497) – jasno je kako je kontekst u jednu ruku ironijski jer se igra riječima „on vodi“ stavljajući ih u relaciju prema dalekovodu te spaja tu šaljivu dosjetku s Hamletovim riječima, a s druge se strane zadržava dio *patosa* izvora jer ta rečenica ujedno služi kao nagovještaj Maestrove smrti, ali i ta je smrt različita od Hamletove. Ipak, ako je to adaptacija, onda je to adaptacija riječi. To je jedna od osnovnih Leitchevih pogrešaka u nastojanju definiranja adaptacije, on naprosto zaboravlja definirati što adaptacija prenosi. Naime, intertekst se odnosi na različite segmente različitih djela, ili, bolje rečeno, različitih izvora. S druge se strane adaptacija, ili barem adaptacija o kakvoj ovdje govorimo, odnosi na prijenos priče (usp. Hutcheon 2006: 10) iz jednog oblika u drugi, odnosno iz jedne realizacije u drugu. Priča ne mora biti prenesena u cijelosti, ali je ključno da veći dio pripovjednih funkcija bude prenesen.

Način na koji će priča biti prenesena, odnosno konačni oblik adaptacije, ne ovisi samo o svojstvima medija, nego i o zamisli adaptatora. Geoffrey Wagner predlaže ovakvu klasifikaciju pristupa adaptaciji: a) *transpozicija*, b) *komentar*, c) *analogija* (Wagner, 1975: 222-226). Pritom transpozicija pretpostavlja prijenos književnog djela u film sa što manjim autorskim interferencijama. Primjer su transpozicije filmovi *Mirni Amerikanac*, *Klub boraca*, *Paklena naranča* i sl. Komentar je svjesno odstupanje od izvora, a valjalo bi dodati kako takvo odstupanje često može imati namjeru prenošenja neke nove poruke, kao što je slučaj s *Majstorom i Margaritom*²⁰ Aleksandra Petrovića gdje se određenim izmjenama naglašava problem cenzure u sovjetskom režimu. Kao još jedan primjer komentara možemo navesti *Let iznad kukavičjeg gnijezda*. Analogija predstavlja znatno udaljavanje od izvora i ovdje bi možda valjalo istaknuti kako ovu vrstu, u kontekstu onoga što smo već ranije rekli o adaptaciji i intertekstualnosti, ne bi trebalo svrstavati u adaptacije. To su djela izražene intertekstualne komponente, ali u njihovom slučaju ne možemo govoriti o adaptacijama jer je priča toliko udaljena od izvora da slobodno možemo govoriti o novoj priči. Takav je slučaj s filmom *Apokalipsa danas*²¹ u kojemu je naglašena veza sa *Srcem tame*. Ovakva nam klasifikacija može dati neke smjernice u analizi filmskih adaptacija književnih djela, ali više kao nekolicina općih smjernica jer se neki filmovi neće uklopiti u ovu klasifikaciju. Takav je primjer film *Slučaj*

²⁰ Film redatelja Aleksandra Petrovića iz 1972. godine snimljen prema romanu *Majstor i Margarita* Mihaila Afanasjeviča Bulgakova, prvi put objavljenom 1966. godine.

²¹ Film redatelja Francisa Forda Coppole iz 1979. godine. Kao uzor prema kojemu je građen scenarij spominje se roman Josepha Conrada *Srce tame*, iako sam film predstavlja jednu drugu priču.

Harms²² u kojemu se niz kraćih priča prenosi relativno dosljedno i mogli bismo reći da je u pitanju transpozicija kad osnovna priča, oko koje su ostale priče organizirane, ne bi bila Harmsova pseudobiografija. Takve bismo slučajeve mogli nazvati *hibridima*. Valja spomenuti i to kako Dudley Andrew nudi sličnu tipologizaciju u kojoj se adaptacije dijele na: a) *posuđivanje* (*borrowing*), b) *križanje* (*intersecting*) i c) *transformiranje* (*transforming*) (Andrew 2000: 30).

Leitch (usp. Leitch 2012: 102) i Hutcheon (usp. Hutcheon 2006: 170) slažu se oko statusa *parodije* u kontekstu adaptacije. Oboje zaključuju kako je parodija vrsta adaptacije. Naime, parodija ironizira ili hipertrofira određene elemente priče. Ovaj zaključak valja prihvatiti uz određeni odmak. Parodija može biti adaptacija, ali i ne mora. Naime, parodije kao što su *Mrak film*²³ ili *Goli pištolj*²⁴ prvenstveno parodiraju žanr ili pojedine fragmente raznih djela pa ih se ne može povezati s jednim djelom u toj mjeri da ih možemo smatrati adaptacijom.

²² Film redatelja Slobodana Pešića iz 1987. godine, nastao kao svojevrsni amalgam Harmsovih biografskih podataka i kratkih priča.

²³ Film redatelja Keenena Ivorya Wayansa iz 2000. godine. Parodija horor filmova u kojoj se parodiraju prepoznatljive scene iz brojnih filmova tog žanra, ali i postupci karakteristični za horor filmove.

²⁴ Film redatelja Davida Zucker iz 1988. godine. Film je, također, parodija žanra, ali za razliku od *Mrak filma* parodira trilere i kriminalističke filmove.

Zaključak

Teorija je adaptacije još uvijek u svojim začecima. Možemo pronaći mnoštvo kritičkih tekstova koji se bave konkretnim adaptacijama, ali tek ograničen broj teorijskih tekstova. S duge strane, adaptacije su danas posvuda i to ne samo filmske adaptacije književnih djela, nego filmske adaptacije crtanih stripova, računalne igre i igre na konzolama nastale prema crtanim stripovima ili filmovima, stripovi nastali prema književnim djelima pa čak i književna djela nastala prema računalnim igrama. Ovaj rad pokriva samo jedan dio toga ogromnog prostora adaptacija. Sveobuhvatne bi teorije adaptacije, poput one na kojoj je radila Linda Hutcheon, mogle poslužiti ne samo u proučavanju suvremenih adaptacija, nego i u proučavanju starije umjetnosti nastale sličnim postupcima, kao i za daljnje razvijanje teorije intertekstualnosti.

Kako bismo se pozabavili konkretnim adaptacijama, morali bismo imati čvrstu teorijsku podlogu. Ovaj rad pronalazi osnovu za stvaranje te podloge u naratologiji i pritom nastoji riješiti osnovni problem naratologije, a to je ograničenost spomenute teorije na književnost. Naime, Genette je svoju teoriju namjerno ograničio na književnost iako smo ovdje pokazali kako je ona dobrim dijelom primjenjiva i na film. Takvo je ograničavanje proizlazilo dijelom iz opreza teoretičara koji su bili svjesni toga da će teorija, čiji je opseg veći, vjerojatno imati i više slabih točaka. Drugim dijelom ovakvo je ograničavanje proizlazilo iz protivljenja ranim teorijama filma koje su bile zasnovane na teoriji književnosti, a da pritom teoretičari nisu vodili računa o samom mediju. Na ograničavanje naratologije zasigurno je utjecao i negativan stav prema filmu kao umjetnosti. Nepravda se postupno ispravlja i naratologija postaje interdisciplinarna te obuhvaća sve, ili barem gotovo sve, oblike pripovijedanja. Ipak, kako se većina naratoloških djela bavi prvenstveno književnošću, potrebno je uložiti velik napor u primjenu istih teorija na film. Kako je više puta u ovom radu pokazano, književnost i film koriste različita sredstva za predstavljanje stvarnosti pa je, u skladu s tim, potrebno voditi računa o sredstvima i mogućnostima medija kojim je neka priča prikazana.

Linda Hutcheon napominje kako različite verzije priče postoje lateralno, istodobno, a ne vertikalno (usp. Hutcheon 2006: 169). Ovaj tekst pokazuje kako se adaptacije mogu promatrati kao zasebna djela, ali je važno napomenuti da između adaptacije i izvora postoji jasna relacija, intertekstualna relacija pa je jasno kako takva djela valja promatrati u odnosu na izvor, ali bez inzistiranja na vjernosti. Slučaj u kojem bi netko kritizirao nedostatak vjernosti Shakespearove

drame *Romeo i Julija* izvoru naprosto je nezamisliv. Ipak, ta je drama u jednakoj mjeri adaptacija kao i film *Let iznad kukavičjeg gnijezda*. Luigi da Porto napisao je svoju verziju Salernitanove priče o dvoje ljubavnika, Matteo Bandello adaptirao je da Portovu verziju, Arthur Brook napisao je stihovanu verziju koju je zatim Shakespeare adaptirao (usp. Bortolotti, Hutcheon 2007: 448), a onda je Baz Luhrmann snimio filmsku adaptaciju Shakespeareove drame. Adaptacija je prirodan proces priče. Ipak, unatoč svim argumentima koji su izneseni i koji još mogu biti izneseni u obranu adaptacije kao posve legitimoga umjetničkog postupka, a ne samo instrumenta prijenosa iz medija u medij, još su prisutni inzistiranje dijela kritike na vjernosti i ideja o prijenosu iz književnosti u film kao o snižavanju modusa.

Linda Hutcheon piše kako je „ponovno prisvajanje postojećih prikaza koji su djelotvorni upravo stoga što su nabijeni uvriježenim značenjima“ te stavljanje tih prikaza u nove i ironične kontekste „tipičan oblik postmodernističke kolaboracijske kritike“ (Hutcheon 2002: 44). Pritom je za teoriju adaptacije važna činjenica da „svaka (realistična) dokumentarna vrijednost i svako formalno (modernističko) zadovoljstvo koje može izazvati takva praksa upisani su čak i ako im je pritom snižena vrijednost“ (ibid). Ovo je jedan od ključnih razloga zašto adaptaciju treba promatrati kao adaptaciju. Pritom ne smijemo zaboraviti kako, s obzirom na barem približno podjednaku važnost simbola i referenta u postmodernističkoj teoriji i praksi, svaka promjena podrazumijeva i nastanak novih značenja. Stoga, promjene valja promatrati upravo tako, kao nova značenja, a ne kao kvarenje i narušavanje starih značenja. Nastanak novih značenja i njihova relacija prema starim značenjima svojevrsna su umjetnička komunikacija, izražavanje novih stavova koji proizlaze iz nove misli, novih mogućnosti ili novog konteksta. *Klub boraca* za deset, dvadeset ili stotinu godina vrlo vjerojatno neće imati isto, ili barem ne posve isto, značenje pa ne možemo ni očekivati da bi potencijalna adaptacija, koja bi mogla nastati u tom vremenu, bila jednaka onoj iz 1999. godine. Upravo ova činjenica otvara pitanje kritičkog potencijala adaptacije, bilo da je kritička oštrica usmjerena prema društvu, sustavu ili samoj umjetnosti. Naime, ako adaptacija u svom nastanku stoji u već spomenutoj dvostrukoj relaciji, prema izvoru i prema stvarnosti, onda ona neizbježno apsorbira dio konteksta (usp. Bortolotti, Hutcheon 2007: 448). S druge se strane povijest, stvarnost i identitet mogu dovesti u pitanje. Upravo su te instance često podvrgavane provjeri u postmodernističkoj teoriji i praksi (usp. Hutcheon 2002: 47). Postavimo li ta saznanja u kontekst ovoga rada, možemo zaključiti da adaptacija ima izrazit potencijal za preispitivanje povijesti, stvarnosti i identiteta.

Popis literature

- ANDREW, Dudley (2000) „Adaptation“. U: *Film Adaptation*. London: The Athlone Press. Str. 28-37.
- ARISTOTEL (2005) *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga.
- ARNHEIM, Rudolf (1978) „Film i stvarnost“. U: *Teorija filma*. Beograd: Nolit. Str. 100-116.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1984) *Novi duh*. Split: Logos.
- AUMONT, Jacques (1983) „Le point de vue“. *Communications* 38. Str. 3-29.
- BAGIĆ, Krešimir (2012) *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga. Str. 92-93.
- BAL, Mieke (1997) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- BALÁSZ, Béla (1953) *Theory of the Film*. London: Dennis Dobson ltd.
- BARTHES, Roland (1992) „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus. Str. 47-78.
- BITI, Vladimir (1997) *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 56, 172-173, 226-227.
- BLUESTONE, George (1957) *Novels into Film*. Baltimore i London: The Johns Hopkins University Press.
- BORDWELL, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- BORGES, Jorge Luis (2004) „Averroesova potraga“. U: *Aleph*. Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista. Str. 67-74.
- BORTOLOTTI, Gary R. i Linda HUTCHEON (2007) „On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and ‘Success’ – Biologically“. *New Literary History*. Sv. 38. Br. 3. Str. 443-458.

- BULGAKOV, Mihail (1993) *Majstor i Margarita*. Rijeka: Andromeda.
- BURGESS, Anthony (1999) *Paklena naranča*. Zagreb: Zagrebačka naklada).
- CAMUS, Albert (1998) *Mit o Sizifu*. Zagreb: Matica hrvatska.
- CHATMAN, Seymour (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca i London: Cornell University Press.
- CHATMAN, Seymour (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca i London: Cornell University Press.
- CHATMAN, Seymour (1980) „What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)“. *Critical Inquiry*. Sv. 7. Br. 1. Str. 121-140.
- CONRAD, Joseph (2004) *Srce tame*. Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista.
- DELEYTO, Celestino (1991) „Focalisation in Film Narrative“. *Atlantis*. Sv. 13. Br. 1/2. Str. 159-177.
- DERDEN, Maya (1992) „Cinematography: The Creative Use of Reality“. U: *Film Theory and Criticism*. New York i Oxford: Oxford University Press. Str. 59-70.
- FECÉ, Joseph Lluís (2004) *Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu*. Hrvatski filmski ljetopis. God. 10. Br. 37. Str. 29-34.
- GENETTE, Gérard (1974) *Granice priče*. Teka. Br. 6. Str. 1403-1416.
- GENETTE, Gérard (1985) „Književnost i prostor“. U: *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić. Str. 35-40.
- GENETTE, Gérard (1983) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.
- GENETTE, Gérard (1992) „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus. Str. 96-115.
- GILIĆ, Nikica (2007) *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga.

- GREENE, Graham (2004) *Mirni Amerikanac*. Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista.
- HOROWITZ, Evan (2014) „Literary Invisibility“. *New Literary History*. Sv. 45. Br. 3. Str. 463-482.
- HUTCHEON, Linda (2006) *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- HUTCHEON, Linda (2006) „Postmodernistički prikaz“. U: *Politika i etika pripovijedanja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- ISER, Wolfgang (2003) „Proces čitanja: Jedan fenomenološki pristup“. U: *Nova čitanja: Poststrukturalistička čitanka*. Str. 141-158.
- KESEY, Ken (2005) *Let preko kukavičjeg gnijezda*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- KRACAUER, Siegfried (1978) „Priroda filma“. U: *Teorija filma*. Beograd: Nolit. Str. 387-397.
- LEITCH, Thomas (2012) „Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?“. U: *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Oxford: Wiley-Blackwell. Str. 87-104.
- LUBBOCK, Percy (1960) *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape.
- MARINKOVIĆ, Ranko (2008) *Kiklop*. Zagreb: Školska knjiga.
- MARQUEZ, Gabriel García (1995) *Sto godina samoće*. Zagreb: Školska knjiga.
- MCFARLANE, Brian (1996) *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- OGDEN, Charles K. i Ivor A. RICHARDS (1989) *The Meaning of Meaning*. San Diego: Harvest/HBJ.
- PALAHNIUK, Chuck (2000) *Klub boraca*. Zagreb: SysPrint.
- PERKINS, Victor F. (1993) *Film as film: understanding and judging movies*. New York: Da Capo Press.

PETERLIĆ, Ante (2010) „Dodiri između filma i književnosti“. U: *Između riječi i slike*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 4-10.

PETERLIĆ, Ante (2000) *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

PLATON (2004) *Država*. Zagreb: Naklada Jurčić.

POE, Edgar Allan (2008) „Pad kuće Usher“. U: *Maska crvene smrti i druge strašne priče*. Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista. Str. 42-59.

PRINCE, Gerald (1982) *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin, New York i Amsterdam: Mouton Publishers.

RIMMON-KENAN, Shlomith (2002) *Narrative Fiction*. London i New York: Routledge.

ROTHA, Paul (1949) *The Film Till Now*. London: Vision Press.

USPENSKY, Boris (1973) *A Poetics of Composition*. Berkeley: University of California Press.

WOOLF, Virginia (1972) „Movies and Reality“. U: *Authors on Film*. Bloomington i London: Indiana University Press. Str. 86-91.

ZUBIZARRETA, John (1994) „The Disparity of Point of View in 'One Flew Over the Cuckoo's Nest'“. *Literature/Film Quarterly*. Sv. 22. Br. 1. Str. 62-69.

INTERNETSKI I ELEKTRONIČKI IZVORI:

The Ojibwe People's Dictionary <http://ojibwe.lib.umn.edu/> 24.7.2015.

KLAUK, Tobias i Tilmann KÖPPE (2013) *Telling vs. Showing*. The Living Handbook of Narratology. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing> 12.2.2016.

TURKOVIĆ, Hrvoje. *Razumijevanje filma*. Elektroničke knjige. <http://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/7-filmsko-i-nofilmsko-br-ili-kako-je-moguca-intermedijalnost-br/> (14.1.2016.)

FILMOGRAFIJA:

BESSON, Luc (1983) *Posljednja bitka* (Le Dernier Combat)

COPPOLA, Francis Ford (1979) *Apokalipsa danas* (Apocalypse Now)

CORMAN, Roger (1960) *Kuća Usher* (House of Usher)

FINCHER, David (1999) *Klub boraca* (Fight Club)

FORMAN, Miloš (1975) *Let iznad kukavičjeg gnijezda* (One Flew Over the Cuckoo's Nest)

HITCHCOCK, Alfred (1958) *Vrtoglavica* (Vertigo)

KUBRICK, Stanley (1971) *Paklena naranča* (A Clockwork Orange)

LANG, Fritz (1927) *Metropolis* (Metropolis)

NOYCE, Phillip (2002) *Mirni Amerikanac* (The Quiet American)

PETROVIĆ, Aleksandar (1972) *Majstor i Margarita* (Il maestro e Margherita)

WAYANS, Keenen Ivory (2000) *Mrak film* (Scary Movie)

WIENE, Robert (1920) *Kabinet doktora Caligarija* (Das Cabinet des Dr. Caligari)

ZUCKER, David (1988) *Goli pištolj* (The Naked Gun: From the Files of Police Squad!)

Sažetak

U radu je predstavljen naratološki pristup teoriji filmske adaptacije književnih djela kao svojevrsni uvod u teorijsku raspravu. Rad pokriva nekoliko ključnih pitanja u odnosu filma i književnosti, odnosno razlika između ovih medija, ali i teorije adaptacije, relevantne za ovakav pristup. Bavljenje temom započinje u samoj srži, odnosno proučavanjem imanentih obilježja medija iz kojih proizlazi razlika u prijenosu sadržaja, a koja će predstavljati temelj ostatku rada. Na ovu se točku nadovezuje pitanje relacije prema stvarnosti, odnosno mimeze i dijegeze kao ključnih pojmova ove relacije. Jedna od ključnih točaka rada je i pitanje vremena i manifestacije vremena u filmu i književnosti. Slijede pitanja fokalizacije i posredovanja, a zatim je, nadovezivanjem na prethodna poglavlja i nekoliko različitih teorija adaptacije, predstavljena svojevrsna teorijska sinteza koja nudi moguće odgovore na neka ključna pitanja teorije adaptacije. S obzirom na to da je radom ovog opsega nemoguće pokriti sve aspekte adaptacije, zaključno poglavlje donosi nekoliko pitanja kao poticaj za daljnje proučavanje ove teme.

Ključne riječi: adaptacija, mimeza, dijegeza, prikazivanje, kazivanje, fokalizacija, književnost, film.

Key words: adaptation, mimesis, diegesis, showing, telling, focalisation, literature, film.