

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

Zagreb, 7. rujna 2016.

PROBLEM FILMSKE ADAPTACIJE KNJIŽEVNOG PREDLOŠKA

NA PRIMJERU *BREZE*

DIPLOMSKI RAD

(8 ECTS-a)

Mentor: prof. doc. dr. Krešimir Nemeć

Studentica: Sabina Softić

Sadržaj

1. Uvod.....	3
2. Prvi dio.....	5
2.1 Kratki teorijski uvodnik.....	5
2.2 Studije adaptacije.....	6
2.3 Priča i narativni diskurs i tekst i film.....	9
2.5 Kriterij vjernosti i Stamova dekonstrukcija nadređenosti književnosti.....	11
2.6 <i>Korijen razlike</i> između dva medija.....	14
2.7 Odnosi adaptacije i književnog predloška i tipologije adaptacije	16
2.8 Ekranizacija različitih književnih žanrova	18
2.9 Kulturološko čitanje adaptacija	19
2.10 Hrvatska filmska adaptacija.....	21
3. Drugi dio	23
3.1 Slavko Kolar, <i>Breza</i>	23
3.2 Ante Babaja, <i>Breza</i>	27
3.3 Komparativna analiza	29
3.4 Ideološko čitanje i recepcija	34
4. Zaključak.....	37
5. Dodaci	39
5.1 Popis hrvatskih prozних djela i njihovih adaptacija do 2008.....	39
5.2 <i>Jedna vura dva pandura</i>	42
5.3 Fotografije iz filma <i>Breza</i>	44
6. Sažetak	45
7. Popis literature	46

1. Uvod

Razmjer popularnosti filma i njegova prisutnost u životu današnjice nije diskutabilna. Vidal (1993 u Uvanović 2008: 19) duhovito primjećuje kako su *filmovi za novu generaciju mladih postali 'lingua franca' dvadesetog stoljeća, a deseta je muza otjerala ostalih devet s Olimpa*. No dosad najveći oslonac u kulturi pronalazi u poetici postmodernizma u kojem postaje savršeni medij za napuštanje elitističkih stavova i ukinuće odstojanja prema marginaliziranoj popularnoj kulturi. Filmovi postaju jedan od masovno konzumiranih proizvoda kulture koju ujedno i oblikuju, dobivaju status umjetnosti i ravnopravno ulaze u dijalog s drugim umjetnostima. Dok se kao forma temelje na preuzimanju iz materijalne i idejne stvarnosti, filmsku je umjetnost, kakvu je mi znamo, uvelike oblikovao i jedan eksplicitniji proces preuzimanja, preuzimanje građe iz književnosti, odnosno proces adaptacije.

Iako je ovaj koncept stvaranja star koliko i film, recepcija je adaptacija i dalje obilježena često moralizatorskim stavom neprihvatanja, a koncept ekranizacije kao produkta koji postoji neovisno od svojeg književnog predloška još nije prihvaćen od većine gledateljske publike. Svatko je zasigurno prisustvovao razgovoru o filmskoj adaptaciji koji je završio s: *knjiga je uvijek bolja*. Takav je stav prema adaptaciji prisutan od njezinih samih početaka. Već su početkom prošlog stoljeća upravo pisci bili ti koji su napadali adaptacije i film kao medij braneći poziciju književnosti (pr. Lav Nikolajevič Tolstoj (vidi Stam 2005) i Virginia Woolf u svojem tekstu *The movies and reality*) osjetivši potencijal filma kao medija. Film kao da se otpočetak nametnuo kao konkurencija književnosti, a dvije su se umjetnosti otpočetak blisko povezivale i kompetitivno suprotstavljale. Na stav je zasigurno utjecao i porast popularnosti filma koji se događa simultano s gubitkom popularnosti književnosti, ili kako je to Uvanović (2008: 20) oblikovao *plebejski medij kao da je u međuvremenu postao svemoćan, patricijski medij, dok se književnost sve više pretvara u boemsku, siromašnu umjetnost – ili pak umjetnost bez kapitalističkih, profitnih aspiracija*.

Tema prožimanje i međusobni utjecaji umjetnosti teme su koje privlače ljude stoljećima. Godine 1766. G. E. Lessing među prvima dokumentira svijest i razmišljanja o odnosu i utjecaju koje umjetnosti imaju jedna na drugu (u njegovom tekstu su to likovna umjetnost i književnost). Tema biva reaktualizirana početkom 20. stoljeća¹, da bi kasnije, s

¹ Godine 1910. Irving Babbitt piše *The New Laokoön*, a 1940. Clement Greenberg *Towards a Newer Laokoön*.

popularizacijom intertekstualnosti i intermedijalnosti, postala jedno od ustaljenih polazišta brojnih studija, rasprava i analiza te proširila granice interpretacije književnog djela. Ovakva su sjecišta umjetnosti i njihove dodirne točke uvijek bile zanimljive i veoma podobne za istraživanja, a jedno od tih dodirnih točaka je tema ovog rada. U radu će se obraditi tema filmskih adaptacija književnih predložaka i to na konkretnom primjeru nacionalne književnosti, odnosno kinematografije.

Prvi, teorijski dio, ponudit će sažeti prikaz teorije i studija adaptacije kao i njihovih problematičnih i nama zanimljivih mjesta, dok će se u drugom dijelu analizirati filmska adaptacija pripovijetke *Breza* Slavka Kolara u režiji Ante Babaje. Ideja je rada pristupiti adaptacijama kao zanimljivom mjestu susretanja dviju umjetnosti, pritom im ne pristupajući s premisom nadređenog položaja književnosti već kao samostalnom umjetničkom djelu prilagođenom posebnostima svojeg medija. Upravo će s tom mišlju biti predstavljena Stamova dekonstrukcija nadređenosti književnosti u odnosu na film kako bi se osvijestili podsvjesni mehanizmi na temelju kojih se pristupa kvalitativnoj osudi adaptacija. Adaptaciji će se u teorijskom dijelu pristupiti i kroz prizmu naratologije te ponuditi klasifikacije pristupanja književnoj građi kao i tipologije adaptacija. U radu će se i dotaknuti tema kulturoloških čitanja filmskih adaptacija i njihova neodvojivost od ideoloških okvira u kojima djeluju.

U drugom će se dijelu analizirati Babajina ekranizacija i primijeniti teorijske pretpostavke iz prvog dijela rada. Komentirat će se i objasniti motivacije redateljevih intervencija u djelo te komentirati semantičke dobitke i gubitke u adaptiranju Kolarove pripovijetke. Konačno, bit će ponuđeno i kulturološko čitanje te predstavljene političke konotacije u odabiru Kolarova djela za adaptiranje i komentari na recepcije obaju djela.

2. Prvi dio

2.1 Kratki teorijski uvodnik

Medij je kompaktni pojam, u kojem se mogu razlikovati sljedeće sastavne komponente: (1) instrumenti semiotičke komunikacije, (2) odgovarajuća medijska tehnologija i na strani produkcije i na strani recepcije, (3) institucionalizacija medijsko-tehničkih dispozitiva u socijalnom sustavu i (4) pojedinačne medijalne ponude npr. knjige, časopisi ili televizijski spotovi. Kao medij koncipiram sustavno zajedničko djelovanje ovih četiriju komponenata koje se same organiziraju i djeluju unutar pojedinačnih konkretnih socio-historijskih uvjeta (Schmidt 2003:354 u Uvanović 2008:15,16).

Adaptacija ž [klas. evr.] 1. (na što) prilagođavanje čemu [~ okolini] 2. (čeg) prepravljjanje, mijenjanje čega u druge svrhe [~ stana] (Anić 1998:12).

Adaptacija 1. (na što, čemu) prilagođavanje čemu [~a okolini]; prilagodba, privikavanje 2. med. **a.** reguliranje (kroz zjenicu) količine svjetlosti koja ulazi u oko **b.** pojačana aktivnost osjetilnih organa na promijenjene vanjske okolnosti. 3. (čega) prepravljjanje, mijenjanje čega u druge svrhe [izvesti ~ u stanu]; preuređenje 4. psih. promjena ponašanja na način da se zadovolje potrebe koje postavlja okolina, što obično uključuje promjenu poriva, emocija ili stavova 5. sociol. jednosmjerna prilagodba pojedinca ili etničke zajednice s drugačijim sociološkim okolnostima, usp. integracija (5) 6. film. prenošenje temeljnih odrednica nekog književnog djela u filmski ili TV medij; ekranizacija (Anić 2003:3).

Adaptacija (1) postupak preoblikovanja književnog djela u filmsko (2) postupak preoblikovanja književnog djela u scenarij (3) sam scenarij koji je nastao preoblikovanjem književnog djela (4) samo filmsko djelo nastalo adaptiranjem (ekranizacija) (Belan 1986:3).

Ekranizacija (1) postupak preoblikovanja književnog djela u filmsko, (2) samo filmsko djelo nastalo adaptiranjem (Peterlić 1986:356).

Ekranizacija ž prerada ili prilagođavanje nekog kazališnog djela, romana, opere, operete ili sl. za prikazivanje na ekranu, tj. za film ili TV (Anić 2003:283).

2.2 Studije adaptacije

Stephen Follows 2014. godine provodi istraživanje i dokazuje kako su u periodu od 1994. do 2014. od 2000 filmova s najvećom zaradom u Sjevernoj Americi 51% bile adaptacije. U periodu od 1995. do 2008. godine, više od 50 posto nominiranih filmova za Akademijinu nagradu čine adaptacije te u konačnici i 8 pobjednika od 14 nominiranih u kategoriji najboljeg filma. Filmske adaptacije, one eksplicitno preuzete i snimane po velikim literarnim uspješnicama, kao i one nastale po manje poznatim objavljivanim predlošcima, odigrale su veliku ulogu u našem poimanju filma te bi razvoj filmske industrije bez njih bio gotovo i neprepoznatljiv.

No njihova je zastupljenost u kinematografiji prvenstveno rezultat produkcijskih strategija. Film je u svojem začetku i u *svojoj primitivnosti* bio medij za proletersku publiku odgojenoj na vodvilju, cirkusu, melodrami i uličnoj zabavi te u takvom inicijalnom modelu i prezentaciji nije zadovoljavao buržuju klasu. Panofsky piše kako, dok je film još predstavljao jednostavne dokumentacije pokreta, ljudima koji su snimali filmove nije padalo na pamet prozvati se umjetnicima, a publika koja je te filmove gledala našla bi se uvrijeđena kad bi ih nazvali ljubiteljima umjetnosti (vidi Bluestone 2003:7). Tek se sredinom dvadesetih godina film kao medij prilagodio željenoj retorici više klase, a to je učinio upravo posezanjem u vrelo devetnaestostoljetne literature. Uzimanje građe iz književnosti bio je otpočetak logičan i ekonomičan potez – publika i interes već postoji, potreban je manji angažman oko scenarija te su producenti to ujedno i iskoristili za nadjačavanje nezavisnih i manjih produkcija. Trend je nastavio svoju uzlaznu putanju, a visoka popularnost adaptacije je održana do danas. Bazin (1948) ističe ironiju situacije jer se *evolucija filma* događa u isto vrijeme kad i *dekadencija književnosti* te time film zauzima njezino mjesto interesa i preuzima dio njezine publike. No odnos književnosti i filma nikad nije bio odnos isključivosti. Uvanović svraća pozornost na prepoznavanje filmskih vizura u književnosti i prije dolaska filma (Hoffmann, Stendhal, Flaubert, Dickens) te i kasniji direktan utjecaj filmske poetike na književnu (Döblin, Brecht, John Dos Passos, Vsevolod Ivanov, Peter Handke) s posljedicom zagovaranja modernističke i postmodernističke poetike intenzivne imitacije filmske tehnike u književnosti. Ovakav je odnos evoluirao u proces *novelizacije (novelization)* u kojem književnici pretvaraju filmove u romane ili *cine-romane* ili stvaraju u oba medija (vidi Uvanović 2008:24). Također, valja napomenuti kako se s razvojem tehnologije više ne govori striktno i isključivo o adaptacijama književnih i tekstualnih predložaka, u raspravu se uvodi

široki spektar mogućnosti i adaptiranja iz drugih i različitih medija, kao što su primjerice videoigre.

U vijeku od jednog stoljeća, znanost o filmu dovoljno je napredovala da se problematikom može mjeriti s mnogo dugovječnijom znanosti o književnosti i upravo su ovakva mjesta susretanja izazvala veliki interes u produkciji djela i njihovim istraživanjima. Posljedično se razvijaju studije adaptacije koje proučavaju korištenje književnih djela ili motiva iz književnih djela za snimanje filma s fokusom na postupak adaptacije književnog predloška u filmski scenarij (vidi *ibid*). Tema postaje aktualna 1957. kad se javlja prva prava akademska analiza filmske adaptacije - Bluestoneova studija *Novels into film: The metamorphosis of Fiction into Cinema*. George Bluestone bio je jedan od prvih teoretičara koji je dao filmovima umjetničku nezavisnost na načelima estetike visokog modernizma. Među prvima je i otvorio raspravu o adaptacijama kao metamorfozi predloška u drugi medij s vlastitim formalnim i naratološkim mogućnostima i isticao kako filmska adaptacija djeluje unutar drukčijih estetičkih i formalnih okvira. Zamka koju Bluestone nije uspio izbjeći tada je bila superiornost književnosti nad filmom (Naramore 2000:6), vrijednosni stav koji je i danas uvučen u opće mišljenje i pristupanje odnosima među umjetnostima. Izlazak Bluestoneove knjige dogodio se u periodu popularizacije francuskog Novog vala, pokreta unutar kinematografije koji je ostavio snažan dojam ne samo na film nego i na područja izvan medijskog okvira unutar kojeg djeluje, a između ostalih, i na uspostavljanje modernističke kritike. Osim vremenske podudarnosti obaju pojava, francuski je pokret za temu adaptacije aktualan i zbog ne toliko poznate činjenice da je većina filmova Novoga vala bila upravo adaptacija književnih predložaka. Oni su ujedno i među prvima prepoznali vrijednost nekanonskih djela, a čak i kad su adaptirali priznatija djela, nisu davali prevlast književnom predlošku, već su naglašavali važnost utjecaja autora/redatelja u procesu adaptacije te inzistirali na njegovoj apsolutnoj slobodi i moći u procesu adaptiranja (Naramore 2000:6).

Nakon toga se mnogo pisalo o adaptaciji, no veći pomaci nisu ostvareni. Tema je opet postala relevantnija kritičarima i teoretičarima nakon strukturalističkih i poststrukturalističkih otkrića te devedesetih godina o njoj pišu Kenneth Rothwell i Annabelle Henkin Melzer, Timothy Corrigan i Brian McFarlane da bi se s prijelazom u dvijetisućite započela produkcija velikog broja djela i rasprava o adaptaciji (o čemu jasno svjedoči i ponovno izdanje Bluestoneove knjige 2003. godine). Neki od istaknutijih su James Naramore, Sarah Cardwell, Kamilla Elliott, Linda Hutcheon, David L. Kranz i Nancy Mellerski, Thomas Leitch, Robert

Stam i Alessandra Raengo, Julie Sanders te brojni drugi. Zanimljivo je primijetiti kako je ipak najviše pozornosti i prostora u publikacijama posvećeno adaptaciji romana, unatoč isticanju najveće bliskosti dramske i filmske logike. Od 1973. oko teme adaptacije organiziran je i aktivan najpoznatiji međunarodni znanstveni časopis *Literature/Film Quarterly* koji interdisciplinarno i s dozom kontroverze pristupa postupku adaptacije kao kulturološkom fenomenu te raspravlja o svim njezinim aspektima. Također, valja spomenuti i publikaciju sveučilišta Oxford koja djeluje na sličnom planu od 2008. godine.

Nakon kratkog predstavljanja opsega i količine djela posvećenih studijama adaptacije, stagnacija te grane u pogledu njezina teorijskog aparata koji tematski pripada jednoj od najunosnijih i najpopularnijih umjetnosti današnjice postaje još veći paradoks. Fascinantno je promotriti činjenicu da od pedesetih godina nije došlo do većih i novih saznanja te da se usprkos brojnim prijedlozima nije usvojila nova terminologija niti su se ozbiljnije uzimali u obzir noviji pristupi. Jasan pokazatelj toga jest i teško definirajući temeljni pojam adaptacije koji predstavlja i proces adaptacije i njezin produkt. Hutcheon ovo dvojako shvaćanje dodatno proširuje te osim shvaćanja adaptacije kao formalnog subjekta i produkta, odnosno procesa kreiranja i reinterpretiranja, ona i ističe važnost i nezanemarivost procesa recepcije koji se fokusira na osobno iskustveno doživljavanje adaptacije (vidi Hutcheon 2006:7). Zanimljivo je i primijetiti kako se preuzimanjem pojma u hrvatski jezik također nije činila nikakva distinkcija u procesu i produktu te je ovaj polisem dobio dva dodatna srodna, ali različita značenja.

U Hrvatskoj su se o temi filmske adaptacije bavili Hrvoje Turković, Željko Uvanović, Nikica Gilić, Viktor Žmegač te Tomislav Šakić, dok Željko Uvanović i Nikica Gilić na svojim katedrama i održavaju kolegije na temu filmskih adaptacija.

2.3 Priča i narativni diskurs i tekst i film

U skladu sa strukturalističkim otkrićima, ideja narativa se proširuje i izlazi iz okvira pripovjedne proze. U Abbottovoj definiciji narativa kao *predstavljanju događaja* koji se *sastoji se od priče i narativnog diskursa; od čega samu priču čini pojedinačan događaj ili niz događaja (radnja), a narativni diskurs predstavlja način na koji su događaji predočeni* (Abbott 2009:46) prepoznamo jednu od temeljnih distinkcija djela na priču i diskurs, odnosno Chatmanov i strukturalistički nastavak formalističke podjele na fabulu i siže, u kojem priča predstavlja *što*, a diskurs *kako* pripovjednog teksta. Priči se, iz ovog stajališta, pristupa kao apstrahiranoj konstrukciji koja nikad nije direktno dostupna čitatelju, već uvijek biva izmijenjena i predstavljena (vidi Grdešić 2015:19). *Priča tako funkcionira na način analogan jeziku kao sustavu jer postoji isključivo in absentia, prije svake realizacije konkretnom pripovjednom tekstu* (ibid:19).

No ne slažu se svi s mišlju neovisnosti i samostalnosti priče izvan iskaza. *Značenje ne postoji prije nego se artikulira i percipira*, piše Todorov (ibid:19) i tvrdi da se svakom artikulacijom iskaz mijenja. Različiti diskursi tako rezultiraju različitom pričom, a pripovjedni se tekstovi u prepričavanjima i adaptacijama gube. Kako priča uvijek biva usvojena narativnim diskursom, odnosno posredovana i konstruirana glasom, stilom pisanja, uglom kamere ili glumom, Abbott (2009:48) postavlja pitanje - *što dolazi prije, priča ili diskurs?* Jonathan Culler u ovom pitanju prepoznaje dvosmislenost i proziva to dvostrukom logikom narativa jer *priča istovremeno prethodi narativnom diskursu i dolazi iza njega* (ibid:49).

Priča gledatelju može biti ispričana, prikazana ili, u nekim novijim medijima, spoznana u interakciji sa samim medijem. Svaki medij i način prikazivanja logički ima svoje preference i prednosti u iskazu. Procesom *pričanja priče*, odnosno njezinim čitanjem, imaginacijski je spoznajemo u fikcijskom svijetu te nam takva njezina recepcija daje najviše slobode u svojoj vremenskoj organizaciji kao i bilo kojem drugom ograničenju koje nam druge vrste recepcija nameću. *Prikazivanjem* priče naša je recepcija uvjetovana audiovizualnom percepcijom, odnosno mi se pomičemo od imaginacije do percepcije (vidi u Hutcheon 2006:10), a time i transformiranjem priče unutar ograničenja audiovizualnog medija.

Adaptaciju se u tom kontekstu tretira kao preuzimanje priče s promjenom njezina narativna diskursa. Zapravo, adaptaciji se može pristupiti kao jednom od dokaza za

potkrjepljivanje apstraktnosti i postojanju priče, jer se u različitim kontekstima (odnosno medijima i diskursima) djelo i dalje identificira s istom pričom. No onda se postavlja sljedeće pitanje: uzmemo li u obzir da se u svakom prijenosu, prepričavanju i prikazivanju priče ona mijenja u svojem iskazu (a nekad se u prijenosima i čine intervencije i varijacije), gdje su granice jedne priče? I koliko se da intervenirati u apstraktni koncept priče, a da se njezin prikaz i dalje s njom identificira? Ovo pitanje možemo kontekstualizirati te dovesti u pitanje domet granica adaptacije. Što je s parodijama ili primjerice *fan fictionom*? Hutcheon takve slučajeve smješta izvan adaptacije jer smatra kako je srž adaptacije želja za ponavljanjem bez većih interveniranja u nju, no jasno odredivih granica kao i odgovarajuće terminologije i dalje nema.

Kad je riječ o povezanosti teksta i filma, simbolična je činjenica kako je najčešće začetak filma, njegov scenarij, u literarnoj formi. Iako Turković ovakav apsolutistički stav napada jer filmske skice mogu biti predstavljene u drugim medijima, zastupljenost literarnih scenarija je neosporna. Bit je u tome da scenarij teži djelovanju u općeprihvaćenom mediju komuniciranja jer je njegova primarna zadaća upravo komunicirati zamisao filma širokoj i svestranoj paleti ljudi, a tada jezik pogodno stupa kao jedno od najuniverzalnijih komunikacijskih sredstava kojem svi barataju.

Temelj riječi u filmu prepoznaje i komentira i Šakić (2010) u njezinom oblikovanju ideje, sinopsisa i scenarija neovisno o vizualnoj inspiraciji za film:

Zvučne, pokretne slike jesu možda prve, ali tekst je tu makar kao potvrda – verbalizacija buduće audio-vizualne umjetnine, ili pak produkcijska nužda, pisani opis filmskoga projekta na temelju kojega će se naći financijska sredstva. U tom pogledu film oduvijek na neki način parazitira na mnogo starijoj umjetnosti, književnosti – bilo kao kratki sastavak (sinopsis) koji ima formu pripovijetke, bilo kao popratni tekst (npr. uz dokumentarce), bilo kao potpuni scenarij – a scenarij je moguće opisati kao specifičan medijski žanr, svojevrsan dramski tekst pisan s posebnom namjerom da sadržajno opisuje samo ono što se može vizualno predočiti, formalno napisan u obliku scenoslijeda, s 'didaskalijama' usmjerenima na filmski (i filmičan) opis prizora (od kretnji glumaca preko izgleda scene do oblika filmskog zapisa, naime plana, kuta i slično).

Sličnost u ova dva medija Turković pronalazi i u svođenju njihova djelovanja kao komunikacijskih sustava na mehanizam predočavanja. I film i književnost posjeduju

sposobnosti izazivanja i uobličavanja predodžbi prizora koje izgrađuju uvjete i poticaje za određeno predočavanje (vidi Turković 1988:134). Predodžbe, koje pripadaju simbolskoj razini i samim su time generičke, sadrže potrebitosti za kategorizaciju danog prizora i njegove identifikacije te se pomoću njih gradi predodžba fabule. Naravno, mehanizmi, iako jesu slični nisu jednaki i dok je književnost isključivo protomodalno orijentirani medij, film kombinira i manipulira protomodalnim i modalnim aspektima predočavanja.

Konačno, nezanemariva je činjenica kako je film i eksplicitno preuzeo organizacijske elemente iz literarnih djela kao što su literarno-dramaturški oblik naracije te narativni elementi poput fabule.

2.5 Kriterij vjernosti i Stamova dekonstrukcija nadređenosti književnosti

Adaptacije u svojoj recepciji najčešće nailaze na dva stava: na njih se gleda ili kao na parazite koji se nastanjuju na djelu visoke umjetnosti, odnosno književnom predlošku s pripadajućom tradicijom, ili na mutacije koje omogućavaju daljnji život tim istim predlošcima. Kumulativno i fenomenološki gledano, prvi je stav i često oštri napad na adaptacije zastupljeniji. U niti jednom drugom sličnom *prijenosu između medija* nije se ustalio takav kritički stav koji se podvrgava višestruko problematičnom *standardu vjernosti*. Rasprava o vjernosti počiva na esencijalističkim argumentima u odnosu na oba medija, odnosno računa na *esenciju priče* koja je neprenosiva iz svojeg originalnog medija. No u skladu s relevantnijim poimanjima teksta, romaneskni tekstovi sadrže u sebi niz verbalnih signala koji mogu izazvati obilje mogućih interpretacija, a *svaki se tekst kao otvorena struktura nastavlja graditi beskonačnim permutirajućim intertekstom koji promatramo kroz stalno mijenjajuće interpretacijske mreže* (Uvanović 2008:318). Vjernost tako postaje tek jedna od brojnih subjektivnih i individualnih interpretacija određena vremenom u kojem se događa.

Kad je riječ o gotovo apsurdnom konceptu vjernosti, najčešće se inzistira na vjernosti priče koja se treba prenijeti. No neki inzistiraju i na očuvanju *duha* djela kao njegove esencije, a u ovu se raspravu često uvode i pojmovi poput *tona* ili *stila* djela. Hutcheon ističe krajnju subjektivnost ovih pojmova kao i činjenicu da su oni vrlo teško diskutabilni i još teže

podložniji teoretizaciji (Hutcheon 2006:10). Ne gube li onda time mogućnost bivanja kriterijem u teorijskoj raspravi o adaptaciji?

Stam u svojoj knjizi staje na prvu liniju obrane adaptacije te nudi zanimljivu, i kasnije često citiranu, dekonstrukciju pozicije nadređenosti koju književnost ima nad filmom. On prije svega skreće pažnju na često olako prihvaćeni i vrlo moralistički pojmovnik kritike ekranizacija. *Nevjernost, izdaja, deformacija, oskvrnuće, bastardizacija, vulgarizacija i profanacija* su neki od pojmova u kojima *svaki nosi svoj specifični naboj sramote* (Stam 2005 prema Uvanović 2008:285). Nije ni teško primijetiti kako se gotovo uvijek prvo ističu gubici u transponiranjima romana u film, dok dobici rijetko kad dobivaju jednaku pozornost, a cijeli se diskurs u svojim različitim kontekstima i medijima razvio i oblikovao preko aksiomske superiornosti književnosti nad filmom. Brojni autori staje u obranu i napadaju takvu preizraženu subjektivnost i naglasak na tzv. *kvaliteti adaptacije* umjesto fokusa na njezinom teorijskom statusu i analitičkom interesu. Stam ističe pozornost na činjenicu da se takav intuitivni osjećaja inferiornosti filmske ekranizacije razvija u neosviještenoj regiji predrasuda te se upušta u zanimljivu dekonstrukciju podčinjenog statusa adaptacija, odnosno dokse o nadređenosti književnosti u pristupu između književnosti i filma.

Književnost svoju nadređenost nad filmskom umjetnošću zadobiva prvenstveno na odnosu starosti, odnosno *prethodnosti (historical anteriority and seniority)* i djelovanju pod pretpostavkom da je starija umjetnost bolja umjetnost. U tom kontekstu uživa dvostruku prednost zahvaljujući čimbeniku vremena, ne samo jer je kao umjetnost starija od filmske već ekskluzivnost dobiva i na svakom individualnom primjeru u kojem književni predložak prethodi svojoj ekranizaciji (*tzv. double priority*)(vidi Stam 2005:4).

Također, treba osvijestiti i dihotomni mehanizam mišljenja u kojem jedno i drugo ne mogu supostojati, već je cilj obaju umjetnosti da drugoj oduzme ekskluzivnost te da se konstantno vodi tihi rat među njima. *Odnos između umjetnosti smatra se prije kao darvinistička borba do smrti umjesto kao dijalog koji nudi obostranu korist i plodonosnu razmjenu ideja* (Stam 2005 u Uvanović 2008:288). Ono što se da primijetiti jest da se i danas, u eri kraljevstva slike, vodi rat između slikovnih i lingvističkih znakova, a taj se rat primjenjuje i na ovaj odnos. Kako se u filmu tekst, odnosno verbalni sustav komunikacije nadopunjuje slikom, takva se nadopuna, opet moralistički, devalorizira kao nepotpuna. Stam se u toj dekonstrukciji dotiče i ikonofobije, koja vuče korijene od Platona, neoplatonizma i njihovih obezvrjeđivanja svijeta javnih prikaza do duboko ukorijenjenih religioznih i

kulturalnih predrasuda o vizualnoj umjetnosti. Uz ikonofobiju dolazi i logofilija, valorizacija verbalnog koja je u začetku svake kulture (religija knjige i zapisa na kojima se gradi i identificira kultura, pa na koncu i *na početku bijaše riječ*). Stam (ibid:10) piše kako dolazi do agresivnog obrambenog stava prema filmu i ostalim vizualnim sadržajima koji predstavljaju prijetnju i *kolaps simboličkog poretka, erozije moći literarnih otaca, patrijarhalnih naratora posvećenih umjetnosti*.

Jedna je od stvari koje devaluiraju film i način recepcije književnosti odnosno činjenica da se ona doživljava kao umjetnost koja se kanalizira na višoj, cerebralnijoj razini te se tako u ovu diskusiju uvodi i još jedan alogičan suprotstavljajući i vrijednosno neutemeljen binarizam uma i tijela, gdje prvi uživa superiornost u odnosu na drugi. Ono što ističe Stam je upravo specifičnost filma koji možda ne zahtijeva jednak cerebralni angažman, no zato uključuje i kinetički doživljaj u svojoj recepciji (vidi ibid:6). Prolazeći kroz neuronsku i vizualno-motornu shemu, filmove snažnije doživljavamo tjelesno, što nije nužno slučaj s književnosti. Stam donosi slikoviti i vedri prikaz takve situacije pokušavajući predvidjeti reakcije gledanja plesa i čitanja o plesu Genea Kellyja. Čitatelj neće osjetiti potrebu zaplesati, no ako taj isti čitatelj, a sada gledatelj, vidi ples na ekranu, vrlo je upitno bi li se mogao odagnati želji za minimalnom fizičkom aktivnošću, ako ne i pokušaju reprodukcije Kellyja.

Film se ne tretira jednako i zbog njegova nedostatka tjelesnosti i neopipljivosti koja služi kao uvreda ostalim umjetnostima koje se temelje na svojoj materijalnoj pojavnosti, kao i nekad aktualno mišljenje o filmu kao mehaničkom sredstvu koje služi isključivo reprodukciji². Film se nekada smatrao kao nešto što registrira fizičku pojavnost i samim time, s nemogućnosti tehničke intervencije, ne može pripadati elitnom društvu umjetnosti. Još je jedna od pobijenih kritika i netočna predrasuda o lakoći snimanja, kao i lakoći recepcije filma gdje se od gledatelja naizgled ne traži pretjerani angažman te je iskustvo *bezbolno i lako odsjedivo*. U nizu zamjerki nailazimo i na jednu elitističku i subliminalnu formu klasne predrasude. Na film se gledalo gotovo degradirajuće kao mediju široke popularističke mase, smještajući ga u klasu vulgarnih spektakla kao što su karnevali i ulični spektakli te pojednostavljene verzije knjige za ljude kojima fali, po Bordieu, kulturnog kapitala i koji *radije biraju šećernu vunu zabave od gurmanskih slasti umjetnosti* (Stam 2005:11).

² Stam (ibid:7) to naziva *aparatusizmom (apparatusism)*.

2.6 Korijen razlike između dva medija

Između objekta percepcije vizualne slike i koncepta mentalne slike leži korijen razlike između dvaju medija. (Bluestone u Naramore 1996:4)

Ono što se ističe kao temeljna razlika između medija je razlika između književnog pripovjedanja i filmskog prikazivanja. Po Chatmanu, priča se u književnosti predstavlja ili prikazuje (*presented*), dok se u filmu ona iznosi, odnosno proklamira (*assert*) (Chatman 1980:121). Kroz proces čitanja, čitatelju su pojava ili događaj predstavljeni ili tek imenovani, dok se u filmu ta pojava iznosi i vizualno prikazuje i tu se odigrava već spomenuti prijelaz iz imaginacije u percepciju koji je pritom i snažno obilježen subjektivnom i individualnom interpretacijom. Upravo se ovdje, po većini citiranih autora, rađa najviše negativnog i često moralističkog kritičizma prema adaptaciji pojedinačno i adaptaciji kao konceptu, i to zbog apsurdnosti subjektivne ideje vjernosti i vlastite interpretacije iskaza.

Chatman ističe kako u kinematografiji postoji tendencija prikazivanja i komuniciranja nečeg većinski iz vizualne predstave i konteksta te se izbjegava direktno komentiranje i opisivanje. To su u književnosti integralni postupci koji u tekstu funkcioniraju vrlo prirodno, no u filmskom mediju oni narušavaju upravo tu dimenziju te u skladu s tom tendencijom u filmu najčešće dolazi do gubitka naratora. Dok ga neki redatelji zadržavaju kao lika, njegova prisutnost u filmu djeluje kao izražena stilska odrednica te se njegovom prisutnošću dodatno osvještava artificialnost i distanca od filmske radnje. U procesu se adaptiranja tako pronalaze druga rješenja u dodjeljivanju uloge naratora, informiranju publike, komentiranju radnje te vođenje kroz nju. Ulogu glavnog naratora najčešće preuzima kamera koja svojom pozicijom i pokretima predstavlja ono što narator navodi u tekstu, a rješenja neki nalaze i u retrospektivnim epizodama, tzv. *flashbackovima*, ili jednostavnim dodavanjima dijaloga i scena.

Sljedeća je posljedica gubitka književne naracije otežani prikaz još jednog od najčešće integralnih sastavnica književnosti – unutarnjeg života likova. U kinematografskim okvirima, i to najčešće bez naratora, filmaši moraju pronaći različite i alternativne načine za prikazati želje, raspoloženja, stavove i strahove likova, naravno, ako procijene da su neophodni ili važni za film. I ovo je jedno od mjesta na kojima se mnogi obrušavaju na adaptaciju i ističu to kao jedan od najvećih i nepremostivih gubitaka u procesu adaptiranja. Situacija, naravno, nije toliko jednostrana jer i film pronalazi svoje načine za prikaz tog sadržaja s nadopunjenom

radnjom, glumačkim gestama i mimikom, dijalogom te raznim intervencijama i sad već ustaljenim toposima u glumačkim, redateljskim i montažnim postupcima.

Jedna od apstraktnijih poteškoća u adaptiranju, koju Chatman komentira (1980:123), jest posljedica eksplicitnog prikazivanja u odnosu na imenovanje i ograničenosti s kojom se film nekad mora boriti. Naime, gubi se prostor nepreciznosti i nesigurnosti. Ono što se u tekstu može jednostavno opisati kao *lijepo*, u filmu se treba prikazati u skladu s estetski prihvaćenom normom koja svejedno ne obećava korelaciju s gledateljima. Ili, primjerice, ako je u tekstu ponuđen opis lika riječima da izgleda kao da ima tridesetak godina, u pokušaju adaptiranja i prikaza takvog opisa, često je vizualno teško postići jednako nesiguran dojam, a nekad su te nesigurnosti od semantičke važnosti u recepciji djela.

Žmegač u svojem tekstu *Od pripovijetke do filma* ističe razlike između književne i filmske naracije, odnosno fluidnog i disruptivnog pripovijedanja. U svakom je pripovijedanju prihvatljiva promjena žarišta interesa te su u književnosti takve promjene vrlo prirodne unatoč mogućnosti njihove izrazite dinamičnosti. U tekstu one djeluju fluidno te ih čitatelj ne percipira kao diskontinuitet ili skok radnje. *Pomak iz vlastite mentalne predodžbe o pripovjednom prizoru u neku drugu, posve različitu mentalnu predodžbu, motiviranu tekstom, čitatelj će obaviti glatko i spontano, lišen osjećaja nasilnog izmještenja, jer se i dalje nalazi u svijetu vlastite imaginacije* (ibid:5). U filmskom je pripovijedanju takvo što vrlo teško realizirati, a i kosi se s logikom recepcije i percepcije narativnog filma. Presijecanje radnje i premještanje fokusa dovelo bi film do fragmentarnosti te tako u filmu postoji tendencija integracije tih dijelova kao što su karakterizacije likova, opisi interijera i eksterijera, komentari i opisi povijesnog ili drugog konteksta i sl. (ibid:5).

2.7 Odnosi adaptacije i književnog predloška i tipologije adaptacije

Prateći logiku književnosti, adaptacija se često dovodi u odnos s procesom prevođenja (i to najčešće kad se staje u njezinu obranu u kontekstu činjenice da kao što je nemoguće doslovno prevesti nešto iz jednog jezika u drugi, tako je nemoguće prenijeti iz jednog medija u drugi). Tada je i relevantna izjava Waltera Benjamina kako prijevod nije predstavljanje nekog fiksnog netekstualnog značenja koje treba biti kopirano, parafrazirano ili reproducirano, već angažman originalnom tekstu kojeg donosi u drukčijem i izmijenjenom obliku (vidi Hutcheon 2006:16). Drugi ju uspoređuju s parafrazom, krenuvši već od Bluestonea koji zaključuje s mišlju da adaptator parafrazira polazišni tekst i ne fokusira se na njegov *organski dio*, ili npr. na jezik kojim je pisan, već na likove i događaje koji su odvojivi od samog jezika te prezimaju pozicije heroja u legendama i mitološki život izvan samog predloška (vidi Bluestone 2003:62).

Zanimljivo je prokomentirati pribjegavanje različitih autora usporedbama i analogijama filmskih adaptacija izvan okvira teksta u film. Bazin (1948:22) uspoređuje proces adaptiranja književnog predloška s primjerom klasificiranog muzejskog postava. Dovodi se odabrani sadržaj, ali se izvodi iz zamišljenog konteksta u kojem je nastao i dovodi u manipulirani arhitektonski ili dekorativni kontekst. Utječe li to na recepciju djela? Bazin čak slično interpretira i svako korištenje i reproduciranje motiva u bilo kojem od medija. Uzmimo za primjer Adama i Evu, ne može li se svaka njihova reprodukcija i korištenje njihove simbolike i narativa u slikarstvu, književnosti ili filmu usporediti s procesom filmske adaptacije?

Andrew Dudley (u Naramore 2000:30) analizira i donosi tri moguća načina kojima adaptacija može pristupiti književnom predlošku. Prvi, najučestaliji i najpopularniji jest *posuđivanje* koji se svodi na preuzimanje materijala, ideje ili forme djela, a pritom i prepoznavanje izvora moći i arhetipičnosti u djelu na čemu se održava fokus same ekranizacije. Dudley pronalazi središnju motivaciju u ovakvom pristupu u privlačenju publike i pokušaju građenja respektabilnosti redatelja i/ili producenta. Drugi način, *presijecanje*, jest pristup preuzimanja teksta i njegovo zadržavanje u nepromijenjenoj formi. Time se razvija dijalektička igra između stila i estetičke norme vremena nastajanja djela i njegove ekranizacije. Autor komentira kako je u ovakvoj adaptaciji književni predložak samostalni organizam koji nastavlja imati svoj život unutar same ekranizacije. Treći jest *vjernost i promjena*, odnosno pokušaj doslovnog snimanja i pokušaj stvaranja ekvivalenta književnom

djelu, mnogostruko problematičan što se terminologije i pristupa tiče zbog već razloženih analiziranih termina i uvjerenja u postojanje duha djela kojem treba ostati vjeran.

Ponudit ćemo i dvije tipologije adaptacija Helmuta Kreuzera (prema Uvanović 2008:42), prema kriteriju sadržajne bliskosti predlošku i sadržajnom odnosu s kojim adaptacija pristupa predlošku.

Sinkrona tipologija prema kriteriju sadržajnog udaljavanja od predloška:

- 1. adaptacija kao preuzimanje književnog gradiva i motiva;*
- 2. adaptacija kao vjerna ilustracija književnog djela (česta kod dječje književnosti i književnosti za mlade);*
- 3. adaptacija kao transformacija i interpretirajuća transformacija (radikalno subjektivna interpretacija predloška);*
- 4. adaptacija kao dokumentacija.*

Varijacije sadržajnog odnosa između predloška i adaptacije:

- 1. aktualizirajuća adaptacija;*
- 2. aktualno-politizirajuća adaptacija;*
- 3. ideologizirajuća adaptacija;*
- 4. historizirajuća adaptacija;*
- 5. esteticizirajuća adaptacija;*
- 6. psihološka adaptacija;*
- 7. popularizirajuća adaptacija;*
- 8. parodizirajuća adaptacija.*

2.8 Ekranizacija različitih književnih žanrova

Iako bi se dalo zaključiti kako će upravo dramski tekstovi biti najpogodniji za ekraniziranje, oni su iznenađujuće slabo zastupljeni u hrvatskoj kinematografiji. Uvanović (2008:41) donosi omjer i pregled hrvatskih ekranizacija u kojima na pedesetak ekranizacija prozних djela ima oko trinaest njih hrvatskih drama. Ono što je zajedničko, odnosno blisko filmu i drami jest struktura napetosti, kao i metadramski pasaži koji su lako prenosivi u metafilske pandane. Belan prepoznaje sličnosti između dramaturške strukture u tome da su *nosioци radnje u oba slučaja dramska lica, dijalog se može iskoristiti u velikoj mjeri, a trajanje kazališne predstave i filma približno su isti [sic!]* (ibid:40). Uvanović komentira kako u ekranizacijama dramskih književnih predložaka često dolazi do tzv. *kazalište iz konzerve* jer se ne mijenja dramski dijalog te da je za uspješne filmske ekranizacije dramskih predložaka neophodan njihov prijenos u virtualni jezik filma.

Znatno je teže adaptirati djela pripovjedačke književnosti – romane, pripovijetke, novele. Poteškoće na koje nailazi adaptor izviru iz književnikova izravnog i često analitičkog prikaza psihičkog života (osjećaja i misli) likova, iz piščeva eksplicitnog odnosa prema građi, iz nemogućnosti doslovnog prenošenja književnih stilskih figura u filmski medij i iz specifične književne slobode u izlaganju vremensko-prostornih i uzročno posljedičnih odnosa. (Belan u ibid:40, 41)

Što se tiče ekranizacije lirskih djela, jasno je da su tu najuočljivije nekompatibilnosti od ostalih književnih rodova. Značajke kao što su često neposjedovanje radnje, mjesta i vremena radnje u lirici, nedostatak likova te prisutnost snažnih emocija i filozofičnosti teško su prenosivi u film narativne forme. Ekranizacija lirike više bi odgovarala eksperimentalnoj formi filma ili tek kao *umetak u fikcijskom filmu, lirski pasaż* (ibid:38). No u adaptiranju poezije, Petrić piše, nude se mogućnosti koje bi mogle funkcionirati u stilskom naglašavanju filma kao što su slike koje vizualno produbljuju smisao riječi, dramatičnost događaja i poetsko-emotivni intenzitet stihova. Dodatnim vizualnim apstraktnim simbolima trebala bi se poticati gledateljeva mašta i razvijati opći lirski doživljaj srodan onome koje stvara čitanje pjesme. Autor spominje i žanr filmske poeme koji predstavlja filmsku realizaciju koncepcije kubizma, dadaizma, ekspresionizma, futurizma i nadrealizma (ibid:39). Ono na čemu bi se inzistiralo u ovakvoj vrsti adaptacija jesu intuitivni doživljaji i odlazak iznad racionalnog i konkretnog poimanja filma.

2.9 Kulturološko čitanje adaptacija

Već Barthes ukazuje na povezanost semiotike, odnosno narativa i ideologije. On također ističe kako popularni narativi ne samo da prate ideologiju već ju dalje propagiraju. Iako je takva ideologija intertekstualna, vrlo je vidljiva u narativnim djelima, pa tako i književnosti i filmu. Ono što se događalo u strukturalizmu i poststrukturalizmu potpomoglo je ukidanju hijerarhijske dihotomije između književnih predložaka i njihovih adaptacija. Čak se Barthesovo *provokativno niveliranje hijerarhija između književne kritike i književnosti* (Stam 2005 prema Uvanović 2008:300) proširilo na shvaćanje adaptacije kao svojevrsnog oblika *čitanja romana*. Na slične načine gledaju na adaptaciju i utječu interdisciplinarna kulturologija (naglasak na *horizontalnim odnosima* među medijima), naratologija (svi su naratološki mediji ravnopravni), teorija recepcije, teorija performativnosti (koja unosi u problematiku novu terminologiju *verbalnih i vizualnih izvedbi*) te cijela *konstelacija strujanja: multikulturalizam, postkolonijalizam, normative race, queer theory, feministička teorija – strujanja koja kruže oko pitanje identiteta i ugnjetavanja* i koje pokreću cijeli niz implikacija nakon pristupa problemu filmske adaptacije (ibid:307):

- (1) *reviziju književnog kanona i uključivanje manjinskih, postkolonijalnih, homoseksualnih pisaca;*
- (2) *revizija književne povijesti koja je sklona promatranju romana iz eurocentrične pozicije;*
- (3) *promijenjen stav o usmenoj književnosti kao legitimnom obliku književnosti;*
- (4) *promjena u protokolima čitanja romana i filmova na način osjetljiv za multikulturalnu i rasnu dimenziju svih tekstova;*
- (5) *moćnost revizionističkih adaptacija.*

Marksistički bi teoretičari rekli da naša svijest nije otvorena prema svijetu, već ga filtrira kroz vlastitu ideologiju, pa tako i svako filmsko izlaganje postoji u odnosu na neku prethodnu cjelinu smještenu neupitno u osobni ili javni rezervoar iskustva. Drugim riječima, ni jedan reprezentacijski film ne reagira direktno na stvarnost, već adaptira neku prethodno postojeću koncepciju stvarnosti. Adaptacija u užem smislu ograničava reprezentaciju inzistirajući na kulturalnom statusu modela, što znači da je, u slučaju djela eksplicitno označenog kao adaptacija, kulturalni model koji film reprezentira već spremljen kao reprezentacija u drugom znakovnom sustavu, tj. mediju (vidi Andrew 1984:35,36).

U pristupu adaptacijama tako jedno od zanimljivih mjesta postaje upravo i njezina sociološka strana. Osim moguće interpretacije ili kritike koju adaptacija može izraziti prema književnom predlošku (eksplicitno ili implicitno), valja proučiti zašto se odabire upravo taj književni predložak i autor. Adaptacije često rezultiraju ponovnim populariziranjem djela (Bluestone navodi kako svaka filmska adaptacija svojim izlaskom povećava prodaju knjige po kojoj je snimljena), no osim mogućih marketinških strategija, adaptacije se gotovo uvijek odabiru unutar ideoloških okvira na snazi i ne treba zanemariti taj aspekt u njihovim analizama.

2.10 Hrvatska filmska adaptacija

Tomislav Šakić u svojem članku čini istraživanje i pregled prisutnosti hrvatskih pisaca unutar nacionalne kinematografije kao i pregled adaptacija. Hrvatski je film od samog početka usko vezan uz kazalište zbog produkcijskih i praktičnih razloga – izmjenjivali su se ljudi srodnih profesija s primjenjivim iskustvom na pozornici ili setu. S vremenom se stvara i uzajamni interesni odnos filma i književnosti u kojem književnici prvotno iskazuju svoj interes za film tako što o njemu pišu (Milutin Cihlar Nehajev, Ljubomir Maraković, Tin Ujević, Ivo Hergešić, Ranko Marinković, Ivan Goran Kovačić, Stanislav Šimić). *No glavno je razdoblje braka hrvatskog filma i književnosti u poraću*, piše Šakić. Hrvatska se kinematografija u dobu poraća počela udaljavati od industrijskog i kapitalističkog zapadnog filma, no i od sorealističnog istočnog filma, a između granica Jugoslavije postojala je trojaka žanrovska podjela filma na dokumentarni (i usko vezani u propagandni), animirani te igrani *umjetnički* film. Tek se s pojavom autorskog stvaralaštva domaći film oslobodio *diktature simfonijskih skladatelja, snimatelja nadređenih redatelja, kazališne glume, književnika-scenarista*, dalje piše Šakić, krajem pedesetih godina. Tih je godina snimljeno i nekoliko filmskih adaptacija: *Koncert* B. Belana, 1954. na predlošku Vladana Desnice, Marjanovićeve ekranizacije dvaju Horvatovih djela – *Zastava* iz 1949. i *Ciguli Miguli* iz 1952., Golikov *Djevojka i hrast* iz 1955. te Kolarov *Svoga tela gospodar* u Hanžekovićevoj režiji. U kratkometražnim adaptacijama su se našli Vesna Parun i Petar Šegedin (potonjeg režira Babaja 1955. godine).

Ono što se dogodilo u domaćem filmu šezdesetih, a nastavlja se u sljedećim desetljećima, jest uspješni simbiotski odnos između književnika, odnosno filmskih pisaca i redatelja autorskih i modernističkih filmova. Primjer takvih suradnji je Krsto Papić koji je surađivao s Mirkom Kovačem (*Lisice*, 1969), Ivom Brešanom (*Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*, 1973; *Izbavitelj*, 1976; *Tajna Nikole Tesle*, 1980), Ivanom Aralicom (*Život sa stricem*, 1988) i Matom Matišićem (*Život sa stricem*, 1988; *Priča iz Hrvatske*, 1991; *Kad mrtvi zapjevaju*, 1998). Autori koji su se isticali i nastavili sa scenarističkim angažmanom u nacionalnoj kinematografiji jesu Ivo Brešan, Mate Matišić, Ivan Kušan, Pavao Pavličić, Slavko Kolar, Hrvoje Hitrec i Živko Jeličić. Scenaristi često s redateljima (s par iznimki³) ostvaruju nova dramska filmska djela, a tek je njih nekoliko inzistiralo na izravnim adaptacijama. Dva su redatelja koja je nezamislivo ne spomenuti u ovome kontekstu jer se većinski dio njihovog

³ Zafranovićeve adaptacije Kovača i Pavličićeve adaptacije.

opusa temelji upravo na adaptacijama, a to su Anton Vrdoljak i Ante Babaja. U dodacima je donesen popis filmskih adaptacija do 1992. godine.

Devedesete su godine označile kraj klasičnog adaptiranja književnih djela, a Šakić ističe i kako je to razdoblje u kojem se produbila *kriza scenarija* hrvatskog igranog filma. S početkom milenija se repopularizirala adaptacija: Brešan snima *Svjedoke*, Hribar *Što je muškarac bez brkova* i *Karaula*, Matanić *Kino Liku* te Schmidt *Metastaze*. Šakić primjećuje kako su redatelji u devedesetim uglavnom posezali za prozom koja je bliža realizmu, tzv. *stvarnosnom prozom* često posvećenoj socijalnoj tematici čiji je, on ga naziva, diskurs kompatibilniji vizualnim umjetnostima. *Možda to zasad nije pošten odnos, a ona književnost čiji je diskurs nepristupačniji i zahtijeva kompetentna čitatelja čekat će svoga kompetentna redatelja-interpretatora, nekoga novog Vrdoljaka ili Babaju*, završava Šakić.

3. Drugi dio

3.1 Slavko Kolar, *Breza*

Do trenutka kad se Kolar pojavio i djelovao u matici hrvatske pripovjedne proze, njezina je građa tematski uglavnom bila koncentrirana oko likova intelektualaca i pokrajinskog građanstva (Matoš, Nehajev, Begović, Polić Kamov, Donadini, Krleža). Čak je i Kolarovo rano stvaralaštvo iz tridesetih bliže takvoj tematici – on piše o prevlasti malograđanstva ispred seoskih motiva (Žmegač 1998:263). Sela je bilo u opusu Dinka Šimunovića, Josipa i Ivana Kozarca, no percipirano kroz naturalističku vizuru ili dovedeno do poetske alegorije. Godine 1936. Kolar radi raskorak s dominantnom poetikom i objavljuje zbirku pripovijetki *Mi smo za pravicu! (Sudnji dan ili kako je Janko Klasnić upoznao slobodu / Ženidba Imbre Futača / Svoga tijela gospodar / Breza / Kriza / Mi smo za pravicu!)* koja se odmiče od takva pogleda na selo te mu pristupa iz optike moderne, urbane i obrazovane publike koja dosad nije rezonirala s dotadašnjim romantičarskim i folklorističkim pristupom (Žmegač:2,3). Osim ruralnog okružja, motiv koja spaja ove novele jest i koncept *pravice* koji kod Kolaru i izlazi iz neizbježnih političkih konotacija te problematizira s načelima društvene i moralne pravednosti. *To je zapravo šest nadahnutih panorama našega kajkavskoga sela, šest slika u pojedinostima veoma nalik nekim Hegedušićevim uljima, a u cjelini toliko različitih od njih, toliko samosvojnih i neponovljivih* (Jelčić 1969:83). S ovom zbirkom razvija svoj prepoznatljiv umjetnički idiom koji *stvara uvjerljivom spregom regionalizma (s dobrim poznavanjem sela, ali bez nametljiva folkloru) i produbljena humorizma, koji se kloni jeftinih komičnih efekata* (Žmegač 1998:264). Kolarovo se selo percipira iz očiju grada, a sveznajući i transcendentalni pripovjedač (u suvremenoj naratologiji pojam nulte fokalizacije) je zasnovan u *duhu pripovjedne funkcije te ne krije svoje podrijetlo na tlu intelektualne prosudbe* (ibid:265). U odmaku od čistog oslikavanja ruralnog mentaliteta i situacija (tzv. *zavičajne književnosti* ili autentične *seljačke književnosti*), Kolar se nerijetko uspoređuje i s likovnom skupinom Zemlja⁴, koja je simultano s izlaskom njegovih novela, između ostalog, i potencirala prodor u život hrvatskog sela bez njegove idealizacije što Kolaru snažno povezuje

⁴ Grupa Zemlja, grupa likovnih umjetnika socijalno usmjerena djelovanja (1929-1935.), svjetonazorski i stvaralaštvom povezana i s Miroslavom Krležom. Odbacuju ideje dogmatskog idealizma i slikajući ljude sa socijalnog dna vjeruju da se umjetnošću može promijeniti svijet te bez predrasuda o estetskim i neestetskim predmetima i građanskim tabu temama, prikazuju prosjake »lazare i bogce«, gušavce i degenerike, osuđenike u lancima, tamnicama i na vješalima. Istaknuti umjetnici: K. Hegedušić, I. Generalić, Đ. Tiljak, V. Svečnjak, A. Augustinčić, M. Detoni te brojni drugi. Krležijana, URL: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2303> (1.8.2016.)

s intermedijalnošću i srodnošću s drugim umjetnostima od samoga početka njegova stvaralaštva.

Njegova je novela *Breza*⁵ prikaz tragične sudbine mlade snahe Janice u grubim seoskim okvirima i mentalitetu sjevernohrvatskog područja koja u svom kratkom životu i još kraćem braku spoznaje da spomenute i željene pravice nema, a da su sve tlapnje za njom ograničena vijeka.

Radnja novele započinje *in medias res*, odnosno predstavljanjem Janice na već smrtnoj postelji, iako je kronološki i fabularni početak radnje trenutak u kojem je Marko, lokalni neženja, primjećuje i odluči oženiti. Pripovijedanje je u noveli polifonično i vođeno spomenutim sveznajućim pripovjedačem te je vremenski organizirano da ne prati kronologiju fabule. Novela završava dan nakon Žugečićeve svadbe, odnosno jedanaest dana nakon Janičine smrti.

Strukturno, novela se sastoji od sedam segmenata od kojih svaki ima svoje motivsko ili drugo težište. Prva dva segmenta Žmegač tematski spaja u dijelove novele koji *odgovaraju očekivanjima koja su u suodnosu s pojmom ekspozicije* (Žmegač 1998:269). Prikazani su likovi i njihova pretpovijest, no na način *da su podaci o prošlosti uvijek do svih pojedinosti funkcionalni u odnosu na zbivanje koje smo nazvali novelističko središte* (ibid:269). Žmegač dalje ističe kako je u središnjim segmentima pomaknut fokus s epizodnih likova na pojam i pojavu *smrti kao društvene činjenice sa svim posljedicama: od razmatranja praktičkih, novčanih obveza do skupnih rituala iz svijeta seoskih običaja* (ibid:269). Posljednja su dva segmenta kontrastirana dva oprečna i simetrična zbivanja – Janičin sprovod i Žugečićeva svadba.

Radi lakše analize, predstaviti ćemo novelu u svojih sedam segmenata kako bi mogli usporediti sižejnu i fabularnu organizaciju novele i filma:

1. Janica na samrti, pripovijedanje o preminulom djetetu i njezinoj bolesti, pokušaj tretiranja bolesti, Mikin odlazak po velečasnog;
2. opis Janičina života s Labudanima, Janičin opis, Markov razgovor s nadšumarom, Markova karakterizacija;

⁵ *Breza*, izdana u Savremeniku god XXI, br. 7, str. 280-296 Zagreb, srpnja 1928., službeno u zbirci *Mi smo za pravicu*, objavljena 1936. u nakladi Matice hrvatske.

3. nastavak Markove karakterizacije, uvođenje barjaktaške dužnosti, Mikine filzofije o životu i smrti, Dugijanova groteska;
4. ženske posjete Janici u postelji, motiv mati Mike Labudana, Janičina smrt;
5. Marko i bijela golubica (duša Janičina);
6. povorka od Bikovca do Bikovskog Vrh, dolazak svećenika prekasno za Janičin presveti sakrament, Mikin pijani monolog, reminiscencije i pad u grob;
7. Žugečićeva svadba, Marko barjaktar, alkoholno slavlje, tučnjava s momcima sa Žugečić brda te bijeg kroz šumu, susret s brezom i Janičinom prikazom, sutrašnji povratak i naum sječe breze, Markov nemir i odlazak.

Specifičnost novele jest činjenica da završni segmenti novele usmjeravaju pozornost na Marka te zbivanje prelazi u intimnu dramu (Žmegač 1998), a on postaje logički i fabularno središnji lik. Unatoč tomu, Janica ne ostaje samo pozadinski lik, već je temeljna motivacija, nositelj drugog sustava vrijednosti i pola opreke Kolarove pripovijetke, a *novela završava poput prigušene elegije*. Janica trpi od gotovo tipološke karakterizacije. Žmegač njezin lik prepoznaje u tipu nazvanim od Ariane Thomalle *femme fragile*, idealu neoromantističkog i secesionističkog esteticizma gdje je eteričnost otmjenih i krhkih žena predstavljala alegoriju profinjenosti. Kolar takav ideal agresivno suprotstavlja liku žene iz sela, robusne radnice sposobne za život u manje profinjenim uvjetima koju krasi vrlo različite osobine u njezinu fizičkom izgledu i načinu ophođenja. U takvoj opreci, Janica prvenstveno postaje predstavnik različitosti i posebnosti u odnosu na prosjek. I upravo je tu Kolar smjestio uzrok njezine tragične sudbine. Zanimljiva je i lišenost snažnijeg sentimentalizma u komentiranju događaja te veća pozornost pridana ritualiziranim i tradicionalnim reakcijama okoline na smrt osamnaestogodišnjakinje no samom događaju i tragičnosti takve smrti. Kolar sa snažnom dozom ironije, groteske i humora opisuje ovakav događaj kojem je ipak najveća važnost ta da je uveo i minimalne promjene u jednolični život seljana. S raznolikom paletom unutar tih okvira humoristike izražava se *pomirben stav, koji unatoč temeljnom reativizmu ne sprečava povremenu identifikaciju čitatelja s pojedinim likovima* (ibid:265). Već se u ovoj zbirci nazire Kolarov literarni lik od interesa koji djeluje u skladu s njegovim humorizmom i koji će postati središnja ličnost njegovih pripovijedaka, *njegova lična opsesija: lik kompromisera, čovjeka*

bez stava prema životu i društvu, slabića u najmanju ruku (..) koji neprestano balansira u životu između tragičnog i komičnog (Šicel 1971:162,163).

Kao jednu od temeljnih odrednica, stilskih i organizacijskih, u Kolarovoj noveli *Žmegač* (1998) prepoznaje prožimanje polifonije u isprepletenosti različitih oblika i perspektiva diskursa (koja je, između ostalog, i predstavljena kroz nadređenu razinu transcendentnog pripovjedača koji je iznad *mentalnog obzora seljana*):

Najvažniji ishod takve mnogostrukosti pripovjednih motrišta jest određeni relativizam koji se temelji na uvjerenju da svaka društvena pojava ima više lica, te da se o njoj može suditi iz različitih, ponekad i oprečnih načela. U kontekstu Breze moralni fokus promatračke optike uvijek je jasan, podešen prema referencama opće humanosti na koje ukazuje upravo već spominjana ironija, ali bez kritičkog patosa upravljenog prema pojedincu.

Breza, koja je lektirno djelo, kao i cijela Kolarova zbirka danas su zaslužno prepoznate i cijenjene. Razlozi su brojni, od njegova pristupa tematici, otvaranja novih obzora u hrvatskoj književnosti do načina na koji je pristupio i dokumentirao život tog društvenog sloja, no ponajviše zbog prisutnosti humora i osjećaja za vedrinu u tradicionalno vrlo ozbiljnoj hrvatskoj pripovjednoj tradiciji.

Nitko kao on nije izrugao naše 'male' ljude koji oportunistički iznevjeravaju sami sebe, nitko kao on nije proniknuo psihologiju naših malograđanskih opozicionara s figom u džepu, nitko kao on nije s toliko toplog razumijevanja ušao u dušu hrvatskog seljaka kajkavskog prigorsko-turopoljskog područja s toliko simpatija za njegove prepredenosti i lukavstva, s toliko suosjećanja njegovih boli koje on, seljak, pokazuje ponekad na svoj osobenjački način. (Jelčić 2004:256)

3.2 Ante Babaja, *Breza*

Kongenijalni adaptator Ante Babaja, kako ga Tomislav Šakić naziva, je za veći broj svojih ostvarenja posezao u književnost, no nikad nije upao u zamku pukog i jednostavnog *ilustriranja književne riječi filmskom slikom* (Škrabalo 2008:340). U Babajinoj filmografiji kratkog metra pronašli su se Drago Gervais, Vjekoslav Kaleb, Jure Kaštelan, Vesna Parun, Vladan Desnica, Vlado Gotovac, Tomislav Ladan te Slavko Kolar i Slobodan Novak u dugom, a u trenutku adaptiranja *Breze*, mladi je redatelj iza sebe imao petnaestak kratkometražnih (igranih i dokumentarnih) te jednu srednjometražnu adaptaciju Andersonove bajke *Carevo novo ruho*. Deset godina prije, Babaja je pokušao adaptirati drugo Kolarovo djelo, *Svoga tela gospodar*, no projekt, odnosno Babajin i Kolarov scenarij, je na kraju dodijeljen Fedoru Hanžekoviću. Scenaristički duo započinje s novim scenarijem i adaptacijom Kolarove *Breze* koji zbog Kolarove smrti (1963) ne uspijevaju zajedno dovršiti te ga Babaja finalizira s Božidarom Violićem. Projekt biva predstavljen 1967. godine.

Prije analize filmske adaptacije *Breze*, nakratko ćemo predstaviti lokalnu kinematografsku klimu unutar koje je Babaja djelovao i koja ga je na neki način i oblikovala.

Gilić ističe kako prije svega valja naglasiti da je u šezdesetim godinama u čitavoj SFRJ bio na djelu postupan *proces kinematografske decentralizacije i, barem uvjetno rečeno, liberalizacije, dakle popuštanja političke i organizacijske stegbe* (Gilić 2009). Te su godine snažno bile obilježene pojavom tzv. autorske kinematografije – faze začete u nezadovoljstvu filmske javnosti stanjem duhovne sterilnosti i kreativne stagnacije u sustavu producerske prevlasti u filmskoj proizvodnji. Redatelji su vođeni idejom da na svim razinama odlučivanja u procesu stvaranja filmova presudna uloga treba pripasti onima koji te filmove stvaraju – autorima (pojam autorskog filma uvodi Truffaut *cinema d'auteur* te, uz časopis *Cahiers du cinema*, snažno utječe na ovaj val stvaralaštva). Žarište ovakvih djelovanja i poricanja konvencionalnog filma je u Hrvatskoj bio zagrebački Kino-klub.

Godine u drugoj polovici decenije donijele su mnoga uspjeta filmska ostvarenja (ibid):

1966: *Rondo Zvonimira Berkovića, Ponedjeljak ili utorak Vatroslava Mimice,*

1967: *Breza Ante Babaja, Kaja, ubit ću te! Vatroslava Mimice, Iluzije Krste Papića,*

1968: *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* Branka Ivande, *Imam 2 mame i 2 tate* Kreše Golika,

1969: *Slučajni život* Ante Peterlića, *Lisice* Krste Papića, *Događaj* Vatroslava Mimice, *Nedjelja* Lordana Zafranovića, *Kad čuješ zvona* Antuna Vrdoljaka.

Ideološki je došlo do grube dvije struje djelovanja unutar modernizma i autorske kinematografije. Prvu, onu prorežimsku, činili su Lordan Zafranović i Vatroslav Mimica, redatelji koji su prihvatili komunističku ideologiju i jugoslavensku politiku, dok predstavnici klasično-modernog autorskog filma, Ante Babaja i Zvonimir Berković, nisu prigrlili jugoslavensku ideologiju, *ali su unutar blage liberalizacije pronašli način za ekranizaciju svojih umjetničkih ideja spoja pokretnih slika s književnim, glazbenim, likovnim, kazališnim i ostalim visokokulturnim tradicijama* (Gilić 2009). Osim spomenutih, tu su i *hrvatski hičkokovci*, kako ih Gilić naziva, *redatelji koji su prigrlili modernističku poetiku francuskih velikana, ali su dijelili i njihovu sklonost velikanima američke klasične kinematografije*: Petar Krelja, Zoran Tadić, Ante Peterlić te Branko Ivanda. Ono što bilo bi krivo za zaključiti jest da su modernizam i autorski film sinonimi, iako često idu zajedno u ovom periodu nacionalne kinematografije. Modernizam je bio prisutan u hrvatskoj kinematografiji, izdvajaju se Vatroslav Mimica te Ante Babaja, no preklapanje pojmova specifično je za hrvatsku kinematografiju. Gilić primjereno uspoređuje stvaralaštvo u Srbiji gdje, posljedično s regionalnim trendom autorskog filma, modernizam nije bio toliko prisutan kao u Hrvatskoj, već jedan drugačiji trend popularno poznat kao *crni talas* (Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović i dr.). Ono što obilježava ovu fazu stvaralaštva jest traganje za individualnim poetikama i izrazom, manjak *programske pokrivenosti*, pa čak ni generacijsko zajedništvo. Ante Babaja je jedan od najistaknutijih predstavnika te faze, autor *koji je filmski medij uvijek nastojao staviti u službu svojeg umjetničkog viđenja svijeta tražeći pritom nekonvencionalna izražajna sredstva* (Škrabalo 2008:95).

3.3 Komparativna analiza

U filmskoj adaptaciji *Breze* prati se kronološki tijek zbivanja pripovijetke, no dok Kolar započinje novelu s Janicom na smrtnoj postelji, Babaja u početni kadar smješta trenutak ispaše i Janinog kolapsa na dan smrti njezine kćeri. U postupku filmske ekonomizacije scena, simultano prikazuje i Markovo pijanstvo u krčmi i dobivanje ponude barjaktara na Žugečićevoj svadbi. Sutradan Labudani pokušavaju izliječiti Janicu, odbijaju zvati doktora, ali zovu opskurnu babu Ježovićku. Slijede posljednji pozdravi s Janicom i dolazak njezine majke te Janičina smrt, nakon čega njezine karmine i groteska sa žandarima. Babaja koristi sprovednu povorku za umetanje retrospekcija događaja koji su prethodili tragičnom raspletu Janičine sudbine: razgovor s nadšumarom, Markovo udvaranje te konačno i prosidba Janice i njihova svadba. Prikazan je sprovod nakon kojeg slijedi i vjenčanje koje eskalira u obračun i Markov bijeg. Posljednja je scena Markov pijani susret s brezom i priviđenje Janice te njegov emocionalni raspad i katarza.

Temeljni problem adaptacije je prikaz obrađene polifonije pripovijedanja i uloga transcendentnog pripovjedača koji je prije svega nositelj humoristične funkcije i ironijskog odmaka od predmeta prikaza. Pristupajući problemu narativnog višeglasja, valjalo je pronaći način uspostavljanja pripovjedačke perspektive. Za pretpostaviti je da, održavajući razinu realizma u pristupu pripovijetci, sveznajući bi pripovjedač narušio prirodnost naracije te je valjalo pronaći rješenje koje bi zamijenilo njegovu funkciju. *Naravno, prvi korak u takvom poduhvatu jest ustanoviti što bi se konkretno trebalo supstituirati, koje su to informacije o likovima i događajima koje su važne za priču, a koje su dijelom modusa sveznajućeg pripovjedača, te koje učinke taj modus pripovijedanja proizvodi u procesu recepcije* (Žmegač:7). Trebalo je pronaći i nositelja ironijskog odmaka od sredine, što je iz perspektive likova u noveli gotovo nemoguće. Također, oduzimanjem uloge pripovjedača, narušava se i ravnoteža među likovima jer se Janica sama ideološki suprotstavlja ostalima te, osim što se time dodatno naglašava i preoblikuje njezina tragičnost, gubi se i mogućnost poistovjećivanja i s kim u djelu (ibid:8). Upravo se ovdje iščitava Babajina motivaciju za uvođenjem novog lika – lika Svetog Jože (iz druge Kolarove pripovijetke *Ženidba Imbre Futača*⁶ objavljene u istoj zbirci), što postaje najočitija intervencija u njegovoj adaptaciji. Zanimljivo je spomenuti

⁶ *Ženidba Imbre Futača*, Hrvatska revija, god. VI, br. 2 u fragmentima od veljače 1933. do 1944., sačuvan rukopis na kojem je Kolar na naslovnoj stranici, uz naslov *Ženidba Imbre Futača*, stavio i podnaslov *Idilični epos u starinskoj prozi*, a onda je ove dvije posljednje riječi prekrizio i napisao ponovno čitav podnaslov: *Idilični epos u poetičnoj prozi*.

kako je Babaja, u pripremi scenarija za *Svoga tela gospodar*, također posegnuo za istim izvorom nadopunjavanja radnje te drugo Kolarovo djelo povezao s ovom pripovijetkom. U *Ženidbi Imbre Futača*, Kolar Jožu opisuje:

Nikada se s njegovih tankih i blijedih usana nije omakla bilo kakva šarena riječ, a kamoli kletva. Nikad on još nije okusio ni vina ni rakije, niti se mesom ikada omrsio. Ali zato, kako li je bio mudar i umješan! Ne bijaše zanata kojemu on ne bi bio bar malo vješt, niti je bilo alata kojim on ne bi znao baratati. Govorili ljudi: Joža Sveti treba samo jednom da vidi i razgleda, pa već zna! (Kolar 1970:159)

Joža je u Imbri Futaču Baričin brat, predstavnik religioznosti, morala i uzvišenosti, no također i jedini koji ima doticaj s umjetnošću i tendencijama za ičim višim od svakodnevnog života seljana. Babaja preuzima lik Jože, no u skladu sa svojim potrebama ga mijenja i prilagođava. Njegovog Jožu ne krase svi talenti koje mu je Kolar podario te je i promijenjen njegov odnos sa seljanima u kojem ga Babajini ismijavaju i na njega gledaju kao nazadnog. Osim toga, Babajin se *svetac* i dalje bori sa svojom grešnošću, odnosno tjelesnošću i nagonima. No Jožina uloga u Brezi ni nije da bude dio kolektiva seljana, već da se s drugačijim sustavom vrijednosti pridruži Janici u njihovoj opreci. Slična je uloga namijenjena i nadšumaru, jednom od rijetkih pozitivnih likova u pripovijetci, no ne od prevelike važnosti u samoj fabuli, osim te da prepozna Janičinu posebnost i u skladu sa svojom društvenom važnosti i doticaju s ostalim okolinama, na nju i ukaže.

Babaja je iz *Ženidbe Imbre Futača* i direktno preuzeo dvije scene s Jožom kao protagonistom s, naravno, prilagođenim dijalogom za kontekst pripovijetke i filmskog jezika. Prva je, u originalnoj pripovijetci, njegov razgovor sa svojom sestrom Baricom:

Sve blanjajući daske za sanduk i ormar, on je u, posao gledajući, tiho i blago sestri napominjao koliko bi za nju ljepše bilo, a za dušu joj korisnije, da se ostavi udaje, da se odreče zemaljskih slasti i da po primjeru svetica božjih i ugodnica pođe u samostan. No Barica, inače bistra curica, nije nimalo razumijevala njegove nauke (ibid:160).

Slično teče i razgovor između Jože i Janice u adaptaciji, samo što je motivacija za taj razgovor izmijenjena i pomiješana s Jožinom platonskom ljubavlju koju on prema njoj osjeća u njegovom pozivu da odu u *kloštar*, *on da postane pop*, *a ona da se zaredi*. Kao i Barica, Janica takve ponude i mogućnosti ne razumije i reagira na njih kao gotovo na šale.

Preuzeo je Babaja i Jožin monolog o neshvaćanju ljudske tjelesnosti: *O sveti i svemogući Bože, se si na ovom svetu krasno i fino uredil, samo ovo nisi! Veliki je greh kaj se to usudim i pomisliti, ali mi moje srce tako kaže.... Dece mora biti i narod se mora množiti, Bože, na slavu i diku – ja to znam! Ali kaj to ne bi bilo moguće na kakov drugi, lepši način, a ne ovak točno kak i životinje, bez srama i poštenja! Čast svetom sakramentu ženidbe koji to, kak veliju posveti – ali se to itak, napokonec konca, na isto dojde....*(Kolar 1970:233)

Joži je i povjereno i svjedočenje letu bijele golubice s Labudanova krova kao alegorije odlaska Janičine duše, vjerojatno jer je takva interpretacija pojave bila primjerenija Jožinu svjetonazoru i senzibilitetu no Markovu, kako je to slučaj u Kolara.

No najveća intervencija u Jožin lik ostaje ljubav koju on osjeća prema Janici, ona duhovna i platonska, kao i ona s kojom se stalno bori, tjelesna. Time Babaja mijenja tipologiju Jože kao lika u kojoj on prestaje biti jednodimenzionalni *božji čovjek*, već čovjek svjestan tjelesnih ograničenja i nesavršenosti te predstavlja propast ideje *čistog čovjeka kršćanstva*. Žmegač nadodaje kako Joža *dodatno naglašava bezizlaznost Janičine sudbine, jer ukazuje na to da ni sama dobrota, bez razumijevanja onoga prema kojemu je usmjerena, nema djelotvornog učinka* (Žmegač:9).

Ono što je u adaptaciji dalje čekalo Babaju jest *rekonstrukcija fabule iz sižejne strukture pripovijetke te njezino preslagivanje prema kriterijima filmske dramaturgije* (ibid:10). Spomenuta je njezina segmentirana struktura koja u svojih sedam dijelova ima gotovo dvadeset kronoloških skokova. Babaja nas prema zapletu vodi sporije, ali zadržava dramatični naboj. U radnju smo uvedeni postupno, a pripovjedni su motivi raspršeni dosljedno filmskoj logici te traže rekonstrukciju od strane gledatelja. U film su donesena nova rješenja ujedinjena u različitim ekspozicijskim točkama te Babaja uspjele i ekonomično kombinira i preslaguje informacije i scene skladno novom mediju. Omanjim intervencijama u sižejnu organizaciju djela, Babaja, i dalje *in medias res*, započinje s događajima koji su kronološki prethodili Kolarovim, a retrospektivnim epizodama za vrijeme sprovedne povorke pokušava ponuditi rješenje za Kolarovo polifonijsko pripovijedanje i vremenske skokove. *Zanimljiva, živa, koloristički topla i emocionalno ispunjena zbivanja iz prošlosti učestalo se prekidaju tmurnom i proceduralno ukočenom pogrebnom povorkom, gotovo protiv volje gledatelja koji je uronio u prošlost, ponesen životnom energijom koja iz nje zrači* (ibid:15).

Ima tu nekoliko Babajinih intervencija koje zadiru u radnju pripovijetke, no koje ne idu nužno na njezinu štetu. Tako je primjerice, najgroteskniju scenu novele (Dugijanove karmine) kontekstualizirao i pretvorio u Janičine, a dva žandara su mu kasnije poslužila u poentiranju solo dionicom pučke brojalice i napitnice *Jedna ura dva pandura*⁷, koja je radnju zaokružila i zauzela mjesto centralne metafore (brojalica donesena u Dodacima) u finalnoj Markovoj fantazmogoriji. Babaja je u film uklopio mnoštvo etnoloških specifičnosti (od svadbenih i sprovodnih običaja, do onih alternativnijih: primjer je umetnuti prikaz skidanja uroka koji je vizualno svojom fotografijom donio snažan trenutak u filmu (Dodaci) posebice spomenutih glazbenih⁸. Snažno je Babaja intervenirao i u završetak fabule. Žmegač ističe kako je redatelj u jednom intervjuu komentirao da *kakav bi to svršetak (filma) bio u kojemu kao emocionalni vrhunac figurira nečiji obješeni brk!* (ibid:17) te je tako iskoristio katarzični potencijal radnje i upotpunio ju s emocionalnim nabojem kajanja, a završio film u optimističnijem tonu no Kolar svoju pripovijetku.

Jedna od zanimljivosti u Babajinoj ekranizaciji jest kombiniranje profesionalnih glumaca (Bata Živojinović, Fabijan Šovagović, Manca Košir) i tzv. *naturščika*. Naime, Babaja je za vrijeme traženja lokacije odabrao glumce-amatere koji su dobili veće i manje uloge (angažirao je gotovo cijelu lokalnu obitelj Fok⁹) te je upravo u sudaru glumačkih sposobnosti i stilova postignuta nova dimenzija stilizacije.

U razgovoru o intermedijalnosti i direktnih povezanosti među umjetnostima, nemoguće je ne spomenuti ingenioznost Tomislava Pintara, tada već istaknutog i vrlo uspješnog direktora fotografije koji se u ovom filmu uspjelo približio hrvatskom slikarstvu naive. *Kompozicije u kojima se različite udaljenosti sabijaju u plošnu vertikalnu perspektivu, prividna mnogostrukost motrišta i istovremenost različitih prizora udružuju se s pomakom boje prema dominantama okera i smeđe, te zatamnivanjem i bojenjem neba uz pomoć prijelaznih filtera* (ibid:12) *od kojih neki neutraliziraju prenaglašenu bjelinu gornje četvrtine kadra* (Krelja:16).

⁷ Ovu brojalicu, koju ne nalazimo u Kolarovoj pripovijetki, Babaja je sa svojim glazbenim suradnikom Živanom Cvetkovićem pronašao u izvedbenoj tradiciji *Križevačkih štatuta*, zbirci vinsko-pajdaških regula Zvonimira Kolundžića koja, prema različitim izvorima, potječe iz 14. ili 16. stoljeća, a u sklopu manifestacije Veliko Križevačko spravišće sačuvala se do danas u praktičnoj uporabi. (vidi u Žmegač i Pavičić)

⁸ Osim Jedne vura, dva pandura, Babaja koristi i narodne popijevke *Zasadil Januš i Slavuj pjeva* kao Klobučarev izbor za glavnu temu filmske partiture te niz svadbenih, duhovnih, vinskih i pogrebnih pjesama koje izvodi tamburaški sastav (Paulus 2002:91).

⁹ Ante Babaja. Tomislav Pinter, Manca Košir i Bata Živojinović snimaju film *Breza* (1967) URL: <http://www.yugopapir.com/2014/03/ante-babaj-a-tomislav-pinter-manca-kosir.htm> (1.8.2016.)

Istaknut ćemo i dva primjera i upotrijebljena postupka svojstvena isključivo filmskom jeziku koje je Babaja uspješno primijenio u pokušaju donošenja ekvivalenta onima u Kolarovu pripovijedanju i organizaciji novele. Prvi je relativno jednostavan, no od zamjetne snage – povezivanje naricanja dviju majki, tzv. oplakivanje dvije generacije Godinički. Kroz naricanje Janičine majke za vrijeme Janičine sprovodne povorke, Babaja retrospektivno povezuje identično Janičino naricanje i povratak na dan smrti njezine kćeri. Valja spomenuti kako je lik majke u filmu također Babajina intervencija, jer Kolar nju u pripovijetci ne spominje. Također, Babaja svjesno ne priklanja njezinu majku Janičinoj *strani*, ona služi kao još jedan reprezentativni pasivni primjer lokalnog svjetonazora i njihova sustava vrijednosti i ophođenja.

Drugi je primjer završna scena Janičina prikazanja Marku. Kolar to opisuje ovako:

Na pedeset koraka, prema samom kraju šume, stajala je sva u neko zlatno, prozirno, drhtavo tkanje odjevena njegova žena. Njegova pokojna Janica. Ona ista koju je pred osam dana sahranio. (...) Stajala je mirno i smješkala se čudnovato, onako nekako kao i onomad kad ju je ugledao na krevetu, ukočenu i mrtvu (Kolar:128).

Babajia nije ni krenuo u pokušaje prikazivanja Janičina lika u toj sceni, rješenja koja bi danas bila jednostavno riješena u postprodukciji te prepušta ulogu prijenosa te informacije gledateljima glumcu Bati Živojinoviću. Ipak on čini jednu intervenciju u snimanju kako bi mu pomogao. Naime, ponavlja postupak koji se odvio između Marka i Janice u kojem Marko Janicu odmjerava i čini dva kruga oko nje u trenutku susretanja na poljskom putu. Prvi je krug sniman statičnom kamerom i obuhvaća i Janicu i Marka u polutotalu, dok u drugom krugu pokretna kamera prati Marka u bližem planu kako kruži oko nje. Isti je postupak ponovljen sada s Markom i brezom. Minimalna je Babajina intervencija i ovdje prisutna u vremenskoj ekonomizaciji radnje – dok se kod Kolaria Marko sutradan vraća sa sjekikom posjeći brezu, Babajia sjekiru daje Marku za vrijeme tuče na svadbu, a Marko kontemplira sječu istog trenutka te katarzično pada u plač.

3.4 Ideološko čitanje i recepcija

Breza nastaje u desetljeću prije rata, razdoblju prevlasti pripovijetke i romana u kojoj Šicel (1971:83) prepoznaje dva područja interesa pisaca: prvi je krug autora koncentriran oko urbane gradske sredine, dok se drugi nastavlja na ruralnu tematiku. No nadovezivanje na tradicionalnu temu naših realista razlikuje se i udaljuje od njihove realistične vizure. Slavko Kolar, pripadnik drugog kruga, po Jelčićevu (1969) mišljenju ne biva dostojno prihvaćen te za vrijeme života ne doživljava valjanu recepciju, dok Šicel njegovu književni put i razvoj opisuje *konstantnim, prilično kolebljivim, s mnogo oscilacija i s mjestimičnim tendencijama da se spusti do samog podnožja krivulje* (Šicel 1971:85).

Pisanje ove zbirke Kulundžić pripisuje Kolarovoj katarzi koju proživljava nakon svoje pogreške ne stajanja na strani naroda¹⁰ te on pristupa tome neposredno kako bi se *oslobodio opterećenja i gadljivosti koju je osjećao* (Kulundžić 1977:427). Kulundžić donosi i autorovu motivaciju za pisanje *Breze*, a to je bio njegov razgovor s lugarom koji je osam dana nakon ženine smrti tražio dopust kako bi bio barjaktar na svadbi (ibid:388). *Breza* 1928. pobjeđuje na natječaju Društva hrvatskih književnika za najbolju novelu te biva tiskana u *Savremeniku*. Veliku je ulogu u prepoznavanju *Breze* odigrao Kolarov prijatelj i urednik spomenutog časopisa Ljubo Wiesner koji 1929. *Brezu* uvrštava u svoju antologiju *Tisuću najljepših novela* u kojoj o noveli piše kako *pokazuje sve odlike Kolarove par excellence realistične umjetnosti; oštro je i duboko zahvaćeno psihološko gledanje, snažno i plastično crtanje viđenih ili naslućenih pojava i povrh toga, jetki ili blagi humor, koji se u saosjećanju i simpatisanju pisca s njegovim junacima diže mjestimice do upravo gogoljovske humanosti* (ibid:392). Nakon izlaska zbirke, Žanko (1937:417) Kolaru proziva naturalistom i pripovjedačem *jačeg kalibra*, a dok zbirku priznaje i hvali, kritičar Kolaru proriče kvalitetniji rad kad se otrese već pomalo zastarjelog naturalizma.

Godine 1950. dolazi do tzv. *K un K afere*¹¹ te kontroverze zbog kojeg neki pronalaze razlog zašto je Kolar znan kao *pisac koji je pobjegao u film*. Kao posljedica Kolarova animoziteta prema Ervinu Šinku, i odbijanja članstva u Jugoslavenskoj akademiji, Kolar 1951. daje ostavku na mjestu predsjednika DHK nakon čega dolazi do Krležina angažmana,

¹⁰ Kulundžić piše u Kolarovom etičkom *faux-pasom* i glasanjem za Jevtića za vrijeme petomajskih izbora, tzv. plebiscita za kraljevu politiku (Kulundžić 1977: 421).

¹¹ Tomislav Sabljak (2006) ovako naziva svoju knjigu u kojoj donosi detalje rasprave iz 1951. godine koja se odigrala između Miroslava Krleže i Slavka Kolara.

Kolarova izbacivanja iz DHK-a te po Ivanjekovoj i Sabljakovoj interpretaciji Kolarova bježanja iz književnosti u film.

Nije ni Babajin uspon bio toliko sjajan. Škrabalo (2006:140) Babaju proziva pasivnim junakom koji pasivno podnosi *da mu odbijaju projekte, ne šalju filmove na festivale ili da ga zaobilaze nagrade*. Čak ni s njegovim najpriznatijim i najuspješnijim filmom *nije imao sreće*. Naime, 1967. godina slovi kao jedna od najuspješnijih i najplodnijih godina za tada lokalnu, odnosno regionalnu kinematografiju. Tih je godina Crni val na svojem apsolutnom vrhuncu, a modernističke uspješnice stižu iz svih dijelova regije. Godine kad *Breza* izlazi i prijavljuje se na Pulu je i godina kad se i Petrovićev nagrađen film *Sakupljači perja* vraća iz Cannesa. Te se godine u konkurenciji pulskog festivala nalaze i *Buđenje pacova* Živojina Pavlovića, *Jutro Puriše* Đorđevića, *Praznik* Đorđa Kadijevića, *Diverzanti* Hajrudina Krvavca, *Protest* Fadila Hadžića te *Na papirnatim avionima* Matjaža Klopčiča (ibid:12, 13). Babaja u Puli na kraju dobiva treću nagradu, koju dijeli sa Slovcem Klopčičem, Pinter dobiva kameru, a Bata Živojinović je kumulativno nagrađen za uloge u tri filma. Peterlić ističe kako *Breza nije mogla parirati euforiji koju je pratila društveno-politički kritičkiji i naturalističkiji 'crni talas', u formalnom pogledu nije mogao biti zanimljiv kao istraživanja Resnaisa, Godarda, Bunuela i dr. Nadalje, iako nije klasično režiran, on ne pripada 'novom valu', ne pripada modernizmu, ni struji političkog filma. Breza je naprosto bila – diskretno svoja* (Peterlić 2002 u ibid:14). Neovisno o tome, ona je jedini Babajin film koji nailazi na prihvatljivu posjećenost u kinodvoranama i stiže u redovitu distribuciju. Film je bio dobro prihvaćen i nebrzo nakon kanoniziran u klasik, status koji uživa i danas. Hrvatski će ga kritičar Vladimir Vuković, 1992. godine smjestiti na prvo mjesto osobne liste najboljih hrvatskih filmova, a časopis *Hollywood* će u rezultatima ankete 1999. godine *Brezu* prikazati na petom mjestu, odnosno šestom na listi publike i kritike (vidi ibid:14). Babaja će unutar modernističkog pokreta uživati visok položaj, pogotovo na prijelazu iz sedamdesetih u osamdesete (Turković 2002:51), no kako je sam za sebe govorio, redatelj se uvijek osjećao kao *outsajder* u lokalnoj filmskoj zajednici. Djelomice je to zbog činjenice da je s krajem osamdesetih autorski i modernistički film prestao uživati popularnost među filmskom kritikom dok opet u suvremenije doba nezavisni filmski festivali nisu oživjeli interes za *nekomercijalnim, umjetnički orijentiranim produkcijama* (ibid:55). Jedini je tamniji period u recepciji ovoga filma predstavljala, kako to Škrabalo naziva, *kratkovidna praksa Hrvatske televizije*, koja svojevremeno nije prikazivala hrvatske filmove sa srpskim glumcima te time ne predstavila ovaj film određenom broju mlađih generacija (vidi Škrabalo 2006:139).

Pavičić (2002) komentira Babajino posezanjem u stvaralaštvo Slavka Kolar, koji je u poslijeratnom razdoblju bio pisac s ipak određenom dozom političke težine. Osim njegove pristigle afirmacije što se pisanja tiče, Kolar 1941. odbija Pavelićevu ponudu ministarske stolice te biva povezan s partizanima kojima se on pridružuje u rujnu 1944. *U poratnom razdoblju, kad se sukladno normi socijalističkog režima građanske socijalne pisce cijenilo više od modernista, Kolar je bio čitan, adaptiran i poželjan za snimanje filmova* (Pavičić 2002:6). Kritičar (ibid: 31,32) nastavlja te pozornost skreće na ironiju *slučaja Breze*, koju je nama zanimljivo proučiti zbog kulturološkog, odnosno ideološkog čitanja ovog specifičnog slučaja adaptacije. Dok djelomičnu zaslugu pripadnosti Breze u nacionalnom filmskom kanonu pridaje neosporivoj kvaliteti ovoga filma, dio te povlaštene pozicije iščitava i u *svojevrsnom kulturnom nacionalizmu*. Naime, Pavičić prije svega čini distinkciju između hrvatskih filmova nastalih za vrijeme Jugoslavije. Filmovi poput *Lisice, Tri Ane i Vlaka bez voznoga reda* filmovi su koji su tematski, žanrovski i ikonografski prvenstveno jugoslavenski te ih je *nemoguće zamisliti izvan konteksta komunizma, diktature rata, poratne obnove i bratstva i jedinstva* (ibid:31). No s Babajinom je *Brezom* drukčije, jer kako Pavičić to opisuje, Breza je film koji je mogao nastati i bez postojanja Jugoslavije. *On je po svim svojim sastavnicama zaista esencijalno hrvatski, počevši od ambijenta, kajkavskog narječja, književnog predloška, pa do likovnih i glazbenih referenci* (ibid:32). Vrhunac takvog nacionalizma čini činjenica da je to hrvatski film u kojem Bata Živojinović, budući Miloševićev poslanik u Skupštini, skače po hrvatskim brdima mašući hrvatskom zastavom. Tako *Breza* postaje idealnim djelom političkoj konzervativnoj kritici i publicistici kao istaknuti i željeni primjer u hrvatskoj filmskoj kulturi te u toj političkoj klimi ponovno uživa privilegirani položaj. No ironija je upravo u činjenici da sam film takvo ili ikakvo nacionalno romantiziranje diskreditira jer je to film koji daje jasnu kritiku duhu hrvatskog naroda i etici čovjeka iz ruralne sredine koji je kod Kolar Babaje predstavnik zaostalosti, okrutnosti i primitivizma.

4. Zaključak

Baveći se temom teorije adaptacije svatko će zaključiti kako je gotovo svaki aspekt studija adaptacija barem donekle problematičan, a kako je najveći problem te filmološke grane činjenica da, osim Bluestonea koji je pisao prije gotovo 60 godina, i dalje nema teorijsko uporište na koje bi se mogla dalje nadograđivati. Napredak je ipak vidljiv u pristupu djela i ishodišta adaptacije osvještavanjem i dekonstrukcijom aksiomatske nadređenosti književnosti. Odbačen je i razgovor o uspješnosti ili kvaliteti adaptacija u odnosu na njezin predložak jer bi to bilo djelovanje unutar dekonstruiranih okvira vjernosti i odnosu zavisnosti prema predlošku. Adaptacijama treba pristupati kao neovisnim samostalnim djelima, a adaptacijama nazivati djela kojima je cilj ponoviti priču i pritom u njezinu iskazu neizbježno intervenirati u skladu s vlastitim interpretacijama. Osim ponuđenog pregleda teorije adaptacije, u radu se prikazala i dugogodišnja uspješna tradicija nacionalne filmske adaptacije, od kojih je u drugom dijelu rada i analizirana jedna od najcjenjenijih - Babajina ekranizacija Kolarove *Breze*.

Osim zanimljivosti u proučavanju susreta dvaju umjetnosti, analiza adaptacije je s kroatističkog polazišta relevantna kako bi se utvrdilo do kakvih semantičkih dobitaka i gubitaka dolazi u procesu ekraniziranja književnog predloška. Na konkretnom smo primjeru *Breze* vidjeli većinu poteškoća do kojih dolazi u prijenosu priče u filmski medij predstavljenih u teorijskom dijelu rada. Semantički su dobici u Babajinoj ekranizaciji prostor koji filmski medij sa svojim specifičnostima nudi i koji proširuje književno ograničeno predočavanje sredine i običaja. Film time dobiva na etnološkom značaju jer dokumentira život ruralne zajednice, pogotovo imajući na umu kako su u filmu sudjelovali i glumili naturšćici koji su autentično predočili svoju svakodnevicu. Dodavanje glazbe generalno ne treba tumačiti kao dobitak u ekranizaciji, no vješto korištenje glazbenog songa i brojalice u poetiranju radnje u ovom se slučaju svakako može proglasiti dobitnim. Kao dobitak se može i protumačiti dodatna popularizacija Kolarova djela nekoliko desetljeća nakon njegove objave, pogotovo uzmemo li u obzir cijenjenost i popularnost filma koju nastavlja uživati.

Najveća Babajina intervencija i proširivanje radnje s nadopunom iz Kolarova opusa mogla bi se protumačiti dvojako, ovisno o stajalištu od kojeg se polazi. Ako se uzme u obzir njegova motivacija očuvanja dinamike odnosa, to nužno ne postaje gubitak. No održavanjem dinamike odnosa narušava se dinamika odnosa iz originalne pripovijetke, pa intervencije u lik Svetog Jože nužno ne postaju ni dobitak.

Najveći je od gubitak nemogućnost prijenosa transcendentnog pripovjedača s kojim se izgubio i pristup radnji iz autsajderske perspektive, no i nenadoknadiv ironijski Kolarov pristup. Time se izgubila specifičnost književnosti kao medija i Kolarova kao autora. Gubitkom takvog naratora, izgubio se i dio dijaloga zbog drukčije organizacije fabule, kao i dio narodnih vrednota, tzv. gnoma. Drugi je istaknuti gubitak nemogućnost doslovnog prijenosa polifoničnog pripovijedanja te konačno i veće i manje intervencije u samu radnju. Adaptaciji smo pristupili i iz kulturoloških okvira u kojima smo vidjeli kako je ona ipak imala dosta snažne političke konotacije te se pristup njoj kao djelu mijenjao ovisno o političkom i ideološkom kontekstu.

Rad zaključujemo misleći kako su adaptacije kao jedno od najpopularnijih i najčešćih dodirnih točaka između književnosti i filma zanimljivo područje istraživanja i analiziranja s kroatističkog stajališta zbog prepoznavanja i osvještavanja međusobnog djelovanja umjetnosti kao i proučavanja (ne)kompatibilnosti unutar dvaju narativnih medija. Osim toga, zanimljivo im je i pristupiti iz socioloških i kulturoloških okvira čitanja jer je naivno pristupati umjetnosti kao apolitičnom djelovanju nevezanom uz društvo i ideologiju u kojem nastaje.

Konačno, zaključujemo kako u nacionalnoj filmskoj tradiciji imamo vrijednih i reprezentativnih primjera adaptacije te ostvaren plodan dijalog između filmaša i književnika koji je vidljiv u posezanju redatelja u vrelo hrvatske književne baštine, no i u njihovom zajedničkom djelovanju kao još jednoj ljudskoj manifestaciji dodira ovih dvaju srodnih umjetnosti.

5. Dodaci

5.1 Popis hrvatskih proznih djela i njihovih adaptacija do 2008. (u Uvanović 2008:54, 55, 56, 57, 58)

Ivo Andrić: *Anikina vremena* – Vladimir Pogačić: *Anikina vremena*

Ivan Aralica: *Četverored* – Jakov Sedlar: *Četverored*

Ivan Aralica: *Konjanik* – Branko Ivanda: *Konjanik*

Ivan Aralica: *Okvir za mržnju* – Krsto Papić: *Život sa stricem*

Veljko Barbieri: *Zatvor od oleandrova lišća* – Lordan Zafranović – *Haloa – praznik kurvi*

Josip Cvenić : *Kraljica noći* – Branko Schmidt: *Kraljica noći*

Ulderiko Donadini: *Bauk* – Vicko Ruić: *Serafin, svjetioničarev sin*

Grgo Gamulin: *Sedma knjiga ljetopisa* – Bruno Gamulin: *Sedma kronika*

Drago Gervais: *Volovi dolaze* – Vjekoslav Afrić: *Barba Žvane*

Ksaver Šandor Gjalski : *Notturmo* – Branko Ivanda: *Noć prije smrti*

Maja Gluščević: *Bijeg u košari* – Tomislav Radić: *Anđele moj dragi*

Hrvoje Hitrec: *Hrvatska bogorodica* – Neven Hitrec: *Bogorodica*

Hrvoje Hitrec: *Kanjon opasnih igara* – Vladimir Tadej: *Kanjon opasnih igara*

Joža Horvat: *Mačak pod šljemom* – Berislav Makarović: *Snadi se družę*

Mate Jakšić: *Dubrovnik 1941.* – Lordan Zafranović: *Okupacija u 26 slika*

Živko Jeličić: *Šašava luna* – Branko Ivanda: *Prijeki sud*

Slavko Kolar: *Breza; Ženidba Imbre Futača* – Ante Babaja: *Breza*

Slavko Kolar: *Svoga tela gospodar* – Fedor Hanžeković: *Svoga tela gospodar*

Mirko Kovač: *Vrata od utrobe* – Lordan Zafranović: *Večernja zvona*

Ivan Kozarac: *Đuka Begović; Izbor iz proze* – Branko Schmidt: *Đuka Begović*

Miroslav Krleža: *Cvrčak pod vodopadom* – Mario Fanelli: *Put u raj*

Mato Lovrak : *Družba Pere Kvržice* – Vladimir Tadej: *Družba Pere Kvržice*

Mato Lovrak: *Vlak u snijegu* –Mate Relja: *Vlak u snijegu*

Zvonimir Majdak: *Kužiš, stari moj* –Vanča Kljaković: *Kužiš, stari moj*

Zvonimir Majdak: *Marko na mukama* – Nikola Babić: *Medeni mjesec*

Vjekoslav Majer: *Dnevnik malog Perice* – Krešo Golik: *Tko pjeva, zlo ne misli*

Ranko Marinković: *Kiklop* – Antun Vrdoljak: *Kiklop*

Ranko Marinković: *Izbor iz proze* – Antun Vrdoljak: *Karneval, Anđeo i prah*

Antun Gustav Matoš: *Izbor iz proze* – Bruno Gamulin: *Ljeto za sjećanje*

Slobodan Novak: *Mirisi, zlato i tamjan* – Ante Babaja: *Mirisi, zlato i tamjan*

Slobodan Novak: *Izgubljeni zavičaj; Izvanbrodski dnevnik* – Ante Babaja: *Izgubljeni zavičaj*

Jurica Pavičić: *Ovce od gipsa* – Vinko Brešan: *Svjedoci*

Pavao Pavličić: *Dobri duh Zagreba* – Zoran Tadić: *Ritam zločina*

Pavao Pavličić: *Stroj za maglu* – Branko Ivanda: *Zločin u školi*

Pavao Pavličić: *Umjetni orao* – Zoran Tadić: *Orao*

Kruno Quien: *Kaja, ubit ću te!* –Vatroslav Mimica: *Kaja, ubit ću te!*

Milan Rakovac: *Riva i druzi* – Vladimir Fulgosi: *Na istarski način*

Đuro Sudeta: *Mor* – Snježana Tribuson: *Mor*

Ivan Šibl: *Sjećanja II. Ratni dnevnik* - Antun Vrdoljak: *Kad čuješ zvona; U gori raste zelen bor*

Antun Šoljan: *Luka* – Tomislav Radić: *Luka*

Ante Tomić: *Ništa nas ne smije iznenaditi* - Rajko Grlić: *Karaula*

Ante Tomić: *Što je muškarac bez brkova* – Hrvoje Hribar – *Što je muškarac bez brkova*

Goran Tribuson: *Polagana predaja* – Bruno Gamulin: *Polagana predaja*

Goran Tribuson: *Potonulo groblje* – Mladen Jura: *Potonulo groblje*

Goran Tribuson: *Nedao Bog većeg zla* – Snježana Tribuson : *Nedao Bog većeg zla*

Mirjam Tušek: *Imam dvije mame i dva tate* – Krešo Golik: *Imam 2 mame i 2 tate*

Dubravka Ugrešić: *Štefica Cvek u raljama života* – Rajko Grlić: *U raljama života*

Darko Vernić-Bundi: *Izgubljeno blago* – Darko Vernić-Bundi : *Izgubljeno blago*

Ekranizacije hrvatskih poema:

Jure Kaštelan – *Tifusari (animirani film)*

Miroslav Krleža – *Balade Petrice Kerempuha*

I vidio sam daljine maglene i kalne (1964.) – animirani film

5.2 Jedna vura dva pandura

Je li ovo jedna vura?

Bogme je to jedna vura!

Jesu l' ovo dva pandura?

Bogme su to dva pandura!

Je li ovo jedna pura?

Bogme je to jedna pura!

Jedna pura, dva pandura

Svakom dojde smrtna vura!

Je li ovo mladi popa?

Bogme je to mladi popa!

Jel on jaše pokraj plota?

Bogme jaše pokraj plota!

Pokraj plota jaše popa

Jedna vura, dva pandura

Svakom dodje smrtna vura!

Je li ovo crni cucek?

Bogme je to crni cucek!

Je li ovo lepi pucek?

Bogme je to lepi pucek!

Crni cucek, lepi pucek

Jedna vura, dva pandura,

Svakom dojde smrtna vura!

Jesu l' ovo ženske gaće?

Bogme su to ženske gaće!

Jesu l' ovo velke daće?

Bogme su to velke daće!

Ženske gaće, velke daće

Crni cucek, lepi pucek

Jedna vura, dva pandura

Svakom dojde smrtna vura!

5.3 Fotografije iz filma *Breza*



Janica (Manca Košir)



Sveti Joža (Filip Šovagović)



Marko (Bata Živojinović)



Janičine karmine



Sprovodna povorka



Marko barjaktar



Skidanje uroka

6. Sažetak

Tema diplomskog rada jest problem filmske adaptacije književnih predložaka na primjeru Babajine ekranizacije *Breze*, novele Slavka Kolara. U dvodijelno se koncipiranom radu predstavljaju studije adaptacije i njihov razvoj u posljednjih šezdeset godina kao i problematična i zanimljiva mjesta susreta ovih dviju umjetnosti. Nudi se komentar i dekonstrukcija prihvaćenog nadređenog i često moralizatorskog odnosa književnosti nad filmom, a u radu se dalje filmu pristupa iz naratološkog aspekta. U drugom se dijelu rada analizira adaptacija *Breze* u svojem vremenskom i stvaralačkom kontekstu vremena, a osim komparativne analize, nudi se i kulturološko čitanje adaptacije. Cilj je rada propitivanje odnosa prema filmskoj adaptaciji kao i mogućnost prijenosa djela, odnosno semantički dobici i gubici koje predložak trpi u procesu adaptiranja u filmski medij na konkretnom primjeru iz nacionalne kinematografije.

Ključni pojmovi: intermedijalnost, adaptacija, ekranizacija, hrvatska filmska adaptacija.

Keywords: intermedia, adaptation, ecranisation, croatian film adaptation.

7. Popis literature

ABBOTT, Porter H. 2009. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.

ALBRECHT-CRANE, Christa, CUTCHINS, Dennis Ray. 2010. *Adaptation studies: New Approaches*. Fairleigh: Fairleigh Dickinson Univ Press.

ANDREW, Dudley. 1984. *Adaptation iz Concepts in film theory*. U: Naramore, James. 2000. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press. 28-37.

ANIĆ, Ivo. 1998. *Rječnik hrvatskoga jezika, treće prošireno izdanje*. Zagreb: Novi Liber.

ANIĆ, Ivo. 2003. *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. Priredila Ljiljana Jojić. Zagreb: Novi Liber.

Ante Babaja. Tomislav Pinter, Manca Košir i Bata Živojinović snimaju film Breza. 1967.
URL: <http://www.yugopapir.com/2014/03/ante-babaj-a-tomislav-pinter-manca-kosir.html>.
(10.7.2016.)

ARALICA, Višeslav. 2009. *Matica hrvatska u političkom životu Hrvatske 1935.: – 1945.* U: ČSP, 2: 447-482. Zagreb.

BAZIN, Andre. 1948. *Adaptation, or the cinema as digest*. U: NARAMORE, James (2000) *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press.

BLUESTONE, George. 2003. *Novel to film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

CHATMAN, Seymour. 1980. *What Novels can do that Films can't (and Vice Versa)*. U: *Critical Inquiry*, 7/1. 121-140.

FOLLOWS, Stephen. 2014. *What are the highest-grossing movie adaptations?* URL: <https://stephenfollows.com/highest-grossing-movie-adaptations/> (1.7.2016.)

GILIĆ, Nikica. 2009. *Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj*. URL: <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1752&naslov=modernizam-i-autorski-film-1960-ih-u-hrvatskoj> (1.7.2016.)

GRDEŠIĆ, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international d.o.o.

KOLAR, Slavko. 1970. *Sabrana djela 2. Ženidba Imbre Futača i druge pripovijetke iz seljačkog života*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

KOLBAS, Silvestar. 2002. Slikovni stil Ante Babaje u monografiji *Ante Babaja*. Zagreb: Nakladni zavod Globus: 71-82.

KRLEŽIJANA, grupa Zemlja. URL: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2303> (1.8.2016.)

LESSING, G. E. 1776. *Laocoon, Essay on the limits of painting and poetry*. URL: <https://archive.org/stream/laocoonessayupon00lessrich#page/n7/mode/2up> (1.8.2016.)

HUTCHEON, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

LEITCH, Thomas M. 2003. *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory*. U: *Criticism*, 45/ 2. Wayne State University Press. 149-171.

JELČIĆ, Dubravko. 2004. *Povijest hrvatske književnosti (drugo, znatno prošireno izdanje)*. Zagreb: Naklada Pavičić.

JELČIĆ, Dubravko. 1969. *Teme i mete*. Zagreb: Znanje.

KESER BATTISTA, Ivana. 2010. *Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju*. *Medij. Istraž.*, 16/1. 131-160.

KOLAR, Slavko. 1970. *Sabrana djela Slavka Kolara, Knjiga II – Ženidba Imbre Futača i druge pripovijetke iz seljačkog života*. Zagreb: Matica Hrvatska.

KULUNDŽIĆ, Zvonimir. 1977. *Slavko Kolar i njegovo vrijeme*. Zagreb, Nezavisno autorsko izdanje.

Filmska enciklopedija 1 A-K. 1986. Glavni urednik: dr Ante Peterlić. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Filmski leksikon. 2003. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

MCFARLANE, Brian. 1996. *Novel to Film, An introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University press.

- MIKIĆ, Krešimir. *Film i druge umjetnosti*, URL: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.a_spx?sif_clanci=1875#.V6-BLzVS36g (1.7.2016.)
- NARAMORE, James. 2000. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- PAULUS, Irena. 2002. Glazba u igranim filmovima Ante Babaje. U: monografiji *Ante Babaja*. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 83-104.
- PAVIČIĆ, Jurica. 2002. *Breze i bukve u filmu Ante Babaje u Breza, film Ante Babaje, Zlatna kolekcija hrvatskog filma (knjiga + DVD)*. Zagreb: EPH Media.
- PETERLIĆ, Ante. 2002. Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma. U: monografiji *Ante Babaja*. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 11-36.
- RAZGOVOR: Goran Tribuson, Pavao Pavličić i Mate Matišić - Priča povezuje književnost s filmom*. Vijenac, 423. URL: <http://www.matica.hr/vijenac/423/Pri%C4%8Da%20povezuje%20knji%C5%BEevnost%20s%20filmom/> (1.7.2016.)
- SABLJAK, Tomislav. 2006. *K un K afera, Krleža protiv Kolara*. Zagreb: Kapitol.
- STAM, Robert, RAENGO, Alessandra. 2005. *Literature and Film, A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell Publishing Ltd.
- ŠAKIĆ, Tomislav. *O hrvatskim adaptacijama prozih tekstova u filmske scenarije, Filmski život književnih djela*, Vijenac, 423. URL: <http://www.matica.hr/vijenac/423/Pri%C4%8Da%20povezuje%20knji%C5%BEevnost%20s%20filmom/> (1.7.2016.)
- ŠICEL, Miroslav. 2009. *Povijest hrvatske književnosti XX. stoljeća, Knjiga V. – Razdoblje sintetičkog realizma (1928-1941)*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- ŠICEL, Miroslav. 1971. *Stvaraoci i razdoblja o novijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- ŠKRABALO, Ivo. 2006. *Dvanaest filmskih portreta – mali hrvatski panoptikum*. Zagreb: VBZ.
- ŠKRABALO, Ivo. 2008. *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*. Zagreb: VBZ.

TURKOVIĆ, Hrvoje. 1988. *Razumijevanje filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

TURKOVIĆ, Hrvoje. 2002. Umjetnost kao osobni program. U: monografiji *Ante Babaja*. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 37-56.

UVANOVIĆ, Željko. 2008. *Književnost i film*. Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek.

WOOLF, Virginia *The movies and reality* u *Authors on film*. 1972. Uredio Harry M. Geduld, Indiana University Press. URL: <https://filmadaptation.qwriting.qc.cuny.edu/files/2012/08/Woolf-Movies-and-Reality.pdf> (1.7.2016.)

ŽANKO, Dušan. 1937. Slavko Kolar: Mi smo za pravicu u *Književna smotra, nacionalni socijalni i književni mjesečnik*, godina V. Zagreb, Tipografije d.d. 416-417.

ŽMEGAČ, Viktor. 1998. *Hrvatska novela: interpretacije*. Zagreb: Školska knjiga.

ŽMEGAČ, Viktor. *Od pripovijetke do filma*, URL: http://adu.hr/prilozi/dokumenti/knjiznica/Zmegac_Od_pripovijetke_do_filma.pdf (1.7.2016.)