

Filmske adaptacije hrvatskih romana

Simić, Monika

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:732781>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za kroatistiku
Katedra za noviju hrvatsku književnost

Filmske adaptacije hrvatskih romana

DIPLOMSKI RAD

12 ECTS-a

Monika Simić

Zagreb, 30. siječnja 2024.

Mentorica

Izv. prof. .dr. sc. Maša Kolanović

Izjava o akademskoj čestitosti

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je ovaj rad rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na istraživanjima te objavljenjima i citiranoj literaturi. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

u Zagrebu, 12. 2. 2024.
(mjesto i datum)


(potpis)

SADRŽAJ

UVOD	1
Odnos između filma i književnosti.....	2
Metodologija	4
ANALIZA	6
<i>Štefica Cvek [U raljama života]</i>	6
<i>Ne dao Bog većeg zla</i>	13
<i>Metastaze</i>	23
<i>Usporedba adaptacija</i>	29
ZAKLJUČAK	35
LITERATURA	37
SAŽETAK.....	41
SUMMARY	42

UVOD

Kada promotrimo knjižare, *streaming* servise te kino-plakate, nerijetko se može uočiti „prema romanu“ ili „sada i na velikom ekranu!“ (ako je riječ o knjizi), što ukazuje na to da se, u posljednjih nekoliko desetljeća, postupak adaptacije prometnuo kao jedan od vodećih intermedijalnih postupaka u umjetnosti uopće. Čak i po mnogima najbolji hrvatski film svih vremena, *Tko pjeva zlo ne misli*, također je adaptacija, nastala prema *Dnevniku malog Perice* Vjekoslava Majera. Nekoliko je recentnih romana, poput *Što je muškarac bez brkova?* te *Osmi povjerenik* iznimno uspješno preneseno na veliko platno te su navedeni filmovi privukli velik broj gledatelja. Dakle, sve veća prisutnost adaptacija u hrvatskoj (i svjetskoj) kulturnoj produkciji te činjenica da one predstavljaju snažnu poveznicu između književnosti i filma, predstavljaju glavnu motivaciju za nastanak ovog rada. Dodatni je motiv bilo to da se o filmskim adaptacijama književnosti u kontekstu hrvatske kinematografije dosada nije (previše) govorilo, pri čemu vrijedi istaknuti istraživački projekt Željka Uvanovića koji je rezultirao monografijom *Književnost i film*, a pitanja adaptacije dotakli su se i filmolozi Ante Peterlić i Nikica Gilić.

U radu će romani i filmovi biti analizirani kao narativi te će biti riječi o sastavnicama tih narativa, likovima, mjestu i vremenu radnje, tehnikama pripovijedanja te filmskim izražajnim sredstvima kojima je postignuta adaptacija književnog djela u film. Također, analizirajući narative adaptacija, u radu se pokušava obuhvatiti društvena stvarnost prikazana u filmovima, a naglasak je stavljen na način prikazivanja društvenih problema, odnosno na to donosi li adaptacija novo (i moguće) drukčije gledište na sociopolitičku situaciju te implikacije koje kroz eventualne promjene u mediju i narativu izlaze na vidjelo. Važno je za istaknuti da se izborom adaptacija želi postupno prikazati kako su i koji društveni problemi prisutni u razdoblju samoupravnog socijalizma 1950-ih i 1960-ih, razdoblju koje čini znatan dio fabule *Ne dao Bog većeg zla*, zatim slijedi razdoblje kasnog socijalizma i sredine 1980-ih godina te filma *U raljama života* te poslijeratno razdoblje, čije su značajke primjetne u *Metastazama*. Iako se radi o periodu od dvadeset i pet godina, unutar kojih je došlo do promjene društveno-političkog sustava, moguće je zamijetiti da se slične društvene pojave obrađuju u adaptacijama poput *Metastaza* i *Ne dao Bog većeg zla*, premda se oba filma znatno razlikuju žanrovski i narativno. Osim vremena, u analizi će adaptacija biti riječi i o prostoru, ponajviše o gradu kao poprištu na kojem se jasno vide tragovi vremena te njegov utjecaj na glavne protagoniste. U analizi prostorno-vremenskih odnosa u adaptaciji te veze između strukture prostora i vremena

u romanu bit će upotrijebljen pojam kronotopa. Kronotop je pojam koji je ruski književni teoretičar Mihail Bahtin definirao kao *prostovrijeme*, odnosno karakterizira ga „značajno izražavanje neraskidivosti prostora i vremena“ (Bahtin, 1989: 193).

Prije analize izabranih adaptacija, u dijelu rada koji slijedi dan je kratak pregled odnosa između filma i književnosti.

Odnos između filma i književnosti

Kada se govori o filmskim adaptacijama književnih djela, često se može uočiti da se adaptacija uspoređuje s književnim djelom, a ne obrnuto. Postoji nekoliko razloga za to, a svima im je zajedničko to što se književnost dugo smatrala vrjednijom umjetnošću od filma, odnosno, kako navodi filmski i kulturni teoretičar Robert Stam, diskurs o ekranizacijama često sugerira aksiološku superiornost književnosti nad filmom (u Uvanović 2008: 286) jer se kritika pri vrednovanju adaptacija usredotočila na njihovu kvantitetu, a ne na analitičke, narativne i teorijske sastavnice adaptacije. Uzrok toga je dvojak, naime, ističe Stam, postoji duboko ukorijenjena predrasuda prema vizualnim umjetnostima, a čak je i Frederic Jameson filmsku sliku opisao kao pornografsku u prikazivanju stvarnosti (u Uvanović 2008: 291).

U jeziku je ta predrasuda rezultirala negativnim sintagmama kojima su često opisivane adaptacije, a sadržavale su pojmove poput nevjernosti, bastardizacije, oskvruća i slično. Pojmovi iz prethodne rečenice upućuju na kriterij koji je dugo dominirao diskurzom o adaptacijama – kriterij vjernosti. Naravno, kriterij je jednosmjernan, tj. književni predložak smatran je instancom kojoj filmska adaptacija treba težiti. Iz toga vidimo da je film zapravo u dvostruko nepovoljnom položaju, prvo kao umjetnost općenito naspram književnosti koja je starija te cjenjenija, a drugo kao artefakt naspram romana, privilegiranog književnog žanra te onoga koji je najbrojniji u filmskim i televizijskim adaptacijama.¹ Filmski teoretičar Brian MacFarlane navodi nekoliko nedostataka i problema oko težnje ka kriteriju vjernosti, a ti se nedostaci svode na to da su ukorijenjeni u predrasudi da umjetničko djelo, u ovom slučaju filmska inačica romanesknog predloška, ima jedno jedinstveno značenje koje je čvrsto i nepromjenjivo te da to značenje, zajedno s drugim elementima, čini esenciju, tj. bit samog djela, koju bi filmska adaptacija trebala prenijeti u svoj medij (1996: 14-16). Kako je esencija djela prilično neuhvatljiv pojam jer nigdje nije precizno određeno što bi trebalo činiti tu esenciju,

¹ Privilegiranost književnosti naspram filma ima i svoju socijalnu, odnosnu stalešku podlogu. Kino je, zbog svoje dostupnosti širokoj publici ponegdje bilo negativno percipirano jer se smatralo da „ne treba mozak za sjedenje i gledanje filmova.“ Za više o tome pogledati Uvanović 2008: 297-299)

inzistiranje na prenošenju biti nekog djela te vjernosti može dovesti do paradoksa, kojeg je Robert Stam sažeo u jednoj rečenici: „vjernom filmu nedostaje kreativnost dok je nevjerni sramotna izdaja izvornika“ (usp. Uvanović 2008: 299).

S druge strane, kada se promotri filmološki diskurz, može se primijetiti donekle slična tendencija. Naime, dok je književna i kulturna kritika dugo vremena privilegirala književnost nad ostalim oblicima umjetnosti, filmski su teoretičari inzistirali na posebnosti filma kao medija, ističući, primjerice tehničke značajke filma, ulogu redatelja kao autora te kognitivne učinke filma na gledatelja. U svim je tim pristupima, iako ih dijeli raspon od skoro pedeset godina, narativ ostavljen po strani, odnosno, navodi Gilić, „priča je smatrana kao manje vrijednom“ (2007: 10).

Bilo kako bilo, kriterij vjernosti i dalje je prisutan kada se govori o adaptaciji, a kada ga se koristi kao deskriptivno sredstvo, a ne kao mjerilo vrijednosti i kvalitete, može doprinijeti analizi adaptacije. Na taj će se način kriterij vjernosti spomenuti pri kraju ovoga rada kada se adaptacije budu uspoređivale. Važno je napomenuti da usponom poststrukturalističkih teorija, hijerarhijsko promatranje jedne umjetnosti naspram druge gubi na važnosti i polje kulture se općenito sve više otvara te postaje demokratičnije. Naravno, to se odrazilo i na polje studija o adaptaciji, gdje se, od recentnijih djela, ističe *A Theory of Adaptation* Linde Hutcheon. Hutcheon, proučavajući pojam adaptacije općenito te moduse adaptiranja u različitim medijima (kazališnim, filmskim, videoigrama itd.), nudi sintezu većine važnijih teorija i pristupa adaptaciji te ističe da je priča upravo „ono što se prenosi između dvaju žanrova ili medija“ (Hutcheon 2006: 9-10). Uzimajući u obzir da je narativ poveznica između adaptacije i djela koje se adaptira, definicija adaptacije jest „adaptacija je derivacija koja nije derivativna – rad koji je drugi, a da nije sekundaran“ (Hutcheon 2006: 8-9). Ova definicija ukazuje na važnu činjenicu; a to je da filmska adaptacija romana ima svoje narativno ishodište (roman koji se adaptira) te da je povlačenje određenih paralela (bez izričitog inzistiranja na vjernosti!) između adaptacije i književnog predloška nužno za raspravu o adaptaciji općenito, kao i promatranja pojedinih, u ovome slučaju, filmskih adaptacija romana.

Metodologija

Ovaj će rad promotriti i analizirati odabrane adaptacije suvremenih hrvatskih romana, nastale u periodu od 1984. do 2009. godine. Odabrane su adaptacije *U raljama života*, redatelj Rajka Grlića (adaptacija romana *Štefica Cvek u raljama života* autorice Dubravke Ugrešić), *Ne dao Bog većeg zla*, redateljice Snježane Tribuson (adaptacija istoimenog romana Gorana Tribusona) te *Metastaze* Branka Schmidta (adaptacija istoimenog romana Alena Bovića, tj. Ive Balenovića), a one ujedno predstavljaju i polazišnu, odnosno glavnu literaturu ovoga rada. U nastanku rada vidljivo je služenje relevantnom literaturom iz područja komparativne književnosti, književne i kulturne teorije te filološke literature općenito. Naravno, zbog teme, velik dio rada sadrži reference na filmološku literaturu i/ili teoriju i povijest hrvatskog i jugoslavenskog filma. Ostatak literature mahom je iz angloameričkog područja te nije preveden na hrvatski, a radi se uglavnom o radovima iz područja studija o adaptaciji (*adaptation studies*). Adaptacije u radu su navedene kronološki, a analiza je najvećim dijelom bazirana na promatranju narativa književnog i filmskog djela. Termini adaptacija i film koriste se izmjenično jer se rad prvenstveno bavi adaptacijom književnog djela u filmskom mediju.

U analizi je korištena kvalitativna i komparativna metoda, pri čemu kvalitativna metoda čini veći dio rada, dok je za komparativnom metodom posegnuto pri kraju rada, kako bi se jasnije sintetizirale značajke adaptacija koje se najviše ističu prilikom usporedbe djela. Polazište analize i kvalitativne metode čine sljedeća istraživačka pitanja, pitanja se primarno odnose na odnos adaptacije i predložka te obrnuto. Važno je napomenuti da se u radu predložak, odnosno književno djelo po kojem je nastao film i adaptacija smatraju jednakovrijednima, tj. književnom se djelu ne daje epitet vrijednijeg zbog toga prvenstva te dugotrajne dominacije književnosti nad filmom u zapadnom kulturnom krugu. Odnosom između književnosti i filma bavi se prethodno poglavlje, a sad slijede već spomenuta pitanja.

Prvo se pitanje tiče same radnje te glasi 'Na koji se način adaptacija odnosi prema radnji predložka?'; tim se pitanjem pažnja skreće na to same sastavnice radnje i želi utvrditi jesu li sve te sastavnice jedankopristune u adaptaciji i predlošku te unosi li adaptacija bitne promjene u radnju. Drugo pitanje glasi 'Kakva je pozicija likova u adaptaciji i predlošku?'; njime se želi utvrditi jesu li svi likovi u predlošku preneseni u adaptaciju te eventualne promjene ukoliko nisu, kao primjerice promjena perspektive u adaptaciji pri čemu glavni lik romana postaje sporedan ili obrnuto. Treće pitanje glasi 'Razlikuje li se prikaz mjesta i vremena radnje u adaptaciji i književnom tekstu te koje su posljedice?'. To se pitanje bavi *kronotopom*. Kronotop

je pojam kojeg je skovao ruski teoretičar književnosti Mihail Mihailovič Bahtin te se najsažetije može opisati kao „vremensko-prostorna povezanost pripovjednog teksta“ (enciklopedija). Dakle, spomenuto se pitanje bavi načinom na koji se adaptacija odnosi prema kronotopu i unosi li promjene u prostorno-vremenski slijed radnje. Četvrto pitanje glasi 'Kakva je politika reprezentacije društvenih problema u romanu i filmu?' Navedeno pitanje također je povezano s kronotopom, a odnosi se na političku komponentu djelâ. Drugim riječima, tim se pitanjem želi utvrditi proizlazi li iz filmske adaptacije novi značenjski i politički sloj u obradi društvenih problema. Posljednje pitanje glasi 'Koje su sličnosti i razlike među adaptacijama?' i tiče komparativne metode te predstavlja sintezu rada. Nakon poglavlja rada u kojemu se kompariraju adaptacije po odabranim i metodološki relevantnim značajkama slijedi zaključno poglavlje rada. U tome se poglavlju iznose najvažnije opaske koje se tiču analize svake pojedine adaptacije te se sažeto izlažu bitne značajke uočene prilikom usporedbe adaptacija.

ANALIZA

Štefica Cvek [U raljama života]

U dijelu rada koji slijedi bit će analiziran film *U raljama života*, a analiza će biti temeljena na istraživačkim pitanjima. Film je izašao 1984.godine, svega tri godine nakon romana, a naslovnu ulogu tumači Vitomira Lončar u svom filmskom debiju. Uz nju, redateljicu Dunju igra Gorica Popović; a u filmu se pojavljuju i Mira Furlan, Rade Šerbedžija, Velimir 'Bata' Živojinović, Predrag 'Miki' Manojlović i drugi.²

Prvo se pitanje dotiče same radnje; gdje su promjene znatne te utječu i na druge aspekte filma. Naime, *U raljama života* dodaje novi fikcionalni sloj kojega nema u narativu romana, na način da se u filmu istovremeno prikazuju život redateljice koja režira televizijsku seriju *U raljama života* u kojoj je Štefica Cvek glavni lik. Ovim se uokvirivanjem postiže upravo ono što je i navedeno na samome početku romana grafičkim oznakama za prekrajanje, proširivanje te izmjenu teksta. Autorica Dubravka Ugrešić svojim korištenjem krojačkog leksika te oznaka očučuje, a isto radi i redatelj Rajko Grlić stvaranjem dodatnog okvira kroz koji promatramo naslovnu junakinju romana. Sam roman je dakle, s jedne strane, metaroman, govori o pisanju kao stvaralačkom činu i čitavom postupku stvaranja, u ovom slučaju ljubavnog romana, a s druge je strane ljubavni roman jer dvije trećine romana zauzima ljubavni život glavne junakinje. To isto radi i film.

U nekoliko poglavlja autorica raspravlja o mogućim izborima, bilo likova ili njihovih odluka, a kako se uz autorske opaske, u tkivo teksta upliće i čitatelj sa svojim postupcima prekrajanja i vlastitim znanjem i očekivanjima, što dovodi do različitih varijacija u priči. U jednom se od takvih autorskih obraćanja čitatelju nalazi i 'skica' glavne junakinje:

„Imam 25 godina, po zanimanju sam tipkačica. Živim s tetkom. Mislim da sam ružna, iako neki tvrde da nisam. Od svojih vršnjakinja razlikujem se po tome što su one već udate ili imaju mladiće, samo ja nemam nikoga. Usamljena sam i melankolična, a ne znam kako da si pomognem.“(Ugrešić 2004: 17)

Takav opis glavnog lika, odnosno njezin obris, izgleda kao da je iz izašao ravno iz ženskih tjednika, kojih je u 80-ima bilo nekoliko, a gotovo svako poglavlje, osim uvodnog i završnog, započinje kratkim savjetom iz časopisa, bilo o kućanstvu, odijevanju ili prehrani. Na samome kraju romana, autorica navodi karakteristike tzv. ženske proze: „glavni (ženski) lik u potrazi za osobnom srećom, osjećaj usamljenosti, ljubav kao dominantna, snažan osjećaj tjelesnosti, senzualnost, pasivnost,

² Za više informacija pogledati http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=177

apolitičnost, banalitet svakidašnjice, socijalni moment u podtekstu, osiromašen jezik, nemogućnost doživljavanja svijeta u totalitetu“ (Ugrešić 2004: 104).

Eksplicitno navođenje karakteristika i mehanizama književnog žanra koji čini dio radnje romana, doprinosi, uz različite druge elemente, poput miješanja visoke (*Gospoda Bovary* koju Štefica čita) i niske kulture (ženski časopisi) otvorenosti tijela teksta. Upravo je već spomenuta otvorenost forme romana, kao i sama njezina nedovršenost, čini idealnom za ovakve zahvate u priči i jedan je od razloga zašto je roman adaptiran ne samo kao film, već i kao radiodrama te kazališni komad. Tekst svojom strukturom ne samo dozvoljava, već i pozdravlja zahvate koji ga izmjenjuju, što ga čini fleksibilnim te gotovo uvijek aktualnim. Simbolična je i uvodna scena filma koja prikazuje čin montaže u ključnom trenutku, rezanju filmske vrpce. Na taj se način film otvara kao i sam roman, odnosno uspostavlja se odnos između šivanja riječima piscem mašinom te rezanja, odnosno krojenja filmske vrpce.

Kao što je već spomenuto, osim televizijske serije u filmu pratimo i život redateljice te iste serije, a on, paradoksalno, tretira fiktionalnu junakinju Šteficu i njezine zgone kao kulisu za svoje vlastite dogodovštine koje se nerijetko isprepliću. To je ispreplitanje ponajviše vidljivo u razgovorima Štefice i Marijane te redateljice Dunje i njenih kolegica s posla i prijatelja te u tome što Štefica i redateljica Dunja žele pronaći idealnog partnera. U tim su razgovorima glavne teme muško-ženski odnosi, položaj žene u društvu te crtice iz svakodnevnog života.

Obje sastavnice filma jednako su zastupljene u kompoziciji, iako se na prvi pogled tako ne čini. Važno je istaknuti da se ovi spomenuti zahvati na razini narativa dakako održavaju i na sve druge sastavnice poput kronotopa te likova, kojima se bavi sljedeće istraživačko pitanje. Dva su postupka korištena pri adaptaciji romana; dodavanje te redukcija. Kao što je već navedeno, adaptacija unosi nove likove u diskurs; a to su likovi redateljice Dunje, njezine kolegice montažerke, Dunjin ljubavni partner, bivši dečko, kolegica s posla te prijatelj Pipa i njegova majka operna pjevačica. Znakovit je i lik Dunjina prijatelja Pipa, kojega glumi Bogdan Diklić, jer je on zapravo muška inačica Štefice, prvenstveno zbog manjka samopouzdanja, nespretnosti i nesigurnosti. Ti novi likovi nastanjuju prostor koji služi kao okvir fiktionalizaciji Štefičine priče u kojoj je broj likova reduciran naspram romana. Likovi Anuške te Emancipirane Ele u filmu su sadržani, tj. sažeti u liku Marijane, Štefičine kolegice s posla koja joj neprestano dijeli 'mudre' savjete vezane uz izgled, prehranu i pronalazak partnera. Lik Anuške moguće je prepoznati kroz kratku epizodu u kojoj Štefica i Marijana u rječniku traže definiciju depresije raspravljajući o značenju pojedinih simptoma te jesu li oni karakteristični za to kako se Štefica osjeća. Drugi lik u romanu koji je izostavljen u filmu je Emancipirana Ela, čije tragove u filmu

pronalazimo u Marijaninu vjenčanju, koje je identično opisu Elina pira i proslave u romanu. Ta su dva lika bila pogodna za redukciju jer su arhetipske skice sporednih ženskih likova u ljubavnim romanima, njihova je primarna uloga savjetovanje, odnosno navođenje glavnog lika kroz događaje u njezinu životu te odluke koje treba donijeti. Često, takvi likovi služe i kao agenti putem kojih drugi akteri dolaze do glavne junakinje, što onda katalizira daljnju radnju. Isto se događa i u *U raljama života*, gdje Štefica upoznaje potencijalne partnere s kojima odlazi na spoj preko Marijane; Štefičini spojevi, tj. susreti s njima čine glavninu humornih događaja u romanu i filmu.

Lik Tetke, koji u romanu prepričava humoristične te nadrealne anegdote poznanika iz Bosanske Krupe, uglavnom s preokretom na kraju, gdje osoba iz anegdote strada zbog vlastite nesmotrenosti, nesretnih okolnosti ili se izvuče iz problema na način kakav bi malo tko očekivao; npr.:

„kod nas u Bosanskoj Krupi bio jedan Marko koji je štrašno volio šve što je reš pečeno. Šve što hruška kad se jede i šve što malo zagori. Ja šam to prije isto volila, štalno šam štrugala tavice. I taj je Marko štalno štrugao tavice i štalno nešto hruškao, dok se nije razbolio. Umro je za šest mješeci.“ (Ugrešić 2004: 30)

Humoran ton dodatno je postignut i aliteracijom koja služi za dočaravanje tetkine izgubljene zubne proteze i otežanog govora; ovakve su detaljne pripovijesti izostavljene u filmu te je lik tetke prisutan, no znatno reduciran. Zapravo je tetkina odsutnost pokretač glavnine radnje, jer ona otvara prostor, u doslovnom i prenesenom smislu, za omogućivanje Štefičinih susreta s momcima jer se oni događaju isključivo kad je Štefica sama u stanu. Reduciranje tetkina lika na gotovo sporednu pojavu je postupak koji adaptacija preuzima iz komentara autorice romana, u kojemu ona kritizira vlastito opisivanje tetkina lika, kojemu prema vlastitom 'priznanju' nije dala potrebnu dubinu. Ista se stvar, dakle dodatno naglašava u adaptaciji na čijem je scenariju također, uz redatelja Rajka Grlića, radila i autorica romana Dubravka Ugrešić³, tako da je metakarakter romana prenesen u adaptaciju.

Sljedeće se pitanje odnosi na prostorno- vremenski slijed radnje, tj. kronotop te je povezan sa prvim pitanjem o radnji. S obzirom na to da se u radnju unosi novi fikcionalni okvir snimanja TV-serije te likove koji naseljavaju svijet izvan toga, može se reći da su se ti zahvati odrazili na kronotop. S druge je strane bitno napomenuti da je, unatoč ovim promjenama, kronotop u

³ U intervjuu za magazin Start iz rujna 1984. Dubravka Ugrešić navodi kako je ona stvorila dio fabule i lik Dunje u scenariju, dok je 'filmsku' Šteficu skrojio redatelj Rajko Grlić. Ugrešić se također osvrće i na odnos između trivijalne i visoke kulture, elemente herc-romana i ženskog pisma općenito. Povodom smrti Dubravke Ugrešić intervju je donesen na: <https://www.index.hr/magazin/clanak/kako-je-nastao-roman-dubravke-ugresic-prema-kojem-je-snimljen-film-u-raljama-zivota/2447425.aspx>

velikom dijelu ostao isti jer se radnja romana i adaptacije odvija u Zagrebu u osvit sredine 80-ih godina prošlog stoljeća. To daje kontinuitet narativu adaptacije i poboljšava njezin tijek jer gledatelj dobiva dojam istovremenosti, odnosno, na taj se način stvara privid da se u tom istom Zagrebu nalaze i televizijska Štefica Cvek, posve obična djevojka u to vrijeme tipičnog 'ženskog' zanimanja daktilografkinje te mondena, urbana redateljica Dunja koja ima za ženu tada, ali (nažalost) i sada, neobično zanimanje, jer je režija, bilo filmska ili televizijska područje u kojemu u svijetu dominiraju muškarci.⁴

Dunja je također i vlasnica stana u kojem živi te, nakon prekida s partnerom, on napušta stan, dok ona ostaje živjeti s prijateljem s kojim je prije ljubovala. Iako se na prvi pogled čini da Štefica i redateljica serije o Štefičinu životu imaju malo toga zajedničkog zbog različitih okruženja i stila života, zapravo su u sličnijoj situaciji nego što se čini. Naime, Štefica (u romanu i u filmu) nastoji pronaći ljubavnog partnera i snaći se u hrpi savjeta koje dobiva od različitih ljudi, poput tetke, Marijane i drugih, a isto se događa i Dunji, koja nastoji pronaći ravnotežu između posla i privatnog života.

U Štefičinu slučaju, upravo su ti savjeti, uz njezinu sramežljivost i nesnalazljivost ono što je najviše sprječava u ostvarenju njezina cilja – pronalasku idealnog partnera. Tek kada se osloni na vlastitu intuiciju i ono što želi, upisuje tečaj engleskog jezika, upoznaje potencijalnog dečka bez intervencije drugih likova. Ona dakle, doživljava neku vrstu sretnog završetka tipičnog za ljubavne romane, a taj je kraj, na određeni način, zapravo dvostruki završetak jer njime završava i sam film. Posljednja scena u filmu prikazuje Šteficu u šetnji s Vinkom kojega je netom upoznala, a u pozadini su ljubavni uzdasi redateljice te njezina prijatelja, koji su, u prethodnoj sceni, shvatili da između njih postoji nešto više. Redateljica Dunja također ima poteškoća, kako na poslovnom, tako i na privatnom planu. Njezin odnos s dečkom postaje sve nestabilniji, zbog njegova neshvaćanja i omalovažavanja njezine profesije te olakog pristupa cenzuri i rigidnom shvaćanju partijske ideologije, o čemu će biti riječi u narednom pitanju. Upravo je cenzura ono što Dunji otežava posao, jer ono što se prikazuje na javnoj televiziji, treba odgovarati smjernicama određene ideologije, a upravo je to glavna značajka sljedećeg istraživačkog pitanja, koje se bavi politikom reprezentacije te prikazom društvenih problema u romanu i filmu.

⁴ Ivo Škrabalo donosi nekoliko anketa o najboljim redateljima u Hrvatskoj i među njih dvadeset i pet, našla se samo jedna žena – Snježana Tribuson (usp. Škrabalo 2008: 244).

Roman se eksplicitno ne dotiče političkih tema, no dotiče se problema i položaja žene u tadašnjem društvu, ističući da bi žene trebale znati vlastitu vrijednost i biti same sebi dovoljne. Nasuprot toga, film donosi znatno širi društveni kontekst u kojemu se pojavljuju različiti aspekti koji uvelike imaju veze s politikom, dok su feministički motivi slabije naglašeni, tj. implicitniji. Glavni je uzrok širem političkom sloju već spomenuti umetnuti okvir narativa s redateljicom serije o Štefeci. Taj okvir čine novi likovi; redateljica Dunja, njezine kolegice s posla, od kojih se najviše ističe montažerka Nena koja Dunji, za vrijeme montaže često govori o svom djetetu i obiteljskom životu, koji su u kontrastu s Dunjinim načinom života. Dunja živi sa Saletom, njezinim dečkom koji je, kako se iz nekoliko scena može zaključiti, aktivan član Komunističke partije te je zadužen za cenzuru, kako književnih djela tako i televizijskih serija i filmova. Sale nema razumijevanja za Dunjinu profesiju te često odmahuje rukom na popularnost serije *U raljama života*.

Znatan dio sukoba između Dunje i Saleta uzrokuje njegova ocjena knjige (fiktionalne) *Boli me otok* kao nezadovoljavajuće, zbog čega knjiga ne dospjeva na police knjižara. Dunji i Saletu na večeru dolazi poznanik doktor koji sa Saletom raspravlja o toj knjizi, ne shvaćajući „što je tu toliko loše“ (*U raljama života*, 00:31), kritizirajući naslov knjige i njen sadržaj koji smatra manjkavim jer „prezentaciji nedostaje revolucioniranje njezine materijalne osnove“ (*U raljama života*, 00:32). Kako razgovor dalje teče, saznaje se da Sale uopće nije pročitao djelo, već je na temelju naslova te činjenice da ne simpatizira autora knjige donio svoj sud o njezinu neobjavlivanju, što Dunja nikako ne odobrava.

Lik Saleta namjerno je stereotipan te služi kao ironija za figuru cenzora i kritičara. Mogući razlog toj ironizaciji i kritici kritičarske figure, bilo književne ili filmske kritike, može ležati u tome što je Grlićev prethodni film, *Samo jednom se ljubi* iz 1981.⁵, bio objavljen u znatno ograničenoj distribuciji. Pogačar navodi i da je film bio „žestoko odbijen, unatoč tome što se odanost državi, ideji i partiji ranih 1980-ih počela sve više preispitivati“ (Pogačar 2013: 76). Dodatno, u njemu (liku Saleta) su također prisutne i druge osobine koje navode Dunju na preispitivanje svoga odnosa s njim poput njegova čestog prigovaranja na njezinu dugo ostajanje na poslu, napominjanje da treba pripaziti na to što će prikazati u seriji jer bi se to moglo protumačiti nepodobnim te njegova implicitnog inzistiranja da Dunja na sebe preuzme veći dio kućanskih poslova. Također negoduje jer, po njemu, Dunja „o ovoj općoj društvenoj depresije radi serijicu o trivijalnim stvarima“ (*U raljama života*, 08:08); ova opaska sadrži dva važna

⁵ Za više detalja o filmu pogledati na http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=159

elementa, ekonomsku i političku krizu u Jugoslaviji te činjenicu da se određeni oblici umjetnosti, kao i određene tematike smatraju trivijalnim.

Što se ekonomsko-političkog aspekta tiče, nakon smrti Josipa Broza Tita, Jugoslavija se našla u političkoj krizi, a ona ekonomska, koja je započela krajem 1970-ih godina se nastavila. Igor Duda navodi kako je cijela 1980. godina obilježena visokom inflacijom koja je iznosila tridesetak posto, niska gospodarska efikasnost i devalvacija dinara (2010: 29), Nadalje, u vrijeme izlaska filma, 1984.godine društveno i ekonomsko stanje u Jugoslaviji nije se znatno mijenjalo, a moglo bi se reći da se, u ekonomskom smislu kriza produbila, a karakterizirala ju je „visoka inflacija, prekomjerno zaduživanje u inozemstvu, nenadzirane investicije, veća potrošnja od ostvarenog dohotka“ (Milanović 2011: 86). Paralelno, 80-ih godina, kako navodi Kolanović, „poljuljana je i utopijska slika Jugoslavije kao zemlje koja se ne priklanja ni jednom od blokova (2014: 202), a elementi američke popularne kulture, poput traperica, Coca- Cole te popularne glazbe, filmova i serija već su skoro dvadeset godina prisutni, stoga se može reći da je Amerika „postala dijelom *kulturnog mainstrea*ma (Kolanović 2014: 203)“. Ovakva se perspektiva Amerike donosi i *U raljama života*, gdje se SAD uglavnom spominju u ekonomskom smislu, kada Dunjin prijatelj Pipo u nekoliko navrata spominje kako jedva čeka preseliti se u Ameriku jer su tamo plaće visokoobrazovanih znatno veće nego u Jugoslaviji, što jasno svjedoči o drugačijem tržištu i društveno-ekonomskim prilikama. Također, roman i film dotiču se važnosti poznavanja engleskoga jezika, a Gilić ističe da se film služi engleskim jezikom „kao simbolom prozapadne orijentacije trivijalnoga/žanrovskoga stvaralaštva.“ (2011: 132)

Ukratko, *U raljama života* zadržava određene tematske slojeve romana, poput položaja i mjesta žene u suvremenom društvu te muško- ženskih odnosa i njihove uloge u životu žene. Adaptacija također adresira odnos između takozvane visoke i niske kulture na način da prikazuje, odnosno stavlja naglasak na popularnu, tj. nisku kulturu. Filmska Štefica je, kao što je već spomenuto, okružena ženskim časopisima, krojačkim lutkama koji služe kao modeli te Štefici uglavnom smetaju jer ih, u nekoliko scena, premješta ili sklanja na drugo mjesto. Zanimljivo je da adaptacija u potpunosti izbacuje Štefičino čitanje Flaubertove *Gospođe Bovary*, a naglasak stavlja na čitanje ženskih časopisa i gledanje televizije.

Televizija igra važnu ulogu u adaptaciji te čini čak i dio novog okvira priče koji nije prisutan u romanu. Na početku filma, dok Štefica čisti grašak, na televiziji se prikazuje program vježbanja Jane Fonde *Workout*, iz 1982.godine koji je stekao kulturni status. Nakon što baci pogled na vježbanje, Štefica se odlučuje na mršavljenje, a na kraju se filma, na sličan način

odlučuje upisati na tečaj engleskog jezika kad shvati da ne zna engleski izraz za krvnu grupu. Iz te je scene također vidljiv utjecaj angloameričke kulture te da je poželjno imati barem osnovno znanje engleskog. Adaptacija dodaje novi narativni okvir romanu te istovremeno pratimo Štefičin život uglavnom slijedeći elemente radnje prisutne u romanu te likove novog narativnog svijeta. sastavljenog od Dunje, koja režira televizijsku seriju *U raljama života* te likova povezanih s Dunjom. Osim dodatnog narativa koji donosi film, adaptacija je također obogaćena dodatnim slojem društveno-političke tematike u kojemu se, prilično eksplicitno komentira tadašnje ekonomsko ozračje u zemlji te utjecaj koji ima na društvenu situaciju. Narativno, roman i film su jednaki; metaroman i metafilm koji uz prikaz i opisivanje postupka vlastita nastanka umeću i ljubavnu tematiku na humorističan način. U poglavlju koje slijedi bit će analizirana istoimena adaptacija romana *Ne dao Bog većeg zla*.

Ne dao Bog većeg zla

Roman *Ne dao Bog većeg zla* objavljen je 2002. godine, a iste je godine izašao i istoimeni film koji je režirala Snježana Tribuson, dok je autor scenarija (i romana) Goran Tribuson. U glavnim se ulogama pojavljuju Luka Dragić, Ivo Gregurević, Mirjana Rogina te Goran Navojec. Film je bio veoma zapažen te je na pulskom filmskom festivalu osvojio nagrade za najbolji scenarij, montažu te glavnu mušku ulogu (Ivo Gregurević).⁶ Ponegdje se može naći informacija da se umjesto o filmu, radi i o televizijskoj seriji, no kako je film prvo prikazan na filmskom festivalu, u radu će se primarno govoriti o filmu, iako valja spomenuti da je na HRT-i bio prikazivan kao film, ali i u nastavcima. Kao i kod prethodne adaptacije, analiza će se temeljiti na istraživačkim pitanjima koja se, kao što je već navedeno, bave likovima, radnjom, kronotopom te politikom reprezentacije društvenih problema.

Što se tiče same radnje filmskog i književnog djela te likova, promjene su uglavnom minimalne, no ipak postoje. Jedan od razloga za činjenicu da je film prilično vjerna adaptacija književnog djela je ta da je autor, Goran Tribuson, prvo počeo pisati scenarij, a zatim je čitav narativ postao romanom. U pogovoru knjige, A. Lederer navodi da je povod ovom romanu zapravo bila Tribusonova autobiografska proza, točnije *Rani dani* i *Trava i korov* te da se scenarij *Ne dao Bog većeg zla* temelji na filmskom scenariju koji je autor napisao (u Tribuson 2002: 318), a tome u prilog ide i sličnost likova i motiva s Tribusonovim autobiografskim djelima.

Film i roman donose priču o bjelovarskoj obitelji Ančić u razdoblju od kraja 1950-ih do sredine 1960-ih; događaji su fokalizirani kroz lik Siniše kojemu je nadimak Frula zbog toga što je baka, kada je krenuo u glazbenu školu, njegovu flautu proglasila frulom. Glavni je lik Siniša kojeg, kako odrasta, glume dva glumca; u mlađim godinama Filip Ćurić te kao gimnazijalca Luka Dragić. Uz Sinišu, kroz čije unutarnje monologe, dobivamo uvid u situaciju u obitelji, međusobne odnose te okolinu u cjelini, obitelj čine otac Branko (Ivo Gregurević), majka Nevenka (Mirjana Rogina), sestra Biba, baka te ujak Emil (Goran Navojec). U romanu je karakterizacija likova primarno dijaloška, što je u filmu najbolje vidljivo u nekoliko scena kada cijela obitelj objeđuje za stolom. Te su scene u pravilu slične, s nekoliko motiva koji se ponavljaju; baka uglavnom negativno komentira ručak ili večeru, majka se žali na Sinišin neuspjeh u školi istovremeno braneci Sinišu, tj. opravdavajući ga pred ocem koji ga ukorava, sestra koja ponekad svojim sarkastičnim komentarima podbada i Sinišu i oca, ujaka Emila koji

⁶ Više informacija o filmu nalazi se na http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=46

biva česta meta kritika zbog svoje sklonosti pretprodaji raznih stvari te vječno loše raspoložen i namrgođen otac koji ističe svoju ulogu kao (glavnog) hranitelja obitelji, negativno se osvrćući na činjenicu da ga svi, a najčešće Siniša traže različite stvari: „Ja sam kupio to prase, bor, ovu kuću i sve. Hranim vas i oblačim!“ (*Ne dao Bog većeg zla*, 00:04:45). Ovakve su scene zapravo uporišna točka te glavni provodni motiv cijeloga filma jer se u različitim segmentima filma pojavljuju, uglavnom s manjim varijacijama, bez obzira na promjene u okolini, vremenu ili godinama likova.

Znakovito je da se najveća promjena u tom lajtmotivu događa upravo pri kraju filma; baki, čije je slabo zdravstveno stanje uzrok za potpuno prihvaćanje svakog obroka bez ijedne kritike, a odnos između Siniše i oca znatno je stabilniji te je vidljivo da je Siniša u očima svog oca u potpunosti odrastao i postao mu ravnopravan. Također, u toj sceni otac mu rado prepušta pojesti pečeno svinjsko uho, a upravo je to jedan od motiva koji na samom početku filma služi kao katalizator sukoba između njih dvojice jer Siniša, dok po snijegu na sanjkama vuče pečenicu za blagdansku večeru, pojede uši koje otac najviše voli; a da Siniša ima dvojbe o tome treba li pojesti uho ili ne, saznajemo iz njegova unutarnjeg razmišljanja koje je u filmu prikazano *voiceoverom*.

Na samom kraju romana, Siniša i otac ponovno po snijegu vuku sanjke s pečenicom, promatrajući ljepotu i tišinu večeri. Taj je događaj, iako napisan izrazito filmično, na način da gotovo u istom trenutku čitanja prelazi na filmsku vrpcu, no u filmu je od čitave scene svoje mjesto našao samo motiv svinjskog uha jer je posljednje poglavlje romana; ono u kojemu Siniša provodi vrijeme na fakultetu uz povremene odlaske kući, neprikazano na filmu. U posljednjoj sceni, Siniša iz autobusa promatra Hanu na biciklu kako mu maše dok bus sve više odmiče po putu. Tom se scenom lijepo zaokružuje filmski narativ i prikaz Sinišina odrastanja, izbjegavanjem filmske ekranizacije već spomenutog posljednjeg poglavlja, naglasak je stavljen na proces odrastanja, ili bolje rečeno, prikaz tog odrastanja od djetinjstva do punoljetnosti. Film, zapravo, na neki način, uvodnim rečenicama glavnog lika „I mama misli da sam odrastao“ (*Ne dao Bog većeg zla*, 00:02:43) najavljuje vlastiti narativni tijek i time istodobno tu uvodnu rečenicu i potvrđuje i opovrgava; potvrđuje tako da je 'utjelovljuje' jer je odrastanje narativ kojeg priča film te ona instanca oko koje se isprepliću druge narativne niti; a opovrgava na način da negira perfekt u kojem je izrečena, jer je to odrastanje još uvijek proces koji se događa neposredno pred očima gledatelja.

Struktura filma sastoji se od pet dijelova, a početak svakog dijela, odnosno novog narativnog poglavlja uočava se u natpisu naziva poglavlja žutim tiskanim slovima (razlika od

Metastaza!), a kontinuitet se ostvaruje jer se poglavlja 'pretaču' iz jednoga u drugo, a ne bivaju odvojena, primjerice crnom pozadinom na kojoj je istaknut naziv i slično. Nasuprot tome, u *Ne dao Bog većeg zla* jedno poglavlje često počinje dok je drugo na izmaku, ali još traje; ista je glazba u jednoj sceni, a ta se glazbena podloga onda nastavlja u sljedećoj sceni u kojoj počinje naredno poglavlje. Također, ponekad se tranzicija između segmenata događa usred scene koju gledatelj trenutno vidi, što dodatno naglašava slijed između prethodnog i narednog segmenta te njihovu povezanost.

Kao što je već rečeno, struktura filma sastoji se od pet segmenata; to su *Vrijeme šušlavaca*, *Vrijeme filma*, *Vrijeme televizije*, *Vrijeme rocka* te *Vrijeme zrelosti*. Nazivi svih segmenata, osim posljednjeg, koje se razlikuje i po tonu od ostalih (što se može primijetiti i u nazivu), određeni su tehnološkom ili pop-kulturnom pojavom koja je na neki način u tom periodu obilježila život glavnog lika ili ga barem okrnula.

Prvi segment, *Vrijeme šušlavaca*, uspješno prikazuje atmosferu koja će dominirati većim dijelom filma, tj. prikazuje likove i njihove međusobne odnose koji su slični i uglavnom nepromijenjeni do kraja filma, a uz to stavlja naglasak na društvene okolnosti kojima su likovi okruženi. Tako saznajemo da se ujak Emil bavi pretprodajom robe koju nije moguće kupiti u tadašnjoj Jugoslaviji poput američkih cigareta te talijanskih šušlavaca, od kojih je jedan dao i Siniši za nošenje po školi, tj. promociju njegova posla. Taj je posao čest kamen spoticanja između ujaka i oca zbog toga što je nelegalan, a ujak na koncu završava u zatvoru. Zanimljive su i generacijske razlike u uporabi kućanskih aparata, koje su često humorne, npr. iako posjeduju frižider, baka zimi meso drži u bunaru te joj često potone. Kada gosti dođu na večeru, odrasli slušaju radio ili gramofon, ovisno o tome što je na radiju jer moraju paziti na političku, odnosno društvenu podobnost. Jedan od gostiju ističe svojoj supruzi da bi bilo veoma nezgodno da se pročuje da ona „radije sluša *Groficu Maricu* nego druga Tita“ (*Ne dao bog većeg zla*, 00:06:05), čime se jasno aludira na to da se treba paziti što se i pred kime govori, pogotovo kada bi to moglo biti protumačeno kao politički neprimjereno, odnosno nepodobno. U filmu ima još nekoliko scena gdje se naglašava važnost izražavanja prikladna dominantnoj političkoj ideologiji.

Gramofon, frižider, radio nisu jedini aparati koji čine svakodnevicu jedne prosječne građanske obitelji. U pokušaju razgovora sa Sinišom o odrastanju te odnosima sa simpatijama otac oklijeva te naposljetku kaže „uskoro ćeš se početi' brijati. Trebat će ti njemački brijajući aparat. To ti je za cijeli život“ (*Ne dao bog većeg zla*, 00:08:39). Time otac uspješno izbjegava 'škakljive' teme, dok istovremeno odrastanje biva svedeno na čin brijanja uz isticanje kvalitete

i dugovječnosti njemačke tehnologije. Spominjanje kućanskih aparata pokazuje da se „šezdesetih velikom brzinom razvijalo masovno potrošačko društvo sa svojim zakonitostima, potrebama, navikama, načinom razmišljanja i ponašanja“ (Duda 2014: 62). Glazbena podloga koja se čuje u ovom dijelu filma je *Tata, kupi mi auto*, velika uspješnica Ive Robića i Zdenke Vučković iz 1952. godine. Korištenje ove pjesme veoma odgovara ovog segmentu filma jer, kako ističe Duda, upravo je ta pjesma (a kasnije i *Kad si kupim mali motorin*, koja se također čuje u filmu) i njezina popularnost svjedok o tome kako obitelj postaje središnja struktura rastuće potrošačke kulture u Jugoslaviji 1960-ih godina te da to novopronađeno blagostanje rezultira masovnom potrošnjom na različita dobra. (2014: 62-68)

U drugom se razdoblju, *Vrijeme filma*, naglašava uloga i važnost filma u formativnim godinama na oblikovanje imaginacije te poticanje kreativnosti. Siniša i njegov najbolji prijatelj Zumzo, često odlaze u kino na matineeje vestern filmova, dijelom zbog poruke o hrabrosti i prijateljstvu, dijelom zbog divljenja izgledu američkih i europskih glumica. Tu dolazi do izražaja karakterna razlika između Siniše i Zumze jer je Zumzo, unatoč tome što je „najdeblji lik na školi“ odvažniji nego Siniša te je odlučan u tome da pristupi suprotnom spolu te često Sinišu 'podučava' što bi trebao napraviti po tom pitanju. Nakon što ih Zumzino nimalo diskretno jedenje masnih kobasica u kinu stavi u nemilost kinooperatera, Siniša i on bivaju izbačeni sa projekcije. Pri izlasku iz kina, Siniša primjećuje njegovu kći Hanu, koja mu je od tog trenutka simpatija koja ostaje skoro pa nedostižna sve do završetka gimnazije. Dakle, ovdje se pojavljuju dva provodna motiva; zaljubljenost u Hanu te animozitet koji njezin otac osjeća prema Siniši, a seže još od ovih dječaćkih dana. Način prikaza Hane povezan je s načinom na koji je glavni protagonist doživljava. Kada je prvi put vidimo, u prikazu Hanina lica ističe se gotovo zlatna svjetlost koja obasjava obris njezine kose i pojave; drugim riječima, ona je prikazana u maniri tadašnjih zvijezda s velikog platna, idealna i daleka onom kojemu se sviđa. Taj prvotni prikaz prelazi iz idealizirane pojave i povremenih sramežljivih, krišom uhvaćenih pogleda bez riječi na školskom igralištu i u knjižnici, u 'stvarnu' djevojku s kojom Siniša sve više komunicira te na kraju bude u vezi.

Adaptacija dakle, u potpunosti preuzima likove iz romana, tj. niti jedan lik, bio glavni ili sporedni, nije izostavljen u filmu, jedina je razlika u tome koliko se često likovi pojavljuju, a u jednom je razdoblju naglasak stavljen na obitelj, a u drugom na srednjoškolske prijatelje. Nadalje, u ovom se dijelu filma metakomentira film, odnosno definiranje filma kao pokretne slike koje je bilo aktualno u začecima promatranja i proučavanja filma kao umjetnosti; to je posebno vidljivo u sceni kada otac lista Marxov *Kapital* te primjećuje sitne crteže koje je Siniša

nacrtao na rubu svakog lista te listanjem postaju siže vestern filma kojega je gledao u kinu, komentirajući „za mene je to knjiga [a ne film]!“ (*Ne dao Bog većeg zla*, 00:38:52).

Sinišinim zadivljenim promatranjem televizora kroz izlog gradske prodavaonice, započinje segment Vrijeme televizije uz njegovu opasku da je to „aparat zadivljujuć' već sam po sebi“ (*Ne dao Bog većeg zla*, 00:39:43). Kao što sam naziv svjedoči, središnji je motiv ovog dijela televizija, ili pobliže rečeno, promjene koje ona uzrokuje u životu obitelji Ančić. Prvi je susret s televizijskim medijem za Sinišu i njegovu obitelj kolektivni čin; jer, zajedno sa gotovo cijelom ulicom odlaze u zgradu mjesne zajednice Čeha, jedine institucije s televizorom. Oni nisu fokusirani na program koji je manje važan, tj. naglasak nije na sadržaju programa, već na televiziji kao novom mediju koji još nije dostupan svima, a predstavlja novi način ispunjavanja svakodnevice i provođenja slobodnog vremena. Osim televizora, Siniša je oduševljen i trapericama, koje su „perfektna stvar“ te izražava želju za trapericama. Traperice su (uz Coca-Colu) jedan od prvih simbol američke kulture koji poslije Drugog svjetskog rata doživljava veliku popularnost i u Jugoslaviji. Slično kao i u Americi, trapericu su postale sinonimom za mlađu generaciju koja biva zalučena sve popularnijom rock glazbom. Nedugo nakon toga, otac Branko, nakon Sinišina nepopustljivog uvjeravanja, ipak popušta te kupuje televizor, a ne traperice. Televizor zauzima počasno mjesto u dnevnom boravku, na mjestu gdje je nekad stajao radio, simbolično skinuvši 'stari' medij s trona. Nakon muka po podešavanju naknadno kupljene antene, slika se pojavljuje te uskoro i susjedi dolaze gledati televiziju. Iz ove se scene primjećuje da je gledanje televizije ranih 60-ih godina i dalje dominantno skupni čin, no te su skupine ipak znatno manje od one kada je cijela ulica u velikoj dvorani gledala televiziju, što pokazuje da je televizija kao uređaj relativno brzo postala dijelom kućanstava diljem zemlje. Igor Duda navodi da je:

„vrijeme najintenzivnije modernizacije doma i porasta obiteljskog blagostanja između 1961. i 1965. kada je kupljena gotovo polovica štednjaka, hladnjaka, usisavača, gramofona, telefona i televizora, a vlasništvo nad televizorom u godinama *booma* poraslo je pet puta, plaće su se realno povisile samo za trećinu (2014: 66-67, kurziv moj).

Zanimljivo je da je vrsta kupljenih dobara svjedočila o tome tko je kupuje, tj. imala je rodnu komponentu; naime, kako su proizvode (uglavnom) kupovali muškarci, veći je udio uređaja za zabavu poput gramofona ili televizora, a manji onih uređaja koje bi cijeloj obitelji te poglavito ženama na koje je padao znatan teret kućanskih poslova, olakšali svakodnevicu, kao npr. perilice rublja (Duda 2014: 67- 68). Isto se uočava u filmu, gdje Sinišina majka jedina u obitelji koja nije nimalo oduševljena televizorom, smatrajući da se novac mogao drugačije

potrošiti, pri tome ističući dotrajalost vlastite garderobe. Osim televizije, Sinišino sudjelovanje u trčanju Titove štafete jedan je od glavnih događaja u ovom dijelu filma. On se prijavljuje nakon što pogrešno protumači Hanino dizanje ruka i ponada se da će ona sudjelovati u organizaciji; dok štafetu i njezino pomno planiranje i važnost učenicima ističe predsjednik gradskog ogranka KP. Pionirska je štafeta bila središnji događaj za pionirsku organizaciju te je u Hrvatskoj „osmišljena Pionirska štafeta kao posebna manifestacija koja se odvijala odvojeno od štafete mladosti“ (Duda 2015: 149) te su

„iza naziva manifestacije stajale višemjesečne pripreme i programi čiji su rezultati bili vidljivi na svečanostima i priredbama između ožujka i svibnja kada su štafetne palice bivale nošene od općine do općine da bi pristigle u Zagreb“ (isto 150).

Iako ga sestra zadirkuje jer, po njoj u štafeti sudjeluju „samo dupelisci i štreberi“, Siniša ipak odlazi na štafetu; no na sam se trenutak predaje palice u gustoj magli, ugledavši Hanu, naglo skreće s puta u šumu zbog probavnih problema. Nakon cijelog incidenta, majka savjetuje Siniši odmor kod kuće kako bi se cijela situacija smirila i kako dizenterija ne bi bila protumačena kao subverzija. U sljedećoj se sceni vidi natpis "vrijeme rocka" te počinje novo poglavlje Sinišina života.

U tome poglavlju vidljiv je veći vremenski skok nego kod prethodnih, a to je prvenstveno primjetno zbog toga što glavne likove djece, Sinišu, njegovu sestru i prijatelje glume odrasli glumci. Siniša je u gimnaziji, baka je sve lošijeg zdravlja, ujak Emil vratio se iz zatvora, otac se vratio klesarskom zanatu nakon što je poduzeće u kojem je radio propalo. Nesuglasice između Siniše i oca nastavljaju se, a povod im je Sinišin novi izgled te slušanje radija u doba kada otac ide spavati: „Pustio si kosurinu, spavaš do deset, ja se dižem u šest!“ (*Ne dao Bog većeg zla*, 00:48) te „Kupio sam mu taj jebeni televizor koji uopće više ne gleda, sad mu je odjednom radio zanimljiviji!“ (*Ne dao Bog većeg zla*, 00:59:12).

Dok se u prijašnjim dijelovima filma moglo čuti uspješnice Ive Robića kao što su *Moja mala djevojčica* te *Jabuke i trešnje*, u ovom se segmentu čuju *Browni' In the wind* Boba Dylana te nešto kasnije *Mramor, kamen i željezo* VIS-a *Roboti*. Siniša želi slušati Top 20 program Radija Luxembourg, koji je početkom i sredinom 1960-ih mnogima u središnjoj te istočnoj Europi bio prvi doticaj s glazbom britanske rock struje prevedene skupinama *The Animals*, *The Beatles* i *The Rolling Stones*. Radio Luxembourg ostavio je nemjerljiv utjecaj na tadašnju jugoslavensku glazbenu scenu, a specifičnost tog utjecaja je što je publiku Radija Luxembourg činilo nekoliko društvenih skupina kao što su: „djeca proletarijata; djeca željezničkih radnika, radnika na gradilištu u Zagrebu te radnika u slovenskim rudnicima“ (Kolar 2023: 183, vlastiti

prijevod s engleskoga). Nova je glazba te način odijevanja te izgled općenito svjedočila o generacijskom jazu između mladih i njihovih roditelja koji je kulminirao s hippie pokretom u angloameričkom govornom području s odjecima širom svijeta. Osim oca, baka također ne razumije Sinišin novi imidž, ali ga ne osuđuje; već ističe da se u njezino vrijeme „nosio *bubikopf*, to je bilo nešto, a ne ovo sada!“ (*Ne dao bog većeg zla*, 1:02:15), čime pokazuje da je svako vrijeme imalo nešto svoje što je tada bilo aktualno među mladima. Siniša provodi svoje vrijeme između pokušaja osnivanja benda te završavanja gimnazije. Kulminacija cijelog filma događa se pri kraju ovoga dijela; baka umire, Siniša uspješno polaže maturski ispit te započinje vezu s Hanom, a ti su događaji ujedno i uvertira u posljednje životno razdoblje prikazano na filmu – *Vrijeme zrelosti*. Kao što je već navedeno, ovo se razdoblje razlikuje od ostalih po motivima i tonu te naglasak nije na popularnoj kulturi i njezinim produktima, već na promišljanju vlastitih odluka te bivanju na raskrižju, tj. na kraju jednog važnog životnog razdoblja u drugo jednako važno. Upravo se zato može primijetiti narativna jednostavnost ovoga segmenta naspram prethodnog koje je bilo krcato važnim događajima; okosnica vremena zrelosti je skori odlazak na fakultet, prva ozbiljnija ljubavna veza te konačna stabilizacija odnosa s ocem, jednog od najvažnijih u filmu. Siniša i otac u dobrim su odnosima, otac ga doživljava kao odraslu osobu, sebi ravnopravnu, što je i pokazao kad mu je stavio ruku na rame na bakinu sprovodu. Naglasak na razmišljanjima ili preciznije spoznajama glavnog lika te njegovoj zrelosti također je karakteristika epilogā *bildungsromana* te njegova filmskog pandana, filma o odrastanju (engl. *coming of age* film), u kojima se, pri kraju njihova narativa, pojavljuje meditativnost te refleksija kao posljedica sazrijevanja lika kojeg su oblikovala prethodna životna iskustva, odnosno događaji koji su prethodili fazi zrelosti (Golban 2008: 9-12).

Nastavno na strukturu narativa, valja istaknuti da pri kraju filma dolazi do najvećih promjena u odnosu na roman; prva je promjena ta što se jedan događaj (Sinišin nedolazak na Haninu proslavu rođendana zbog kojeg Hana prekida njihovu vezu) u filmu samo spominje u *voiceoveru* Sinišina unutarnjeg razmišljanja. Druga je promjena znatno veća od prve; naime, kao što je kratko spomenuto u uvodnom dijelu ove analize, film završava Sinišinim putovanjem u Zagreb na fakultet, a Hana biciklom pokušava pratiti autobus i mahati sjetnom Siniši, koji se čini kao da dvoji je li odlazak bio prava odluka. Film ne sadrži događaje iz posljednjeg poglavlja romana, gdje se opisuje Sinišin početak studija, život u Zagrebu, a donosi se i rasplet njegova odnosa s Hanom. Iz opisanog se može zaključiti da je ovakav kraj filma istodobno i otvoren i zatvoren; otvoren zbog toga što gledatelj nema uvid u daljnji razvoj veze Hane i Siniše te nije

jasno hoće li se ta veza nastaviti, a zatvoren jer zatvara Sinišin dječjački i tinejdžerski život u provinciji rodnog grada, zaustavljajući se, u doslovnom i prenesenom smislu, na cesti koja vodi prema glavnome gradu i mjestu studiranja i početka odraslosti. Ovakav kraj te njegova dvostruka kodiranost predstavljaju novi dodatni narativni sloj te pokazuju kako oba završetka, onaj filmski i onaj književni, stoje kao ravnopravni narativni činovi.

Sljedeće se istraživačko pitanje odnosi na *kronotop* samog narativa, a glavna je karakteristika vremena i mjesta radnje u filmu mogućnost njihova precizna određivanja. Što se vremenskog aspekta tiče, na početku se filma s radija čuje glas Josipa Broza Tita koji svim građanima i radnim ljudima čestita novu 1960. godinu, iz čega je jasno da tada započinje i vrijeme filmskog narativa. Između pojedinih je dijelova filma prošlo i po nekoliko godina, što se može neizravno uočiti iz pop-kulturnih referenci koje izriče glavni lik: „kad su Beatlesi izdali *She loves you, Please please me*, a Rolling Stonesi *Time on my side* – mi smo već bili u gimnaziji“ (*Ne dao Bog većeg zla*, 00:45). Ove dvije reference jasno upućuju na sredinu 60-ih godina, preciznije smještajući radnju u 1963. godinu.⁷ Nakon toga prolazi još nekoliko godina te je Siniša na kraju gimnazijskog školovanja. Sve to zajedno radnju datira u prvu polovicu šezdesetih godina, a tome u prilog idu i različiti elementi popularne kulture koji su obilježili svakodnevicu u tom periodu, a detaljno su analizirani u prethodnim odlomcima. Što se mjesta radnje tiče, radnja je smještena u Bjelovar; a to je vidljivo iz registracijskih oznaka vidljivih na kraju filma, no samo je mjesto nebitno jer se može raditi o bilo kojem provincijskom mjestu. Groblje preko puta obiteljske kuće Ančićevih služi kao mjesto kontemplacije odnosa života i smrti, ali i ukazuje na obiteljsku prošlost i sadašnjost jer Sinišin otac radi kao klesar, kao i njegov što je radio i njegov djed, a i sam se Siniša, pri kraju filma uspješno okušava u tom zanatu. Lokaliteti poput škole, knjižnice, kina, igrališta i lunaparka su mjesta odrastanja, a s druge strane, odrastanje i samo unosi subjektivnost koja kreira mjesto, odnosno, kako ističe, Valentina Gulić Zrnić:

„utjecajan prostor stvaranja mjesta je odrastanje. U dječjoj dobi prostor čini integrirani krajolik u kojemu se zgrade, livade, automobili i drveće, parkirališta i psi, skloništa kao brda, visina zgrada, igrališta – doživljavaju sveukupno, a ne u opoziciji grada i prirode, prirodnog i izgrađenog.“ (u: Koroman 2013: 134)

Subjektivno doživljavanje prostora u njegovu totalitetu prevladava u filmu, ponajviše zbog toga što gledatelji prostor promatraju kroz glavnog protagonista i vide mjesta koja su njemu važna i koja mu ostavljaju utisak. Nadalje, totalitet u adaptaciji predstavlja činjenica da je sve do samog kraja filma kada se prvi put direktno spominje Zagreb i Sinišin odlazak na

⁷ Podatak o izdanju navedenih pjesama preuzet s: [https://en.wikipedia.org/wiki/Please_Please_Me_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Please_Please_Me_(song))

fakultet, uopće ne spominje niti jedan drugi grad osim onoga u kojemu živi glavni lik, što govori o tome da se čitav Sinišin svijet u djetinjstvu odvija na mjestima malog grada koji mu se doima velikim.

Posljednje se istraživačko pitanje bavi politikom reprezentacije društvenih problema; jedan je društveni fenomen tog razdoblja već spomenut u ranijim odlomcima, a to je da svi likovi odraslih, osim oca, veoma paze na svoje izražavanje vezano uz spomen političke situacije ili političkih persona, kako ih se ne bi prokazalo kao politički nepodobne. S druge strane, Branko, Sinišin otac često jasno i glasno kritizira društveno-političku situaciju kao i vodstvo Partije govoreći da mu se „ne sluša drug Tito i njegova baljezganja“, što doprinosi uvjerljivosti cijele scene, no treba imati na umu da je dovoljan vremenski odmak od filmskog vremena i vremena nastanka filma glavni razlog da se ovakve scene uopće mogu nalaziti u filmu. Zasiurno bi, primjerice u 60-im godina ova scena bila žestoko cenzurirana ili u potpunosti izbačena iz filma, a nije moguće isključiti ni posljedice koje bi eventualno imali autori filma. Drugo, u filmu se jasno komentira položaj i odnos prema radnicima. S jedne strane imamo Branka koji radi u državnom poduzeću Pobjeda i žali na skorbu propast poduzeća jer imaju „dva radnika i osam hiljada činovnika,“ a s druge se strane nalazi ujak Emil koji tvrdi da je nezaposlen zbog ideološkog neslaganja s Partijom. Dakle, problemi koji se spominju su neadekvatno vođenje državnog poduzeća opterećenog prevelikom birokracijom, te to što je za pronalazak posla važno imati vezu, kao i biti ideološki u skladu s onime što dominira.

Posebno je zanimljiva scena u brijačnici gdje Siniša i otac susreću Blažu Nekvindu, člcnika općinske Komunističke Partije koji, na Brankov upit o mogućem zatvaranju poduzeća odmahuje rukom kriveći radnike, a zatim brzo mijenja temu, osvrćući se na to da je mladost posebno zastranila s trapericama i time pala pod utjecaj kapitalizma i mrske Amerike. Nakon što mu Branko spomene da uopće ne razmišlja o utjecaju kapitalizma i budućnosti komunizma, već o tome hoće li sutra imati što za jesti, drug Nekvinda ga podsjeća da je Branko uvijek bio perspektivan kadar koji se na vrijeme priklonio Partiji (aludirajući na to da je Branko bio u domobranima za vrijeme rata) te da je budućnost komunizma najvažnija. Ova scena savršeno ilustrira položaj malog, običnog radnika te predstavnika vlasti, dok jedan razmišlja o preživljavanju u doslovnom smislu, drugi mu odgovara ideološkim floskulama te ga na kraju podsjeća da je podobnost, a još izraženije, bivanje percipiran kao podoban vladajućoj ideologiji, ono što se najviše "broji".

Na kraju, *Ne dao Bog većeg zla* izrazito je vjerna adaptacija istoimenog romana, a jedan je od razloga tomu zasiurno i to da je autor romana, Goran Tribuson, ujedno i scenarist.

Koristeći se tehnikom *voiceovera* uz podjelu filma na segmente koji prate tijek odrastanja glavnog lika, dobiva se odličan omjer između unutarnjeg razmišljanja lika i njegove okoline. Adaptacija, kao i roman prepuni su elemenata i referenci iz popularne kulture, a ti elementi obogaćuju svakodnevicu likova te služe kao tragovi vremena prikazanog u filmu, tj. sastavni su dio duha vremena (*zeitgeista*) 60-ih godina dvadesetog stoljeća. Obitelj te obiteljski odnosi, a poglavito onaj oca i sina predstavljaju srž filma te su prisutne u svakom segmentu filma te se promjene među njima odvijaju kako glavni lik odrasta i sazrijeva. Prostor filma kreće se od obiteljske kuće i škole, do kina, lunaparka te obližnjeg jezera; koji predstavljaju kulise odrastanja u provincijskom gradiću prije odlaska na studij u glavni grad. Također, adaptacija sadrži i političko-socijalne elemente; oni su uglavnom vezani uz (ne)poštivanje dominantne ideologije Komunističke partije te stalno prisutne bojazni da će se nešto rečeno u kući ili, poput Sinišine nezgode na pionirskoj štafeti, biti krivo protumačeno kao nepoštivanje Partije ili lika druga Tita, što bi imalo negativne posljedice koje bi se odrazile na cijelu obitelj. Položaj i uloga radnika jedna je od tema kojih se film dotiče eksplicitnije negoli roman jer se u nekoliko scena adresira poslovanje firme u kojoj otac radi te njezino zatvaranje, nakon čega je primoran vratiti se klesarskom zanatu. Uz to, film pokazuje kako između radnika i partijskih rukovoditelja postoji jaz ne samo u poimanju rada, već i društva općenito. Svakodnevni život te odrastanje prikazani su u čitavoj svojoj punini, trenutci radosti, dječjačke zbunjenosti i prvih ljubavi miješaju se s razočaranjem, neshvaćanjem te sa smrću člana obitelji, a upravo ta slojevitost stvara realnu sliku s kojom se gledatelji mogu poistovjetiti.

Dodatno, adaptacija je obavijena velom nostalgije koja nije u tolikoj mjeri prisutna u romanu, u filmu je naglašena izborom mjesta u kojima je smještena scena (engl. *setting*) te atmosferom koju uz to kreira pjesma Ive Robića *Jabuke i trešnje* čija se melodija pojavljuje nekoliko puta kroz čitav tijek filma kao provodni motiv. Svi ti čimbenici zajedno čine film prirodnim, realističnim, iako je razdoblje 1960-ih prikazano uz određenu dozu uljepšavanja, ton filma je fino balansiran između ozbiljnosti i optimizma, što je zasigurno doprinijelo velikom uspjehu filma.

Metastaze

Metastaze, filmska adaptacija istoimenog romana, snimljene su i objavljene 2009. godine. Film je režirao Branko Schmidt, a scenarij potpisuje Ognjen Sviličić u suradnji s piscem romana Ivom Balenovićem. Glavne uloge u filmu igraju Franjo Dijak, Rene Bitorajac, Kristijan Ugrina te Rakan Rushaidat koji zajedno čine grupu prijatelja koji su nositelji radnje. Balenovićeva odluka da roman objavi pod pseudonimom izazvala je zanimanje javnosti, a, kako ističe Koščak, taj je postupak otvorio ne samo pitanje autentičnosti diskursa, već i svjetonazorske procjene likova i pripovjedača (2018: 40). Film je, za razliku od romana, postigao zapažen uspjeh te je osvojio i nekoliko Zlatnih arena, među kojima su i ona za najbolji film te najbolju mušku ulogu.⁸

Kao i kod prethodnih dviju adaptacija, istraživačka pitanja predstavljaju polazište za analizu *Metastaza*, a prvo se pitanje dotiče filmskog i književnog narativa, odnosno radnje i eventualnih promjena koji su se pojavile pri prelasku književnog djela na filmsko platno, dok se drugo pitanje odnosi na likove u romanu i adaptaciji, promjene perspektiva (npr. kada glavni lik postane sporedni i obrnuto) te koje su posljedice toga kada neki likovi nisu prisutni u filmu. Nadalje, treće pitanje odnosi se na prikaz društvenih problema u romanu i filmu, tj. dotiče se politike reprezentacije.

Radnja romana nelinearna je, odnosno donesena je pojedinačna perspektiva svakog od likova koji čine skupinu prijatelja oko kojih se odvija glavna događaja u filmu i romanu; a ta je kompozicija djelomično prisutna u adaptaciji, o čemu će detaljnije govoriti jedno od paragrafa koji slijede. Skupinu prijatelja čine Filip, Dejan, Kizo, Davor (Mrtvi) te Krpa. Svako poglavlje, osim posljednjeg, nosi ime jednog od likova, ovisno o tome čija se perspektiva prikazuje u tom poglavlju, odnosno roman je višestruko fokaliziran. Ovakav je način strukturiranja romana zanimljiv jer njime čitatelj dobiva neposredan uvid u misli i osjećaje lika odvojeno od skupine. Na pojedinim se mjestima u romanu donosi sažeto viđenje pojedinog lika iz gledišta drugog, kao npr. Davorovo viđenje Krpe:

„Bio je gotovo savršeno zao. Krpa je devedesete završio u Lepoglavi zbog ubojstva. Razbijenom bocom prerezao je vrat nesretniku za kojeg si je umislio da se upucava njegovoj curi. Vratio se devedesetprve u maskirnoj uniformi, pun tetovaža i nacionalno osviješten. Volio je rat. Kad je rat završio, Krpa više nije znao kako se treba ponašati.“ (Bović 2012: 18)

⁸ Tehnički detalji i dodatne informacije o filmu dostupne su na http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=302

Takvi opisi likova zapravo, na vrlo koncizan način, donose društveni kontekst koji je značajno utjecao na likove, njihovo ponašanje te naposljetku i mjesto u njihovoj hijerarhiji unutar skupine, gornji citat ilustrira Krpu kao iznimno nasilnog lika, čiji nepredvidljivi karakter uz stalne prijetnje nasiljem dovodi do toga da ga se ostatak društva boji, što ga zauzvrat postavlja na sam vrh hijerarhije unutar društva. Krpina se dominacija jasno prikazuje u adaptaciji, iako u romanu to nije tako. Naime, romanom dominira lik Filipa čije se viđenje donosi u čak devetnaest (od ukupno 32 poglavlja). S druge strane, nemamo osjećaj da Filipova perspektiva u dominira u filmu, iako je on i u adaptaciji dosta zastupljen, dok je Dejanovu liku dano znatno više prostora u filmu nego u romanu. Lik Davora u potpunosti je izbačen prilikom adaptacije, kao i pozadinski narativ o njegovoj obitelji; na način da je u filmu rečeno da se radnja događa nakon njegove smrti. Lik Davora ima određene sličnosti s Filipom i Dejanom, a to su ovisnost o teškim drogama, narušeni obiteljski odnosi te osjećaj otuđenosti u okolini u kojoj se nalaze, stoga je vjerojatno da je lik Davora izostavljen zbog činjenice da narativ čine druga dva slična lika, iako je njegova sudbina znatno mračnija i ozbiljnija, obilježena smrću majke te ovisnošću zbog koje na kraju i skončava. Što se tiče navedene strukture romana, u filmu je ona prenesena tako da je ime toga lika čiji narativ u filmu slijedi, ispisano po crnoj pozadini. Tako imamo četiri dijela koji su isprekidani početkom i krajem filma.

U filmu se, u većini scena, likovi pojavljuju kao dio skupine, rijetke su scene kada ih vidimo individualno, a čak kada ih se prikaže odvojeno od škvadre, okruženi su vlastitom obitelji gdje vlada drugačija hijerarhija te način komunikacije. To je znatna razlika naspram romana, u kojemu imamo neposredan uvid u razmišljanja svakog pojedinog lika u zasebnom poglavlju. Ipak, autor romana ističe kako individualizacija likova nije bila cilj, stoga, po njemu, nije vidljiva na jezično-izražajnom planu:

Svi potječu iz iste sredine i slična socijalnog staleža, pa iako različito razmišljaju, njihov se jezik uvelike ne razlikuje. Ipak, govor svakoga lika određen je njegovim psihološkim profilom i obiteljskom anamnezom⁹

Iako se likovi služe naizgled istim vokabularom, prepunih vulgarizama i žargona, razlike u načinu izražavanja prisutne su i primjetne su, što će biti ilustrirano primjerima iz teksta. Određeni se događaji (poput incidenta na nogometnoj utakmici te događaja u izlasku u *beach baru*) iteracijom ponavljaju nekoliko puta, iz perspektive više likova; u ponavljanju se

⁹Intervju u Vijencu dostupan je na: <https://www.matica.hr/vijenac/322/ovaj-roman-je-ptsp-mnogih-koji-se-nisu-uspjeli-snaci-7327/>

dakako primjećuju razlike u tonu, pristupu situaciji i stavljanju naglaska na različite aspekte događaja. Jedan od primjera je i već spomenuta tučnjava na maksimirskom stadionu:

„Počinje tekma i mi pjevamo. (...) Onda, bijesan ko pas, nogom roknem stolicu i ona pukne na pol. Zemem taj komad i hitim ga prema Armadi. (...) Za par minuta nebo je prekriveno šarenim stolicama. Trgamo stolice, odvaljujemo komade betona i bacamo na riječke pizde.“ (Bović 2012: 39)

U prethodnom citatu donosi se Krpina perspektiva događaja, direktno (u prvom licu); a mogu se primijetiti glavne značajke njegova izražavanja pa i osobnosti – vulgarizam, agresivan i oštar ton te kratke, jednostavne rečenice kojima se pojačava dojam neposrednosti te brzine odvijanja događaja.

„Udar na vijest je bila šora na stadionu. Onda su šarene stolice zastrle ekran i počelo je naguravanje. Nastane totalni kaos. Murija juri prema razvaljenoj ogradi. Pendrecima mlate gomilu, hoće ih stjerat natrag na tribinu. Kamera fokusira jednog ćelavog koji se s palicom u ruci zaletava na murjake. Kadrom projuri tip s krvavom glavom. (Bović 2012: 42)

U citatu iznad nalazi se Filipovo viđenje situacije, opisano neutralnim, gotovo novinarskim stilom. Nema nikakve emocije niti uključenosti u situaciju, iz čega postaje jasno da Filip o svemu saznaje posredno, s jedne strane putem televizije, na kojoj gleda vijesti o navedenom događaju, a s druge strane, Krpa čitavome kafiću prepričava svoje viđenje i dojmove istog događaja. Osim razlike u tonu i doživljaju situacije, vidljivo je i nešto kompleksnije i tečnije izražavanje, što također implicira da je Filipova razina obrazovanja ipak viša od Krpine. Ovi primjeri pokazuju glavne značajke stvarnosne proze u kojoj su glavni likovi uglavnom mlađi muškarci niže razine obrazovanosti, koji su:

„skloni seksističkim, ksenofobnim i nacionalističkim stavovima, u prikazu i donošenju čijeg se govora može primijetiti „tendencija autentičnoj reprezentaciji žargonskog diskursa ne samo u dijalozima likova nego i u stilizacijama usmenoga kazivanja“ (Koščak 2018: 39).

U filmu nema ovakvih postupaka, odnosno nema ponavljanja događaja i njegova prikazivanja iz više različitih perspektiva jer su, kao što je već rečeno, likovi uglavnom prikazani na okupu i kao dio skupine, a moguća natruha o različitim razmišljanjima likova nalazi se tek u kratkim scenama kada se dijalog odvija između dvojice (npr. Filipa i Dejana) izdvojenih od grupe. Na taj način, film ne dočarava pluralitet perspektiva, a ne dotiče se ni unutarnjih razmišljanja likova niti motiva za njihove postupke, što pojedine likove u filmu čini plošnima i stereotipnima. Prilikom adaptacije, više se pažnje posvetilo 'vidljivim' narativnim cjelinama koje je, dakako, lakše prenijeti u vizualni medij poput filma. Nekoliko je događaja u filmu tek nagoviješteno, npr. odlazak na more o kojemu likovi raspravljaju, no sam se odlazak

te događaji na njemu ne prikazuju. Razloge za to moguće je samo pretpostavljati; od praktičnih kao što je financijska ušteda pa do onih koji se tiču recepcije filma i njegova prikazivanja u kinima te na televiziji. Naime, tijekom boravka na moru i noćnog izlaska u baru, Krpa odlučuje silovati djevojku koja prilazi stolu za kojim se nalazi, taj je događaj detaljno i eksplicitno opisan u romanu, a da je prenesen u adaptaciju, svakako bi utjecao na dobnu oznaku filma, a vjerojatno i na širinu distribucije.

Bitno je istaknuti da film već sadrži dvije duge scene eksplicitno prikazanog obiteljskog nasilja čija je žrtva lik Vesne, Krpine partnerice koja iz čitave situacije izlazi s ogromnom masnicom na oku te krvavim podlijevima, a da je adaptaciji pridodana jednako eksplicitna scena silovanja, ton filma, koji se uspješno kreće između ozbiljnog i mračnog te povremenih humornih upadica, znatno bih se izmijenio te bi aspekti nasilja u potpunosti prevladali. Ta je scena među najupečatljivijim u filmu, što zbog sirovog i eksplicitnog prikaza nasilja u jednom kadru, što zbog svoje duljine koja također služi i za prikaz posljedica nasilja. Takva dužina kadrova pojačava atmosferu straha, gledatelju se čini kao da scena nikada neće završiti te da se nalazi ravno u središtu situacije, pogotovo kada je u krupnom planu prikazano modro i ozlijeđeno lice Jadranke Đokić; drugim riječima, kako ističe Ante Peterlić, takvi kadrovi djeluju realistično te stvaraju dojam dokumentarnosti (2000: 55-56).

Osim izostavljanja, film sadrži i scenu koje u romanu nema, a znakovita je zbog svog sadržaja i onoga što prenosi. Na početku filma, Krpa i ostatak ekipe lutaju kvartom u gluho doba noći, pijano i bez sluha pjevajući pjesme i skandirajući navijačke parole. Kad se jedna od susjeda pobuni na njihovu buku i galamu s prozora, uz salvu psovki i uvreda dobiva prolijevanje piva blizu prozora, uništavanje obližnje kante za smeće te razbijanje nečijeg automobila. Nekoliko minuta kasnije, ekipa se nalazi na Medvednici kod Spomenika domovini; iz ptičje perspektive promatramo likove kako leže u podnožju spomenika, pljuju, povraćaju i uriniraju.

Ta je scena znakovita iz više razloga, prvi je taj na ovaj način zapravo prikazuje da likovima nije stalo ni do čega, a ponajmanje do okoline u kojoj žive, da im nije nimalo stalo do onoga što bi taj spomenik trebao simbolizirati (državu i one koji su poginuli za nju), jer kako je rekao jedan od likova „što je ta država ikad učinila za mene“. Drugi je razlog taj što ova scena je zapravo 'svakodnevnica u malom' za grupu glavnih likova čiji dani često završavaju pijanim ispadima i nasiljem. Iz ovakvih se scena može vidjeti da adaptacija i više nego uspjeva dočarati atmosferu romana koja obiluje ravnodušnošću, nezainteresiranosti i netolerancijom te je čak, podići na simbolički višu razinu izborom lokacije i načinom prikaza. Treće, ova scena gledatelja

upućuje na kronotop, odnosno iz nje se može jasno vidjeti da je radnja filma smještena u prvo poslijeratno desetljeće.

Dakle, što se prostorno-vremenskih odnosa tiče, kronotop romana, osim gore navedenog izostavljanja Davorova lika i njegova narativa, u potpunosti je prenesen u adaptaciju koja je također smještena u Zagreb i okolicu u gore navedenom razdoblju. Upravo je Zagreb, tj. prostor grada prikazan u filmu važan za tmurnu atmosferu i opće beznade koje dominira cijelim filmom. Sivi kolorit najprisutniji je u filmu, pogotovo u prikazu nekadašnjih radničkih naselja u kojima žive neki od likova, garaža prepunih otpada, kolodvora. Najčešća mjesta na kojima se likovi okupljaju su lokalni kafić gdje su oni, uz još nekoliko njihovih poznanika sa stadiona ili iz kladionice, jedini gosti čiji dani prolaze u opijanju, komentiranju sportskih rezultata te vandalizmu. Oni su zapravo u duhu s gradom koji je ovdje donesen kao prostor dekadencije u posttranzicijskom razdoblju; oni su mariginalci čiji način života posve odudara od onoga koji vode drugi pripadnici društva poput njihovih roditelja. Neuklopljenost likova u društvo i njihov odmak od sredine u kojoj žive dobro je vidljiv u sceni pri sredini filma, kada Krpa i Kizo odlaze na 'špicu', tj. u centar grada, gdje u staroj i prljavoj odjeći pijani Kizo već i vanjskim izgledom u potpunosti odudara od hrpe nasmijanih i lijepo odjevenih ljudi u centru grada. Iz ove je scene vidljiva razlika između centra grada i periferije, odnosno kvartova koji su, što zorno prikazuje film, „prevrednovano mjesto margine“ (Kolanović 2008 75), dok je centar dvostruko obilježen te je, prema B. Koromanu, „mjesto simboličkog tranzicijskog uspjeha i urbanog raslojavanja“ (132) Na kraju te scene, ne uspjevši naći mjesto u nekom od kafića, Krpa komentira kako su kafići puni jer nitko ništa ne radi, što u gledatelja izaziva podsmijeh jer on i njegovi prijatelji po čitave dane sjede u birtiji i tako provode vrijeme. Film također pokazuje kako promjena konteksta, tj. okoline utječe na promjenu percepcije o likovima i njihovoj poziciji u društvu.

Pri kraju filma, Filip i Dejo odlaze u Bosnu kako bi kupili heroin za daljnju pretprodaju u Zagrebu, a u povratku odlaze u posjet kod Filipove tete i tetka (Vera Zima i Ivan Brkić). Filip im govori da će ostati popiti kavu, a Dejo, koji je pod utjecajem heroina nevoljko pristaje. Ubrzo se u dvorištu pojavljuje susjed Reuf (Emir Hadžihafisbegović) koji se upoznaje s njima te, saznajući da su iz Zagreba, postaje oduševljen i komentira da često putuje u Zagreb zbog posla te da je Zagreb prava metropola, pravi velegrad i da bi rado živio tamo, napomenuvši da će rado dovesti krumpire Filipovim roditeljima u Zagreb. Nakon te opaske Filip odlučuje sakriti kupljenu drogu u Reufovom automobilu kako bi se on i Dejo bez problema mogli vratiti u Zagreb. Čitava je scena duga, pomalo i groteskna jer su Filipovi tetka i tetak te Reuf posve nesusjesni Filipovih i Dejinih kriminalnih aktivnosti, kao ni činjenice da je Dejo pod utjecajem

droge. Za njih su oni dobri i pristojni dečki iz velikog grada, koji su tako obzirni da su svratili rodbini u posjet. Također, Zagreb im predstavlja velegrad s mnogo mogućnosti te, poglavito nakon Reufovih hvalospjeva kao centar svijeta. Oni, dakle kao pravi *outsideri* u prostornom smislu imaju iskrivljenu sliku o Filipu i Deji te o Zagrebu; ta je perspektiva u potpunom kontrastu s dotadašnjim prikazom likova te prostora u filmu. Prema onome što je do tada prikazano u filmu, likovi su neprilagođeni pojedinci koji se nalaze na margini društva, nemaju posao, a svakodnevnica im je najčešće obojena nasiljem, alkoholom te drogom. Čak i kada se neki od njih pokušaju izvući iz začaranog kruga ovisnosti, beznađa te lošeg utjecaja prijatelja, povratak na staro mjesto, gdje su problemi i počeli, dovodi do situacije u kojoj se nalazi Filip, gdje se okreće kriminalu nakon što ne uspije dobiti posao. Na samome kraju filma, Kizo je u bolnici u teškom stanju zbog alkoholizma, Krpa odluči uz Dejinu pomoć opljačkati kladionicu, dok Filip bježi iz Zagreba zbog dugova nastalih nakon propale preprodaje droge. Kao što je već rečeno, prostor u filmu miljama je daleko od percepcije velegrada kakvom ga u filmu doživljavaju likovi koji tamo ne žive. Zagreb u *Metastazama* jest *locus* dekadencije, nasilja te ovisnosti, taj prostor ne samo da stvara atmosferu filma, nego također sudjeluje u karakterizaciji likova jer doprinosi cjelokupnom dojmu koji gledatelji dobivaju o liku. Uz prostor, sirovi i neispolirani dugi kadrovi snimani kamerom koja nije fiksirana, odnosno tzv. *hand held* kamerom stvara dojam neposrednosti te gotovo dokumentarističku vrstu stvarnosti za jedan igrani film.

Nakon svega navedenog, može se zaključiti da su *Metastaze* izrazito realan te djelomice i sirov prikaz hrvatskog društva u poslijeratnom razdoblju. Iako se na prvi pogled doima kao da se radi isključivo o prikazu onih neprilagođenih, marginaliziranih pojedinaca i njihove svakodnevice, u filmu se prikazuje širok raspon karakteristika i društvenih problema u navedenu razdoblju poput nezaposlenosti, ovisnosti, utjecaja politike i 'veza' na zapošljavanje te obiteljskog nasilja. Adaptacija romana uvjerljivim glumačkim izvedbama te specifičnim načinom snimanja dodaje novu dimenziju književnom tekstu s kojim ostaje, dakako, izravno povezana, no i dalje čvrsto stoji kao zasebno umjetničko djelo. Struktura romana djelomično se slijedi i u adaptaciji, iako je u filmu naglasak stavljen na skupinu, a ne na svakog lika kao pojedinca. Također, neki su likovi i događaji iz romana izostavljeni te se doima kao da se film odmiče od unutarnjeg svijeta lika u jasne narativne sekvence i njihove posljedice. Stvarnosnost i neposrednost u adaptaciji su prisutni načinom snimanja, scenografijom te izborom lokacije koja dodatno pojačava tmurnu atmosferu i beznađe.

U sljedećem se poglavlju adaptacije promatraju jedna pokraj druge i uspoređuju se prema relevantnim značajkama.

Usporedba adaptacija

Odabrane će adaptacije biti uspoređene po narativnim sastavnicama koje su se, kroz već spomenuta istraživačka pitanja, detaljno analizirale, a to su likovi, radnja u cjelini, kronotop te politička komponenta, odnosno politika reprezentacije društvenih problema. Također, uz usporedbu adaptacija jednih sa drugima, filmovi su uspoređeni i sa romanima.

U raljama života donosi znatne intervencije u narativ, tako da se priči Štefice Cvek, glavne junakinje romana dodaje fikcionalni okvir u kojemu se prikazuje svakodnevni život redateljice Dunje koja snima seriju *U raljama života*. Dakako, središte radnje te (fikcionalne) serije jest lik Štefice Cvek te njezini doživljaji, bilo na poslu ili na ljubavnom planu. Iz toga slijedi da se narativ adaptacije može svesti na dva elementa; meta-element, odnosno stvaralački te romantični, u kojemu se prikazuju životi Štefice te redateljice Dunje. Meta-element radnje filma koji se odnosi na postupak stvaranja te snimanja serije, pojavljuje se već u prvoj sceni filma gdje se vidi rezanje filmske vrpce te proces montaže. Ubrzo nakon toga počinje uvodna špica serije uz pjesmu Stjepana 'Jimmyja' Stanića *U raljama života*. Na taj se način oba elementa od samoga početka isprepliću, a adaptacija dobiva svoj narativ prekrajujući romaneskne elemente u filmskom okviru. No, dodatan fikcionalni okvir snimanja serije ima i drugu ulogu; on naime upućuje i na metakarakter romana, odnosno, oponaša ono krojenje, rezanje, falcanje, itd. koje autorica romana, Dubravka Ugrešić rabi u poglavljima u kojima se referira na pisanje romana te nebrojene mogućnosti koje autor ima pred sobom pri stvaranju priče.

Što se tiče prikaza likova u adaptaciji, dodavanjem novog fikcionalnog sloja dobiva se, dakako, i novi sloj likova, a dvoje je od njih, redateljica Dunja (Gorica Popović) te njezin prijatelj Pipa (Bogdan Diklić) koji su svojevrsni pandani liku Štefice Cvek, jedno zbog ljubavnih zavrzlama, a drugo zbog svojih karakternih osobina pa se može reći da je, na određen način Štefica prisutna u oba narativna tijeka. Lik Štefice u potpunosti odgovara svom književnom izvorniku, a autentičnom je izvedbom Vitomire Lončar utjelovljena na filmu koja je svojim tonom glasa, izrazima lica doprinijela humornom tonu situacija u kojima se nalazi. Nekoliko likova iz romana reducirano je i sadržano u liku Marijane, Štefičine kolegice s posla, koju glumi izvrsna Mira Furlan. Ostatak glumačke ekipe jednako je impozantan, no posebno se ističe Velimir 'Bata' Živojinović u ulozi Trokrilnog, jednog od Štefičinih potencijalnih

ljubavnih partnera koji se hvalisa vlastitim ljubavnim vještinama paradirajući odjeven samo u uske gaće s leopard-uzorkom. Ta je uloga posve netipična za Živojinovića koji se proslavio ulogama u partizanskim filmovima *Valter brani Sarajevo* te *Partizanska eskadrila* nakon kojih je uslijedio niz sličnih uloga, stoga je *U raljama života* zapravo iznimka i svojevrsna ruptura u onome što Pogačar naziva jugoslavenskim filmskim univerzumom (*Yuniverzumom*) koji je sastavnica jugoslavenske međufilmske referencijalnosti. (Pogačar 2013: 66-68). Ta se referencijalnost odnosi na to da pojedini glumci bivaju tipizirani u određenim ulogama te na taj način ostaju zabilježeni u kulturnom pamćenju publike; ovaj je postupak bio najčešći u epskim partizanskim filmovima, ali i u drugim žanrovima (isto). Naravno, tipizacija nije isključivo odlika jugoslavenskog filma, nego je prisutna u svjetskoj kinematografiji. S druge strane, film također pribjegava tipizaciji jer se u *cameo* ulozi pojavljuje Predrag 'Miki' Manojlović, kojemu su često davane uloge *macho* tipova, jedna od njih jest glavna uloga u Grličevu filmu koji je prethodio *U raljama života*, *Samo jednom se ljubi*. Na sličan se način u tipskoj ulozi nalazi Ivo Gregurević u *Ne dao Bog većeg zla* koji će u televizijskoj seriji *Odmori se, zaslužio si* odigrati gotovo istu ulogu namrgođenog oca čije izjave i postupci često postaju izvorom komičnih situacija. Zanimljiva je poveznica između *U raljama života* te *Ne dao Bog većeg zla* što u oba filma Semka Sokolović Bertok igra sličnu ulogu; lik Tetke i bake. Ta su dva lika slična po tome što svojim anegdotama iz mladosti i rodnog kraja često na humorističan i pomalo neočekivan način drugim likovima daju savjet uz uvid u njihovo viđenje svijeta i situacije u kojoj se nalaze.

Radnja *Ne dao Bog većeg zla* ne odstupa od radnje istoimenog romana, sve do zadnjeg poglavlja, čiji sadržaj u filmu nije prikazan. Na taj se način adaptacija u cijelosti može odrediti kao film o odrastanju jer se fokusira isključivo na razdoblje odrastanja, završavajući u onome trenutku koji označava istinski početak odraslosti – odlazak na studij, tj. osamostaljivanje od roditelja. Također, adaptacija svojom strukturom pomalo odstupa od radnje romana, a podjela na segmente čiji naslovi sadrže referencu na tehnološke inovacije te elemente popularne kulture gledateljima daje uvid u društveni kontekst vremena u kojemu se radnja događa (50-ih i 60-ih godina 20.st.). Osim konteksta, naslovi segmenata dakako odražavaju i narativ tih segmenata, tj. ono što je najviše obilježilo prikazani period života glavnoga lika kao što su, npr. televizija, rock glazba i slično. Likovi u filmu ostaju nepromijenjeni naspram književnog predloška. Na početku filma, više se pažnje posvećuje široj slici, odnosno prikazu obiteljskih odnosa i dinamike, mjesta na kojima glavni lik provodi vrijeme te prijateljstava koje stječe. Glavni se lik, Siniša pokušava uklopiti te pronaći svoje mjesto u školi i u obitelji, a zbog svoje introvertirane prirode te nespretnosti često ne uspijeva doći do izražaja. Zbog toga je na početku

filma više pažnje posvećeno ostalim članovima obitelji, od kojih se svojom osebnjuošću najviše ističe otac Branko i ujak Emil, no ni ostatak obitelji nimalo ne zaostaje. Kasnije se fokus filma prebacuje na Sinišu i njegove doživljaje i razmišljanja u tinejdžerskim godinama.

U središtu radnje *Metastaza* jest skupina prijatelja koju čine Filip, Dejo, Krpa i Kizo. Za razliku od romana, u filmu se ne nalazi lik Davora (Mrtvog) jer se radnja filma odvija nakon njegove smrti; to je ujedno prva od nekoliko promjena u narativu naspram romana. Druga je promjena ta što film ne dočarava pluralitet perspektiva likova, nego ih prikazuje kao dijelove skupine, što se najbolje primjećuje u većini skupnih scena u kafiću. Svako poglavlje romana nosi naziv jednoga od likova te u tom poglavlju dobivamo isključivo njegovo viđenje pojedine situacije, a pojedini se događaji, kako je već navedeno u analizi, nekoliko puta ponavljaju, ovisno o tome čija se perspektiva donosi. Adaptacija ne pribjegava ponavljanju scena te se poneki događaji u potpunosti izostavljaju ili ih se samo spomene te se time filmski narativ sažima te koncentrira na 'vidljive' aspekte, poput Dejina i Filipova puta u Sarajevo te nereda na nogometnoj utakmici, a umjesto unutarnjih razmišljanja likova, u filmu su prikazane životne okolnosti svakog od likova koje gledatelju omogućuju stvaranje šire slike o njihovim karakterima.

Što se tiče kronotopa i politike reprezentacije društvenih problema, sve tri adaptacije slijede književni predložak u izboru mjesta i vremena radnje. *U raljama života* prikazuje Zagreb sredinom 80-ih godina prošloga stoljeća, a istovremenost radnje oba narativna tijeka, tj. života Štefice i redateljice Dunje omogućuje jasnije primjećivanje sličnosti među likovima te doprinosi koheziji filma u cjelini. Lokacije užeg i šireg centra grada, poput Trga kralja Tomislava, Zrinjevca te Vodnikove ulice istodobno služe kao kulisa serije koja se snima u filmu te kao stvarno mjesto gdje likovi žive. Time je pokazano da je priča utkana u urbanom prostoru, što je vidljivo primjerice iz stana u kojemu redateljica živi, aktivnosti koje pohađa Štefica (tečaj engleskog jezika) jer bi to bilo teško zamislivo u manjem gradu u tome periodu. Nadalje, kako se *U raljama života* velikim dijelom koncentrira na ljubavne probleme Štefice i Dunje, sam je prostor grada manje važan, odnosno prisutan je kao pozadina iz koje se ipak mogu uočiti tragovi vremena, a naglasak se prebacuje na prostor osobnoga. To je moguće primijetiti u tome što se glavnina scena ne odvija u javnom, već u privatnom prostoru, poput stanova gdje i Štefica i Dunja provode najviše vremena. Feminističke teme prisutne su u filmu, poglavito u scenama gdje se direktno adresira uloga i položaj žene na radnom mjestu i društvu općenito, ali su, naspram romana reducirane. Film također polemizira o ulozi umjetnosti u društvu, odnosno o tome kako bi ta umjetnost trebala izgledati i što jest pogodno za prikazivanje na javnome servisu

kao što je televizija. Kroz lik Saleta, Dunjina partnera i književnog kritičara parodira se figura kritičara kao instance koja po bilo kojoj osnovi vrednuje umjetnost, a poglavito kad određuje je li umjetničko djelo u skladu s dominantnim društveno-političkim normama. Drugo, film se dotiče i pitanja životnog standarda te plaće, u ovome slučaju visokoobrazovane osobe. Dunjin prijatelj Pipo želi otići u SAD zbog boljih životnih uvjeta te veće plaće. Zanimljivo je vidjeti da se uspostavlja paralela između Jugoslavije i Amerike, a ne primjerice Jugoslavije i drugih europskih zemalja. Svi navedeni čimbenici još jednom upućuju na to da se radi o urbanom ambijentu koji se ne očituje samo u atmosferi te lokaciji radnje već i u temama o kojima likovi raspravljaju, stoga bi adaptacija izgledala znatno drukčije da se, npr. umjesto u (glavnom) gradu smjestila u ruralno područje.

Metastaze također prikazuju Zagreb, ali u potpuno drugačijem svjetlu od onog urbanog, prostranog i grada punog elana kakav se doima gledajući *U raljama života*. U *Metastazama* prikazan je Zagreb sredinom 2000-ih godina. Film obiluje sivim koloritom nekadašnjih radničkih naselja koji su postali zapušteni stambeni kompleksi, a koloritu doprinose i dijelovi kolodvora prepuni smeća te opskurni kafić na periferiji grada. Grad u filmu je mjesto propadanja, njegovo je urbano tkivo razoreno i svedeno na kratku scenu djelića Tkalčićeve ulice, a umjesto urbanog, prikazuju se periferni prostor prošarani grafitima ksenofobnih političkih ideologija. Iz ovoga se može zaključiti da je prostor grada u filmu, kako je, govoreći o gradovima u razdoblju tranzicije primijetio Nemoć opisavši ih kao: „mjesto vulgarne profanosti, opće nesigurnosti i najodvratnije konzumerističke manipulacije“ (prema Koroman 2013: 139). Važno je istaknuti da grad u potpunosti odgovara glavnim protagonistima filma, tj. da se oni (osim Filipa koji se nakon povratka iz komune osjeća kao da nigdje ne pripada) s takvim gradom i mjestima na koje zalaze mogu poistovjetiti jer im je to postalo normalnim dijelom svakodnevice. Grad kao entitet igra važnu ulogu u *Metastazama*, ne samo kao mjesto na kojemu se prikazuje jaz između centra i periferije, već kao ogledalo u kojemu su jasno vidljivi problemi društva u cjelini.

Ne dao Bog većeg zla prikazuje grad kao mjesto odrastanja fokusirajući se na određene lokacije na kojima se glavnome liku događaju ključni i upečatljivi događaji tijekom odrastanja. Na početku filma to su školsko nogometno igralište, škola te kinodvorana, a kasnije su to dvorane u kojima se održavaju plesnjaci te podrumi u kojima bend ima probe. Drugim riječima, naglasak je stavljen na mikrolokacije koje su usko vezane uz subjektivno iskustvo glavnoga lika te se mijenjaju u procesu odrastanja ili se njihov značaj smanjuje uslijed društvenih pojava, npr. kada Siniša prestaje ići u kino jer je obitelj nabavila televizor. Iz navedenog je primjera

vidljivo kako se društvene promjene odražavaju i na prostornu dimenziju kronotopa te da se vremenski tijek u filmu, čije su promjene simbolizirane tehnološkim i pop-kulturnim pojavama očituje ne samo na likovima, društvenom kontekstu, nego i na prostoru. Što se same vremenske dimenzije tiče, važno je istaknuti da *Ne dao Bog većeg zla* prikazuje prošlost, dok druge dvije adaptacije, *U raljama života* te *Ne dao Bog većeg zla*, vremenski ne odmiču od vremena u kojemu nastaju. Jedna od posljedica toga jest veća sloboda u prikazivanju određenog perioda te načinu na koji se adresiraju društvene pojave i problemi, primjerice u *Ne dao Bog većeg zla* vrlo se direktno komentira jaz između političkog vrha i radnika, a otac često i psuje te podrugljivo reagira kada Siniša objavi svoje sudjelovanje u natjecanju o NOB-i. Takvi komentari su smiješni jer je čitava situacija humorna; ubrzo nakon oca, duhovitom se opaskom na Sinišin račun cijeloj situaciji priključuje i mlađa sestra, a činjenica da je između razdoblja koje film prikazuje te izlaska filma prošlo više od četrdeset godina zasigurno utječe na ton i način prikazivanja određenih društveno-političkih pojava. Nasuprot tome, *U raljama života* pribjegava indirektnom pristupu društvenim pojavama, tj. simboličnom utjelovljivanju figure književnog kritičara da bi se osvrnula na podobnost u umjetnosti.

Sljedeća sastavnica adaptacija koja je relevantna za usporedbu jest glazbena podloga, odnosno *soundtrack*. Upravo je glazba dodatni element koji doprinosi atmosferi filma jer se u romanu određena pjesma ili melodija može spomenuti, dok je u filmu, zbog mogućnosti medija, moguća reprodukcija zvuka. *U raljama života* koristi istoimenu pjesmu Stjepana 'Jimmyja' Stanića kao uvodnu špicu serije o Štefici Cvek i samoga filma. Za razliku od pjesama u ostale dvije adaptacije, ova je pjesma nastala isključivo za potrebe filma, a zanimljivo je dvostruko pojavljivanje pjesme u filmu uz varijacije. Naime, *U raljama života* se može čuti na samome početku filma te na kraju filma, u sceni u kojoj Štefica i Vinko šetaju u blizini škole stranih jezika nakon tečaja engleskog, kada se ponovno čuje pjesma, ali na engleskom jeziku. Na taj način pjesma ima označivačku ulogu početka i kraja filma, dok istodobno postaje ekstenzija i sastavni dio radnje filma, što je vidljivo iz spomenute posljednje scene. Glazbena podloga *Ne dao Bog većeg zla* sažima *zeitgeist* filma na način da je pjesma *Jabuke i trešnje* Ive Robića, čiji je lik i djelo otprije poznat publici, stvara atmosferu nostalgije jer se pjesma, bilo u svojoj potpunoj verziji ili kao instrumental provlači kroz sve segmente filma. Kasnije, u segmentu *Vrijeme rocka* čuje se rane jugoslavenske rock uspješnice 60-ih godina poput *Mramor, kamen i željezo* sastava. Pjesma poput *Jabuke i trešnje*, navodi Pogačar, predstavlja „dokument jednoga razdoblja u smislu da, kada se danas poslušna, može izazvati neke slike i ideje o prošlosti“ (2013: 73). S druge strane, ponekad filmska glazba nije indikator određenog

razdoblja već se odlično uklapa u ambijent filma te dovodi do eventualne ponovne pojave ili aktualizacije određene pjesme u popularnoj kulturi. Upravo se to dogodilo u *Metastazama*, gdje se može čuti nekoliko pjesama rock grupe *Majke*, a upravo je pjesma iz posljednje scene i odjavne špice, *Iz sve snage*, nakon izlaska filma, dobila i videospot u kojemu se nalaze scene iz filma.¹⁰

Iz usporedbe adaptacija vidljivo je da sve tri adaptacije slijede kronotop književnih predložaka, no ipak uvode određene promjene u narativnu strukturu. Te se promjene mogu očitovati na jednoj ili više razina, npr. u motivima, likovima te načinu prikazivanja društvenih problema. Ako se u klasifikaciji adaptacija poslužimo kriterijem vjernosti, *Ne dao Bog većeg zla* pokazuje minimalna odstupanja od romana, za razliku od *Metastaza* i *U raljama života* gdje su promjene veće te zahvaćaju sve narativne elemente. Bez obzira na to koliko su izmijenili ti zahvati u priču veliki, svaka je adaptacija dodatno nadogradila narativ romana te pri tome stavila naglasak na društveno-političke elemente kojih nije u tolikoj mjeri bilo u romanu (npr. *Štefica Cvek u raljama života*) ili ih je dodatno istaknula (npr. *Metastaze*) ili pak simbolično prikazala u određenom liku ili motivu (npr. *Ne dao Bog većeg zla*). Dakako, filmovi se kao i romani, žanrovski razlikuju, a unatoč toj razlici, uočavaju se slični narativni postupci. Primjerice, *voiceoverom* se u *Ne dao Bog većeg zla* te *U raljama života* iskazuje unutarnje razmišljanje glavnih likova u trenutku kad je okružen drugim likovima. Također, *Metastaze* i *Ne dao Bog većeg zla* podijeljeni su u segmente na sličan način, na početku svakog segmenta pojavljuje se pozadina i natpis s imenom tog dijela koji počinje. Odabrane adaptacije imaju još jednu sličnost – široku recepciju. Naime; sva tri filma osvojila su nagrade na filmskom festivalu u Puli te su zabilježile zavidnu gledanost u kinu i na televiziji, što svjedoči o tome da su ostvarile uspjeh i kod publike i kod kritike.

¹⁰ Spomenuti videozapis dostupan je na: <https://www.youtube.com/watch?v=fYEbfltH3gw>

ZAKLJUČAK

Filmske adaptacije književnosti jedan su od najčešćih oblika adaptacije, a iako su se drame smatrale najpogodnijom za adaptaciju zbog svoje strukture i performativnog karaktera, adaptacije romanesknih predložaka ističu se brojnošću i popularnošću u posljednjih nekoliko desetljeća. Područje studija o adaptaciji (*adaptation studies*) relativno je novo, a dugo je bilo obilježeno pretjeranim oslanjanjem na književni tekst kao autoritarni narativni izvor. Kao što je već rečeno, književnost je dugo uživala primat nad filmom, što je vidljivo iz toga da je kriterij vjernosti, koji se razvio iz isključivog fokusa na kvantitetu adaptacija često bio glavno mjerilo njezine kvalitete, odnosno, samo je vjerna adaptacija smatrana umjetnički vrijednom. S vremenom se adaptaciju počelo promatrati kao intermedijalni postupak, a neki su teoretičari, poput Linde Hutcheon, prepoznali i istaknuli narativ kao element koji se adaptira, odnosno iz jednog medija prelazi u drugi. Tema ovoga rada jest upravo narativna analiza odabranih adaptacija; a promatralo se način koji se adaptacija odnosi prema narativu predloška, odnosno njegovu kronotopu te likovima te unosi li nove narativne elemente. Dodatno je u analizu uključena i politika reprezentacije društvenih problema, čime se željelo utvrditi proizlazi li iz filmske adaptacije novi značenjski i politički sloj u obradi društvenih problema. Pri kraju rada, komparacijom se adaptacija još jednom navelo obilježje svake adaptacije, uz isticanje njihovih sličnosti i razlika.

Općenito govoreći, svaka od tri odabrane adaptacije prilagodila je i izmijenila narativ romana u filmskom mediju, a dvije adaptacije, *U raljama života* te *Metastaze* uvode velike i znatne promjene u radnju, dok *Ne dao Bog većeg zla* unosi manje izmjene. Zanimljivo je istaknuti da unatoč promjenama u priči, kronotop svih triju adaptacija jednak je onome iz romana. Nadalje, kao što je već spomenuto u analizi adaptacija; *U raljama života* stavlja novi fikcionalni okvir priči o Štefici Cvek, tako da Štefica postaje lik u televizijskoj seriji čije snimanje gledamo u filmu. Film čine dva paralelna narativna tijeka, jedan prati Šteficu, drugi redateljicu Dunju koja režira seriju; Štefičin narativ sastavljen je od epizoda iz romana, a Dunjin život slični Štefičinu u određenim aspektima ljubavnog života. Osim toga, novi narativni tijek donosi društveno-politički aspekt jer se adresira gospodarska situacija u Jugoslaviji te uloga i položaj umjetnosti, odnosno ima li smisla procjenjivati kvalitetu umjetnosti i koliki je faktor u određenom periodu igrala podobnost u procjeni te recepciji umjetnosti. *Ne dao Bog većeg zla* prikazuje odrastanje dječaka Siniše u razdoblju 50-ih i 60-ih godina prošlog stoljeća; a kroz elemente popularne kulture prikazuju se promjene u životu njega i njegove obitelji. Prve

simpatije, odlasci u kino na popularne vesterne, susret s televizijom, kupnja traperica, slušanje *rock* glazbe putem Radio Luxembourg te naposljetku, odlazak iz rodnoga grada na fakultet u Zagreb – sve ove sastavnice ključne su za narativ filma, a kad se usporedi s romanom, vidljivo je da je posljednje poglavlje romana izbačeno, tj. film ostaje u okvirima odrastanja, završavajući upravo u početku odraslosti. Osim pop-kulturnih, adaptacija se osvrće i na društveno-političku situaciju, počevši od Sinišina sudjelovanja na Titovoj štafeti do očeve nezaposlenosti zbog propasti gradskog poduzeća i stava lokalnog političkog vrha o tome. Odabir glazbene podloge u isto vrijeme ilustrira duh vremena razdoblja u filmu i obavlja ga velom nostalgije kroz glas Ive Robića. Ukratko, može se reći da se u *Ne dao Bog većeg zla* želi ispričati 'velika' priča kroz 'malu' priču, tj. kroz Sinišino se odrastanje i svakodnevni život njegove obitelji prelamaju društvene, kulture i političke promjene u navedenu razdoblju. Na sličan se način isto radi i u *Metastazama*, samo se, za razliku od nostalgičnih 50-ih i 60-ih godina, prikazuje nimalo optimistično razdoblje poslije Domovinskog rata kroz živote Filipa i njegove kvartovske ekipe. Film prikazuje njihovu svakodnevicu koja se svodi na pijančevanja u lokalnom kafiću, odlaske i tučnjave na nogometnim utakmicama te pokušaje zarade na nelegalne načine (preprodaja droge i pljačka sportske kladionice). Uz prikazivanje svakodnevne, daje se i uvid u njihove osobnosti i način života jer je kompozicija filma isprekidana; početna scena u kojoj su likovi u večernjem izlasku, prekida se segmentima koji nose imena svakog od likova, a nakon tih dijelova, ponovno se vraćamo toj sceni i njenoj kulminaciji na Medvednici. Kao što je već rečeno, navedena scena je simbolična te pokazuje da je grad integralan dio Metastaza; kao mjesto u kojemu se isprepliću tragovi vremena te društveni problemi razdoblja prikazanog u filmu. Nakon analize, adaptacije su uspoređene po narativnim elementima i tehnikama, glazbenoj podlozi te načinu reprezentacije društveno-političkih aspekata te je u svakoj od adaptacija uočen novi značenjski sloj, uglavnom u prikazu društvenih problema, što pokazuje da se u procesu adaptacije narativa iz jednog medija u drugi uvijek dodaju određeni elementi koji, iako suptilni, film nastao prema romanu, čine originalnim umjetničkim djelom koje može stajati zasebno, unatoč neraskidivoj intertekstualnoj povezanosti sa predloškom.

Zaključno, filmske adaptacije dugo su bile dio svjetske i hrvatske filmske produkcije te je u recentnijim desetljećima snimanje filmova prema romanu u porastu. Ovaj rad predstavlja mali doprinos analizi filmskih adaptacija (suvremenih) hrvatskih romana, a s obzirom na to da broj adaptiranih djela može samo rasti, zasigurno će i studije o adaptaciji te pristupi adaptaciji svojim daljnjim razvojem pronaći nove pristupe u analizi ovog rastućeg područja.

LITERATURA

IZVORI

a) ROMANI

Bović, Alen, *Metastaze*, Konzor, Zagreb, 2006.

Tribuson, Goran, *Ne dao Bog većeg zla*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2002.

Ugrešić, Dubravka, *Štefica Cvek u raljama života*, Večernji list, Zagreb, 2004.

b) FILMOVI

GRLIĆ, Rajko, *U raljama života*, Union Film, Jadran Film, Croatia Film, Art Film 80, 1984.

SCHMIDT, Branko, *Metastaze*, HRT, Telefilm, 2009.

TRIBUSON, Snježana, *Ne dao Bog većeg zla*, Maxima film, 2002.

SEKUNDARNA LITERATURA

1. BAHTIN, Mihail, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.
2. DUDA, Igor, *Danas kada postajem pionir: djetinjstvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*, Srednja Europa, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Zagreb, Pula, 2015.
3. DUDA, Igor, *Pronađeno blagostanje: svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Srednja Europa, Zagreb, 2010.
4. DUDA, Igor, *U potrazi za blagostanjem : o povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Srednja Europa, Zagreb, 2005.
5. GILIĆ, Nikica, *Uvod u teoriju filmske priče*, Školska knjiga, Zagreb, 2007.
6. GILIĆ, Nikica, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Leykam international, Zagreb, 2010.
7. GOLBAN, Petru, *A History of the Bildungsroman: From Ancient Beginnings to Romanticism*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2008.

8. HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006.
9. KOLANOVIĆ, Maša, *Što je urbano u urbanoj prozi? Grad koji proizvodi i grad iz kojega proizlazi suvremena hrvatska proza*, str. 69.-92., *Umjetnost riječi*, I-II, 2008.
10. KOLANOVIĆ, Maša, *I to je Amerika! Američki imaginarij Tribusonova romana Made in U.S.A.*, str. 197-214 *Croatica*, 38(58), 2014
Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/130979> (Datum pristupa: 31.01.2024.)
11. KOLAR, Kristian, *An Unlikely Cultural Revolution – The Impact of Radio Luxembourg on Yugoslav Culture*, str. 175.-185., u: *In Memoriam Hugo Keiper: Anglistischer Forscher, Lehrer, Freund (Eine Würdigung)*, Edition Keiper, Graz, 2023.
12. KOROMAN, Boris, *Predodžba prostora u suvremenoj hrvatskoj prozi: prostori tranzicije kao mjesta postsocijalističke artikulacije*, str.125.-145. u: *Komparativni postsocijalizam. Slavenska iskustva*, ur. Kolanović M., Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, 2013.
13. KOŠĆAK, Nikola, *Šrajbenzi spiku? Stilovi hrvatske žargonske i žargonizirane proze 1990-ih i 2000-ih*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018. Dostupno na: <https://stilistika.org/nikola-koscak-srajbenzi-spiku>
14. MACFARLANE, Brian, *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
15. MILANOVIĆ, Toni, *Kriza 1980-ih u Jugoslaviji i međunarodni pogledi*, str. 85-92. *Rostra*, 4.(4.), 2011. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/169546> (Datum pristupa: 31.01.2024.)
16. PETERLIĆ, Ante, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.

17. POGAČAR, Martin, *Jugoslavenska prošlost u filmu i glazbi: jugoslavenska međufilmska referencijalnost*, str. 58.-78., Jat, 1(1), 2013.

Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/113178> (Datum pristupa: 26.08.2023.)

18. ŠKRABALO, Ivo, *Hrvatska filmska povijest ukratko : 1896-2006*, V.B.Z., Zagreb, 2008.

19. UVANOVIĆ, Željko, *Književnost i film: teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*, Matica hrvatska, Osijek, 2008.

INTERNETSKI I ELEKTRONIČKI IZVORI

1. Baza hrvatske kinematografije – natuknice (Datum pristupa: 31.1.2024.):

http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=302 – *Metastaze*

http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=46 -- *Ne dao Bog većeg zla*

http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=159 -- *Samo jednom se ljubi*

http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=177 -- *U raljama života*

2. Intervju s Dubravkom Ugrešić za magazin *Start*, 1984. dostupan je na: <https://www.index.hr/magazin/clanak/kako-je-nastao-roman-dubravke-ugresic-prema-kojem-je-snimljen-film-u-raljama-zivota/2447425.aspx>

3. Lokotar, Kruno, [Intervju s Alenom Bovićem], *Vijenac* 322, 6.srpnja 2006

Dostupno na: <https://www.matica.hr/vijenac/322/ovaj-roman-je-ptsp-mnogih-koji-se-nisu-uspjeli-snaci-7327/>

4. kronotop. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013 – 2024. Datum pristupa: 31.1.2024.
<<https://www.enciklopedija.hr/clanak/kronotop>>.

5. Videozapis pjesme *Iz sve snage* grupe *Majke*:

<https://www.youtube.com/watch?v=fYEbfltH3gw>

6. Wikipedia contributors, "Please Please Me (song)," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Please_Please_Me_\(song\)&oldid=1197654896](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Please_Please_Me_(song)&oldid=1197654896) (Datum pristupa: 31.1. 2024).

SAŽETAK

Glavni je fokus ovoga rada analiza i usporedba odabranih filmskih adaptacija suvremenih hrvatskih romana. Odabrane su adaptacije *U raljama života* (nastala prema romanu *Štefica Cvek u raljama života* autorice Dubravke Ugrešić), *Ne dao Bog većeg zla* (nastala prema istoimenom romanu Gorana Tribuson) te *Metastaze* (nastala prema istoimenom romanu Alena Bovića; pseudonim autora Ive Balenovića). Strukturu rada čine uvod, analiza te zaključak, uz popis literature i sažetak. Uvodni dio sadrži metodologije te poglavlje o odnosu između književnosti i filma. Analiza se sastoji od četiri potpoglavlja, tri nose naziv adaptacije koja se u tome poglavlju, a četvrto potpoglavlje donosi usporedbu adaptacija. Analiza adaptacija temelji se na istraživačkim pitanjima koja se tiču radnje, likova, kronotopa te politike reprezentacije društvenih problema. Usporedba se temelji na usporedbi predloška i adaptacije te adaptacija međusobno. Sve tri adaptacije zadržavaju kronotop romana, a mijenjaju radnju i/ili njezine elemente. *U raljama života* mijenja narativ romana dodajući fikcionalni okvir priči o Štefici Cvek, pretvarajući Šteficu u lik u televizijskoj seriji čije snimanje gledamo u filmu. Novi narativ donosi dodatan društveno-politički sloj kojim se implicitno komentira stanje umjetnosti i figura umjetničkog kritičara u službi dominantne pol. ideologije. *Ne dao Bog većeg zla* je film o odrastanju u razdoblju 50-ih i 60-ih godina 20. st. Kroz prizmu pop-kulturnih elemenata, glavni lik Siniša, odrasta te završava gimnaziju. Za razliku od romana, u filmu je izborom glazbene podloge te scenografijom izražena atmosfera nostalgije. *Metastaze* prikazuju svakodnevni život grupe prijatelja iz Zagreba, a radnja je smještena u razdoblje ranih 2000-ih godina. Sirovim i realnim prikazom svakodnevice obilježene nasiljem i besciljnošću, gledatelj istodobno dobiva uvid u urbanu dekadenciju Zagreba. Usporedba adaptacija ukazala je na njihovu žanrovsku različitost, ali i sličnost u dodavanju novog značenjskog sloja vezanog uz reprezentaciju društvenih problema. U zaključku se navodi da rad predstavlja mali doprinos proučavanju adaptacija, području koje sve više raste i zasigurno otkriva nove pristupe.

Ključne riječi: filmska adaptacija, suvremeni hrvatski roman, narativ, kronotop

SUMMARY

The main focus of this work is the analysis and comparison of selected film adaptations of contemporary Croatian novels. The selected adaptations are: *In the Jaws of Life* (based on the novel *Štefica Cvek in the Jaws of Life* by Dubravka Ugrešić), *Ne dao Bog većeg zla* (*God Forbid a Worse Thing Should Happen* based on the novel of the same name by Goran Tribuson) and *Metastases* (based on the novel of the same name by Alen Bović; pseudonym of the author Ivo Balenović). The structure of the paper consists of an introduction, analysis and conclusion, along with a list of references and a summary. The introductory part contains the methodology and a chapter on the relationship between literature and film. The analysis consists of four subchapters, three of which are named after the selected adaptations, and the fourth subchapter which provides a comparison of adaptations. The analysis of adaptations is based on research questions concerning the plot, characters, chronotope and the politics of representation of social problems. The adaptations are compared to each other, but also to the novel they adapted. All three adaptations retain the chronotope of the novel, but change the plot and/or its elements. *In the Jaws of Life* changes the narrative of the novel by adding a fictional framework to the story of Štefica Cvek, transforming Štefica into a character in the television series whose shooting we see in the film. The new narrative brings an additional socio-political layer that implicitly comments on the state of art and the figure of the art critic that aligns with dominant political ideologies. *God Forbid a Worse Thing Should Happen* is a film about growing up in the 1950s and 60s Through the prism of pop-cultural elements, the main character Siniša grows up and finishes gymnasium. Unlike the novel, in the film the atmosphere of nostalgia is expressed through the soundtrack and scenography. *Metastases* shows the everyday life of a group of misfit friends from Zagreb, and the plot is set in the period of the early 2000s. With a raw and realistic depiction of everyday life marked by violence and aimlessness, the viewer simultaneously gets an insight into the urban decadence of Zagreb. The comparison of the adaptations pointed to their genre diversity, but also their similarity in adding a new layer of meaning, which is related to the representation of social problems. In the conclusion, it is stated that the work represents a small contribution to the study of adaptations, a field that is increasingly growing which could certainly yield new approaches.

Keywords: film adaptation, contemporary Croatian novel, narrative, chronotope