

Filmske adaptacije na primjeru tri filma Davida Finchera

Grgić, Tihana

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:894591>

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

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



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](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST
Ak.god. 2021./2022.

Tihana Grgić

Filmske adaptacije na primjeru tri filma Davida Finchera

Diplomski rad

Mentor: dr.sc. Nikica Gilić, red.prof.

Zagreb, 2022

SADRŽAJ

1.Uvod.....	2
2.Problematika „vjernosti originalu“	3
2.1. Argumenti superiornosti književnog medija	6
2.2. Od originala do kopije i obrnuto.....	8
2.3.Kriteriji umjesto koncepta vjernosti	10
3. Definiranje adaptacija	12
3.1. Teorija adaptacije	16
3.2. Načini prikazivanja adaptacija.....	20
4.Analiza odabranih filmova	21
4.1. <i>Klub boraca</i> (1999.)	21
4.2. <i>Neobična priča o Benjaminu Buttonu</i> (2008.).....	25
4.3. <i>Nestala</i> (2014.)	28
5.Zaključak	32
Popis literature.....	33
Sažetak	35

1.Uvod

Povezanost medija umjetničke komunikacije kao što su književni i filmski ima dugu povijest i brojne konotacije. Sama književnost je izuzetno stara umjetnost, vrlo kompleksna, razgranata i pogodna za brojna proučavanja i analizu iz više perspektiva. Film je noviji medij koji svoje postojanje sasvim sigurno duguje, između ostaloga, i književnosti. Njihova povezanost može biti raznolika i vrlo zanimljiva. U ovom radu istražiti će se teorija adaptacije, odnosno, na koji se način naracija, struktura i značenje književnog djela transformira na filmski ekran. Diplomski rad započet će od same teorije adaptacije, prikazati kako su različiti teoretičari započeli proučavati spomenutu teoriju, kako se ona razvijala te naposljetku provesti ju kroz konkretne primjere triju filmova američkog redatelja Davida Finchera.

Usprkos već dovoljno razvijenoj teoriji, njezinoj povijesti čiji počeci sežu u 50e godine prošlog stoljeća, većina kritike adaptacija počinje, fokusira se i zaustavlja na diskursu vjernosti, odnosno koliko je adaptirano djelo slično u odnosu na djelo prema kojem je snimljeno. Takvo analiziranje je vrlo jednostavno, površno te, mogli bismo čak reći, pogrešno, iz razloga koji će se kasnije navesti u radu. Svi teoretičari koji će biti citirani - Robert Stam, Linda Hutcheon, George Bluestone te Simone Murray - ističu kako je ovakvo analiziranje adaptacije suviše jednostavno, kritički neutemeljeno te postavljaju drugačiji okvir za analizu. Sasvim sigurno, zatvara prostor i opciju za potencijalno zanimljiviju i konkretniju raspravu i proučavanje. Od ove početne točke rad će se dalje razvijati prema definiranju adaptacije i postavljanju okvira analize filmova.

2. Problematika „vjernosti originalu“

Često se povodom prikazivanja filmova snimljenih prema knjizi mogu čuti različite kritike u kojima se film procjenjuje isključivo u odnosu na izvornik. Komentiraju se događaji koji su izostavljeni ili promijenjeni, koliko je sama ideja izvornika vidljiva u filmskoj adaptaciji, itd. U ovom poglavlju reći će se nešto više o razlozima zašto je diskurs kritike adaptacija često fokusiran na koncept vjernosti, problemi koji proizlaze iz tog koncepta te pokušati objasniti koliko je vjernost izvorniku relevantno polazište kritike adaptacija.

Robert Stam govori kako je tradicionalni diskurs kritike filmskih adaptacija često usmjeren na odnos vjernosti prema izvorniku, uglavnom implicirajući da je knjiga bolja od filma.¹ U opisivanju adaptiranog filma koriste se različiti termini od: „nevjernosti“, „izdaje“, „deformacije“, „vulgarizacije“, „narušavanja“, itd. Stam smatra da kada pričamo o „nevjernosti“² zapravo mislimo da film nije uspio prenijeti ono što smatramo temeljnom naracijom ili tematikom teksta.

Prema autoru, prilikom gledanja adaptiranoga djela naše poimanje vjernosti proizlazi iz triju različitih stvari: prva je da neke adaptacije ne uspijevaju prenijeti ono što mi najviše cijenimo u izvornom djelu; druga je da su zaista neke adaptacije bolje od drugih; a treće je da su neke adaptacije lišene glavnih značajki izvornika. No, osrednjost nekih adaptacija te djelomična uvjerljivost u odnosu na izvornik nas ne bi trebala navoditi na shvaćanje vjernosti djela kao metodološkog principa. Trebamo se zapitati je li uopće moguća stroga vjernost - adaptacije su automatski različite od izvornog djela zbog promjene medija. Primjerice, adaptiranje iz verbalnog u filmski medij dolazi s mnogim promjenama uključujući riječi, glazbu, zvučne efekte koji prema Stamu čak sugeriraju nepoželjnost „doslovne vjernosti“.

Nadalje, Stam smatra da vjernost kao polazišna točka diskutiranja i analiziranja adaptacija može biti relevantna kada nakon gledanja filma, osjećamo duboko razočaranje jer u djelu nismo prepoznali ono što mi smatramo temeljnom idejom ili naracijom djela te tematske i estetičke karakteristike književnog izvornika. Kada čitamo zamišljamo likove i događaje na svoj način, ili kako autor ističe, čitamo književno djelo kroz naše vlastite želje, nade i utopije - čitajući kreiramo svoju vlastitu „misanscenu“. Gledajući film percipiramo „misanscenu kako ju je

¹ Stam, R.; Raengo, A. Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation. : Malden [etc.] : Blackwell Publishing, 2008.

² Ibid. Str. 3.

zamislila neka druga osoba“. Stam to opisuje kao „kada apsolutno volimo knjigu te smatramo da adaptacija nije dostojna te ljubavi“. No, svakako treba naglasiti da ta relevantnost ostaje potpuno u domeni subjektivnoga.³ Odnosno, ne može biti objektivno polazište analiziranja i procjene adaptacija.

Neki teoretičari tvrde da je zbog promjene medija nemoguće postići potpunu vjernost.⁴ Diskurs vjernosti zasniva se na argumentaciji koja je povezana s oba medija. S jedne strane, pretpostavlja da izvorno djelo sadrži esenciju, originalnu srž koja se može prenijeti adaptiranjem, no u stvarnosti književno je djelo lišeno te opcije; svaki pojedini tekst uključuje seriju verbalnih znakova koji mogu potaknuti bezbroj različitih mogućnosti čitanja teksta. Autor izvorni rad definira kao „otvorenu strukturu“ koja je polazište za mnogobrojne interpretacije i prerađivanja priče. Stam dalje nastavlja da problem vjernosti nije u potpunosti jasan – treba li redatelj biti vjeran izvorniku u svakom detalju? Takva percepcija vjernosti bi za adaptiranje *Rata i mira* značilo vjerojatno 30-satnu verziju filma. Ili to pitanje znači vjernost prema opisu likova? U tom slučaju, što napraviti ako glumac koji se uklapa u fizički opis lika nije dovoljno dobar glumac?

Nadalje, Stam smatra da zahtjev za vjernošću ignorira proces snimanja filmova, primjerice razlike u cijeni i načinu produkcije; napominje kako na književno djelo obično ne utječe cijena nastajanja, dok filmovi u velikoj mjeri ovise o budžetu.⁵ Iako ističe ove čimbenike Stam ne problematizira cijenu i način produkcije, već ostaje na analiziranju književnog i filmskog teksta. Također ističe kako je književno djelo gotovo uvijek rad pojedinca, dok je film kolaborativni projekt. Nešto kasnije u radu pisat ćemo o tome kako književni medij nikako nije individualni projekt, odnosno ne zavisi samo od pisca, kako to Stam navodi.

Linda Hutcheon se vrlo kratko zadržava na tematici vjernosti. Smatra da je taj koncept opterećen moralnim diskursom te da se bazira na impliciranoj činjenici da oni koji adaptiraju književni tekst žele samo prilagoditi tekst za novi medij. Adaptacije su ponavljanja, no ponavljanja bez kopiranja. Autorica napominje da postoji puno različitih razloga zašto se nešto

³ Stam, R. *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. Malden [etc.]: Blackwell Publishing, cop. 2005.

⁴ Ibid.

⁵ Stam, R.; Raengo, A. *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*. : Malden [etc.] : Blackwell Publishing, 2008. Str. 15-17.

adaptira te da svakako ne treba pretpostavljati da je namjera samo prilagoditi tekst za filmski ekran.⁶

⁶ Hutcheon, L; O'Flynn, S. Theory of adaptation; drugo izdanje. London; New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2013. 7 str.

2.1. Argumenti superiornosti književnog medija

Stam objašnjava navodnu superiornost književnog medija nad filmskim pomoću dva argumenata: djelomično takva percepcija proizlazi iz činjenica da su filmovi snimljeni po knjigama doista ponekad tek osrednji ili pogrešno interpretirani, dok sekundarnim razlogom smatra duboko ukorijenjene te često nesvjesne predrasude o relaciji između filma i književnosti.

Nadalje, eksplicitno objašnjava nesvjesne predrasude; prvom imenuje apriornu valorizaciju pojmova kojom se starije umjetnosti percipiraju „boljim“. U ovako postavljenoj paradigmi možemo reći da književna djela profitiraju iz dva razloga: iz povijesne perspektive ima primat nad filmom te primat nad adaptacijama. Stam nadalje ističe i dihotomno razmišljanje o rivalstvu između filma i književnosti. Odnosi različitih umjetnosti viđeni su kao svojevrsno međusobno natjecanje, a ne kao dijalog koji omogućuje različite prednosti. Tercijarna stvar koju Stam navodi je ikonofobija, odnosno duboko ukorijenjena kulturna predrasuda prema vizualnim umjetnostima koja datira od, kako kaže, judeo-islamsko-protestanske zabrane slika te isto tako platonске i neoplatonske tradicije. Stam vjeruje da ovakvo shvaćanje proizlazi iz druge Božje zapovijedi o zabrani uspostavljanja idola. Četvrti aspekt „neprijateljstva“ prema filmskim adaptacijama je logofilija – izvedena je iz ikonofobije. Predstavlja valorizaciju verbalne, tipične kulture satkane u svetoj riječi religija. Peti izvor „neprijateljstva“, koji se navodi, prema filmskim adaptacijama je anti-tjelesnost, „neukus za neprikladno utjelovljenje filmskog teksta“. Književnost se apsorbira kroz oči čitatelja, dok film simultano uključuje više osjetila.

Nadalje, Stam također spominje i tzv. „mit o jednostavnosti“, ukorijenjena predrasuda da je cijeli proces nastajanja filma veoma jednostavan. Stam vjeruje da je ideja usko i indirektno povezana s onim što naziva „aparaturom“ (engl. *apparatusism*), odnosno s idejom koja je danas globalno diskreditirana - da film kao mehaničko sredstvo reprodukcije samo registrira vanjske pojave te prema tome ne može biti umjetnost. Mit o jednostavnosti se također veže i uz samo gledanje filma, tj. da film ne predstavlja zahtjevan sadržaj za shvaćanje i razumijevanje. Sedmu kategoriju neprijateljstva prema adaptacijama, autor naziva podsvjesnom formom klasnih predrasuda. Film se na neki način vidi kao forma proizašla iz „nižeg klasnog podrijetla“, iz „vulgarnih“ događaja kao što su cirkusi ili karnevali. Preko klasne dihotomije književnost „odaje počast“ filmskoj popularnosti, a filmovi „odaju počast“ prestižnosti književnom djelu. Adaptacije u ovom kontekstu dizajnirane su samo da bi „zadovoljile publiku koja je prema mišljenju Bourdieua lišena kulturnog kapitala“. Finalni izvor neprijateljstva prema

adaptacijama je tzv. „parazitizam“, odnosno adaptirana su djela viđena kao paraziti književnosti, „oni iskopaju rupu u tekstu izvornika i ukradu njegovu vitalnost“. Adaptacije su percipirane samo kao ilustracije književnih djela. One su „manje“ od originala jer su samo kopije.⁷

Hutcheon ističe da se i u akademskim i novinarskim krugovima suvremene adaptacije tretiraju kao kulturno inferiorne, zakašnjele i slično.⁸ Pomak iz književnog u filmsko polje često se smatra „inferiornom formom spoznaje“. Kada se adaptacije percipiraju kao takve, vrlo je vjerojatno da će reakcije biti negativne. Kako navodi Hutcheon tek se nakon romantizma počela veličati ideja originala i originalno kreativnog genija. Zapadna kultura još i prije toga ima dugu povijest „posuđivanja i krađe ili točnije rečeno dijeljenja priča“.⁹

⁷Stam, R.; Raengo, A. Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation. : Malden [etc.] : Blackwell Publishing, 2008.Str. 3-8.

⁸ Zanimljivo je možda spomenuti, u okviru pisanja filmskih kritika i kritičara koji književnost drže superiornijim medijem, da ponekad filmske adaptacije prolaze neprepoznate kao takve, premda očite, no nije istaknuto. Što se može reći za film *Knives out* (2019.) čija je radnja veoma slična radnji romana Agathe Christie – *Crooked house* (1949.) – samo jedan od primjera.

⁹ Hutcheon, L; O'Flynn, S. Theory of adaptation; drugo izdanje. London; New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2013. 2-4 str.

2.2. Od originala do kopije i obrnuto

U tradicionalnom diskursu vjernosti najčešće se cijeni knjiga jer je „originalna“, jer je prva, stoga se adaptacije procjenjuju u odnosu na knjigu. No pitanje je možemo li izvorno djelo smatrati originalom. Linda Hutcheon smatra da se adaptacije danas nalaze svugdje: u filmovima, na televiziji, u kazalištu, na Internetu, u romanima i stripovima, itd. No autorica napominje da adaptacije nisu nove: Shakespeare je transformirao kulturne priče na pozornicu i učinio ih dostupnima novoj vrsti publike. Isto tako i drugi autori poput Eshila, Racinea i Goethea prepričavali su stare poznate priče na novi način.¹⁰ Možda bi bilo dobro uzeti primjer francuskog „znanstvenog folklora“ kako bi se pokazalo zašto je pitanje originalnog djela veoma problematično. Robert Darnton u knjizi *The Great Cat Masacre* piše o francuskom „znanstvenom folkloru“ koji se bavi prikupljanjem i komparacijom priča prema standardiziranoj shemi koju su izradili Antti Aarne i Stith Thompson.¹¹ Folklor prikuplja vrlo strogu dokumentaciju – prepričavanje, pozadinu pripovjedača te stupanj kontaminacije iz pisanih izvora. Francuski folkloristi zapisali su oko 10 000 priča u drugačijim dijalektima i iz svih dijelova Francuske te francuskih govornih područja.

Primjerice, Darnton navodi priču pod nazivom *Palčić* (franc. *La Petit Poucet*), seljanke Euphrasie Pichon rođene 1862. u selu Eguzon. Godine 1879. Jean Drouillet zapisao je drugu verziju iste priče prema onome što mu je mama prenijela koja ju je prvi put čula od svoje mame u selu Teillay; te dvije verzije su „gotovo identične i ne duguju ništa prvom tiskanom izvještaju priče koju je Charles Perrault izdao 1697.“. Dvije spomenute verzije te osam drugih koje su folkloristi prikupili i usporedili pripadaju oralnoj tradiciji koja je preživjela sa začuđujuće malom kontaminacijom tiskane kulture do kasnog 19. st. Darnton navodi kako su svi pripovjedači prilagodili priče ovisno o dobu u kojem su živjeli, no glavni elementi su ostali isti koristeći ponavljanja, rime i slično.

Autor dalje nastavlja, da iako se na prvi pogled može činiti ekstravagantno, komparativna su istraživanja pokazala začuđujuće sličnosti u različitim zapisima istih priča koje su nastale u udaljenim selima - udaljenima međusobno te udaljenima od cirkulacija knjiga. Uzimajući primjer *Crvenkapice*, Paul Delarue usporedio je 35 različitih verzija zapisanih kroz veliku zonu

¹⁰Hutcheon, L; O'Flynn, S. *Theory of adaptation*; drugo izdanje. London; New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2013., 2 str.

¹¹Darnton, R. *The great cat masacre: and other episodes in French cultural history*. New York : Basic Books, [2009], cop. 1984.

oilskih jezika (franc. *langue d'oil*).¹² Dvadeset verzija potpuno odgovara *Priči o baki* (franc. *Conte de la mère grand*), osim nekoliko detalja. Dvije verzije su slične Perraultovoj priči - prva koja spominje crvenu kapu, a ostale varijacije sačinjene su kombinacijom oralnih i verbalnih zapisa čiji su elementi vrlo različiti. Pisani dokazi potvrđuju da su priče postojale mnogo prije nego što se razvio folklor. Čini se kao da je veliki dio srednjovjekovne literature imao izvor iz popularne usmene tradicije. Primjerice *Trnoružica* se pojavljuje u romansi iz 14. st., a *Pepeljuga* u knjizi Noëla du Faila iz 1547.; knjiga koja „je ušla u trag“ pričama prema seljačkoj predaji i pokazala kako su se prenosile. Priče su bile zapisane od strane folklorista te bile već stoljećima stare. Namjera tih priča nije poznata, bilo da su namijenjene zabavi odraslih ili upozoravanju djece (primjerice Crvenkapicom), priče su pripadale bogatom fondu popularne kulture koje su seljani prenosili sa iznenađujuće malim gubitkom.¹³

Iz ovoga primjera možemo zaključiti da je vrlo teško govoriti o originalu. Ako već srednjovjekovna literatura vuče korijene iz usmene tradicije te činjenica da postoje mnoge varijacije istih priča postavlja se pitanje je li moguće odrediti originalno književno djelo. Kako je i Hutcheon istaknula, razni autori uzimali su već postojeće predloške i priče te ih onda prilagođavali. I književna djela iz kojih se adaptira film su zapravo varijacije drugih priča stoga nema smisla govoriti o vjernosti originalu. Prema tome i pitanje vjernosti izvornika u adaptacijama postaje manje relevantno. Ako postoje mnogo različitih verzija iste priče u jednom mediju kako onda raspravljati vjernost pri promjeni medija?

¹² Jedan od dva galoromanska jezika rasprostranjen poglavito u Francuskoj.

¹³ Darnton, R. *The great cat massacre: and other episodes in French cultural history*. New York : Basic Books, [2009], cop. 1984.

2.3. Kriteriji umjesto koncepta vjernosti

Kao što ističe Stam, ako se povučemo iz diskutiranja pojma „djela“ i približimo definiranju pojmova kao što su: tekstualnost, pisanje te literarnost, približavamo se difuznijim granicama koje omogućuju šire shvaćanje adaptacija.¹⁴ Na tom tragu, literarnost se otkriva u neliterarnim fenomenima, dolazi se do zaključka da je literarnost ključna za neliterarne prakse i diskurse. Ponovno definiranje svake kategorije literarnosti te njezinim shvaćanjem kao nestabilne, otvorene konfiguracije omogućuje tolerantniji pristup i nova značenja adaptacija koje su se smatrale parazitskim žanrom.

Različite kulturne teorije i pravci su, prema mišljenju Stama, srušile mnoge od tih predrasuda i hijerarhija. Brojne takve teorije i pravci, počevši od strukturalista i semiotičara 1960ih i 1970ih naglašavali su jednaku vrijednost svih oblika tekstova. Naglašavali su kako je svaki oblik teksta jednako vrijedan ispitivanjima kao i književni tekstovi. U istom kontekstu spominje i intertekstualnost Kristeve (koja proizlazi iz Bahtinova dijalogizma) te transtekstualne teorije izvedene od strane Genettea s percepcijom o bezbrojnim permutacijama teksta. Nadalje, spominje i Derridaovu teoriju dekonstrukcije koji je unio određenu konfuziju u granice između originala i kopije; u svojoj teoriji ističe da original zapravo derivira iz kopija. Između ostaloga, Stam također spominje Bahtina i Lacana te teoriju poststrukturalizma. Nadalje, i druge teorije, znanosti i filozofi prepoznali su film kao medij u kojem se konstituira i problematizira određena misao te su posredovali u odbacivanju ideje da je književnost implicitno bolja ili vrijednija od filma.¹⁵

Stam preuzima i zamjenjuje pojam vjernosti s Kristevinom intertekstualnom teorijom ukorijenjenom u Bahtinovu dijalogizmu kako bi se naglasile bezbrojne permutacije teksta i njegovih tragova te reducirao osuđujući pristup. U zamjenu za pojam vjernosti teorija adaptacije predlaže različite termine: translacija, aktualizacija, čitanje, kritika, transmutacija, transfiguracija, dijalogizacija, transkodiranje, izvođenje, prepisivanje,... od kojih svi stavljaju naglasak na različite aspekte adaptacija. Ako adaptaciju definiramo kao „čitanje“ izvornika sugerira se da svaki tekst može proizvesti bezbrojno mnogo čitanja, a svako djelo beskonačni broj adaptacija. Uloga adaptacija u tom slučaju nije više „oživjeti originalnu riječ“ nego pružiti

¹⁴ Stam, R.; Raengo, A. Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation. Malden [etc.]: Blackwell Publishing, 2008.

¹⁵ Stam, R.; Raengo, A. Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation. Malden [etc.]: Blackwell Publishing, 2008.

još jedan dimenziju u otvorenom dijalogu. Intertekstualni dijalogizam nam pomaže prekoračiti aporije pojma „vjernosti“.

Spominje se i Gérard Genette i njegov pojam transtekstualizma kojeg predstavlja u pet kategorija. Stam izdvaja peti tip – hipertekstualnost - kao povezanost hiperteksta, odnosno prethodnog teksta i hipoteksta ili u ovom kontekstu filmske adaptacije predstavljaju hipertekst izveden iz hipoteksta procesima selekcije, amplifikacije, aktualizacije, itd. Primjenjujući širi kontekst intertekstualizma odmičemo se od uskog i osuđujućeg pristupa adaptacijama. Još uvijek možemo govoriti o uspješnim ili neuspješnim adaptacijama no ne iz perspektive „vjernosti“ već svoju pažnju usmjeravamo na konkretne dijaloške odgovore, na „čitanja“, „interpretacije“, „kritike“, „prepisivanja“ izvornika; pri analizama koje uvijek uzimaju u obzir transformacije do kojih dolazi pri promjeni medija.

Nadalje, Stam smatra da filmske adaptacije neminovno kombiniraju dvostruke opće konvencije, iz književnosti i iz filma, jedna proizlazi iz interteksta izvornika, a druga se sastoji od nekoliko žanrova formiranih translacijom iz književnog u filmski medij. Za filmsku adaptaciju neke je elemente moguće samo prenijeti, neke treba odbaciti, dopuniti, prikriti ili zamijeniti. I književnost i film prerađivali su prethodne žanrove i medije po pitanjima povijesnih i općih uvjeta. U književnosti se počelo od polifone različitosti materijala, dvorske fikcije, putopisa, religijskih alegorija, itd., s kojima se onda kombinirala nova narativna forma, ponavljanjem ili preuzimanjem susjednih činova, kreiranjem novih hibrida kao što su poezija, drama, epistorala, itd. Film je isto tako prerađivao na svoj način. Kao bogati jezik otvoren je svim načinima književne i slikovne energije i simbolizma, svim kolektivnim reprezentacijama, svim ideološkim strujama, svim estetskim trendovima te bezbrojnim utjecajima unutar kinematografije, unutar drugih umjetnosti te cjelokupne kulture. Intertekstualnost filma je na neki način bogatija od književnosti. Stam dijeli „staze“ filma na slikovnu i zvučnu; slikovna staza je naslijeđena od strane povijesti umjetnosti i vizualnih umjetnosti, a zvučna staza je naslijeđena iz povijesti glazbe, dijaloga i eksperimentiranja zvuka. Adaptacije se stoga sastoje od naglašavanja izvornika preko svih ovih intertekstova.¹⁶

¹⁶Stam, R. *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. Malden [etc.]: Blackwell Publishing, cop. 2005. 4 - 7 str.

3. Definiranje adaptacija

Hutcheon u teoriji polazi iz činjenice da se terminom „adaptacija“ automatski povezuju dva rada – izvorni i adaptirani rad ili djelo te ističe kako je upravo ova činjenica razlog zašto je teorija adaptacija dio komparativnih studija.¹⁷ No, isto tako, ova pretpostavka ne eliminira mogućnost analiziranja adaptacije kao autonomnog djela. Spomenuta „dvostruka priroda“ adaptacije ne treba biti predmet analiza ili kritika. I Hutcheon u svojoj knjizi studiju započinje s konceptom vjernosti - smatra da je koncept utemeljen na moralnim diskusijama koje pretpostavljaju da je jedina namjera procesa adaptacije reproducirati izvorno djelo, stoga se ona ne zadržava na tome.

Autorica naglašava podatak da se adaptacijom naziva i proces i finalni proizvod. Adaptacije, kao što smo dosada utvrdili, treba tretirati kao autonomna djela, kao samostalni tekst te se kao takve, lišene procjena oko sličnosti i vjernosti izvorniku, trebaju definirati. Prema Hutcheon adaptirana djela su repetitive, odnosno ponavljanje bez kopiranja te manifestiraju mnogo različitih mogućnosti u namjeri svojeg rada. Adaptirana djela se prema Hutcheon mogu definirati kroz tri različite, ali povezane perspektive. Prva perspektiva očitava se kroz adaptacije kao formalno jedinstvo ili proizvod. Ovakvo transkodiranje može uključivati promjenu medija, žanra ili promjenu okvira i konteksta: ispričati priču iz drugačijeg stajališta može rezultirati potpuno drugačijom interpretacijom. Takva transpozicija također može uključivati promjenu iz stvarnosti u fikciju, iz povijesnog događaja ili biografije u fiksijsku priču ili dramu. Druga pretpostavka je proces kreiranja: adaptacije uvijek uključuju reinterpretaciju i ponovno kreiranje koje se može shvatiti kao spašavanje ili prisvajanje ovisno o perspektivi gledanja. Autorica navodi različite primjere afričkih usmenih legendi ili mitskih i povijesnih priča koje se adaptiraju kako bi se sačuvale od zaborava. Treća pretpostavka veže se uz proces recepcije: adaptacije kao forma intertekstualnosti.

Autorica definira adaptaciju kao proces i produkt, što joj omogućava široke, ali vrlo jasne granice kategoriziranja. Primjerice, u takvom okviru adaptacijama se smatraju i predstave, prerade pjesama, poezija prerađena u glazbu, *remakeovi* filmova i videoigara te interaktivne umjetnosti; no ujedno iz takvog okvira isključuje nastavke, prednastavke (engl. *prequels*) i fikciju koju stvaraju obožavatelji te svojevrzne odjeke drugih radova ili aluzije na navedeni rad.

¹⁷ Hutcheon, L; O'Flynn, S. Theory of adaptation; drugo izdanje. London; New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2013.

„There is a difference between never wanting a story to end - the reasons behind sequels and prequels (...) – and wanting to retell the same story over and over in different ways.“¹⁸

Adaptacije su često uspoređivane s prijevodom. „Kao što ne postoji doslovni prijevod, tako ne postoji ni doslovna adaptacija“. U novije vrijeme teorije prijevoda postavljaju tezu da proces prijevoda uključuje „prijenos između tekstova i između jezika“ te je prema tome djelovanje interkulturalne i intertemporalne komunikacije. Ova novija definicija prijevoda približava se i značenju adaptacija. Hutcheon smatra kako su adaptacije jedan specifični oblik prijevoda: transmutacija ili transkodiranje, ili drugačije rečeno, zapis novoga seta konvencija i znakova. Autorica konstatira da nije ni logično govoriti o adaptacijama kao povijesno točnima ili ne. Kao što je već napomenuto, Hutcheon razlikuje adaptaciju kao proces i kao finalni proizvod. Ako uzmemo u obzir adaptaciju kao proces Hutcheon ističe da je bitno naglasiti da pisci koji adaptiraju primarno interpretiraju, a zatim kreiraju svoje djelo. Adaptacija isto tako nije čisto kopiranje, nego proces u kojem se jedan tekst „učini vlastitim“. Adaptacija su vrste intertekstualnosti samo ukoliko je slušatelj, čitatelj ili gledatelj upoznat s adaptiranim tekstom. Prema riječima Bahtina to je dijaloški proces koji se događa u kojem uspoređujemo trenutno djelo s prijašnjim koje nam je poznato. Ističući relaciju individualnog rada s drugim radovima i cijelom kulturom, francuski semiotičari i poststrukturalisti teoretiziraju intertekstualnost te postavljaju izazove dominantnim postromantičarskim idejama originala, autonomije i jedinstva djela.¹⁹

Hutcheon i Bortolotti u svojem radu uspoređuju proces adaptacije te sve njegove konotacije u književnoj teoriji i evolucijskoj biologiji.²⁰ Na početku samoga rada tvrde kako teorija adaptacija nije ničime „izazvala“ diskurs vjernosti te ničime doprinijela da se takav pristup demantira. Unatoč nedavno započetim literarnim diskursom koji izaziva drugačiju poziciju, adaptacije su i dalje ostale „sekundarne“. Tek nedavno su se počele kombinirati teorije s Bahtinovim dijalogizmom, intertekstualnošću, dekonstrukcijom, kulturalnim studijima, naratologijom, i slično. Autori rada povlače paralelu s biologijom i evolucijom te tvrde da se zbog novoutemeljenih pristupa teorija adaptacija nalazi u istim nedoumicama kao i počeci evolucijske biologije. Hutcheon i Bortolotti pokušali su ujediniti književnu teoriju s biologijom

¹⁸ Hutcheon, L; O'Flynn, S. *Theory of adaptation*; drugo izdanje. London; New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2013.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Bortolotti, G.R., Hutcheon, L. On the origin of adaptations: Rethinking fidelity discourse and „success“: biologically. // *New literary history*. 38, 3(2007), str. 443.458.

URL: <https://www.jstor.org/stable/20058017>

kako bi postavili nova pitanja, a time dobili nove odgovore te predlažu homologiju²¹ između dva područja. Točnije rečeno, adaptacije u oba područja shvaćene su kao proces dupliciranja. Pojava ovakvog pristupa generirana je željom da se pokuša „odmaknuti“ od diskursa vjernosti.

Smatraju da pitanje vjernosti originalu zapravo nije relevantno za uspjeh adaptacije iz dva razloga. Prvi je da su adaptirana djela autonomna te se kao takva trebaju analizirati. Drugi razlog koji se navodi je činjenica da utjecaj adaptiranog djela može itekako nadići analize sličnosti izvorniku. Zasižno je važno doznati odakle potječe neka adaptacija, no nije toliko bitno analizirati sličnost s djelom po kojem se adaptira. Autori rada smatraju da je potrebno poznavati „lozu podrijetla“ adaptacije, time imamo mogućnost razumjeti kako se neka naracija mijenja tijekom vremena. Ako primijenimo ovu metodu, uspjeh adaptacije može se analizirati također i kao uspjeh same naracije; tako dolazimo do spoznaje da je evolucijska biologija zajedno s književnom teorijom izjedrila novu paradigmu za diskutiranje adaptacija. Nadalje, ovako postavljeni okviri također omogućuju problematizaciju pitanja zašto i kako se neke priče prepričavaju u našoj kulturi. Hutcheon i Bortolotti ne pokušavaju izjednačiti organizme s pričama, njihova je teza da se organizmi kao i priče tijekom vremena ponavljaju, odnosno kopiraju i mijenjaju. Paradigma koju su autori ustanovili nadilazi analizu koja se fokusira na vjernost ili nevjernost izvorniku, umjesto toga izvorno djelo može se percipirati kao „predak“ iz kojega je derivirala adaptacija.

U članku se predlaže hipoteza da se priče mogu percipirati kao „fundamentalna jedinica kulturne transmisije, bazična jedinica nasljedstva koja omogućava akumulacije adaptacija.“ Ovaj citat objašnjava se činjenicom da otkako su se pojavili novi načini komunikacije, društvo je iskazalo potrebu i želju za većim brojem priča. No ono što se dogodilo je prepričavanje istih priča na mnogim medijima: filmu, televiziji, videoigrama, tematskim parkovima, itd. Autori naglašavaju činjenicu da ponavljanje uvijek dolazi s određenom promjenom te sukladno analogiji, odnosno homologiji koju su povukli s biologijom, dolazi se do zaključka da su adaptacije djela nastala kombinacijom narativne ideje i kulturnog okruženja. Kada se primjerice promijeni kulturno okruženje trebaju se promijeniti i adaptacije, no recimo u slučaju Harryja Pottera publika je željela istu priču u novom mediju. Autori članka tvrde da uspjeh u biologijskom konceptu znači napredak, kada se ideja uspjeha prenese u kulturni koncept pojavljuju se pitanja kao što su: što je određenu naraciju učinilo uspješnom? Kakvu ulogu su

²¹ Pod pojmom homologija odnosno podudarnost, misle na sličnu strukturu koja upućuje na zajedničko podrijetlo.

imale adaptacije u propagiranju kulturnog prostora te postoje li kvantitativni načini mjerenja uspješnosti adaptacije?

Hutcheon i Bortolotti ističu dvije bitne dimenzije kada se govori o uspjehu: ustrajnost i različitost. Upornost se odnosi na koliko je dugo vremena neka adaptacija poznata, diskutirana i prerađivana u društvu, a različitost se odnosi na načine odnosno broj različitih medija kroz koje je neko djelo adaptirano. Možemo reći da u ovako postavljenoj paradigmi koncept vjernosti postaje manje relevantan. U članku se zaključuje da je hipoteza problematizirana u radu iznjedrila određena nova poimanja adaptacija u kulturnom kontekstu te novo poimanje uspjeha adaptacije kao uspjeha adaptirane naracije.

3.1. Teorija adaptacije

George Bluestone, jedan od prvih teoretičara adaptacije, poznat s knjigom *Novels into Film*, prvi puta objavljenom 1957.²² Knjiga je podijeljena na tri poglavlja, od čega se prvi bavi generalnom problematikom teorije adaptacija, a druga dva konkretnim primjerima adaptiranih filmova. U prvom poglavlju govori o teoriji adaptacije počevši od mnogobrojnih razlika između knjige i filma. Započinje s razlikom u jeziku, odnosno što se sve može izraziti njime te nastavlja s općenitim razlikama između dva uspoređivana medija. Zatim diskutira o realnosti i vremenu u priči ili u filmu. Iako je jedan od značajnijih teoretičara studije adaptacije, u prvom poglavlju možemo istaknuti nekoliko problematičnih tvrdnji. Prva od tih je činjenica da, isto kao i Stam, smatra da je književnost individualni medij.²³

Ovaj argument je generalno ispravan u pogledu zahtjeva filmske industrije ili proizvodnje.²⁴ No, on se isto kao i film sastoji od društvenih komponenata, odnosno drugi faktori, poput književnih agenata (engl. *literary agent*), izdavačkih kuća i urednika, imaju utjecaj na finalni proizvod knjige.

Bluestone na kraju prvoga poglavlja zaključuje da osoba koja adaptira knjigu zapravo ne prilagođava roman, nego adaptira parafrazu priče, posljedično neizbježnim izmjenama koje se moraju dogoditi zbog promjene medija. Autor smatra da osoba koja adaptira književni rad ne promatra knjigu kao cjelinu.

„He looks not to the organic novel, whose language is inseperable from its theme, but to chararters and inicidents which have somehow detached themselves from language, and like the heroes of folk legends, have achieved a mistic life of their own. Because this is possible, we often fiind that the film adapter has not even read the book, that he has depended instead on a paraphrase by his secretary or his screen writer.“²⁵

²² Bluestone, G. *Novels into film*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2003.

²³ Ibid. 34,35 str.

²⁴ No, zavisi i od redatelja i drugih čimbenika. Primjerice Fincher je nakon filma *Soba panike* bio u mogućnosti donositi više samostalnih odluka čak i postaviti uvjete.

²⁵ Bluestone, G. *Novels into film*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2003.

Problematizirajući ovu temu dalje, Bluestone govori da se adaptiranjem dolazi do „destrukcije superiornije knjige“. Smatra kako je destrukcija u tom procesu neizbježna te da se adaptiranjem postaje novim autorom djela.²⁶

Mogli bismo reći da je netočna pretpostavka da se za adaptaciju filma koriste samo likovi i događaji te da se ne uzima cjelina. Redatelj posjeduje slobodu, veću ili manju (u ovisnosti prema studiju), snimiti film kakav želi; te može biti više ili manje sličan knjizi, s dodatnim likovima i događajima, s glavnom idejom ili temom djela ili ne. Kao što smo dosada utvrdili, original ne postoji ili ga je izuzetno teško ustanoviti. Stoga postoje različite verzije iste priče čak i u istom mediju. Može li se za svaku od tih promjena ili pri promjeni medija reći kako se radi o destrukciji? Primjerice film Charliea Kaufmana, *Razmišljao sam o tome da sve okončam*, (engl. *I'm thinking of ending things*, 2020.), adaptacija istoimenog romana, koristi iste likove i događaje dok se glavna ideja filma razlikuje od glavne ideje knjige. Teško je na ovom konkretnom primjeru reći da je film doveo do „destrukcije knjige“. Sasvim sigurno je točno što je i Bluestone rekao, da se adaptiranjem dolazi do novog autorskog djela, no taj proces kreiranja ili nastajanja novoga ne podrazumijeva uništavanje prethodnoga.

Zanimljivo bi bilo i spomenuti istraživanje koje su proveli profesori sa Sveučilišta u Madridu, koji su u svojem radu pokušali istražiti postoji li povezanost između filmskih adaptacija na povećanje korisničke aktivnosti na različitim online platformama ili online alternativnim knjižnicama; odnosno povećava li se aktivnost korisnika na Amazonu, LibraryThingu i Goodreadsu nakon datuma izlaska filma snimljenog prema knjizi.²⁷ U istraživanju su prikazani filmovi izašli u vrijeme pisanja rada: *Različita (Divergent)*, 2014), *Vuk s Wall Streeta (The wolf of Wall Street)*, 2013) i *Odred za baštinu (The monuments men)*, 2014). Na analiziranim online platformama došlo do velikog, ponekad drastičnog, povećanja aktivnosti u vrijeme izlaska filma; također pojavljuje se veći broj kritika ili recenzija knjiga. Stoga se može bez sumnje utvrditi da filmska adaptacija pozitivno utječe na čitanost knjige. Iz tog razloga, Bluestonovo mišljenje o „destrukciji“ knjige, čini se još manje relevantnim.

Do sada smo mogli vidjeti kako se teorija adaptacija percipira, koje su česte polazišne točke za analiziranje te koji problemi deriviraju iz njih. Simone Murray pristupa teoriji na nešto drugačiji

²⁶ Bluestone, G. *Novels into film*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2003.

²⁷Montesi, M., Aragonese M.E. Does a film adaptation of a novel influence a reading behavior? The answer is on the web. 2014.

URL:<https://eprints.ucm.es/id/eprint/30442/1/Does%20a%20film%20adaptation%20of%20a%20novel%20influence%20reading%20behavior%20-%20the%20answer%20is%20on%20the%20web.pdf>

način.²⁸ Ona daje svojevrsni pregled kratke povijesti teorija i studije adaptacija te problemu pristupa iz perspektive produkcije. Smatra da se definiranju i deriviranju adaptacije može pristupiti iz interdisciplinarnog područja povijesti knjige, odnosno u usko povezanoj domeni za širenje i distribuciju komunikacije i knjiga. Murray u teoriji adaptacije naglašava povezanost i isprepletenost kulturne i komercijalne komponente.

Autorica spominje određena faktore koje smo već ovdje pokrili - od razloga i neutemeljenosti percepcije superiornosti književnog nad filmskim medijem, pogrešnog vjerovanja da je književni medij isključivo individualni. Zatim, daje svojevrsni pregled teorije adaptacije.

Murray spominje knjigu *Bluestonea Novels into Film*, kao primjer koji je uspostavio teoriju adaptacije kao relevantnu teoriju, odnosno predstavlja prvi val teorije adaptacije. Metodologija komparativne tekstualne analize poduprta je Bluestonovom knjigom te otada predstavlja neizostavni dio metodologije unutar teorije. Podijelila je teoriju adaptacija na tri glavna vala.

Drugi, značajni val bio je 1970ih i prožet je konceptom naratologije koja sama proizlazi iz tradicije ruske formalističke škole, strukturalizma i kontinentalne semiotike, nabraja i neke teoretičare: Cohen; Beja; Ruppert; Klein i Parker; Andrew. Konstatira kako su teoretičari poput Rolanda Barthesa, Gérarda Genettea te Christiana Metza imali veliki utjecaj na teoriju adaptacije u ovom vremenu. Drugi val oblikuje adaptacije kao dvosmjernu dinamiku: gdje su književne i filmske tehnike utjecale na drugi medij. No, primjerice teoretičari strukturalizma govore samo o kontekstu tekstualnih promjena.

Treći val, 1980ih i 1990ih, je konceptima poststrukturalizma, postkolonijalizma, feminizma i kulturnih studija „srušio jedan zid samoizolacijske kritike tekstova i otvorio teoriju konceptima publike“. Jedan od ključnih teoretičara trećega vala je Robert Stam koji je u intertekstualnost uveo „zadovoljstvo publike. Adaptacije su ispitivale političke i ideološke ideje izvornih djela, prevodili su tekstove preko kulturnih, rasnih, rodnih i seksualnih granica kako bi osigurali kulturni prostor za marginalne diskurse. Ovakvu rekonceptualizaciju teorije adaptacije Stam naziva *intertekstualnim dijalogom*, a Hutcheon *transkulturalizacijom*. Kulturalne su teorije dopustile propuštanje granica visoke i popularne kulture te priznanje da adaptacije ne moraju biti strogo literarni tekstovi kao što su stripovi, kompjuterske igre, „pulp fiction“, itd. Priznanje

²⁸ Murray, S. *The adaptation industry: The cultural economy of contemporary literary adaptation*. New York and London: Taylor & Francis Group, 2012.
URL:http://libgen.li/search.php?req=the+adaptation+industry&lg_topic=libgen&open=0&view=simple&res=25&phrase=1&column=def

da publika uživa gledajući popularnu kulturu označava prekretnicu u poimanju što se može i treba adaptirati.

Murray teoriji pristupa različito od svojih prethodnih kolega, pristupa iz perspektive produkcije, distribucije, recepcije i konteksta potrošnje spajajući različite teorije: filmske studije, medijske studije, povijest knjige i kulturne teorije. Smatra da nije dovoljno diskutira samo o promjeni medija, već i o autoru, izdavaču, scenaristu, redatelju, producentima te odborima za književne nagrade.

Autorica smatra da se teorija treba usmjeriti na sociološko razumijevanje adaptacija te da se adaptacije pokušaju definirati i razumjeti u ekonomskom i institucijskom okviru, također, smatra da formalne i tekstualne analize više nisu dovoljne te treba istražiti što srodna kulturna područja mogu ponuditi u okviru alternativnih metodologija. Murray spaja političku ekonomiju medija, kulturnu teoriju i povijest knjige. U političkoj ekonomiji medija spominje frankfurtsku školu koje je obnovila interes vlasništva i kontrole medija te potaknula na istraživanje komercijalizacije digitalnih medija. Izdavaštvo knjiga je od relativno manjeg komercijalnog značaja u smislu njihovog doprinosa u zajedničkoj korporaciji Kulturna hijerarhija održava se zahvaljujući medijima koji pogoduju proizvodnji identičnog sadržaja na više medija. Postojeće kulturne teorije nisu sposobne povezati uloge koje imaju komercijalna i kulturna komponenta u industriji adaptacija.

Filmska i televizijska djela procesom adaptacije omogućuju promociju književnih nagrada. Ovakva situacija također budu želju za daljnjom konzumacijom, čitajući knjigu.²⁹

²⁹ Murray, S. The adaptation industry: The cultural economy of contemporary literary adaptation. New York and London: Taylor & Francis Group, 2012.
URL:http://libgen.li/search.php?req=the+adaptation+industry&lg_topic=libgen&open=0&view=simple&res=25&phrase=1&column=def

3.2. Načini prikazivanja adaptacija

Hutcheon smatra da naglasak na adaptaciju kao proces pomaže proširiti tradicionalni fokus teorije adaptacija sa specifičnosti medija i individualnih komparativnih studija te umjesto toga stavlja naglasak na različite relacije između načina interpretiranja, odnosno kako nam adaptacije pomažu „ispričati, prikazati ili biti u interakciji s pričama“. S pomoću svakog medija možemo ući u interakciju s pričama: književni medij nas uranja u priču kroz zamišljanje fikcionalnog svijeta, vizualni medij (kao kazalište i film) nas uranja preko slušne i vizualne percepcije te videoigre preko fizičkog i kinestetičkog načina.³⁰

U književnom mediju naše sudjelovanje počinje u oblasti imaginacije koje je kontrolirano odabranim, direktnim riječima teksta te u istom trenutku i neovisno od vizualnih i slušnih aspekata. Svaki medij, prema Hutcheon, ima svoje specifičnosti, svoju esenciju. Nijedan medij nije inherentno dobar ili loš u prikazivanju određene stvari, svaki ima različite načine izražavanja, stoga može prikazati određene stvari bolje od ostalih.³¹

Mnogi teoretičari adaptacija smatraju da je priča zajednički nazivnik, priča čini samu srž onoga što se prerađuje u druge medije i žanrove. Postavlja se pitanje o mogućnostima nezavisnosti priče te postoje dva oprečna stajališta o relaciji priče i njezinih fundamentalnih elemenata (tema, motivi, likovi, kontekst, događaji, simbolizam, motivacija, povijest, posljedice, itd.); jedno zastupa da priča može postojati samostalno, izvan bilo kakvog označiteljskog sustava, a drugo da se ne može promatrati odvojeno od svojih materijalnih načina posredovanja. Za publiku adaptacija obično predstavlja cjelinu, dok se za teoretičare različiti elementi priče mogu diskutirati odvojeno.³²

³⁰Hutcheon, L; O'Flynn, S. Theory of adaptation; drugo izdanje. London; New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2013. 22,23

³¹Ibid. 24

³²Ibid. Str. 6-10.

4. Analiza odabranih filmova

4.1. *Klub boraca* (1999.)

Sadržaj knjige i filma je vrlo kompleksan, otvara i diskutira o različitim tematikama te se može čitati i interpretirati na više načina, čak ni danas ne može se dogovoriti oko njegovog značenja i ideje. Na prvi pogled moglo bi se reći da su film i knjiga veoma slični te da je na neki način film replika knjige.

Radnja počinje na zanimljiv i dinamičan način: glavnom liku prijete smrću s pištoljem u ustima. Zatim se retrospektivom prikazuju događaji koji su tome prethodili. Jack prepričava događaje koji su doveli do početnoga. Iako je naracija gotovo identična, knjiga i film se na kraju razlikuju u temi i ideji. o čemu će se nešto više reći kasnije.

Postoji mnogo teorija i različitih čitanja *Kluba boraca*, jedna od takvih je uloga Marle u filmu. Može se pronaći mnogo kritika pa čak i znanstvenih i stručnih članaka³³ napisanih na temu Marline “inferiornosti” u filmu. Uspoređujući film s knjigom možemo utvrditi da je Marla u filmu prikazana jednostavnije, površnije te je po nekim teorijama samo predmet seksualne želje glavnog lika. S ovakvim pitanjima dolazimo do činjenice da je *Klub boraca* primjer u okviru kojega možemo otvoriti diskusiju čitanja i interpretiranja umjetničkih djela. Može li svako djelo značiti bilo što ili bi se trebali moći usuglasiti na nekom određenom značenju? Ako bismo na ovo pitanje odgovorili da je moguće bilo koje značenje, suočeni smo s činjenicom da svako umjetničko i kulturno djelo može značiti bilo što te da su značenja u potpunosti subjektivna i podložna bilo kakvim konotacijama, što na kraju dovodi do toga da djela gube svoju vrijednost. Ako je ispravno bilo kakvo čitanje i sve može značiti sve, vrijednost djela rapidno opada. Također, takva percepcija je potencijalno opasna za cijelo društvo.

Ovime se ne želi reći da svako djelo projicira samo jednu moguću interpretaciju, različita čitanja i viđenja teksta su moguća i poželjna, no pogrešno je uzimati jedan dio filma, knjige ili drugog umjetničkog djela i analizirati ga izvan konteksta. A jedan takav primjer je članak u časopisu *Religija i popularna kultura*³⁴ u kojem se film nastoji interpretirati u odnosu spram biblijske

³³ Gravett, S. Marla, Freud, Religion, and Manhood: An Interpretation of David Fincher’s Fight Club. // The Journal of Religion and Popular Culture. 2 (1) (2002.) str. 4-4.
URL: <https://sci-hub.se/https://doi.org/10.3138/jrpc.2.1.004>

³⁴ Gravett, S. Marla, Freud, Religion, and Manhood: An Interpretation of David Fincher’s Fight Club. // The Journal of Religion and Popular Culture. 2 (1) (2002.) str. 4-4.

naracije o ženama. Izdvaja se teza da su biblijski tekstovi dominantno muški - s muškarcima u glavnom, a ženama u sporednim ulogama; te se na taj način povezuje s *Klubom boraca*. Ovakvo postavljena paradigma je začuđujuća i poprilično pogrešna u svojem zaključku, no vratit ćemo se na ovo malo kasnije.

Jedna od bitnih razlika između knjige i filma je kako su se Tyler i Jack upoznali (mogli bismo reći da se kroz upoznavanje reflektira ideja knjige i filma). U knjizi su se prvi puta sreli na nudističkoj plaži, u filmu u avionu. Odnos Jacka i Tylera u velikoj mjeri odražava odnos mentora i učenika, dok se u knjizi, upoznavanjem na nudističkoj plaži, odnos može odrediti i kao homoerotski. Upravo iz njihova odnosa kroz film rodile su se mnoge teorije i objašnjenja filma. U interpretaciji se povlače paralele s psihoanalizom i Freudom te filozofijom i Nietzscheom. Velika većina kritike i analize *Kluba boraca* naglašava kako se u knjizi radi o određivanju što znači biti muškarac te poglavito oko toga da se treba pobuniti protiv oca u obiteljskom i religioznom smislu. Sam autor naglašava tu zadnju perspektivu i podcrtava kao centralnu ideju djela - “osnaživanje pojedinca kroz male, eskalirajuće izazove”. Govori da bismo trebali ubiti svoje “očeve i učitelje” kako bi otkrili svoju vlastitu snagu i bili slobodni. Ovako čitanje definitivno evocira Freuda i Edipov kompleks. Tyler, u najmanju ruku, Jacku predstavlja mentora, predstavlja mu sve ono što on misli da treba biti i kako bi se trebao ponašati. Na kraju filma Tyler eksplicitno izriče:

“You were looking for a way to change your life. You could not do this on your own. All the ways you wish you could be - that's me. I look like you wanna look. I fuck like you wanna fuck, I'm smart, capable and most importantly, I'm free in all the ways you are not.” (1h 53 min)

Ovakva teorija također ide u prilog mišljenju da Jack razvija Tylera kako bi bio u mogućnosti uspostaviti odnos s Marlom. Jack na kraju samog sebe ranjava kako bi ubio Tylera u čemu i uspjeva, te završna scena prikazuje Marlu i Jacka kako zajedno gledaju rušenje zgrade.

Razlika u ideji i temi između filma i knjige postiže se, između ostaloga, i u portretiranju glavnog lika. U knjizi je naglasak na kritici materijalizma, konzumerizma i dehumaniziranog društva, dok je u filmu (anti)junak prikazan kao nezreli pojedinac koji u svojim tridesetima nema dovoljno životnog iskustva te zahvaljujući insomniji na vidjelo izlazi njegova shizofrena priroda te se okreće životinjskim nagonima u pokušaju ostvarivanja i nalaženja vlastitog sebe.

Uz očiglednu krizu muškosti, film progovara i o egzistencijalnoj krizi, materijalizmu i generaciji pojedinaca koja je u svojim tridesetim godinama još uvijek životno nezrela.

Oba medija započinju priču s Tylerovim pištoljem u Jackovim ustima, stoga možemo reći da se započinje vrlo dinamično, a napetost se tijekom poglavlja odnosno tijekom sekvence održava na različite načine. Prvo poglavlje knjige sastoji gotovo isključivo od unutarnjeg monologa, no nije usmjeren konkretno na objašnjenje situacije u kojoj se glavni lik nalazi, stoga se napetost scene održava Pripovjedačevim kazivanjem da se razbio određeni prozor zgrade i odbrojavanjem. Tijekom poglavlja Pripovjedač odbrojava minute unazad počevši s 10-om minutom. No i samo ne pojašnjavanje situacije čitatelja ostavlja veoma zbunjenog. Film ima drugačija sredstava postizanja napetosti, često to biva upotrebom krupnog plana, tako je i otvoren film *Klub boraca*, krupnim planom Jackovog oznojenog lica, poglavito očiju, kako prestrašeno gleda u cijev pištolja u njegovim ustima. Osim prvoga kadra, napetost u filmu postiže se i dijalogom s Tylerom te i činjenicom da ne vidimo Tylerovo lice.

Zanimljivo je, u tom kontekstu, reći nešto o fokalizaciji ili točki gledišta. Tako se recimo u definiranju fokalizacije, Gilić poziva na Genettea koji naglašava kako se tijekom ranijih faza teorije pripovijedanja nije dovoljno diskutiralo o razlici „tko gleda“ i „tko govori“, odnosno nije se jasno definirala razlika lika i pripovjedača. Umjesto pojma gledanje, Genette uvodi pojam fokalizacije te s obzirom na to razrađuje tipologiju pripovijedanja.³⁵

Kada je riječ o književnim tekstovima, Grdešić ističe da je Genette najviše doprinio problematici fokalizacije.³⁶ Genette predlaže aspekt u kojem bi se jasno odvojilo pripovjedača od perspektive. Trodijelna je te se dijeli na nultu, unutarnju i vanjsku fokalizaciju. Trodijelnu podjelu Genette je kreirao kombinacijom dvije Todorovove i Pouillonove tipologije pripovjednog teksta. Nulto ili nefokalizirano pripovijedanje uobičajeno je za klasični pripovjedni tekst sa sveznajućim pripovjedačem. Drugi tip je unutarnja fokalizacija kada pripovjedač kaže samo ono što lik zna. Dijeli se na fiksnu, promjenjivu i mnogostruku. Treća vrsta je vanjska fokalizacija u kojoj pripovjedač kaže manje od onoga što lik zna.³⁷

Vraćajući se na film *Klub boraca*, možemo reći da je fokalizacija fiksna („...perspektiva je dosljedno vezana uz jedan lik čije se gledište nikada ne napušta“³⁸), gledatelj je potpuno pod

³⁵ Gilić, N. Uvod u teoriju filmske priče. Zagreb: Školska knjiga, 2007.

³⁶ Grdešić, M. Uvod u naratologiju. Zagreb: Leykam international, 2015.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

utjecajem junakove svijesti, tek kada glavni lik shvati da Tyler ne postoji, postaje siguran da je tijekom gledanja filma bio izložen potpuno krivim informacijama i iskrivljenoj zbilji. U većem dijelu filma u kojem Pripovjedač pripovijeda, žarište fokalizacije je njegovo prošlo ja; „Pripovjedač koji priča zna da Tyler zapravo ne postoji, ali nam to ne želi reći kako bismo se suživjeli sa sviješću njegova autobiografski označenog junaka“.³⁹

Pripovijedanje nas dovodi natrag do Marline uloge u filmu. Film gledamo iz perspektive Jacka, analogno tome, druge likove, pa tako i Marlu, promatramo kroz Jackovo viđenje. Možemo reći da u ovoj teoriji se pronalazi razlog Marline jednostavnosti ili površnosti u filmu. Zapravo sve što gledamo u filmu, gledamo kroz Jackove oči, odnosno njegovo viđenje pa tako i Marlu - ona se prikazuje površnom i jednostavnom zato što ju on tako vidi, ne zato što je ona takva stvarno jest.

Film je u svojoj esenciji duboko ironičan, Fincher ga naziva satirom. Iako kritizira konzumerizam sam je duboko potrošačke tematike. Snimljen je u komercijalnom filmskom studiju s filmskim zvijezdama Bradom Pittom, Edwardom Nortonom i Helenom Bonham Carter, što definitivno pobija tezu da se sam film protivi konzumerizmu. Isto tako, Tyler kritizira moderni svijet i kapitalizam koji dehumanizira pojedince, no i sam projekt *Mayhem* provodi se na vrlo sličnim principima - “pripadnici” projekta nemaju ime, nemaju osobnosti, moraju izgledati slično,... Ova ironija je još jedna ključna razlika u odnosu na knjigu.

Iako je film po prikazivanu bio negativno ocijenjen, s punim pravom razloga danas ima status kultnog filma. Tematski progovara o ideologiji, politici i krizi muškosti, a sam redatelj ga opisuje kao “film o odrastanju”, o generaciji mladih ljudi u 30-im godinama koja se, zbog nedostataka životnih iskustava, sama osjeća pomalo izgubljeno. Mogli bismo zaključiti, u okvirima teorije koju je postavila Hutcheon - prema kriteriju ustrajnosti - da je *Klub boraca* uspješna adaptacija jer, kao što smo već rekli, ima kulturni status, o filmu se mnogo piše čak i u znanstveno akademskim krugovima. Otvara mnogo tema za diskutiranje (ideologija, politika, kapitalizam, patrijarhat, društvo te muškarac i njegovo mjesto u društvu) o kojima je napisano mnogo članaka.

³⁹ Gilić, N. Uvod u teoriju filmske priče. Zagreb: Školska knjiga, 2007.

4.2. Neobična priča o Benjaminu Buttonu (2008.)

Film *Neobična priča o Benjaminu Buttonu* je možda najzanimljivija od ova tri primjera iz perspektive adaptacije. Knjiga je izuzetno kratka te je obraditi za filmski ekran bio popriličan izazov. Priča je stereotipna, intelektualno nije zahtjevna, dijalози su vrlo površni, likovi se ne mijenjaju i svi su u funkciji glavnog lika. Mogli bismo reći da je glavna ideja novele vrlo zanimljiva, dok je sama naracija loša.

Razlike i kontrasti između knjige i filma su enormne, moralo se puno toga dodati i napisati u scenarij kako bi se mogao snimiti dugometražni film. No, promijenjene su i stavke preuzete iz knjige, npr. kako je glavni lik prihvaćen i prezentiran u svojoj obitelji i okolini. U knjizi glavni lik vrlo često nailazi na nepoštovanje, odbijanje, često ga se ne shvaća ozbiljno (primjerice kod upisa u školu ili fakultet), dok ga se u filmu hvali pa čak i divi na trenutke.

Možda bi bilo zanimljivo istaknuti kako započinju predložak i adaptacija te s kojim likovima – pripovijedanje u priči započinje s Benjaminovim rođenjem u bolnici. Novela počinje *in medias res*, otac glavnog lika dolazi u bolnicu i odmah prima vijest da se dogodilo nešto neobično, ne objašnjava se odmah što je u pitanju, no doktor i sestre u bolnici mu daju naslutiti da nešto nije sasvim u redu. Od samoga početka čitaoca se zaintrigira i dovodi u stanje “očekivanja”, želje da se otkrije što se dogodilo.

Film započinje krupnim planom oka te zatim odzoom objektivom doznajemo da se radi o Daisy (u knjizi se Benjaminova supruga zove Hildegarde), koja se nalazi u bolnici na samrti te je s njom kći Caroline. Dok se na neki način “opraštaju” te sa suptilnim zvukom vlaka i željeznice u pozadini, Daisy započinje priču o gradnji željezničke pruge. Pripovijeda priču o slijepom Gateauu koji se bavio izradom satova te je zamoljen da napravi sat na novootvorenoj željezničkoj stanici. On je, s obzirom da je izgubio sina u ratu, izradio sat tako da su kazaljke išle u suprotnom smjeru, na velikom otvorenju objasnio je ovakav sat riječima da bi se vraćanjem vremena unazad, muškarci koji su poginuli u ratu možda mogli vratiti kući. Suradnja između redatelja i scenarista nas na taj način suptilno uvodi u radnju filma. Priča o satu koji ide unazad samo je uvod za priču o Benjaminu koju Daisy želi ispriповijedati. Priča o Benjaminu započinje tako što njihova kći, Caroline, čita naglas očev dnevnik i njezin glas se uskoro preklapa s glasom protagonista.

Ovakvom vrstom snimanja filma Fincher radi zaokruženu kompoziciju - otvara i zatvara film sa scenama iz bolnice, scenama iznimno bolesne Daisy, a s navedenim događajem na početku, koji možda naizgled nije povezan s Benjaminom Buttonom, uvodi „podtekst“ (engl. *subtext*).

Nadalje, mogli bismo reći da je adaptirana priča realnija i daleko toplija od književne. U noveli Benjamin ostaje sa svojom obitelji koja ga nerado prihvaća. Neuspješno se pokušavao upisati u vrtić, školu i Yale, dok se upisao u Harvard tek kada je izgledao kao 20-godišnjak, preuzeo je očevu firmu s dugmadima, oženio se s Hildegarde, dobio sina Roscoea. Povratkom iz rata, saznao je da se Hildegarde, nesvjesna njegovog stanja, preselila u Italiju. Ostaje živjeti sa sinom koji mu sugerira da ga naziva “ujakom”. Pred kraj života upisuje se u vrtić zajedno s Roscoevim sinom, odnosno svojim unukom. Jedan od razloga filma viđenog kao toplije priče, zasigurno je i vrsta pripovjedača. U noveli je pripovjedač ekstradijegetički, nije uključen u radnju, dok je u filmu pripovjedač intradijegetički i homodijegetički, tj. sudjeluje u radnji.

Filmska adaptacija napravila je značajne narativne promjene. Za razliku od knjige, Quinee ga prihvaća i odgaja, ima svojevrsnu obitelj koja mu daje podršku i prati ga tijekom većeg dijela njegova života. Isto tako, uvelike se razlikuje ljubavni život, s Daisy je izgradio dobar odnos, a ona je za razliku od Hildegarde bila svjesna njegovo zdravstvenog stanja. Film ima daleko više događaja, likova, definitivno je toplija priča. Još jedna bitna razlika u usporedbi s knjigom je da je karakterizacija likova kompleksija i dublja, u noveli likovi postoje samo u relaciji s protagonistom, dok u filmu gotovi svi likovi imaju barem jednu karakteristiku koja je neovisna u odnosu na Benjamina, primjerice Daisy je izgradila baletnu karijeru, ima svoju obitelj i krug prijatelja, Quinee vodi starački dom, u vezi je s Tizzyem te postaje biološka majka, Tizzy voli kazalište, itd.

Benjamin je u filmu svjestan svoga stanja, svjestan da bi mogao uskoro umrijeti. Za razliku od knjige u kojoj se Benjamin na početku činio zdravo, nije morao učiti hodati ni govoriti. Rodio se sa znanjem i o određenim društvenim ulogama (znao je kako bi se tata trebao ponašati prema djetetu). Glavni se lik u filmu rodio kao starac s određenim bolestima, a što se tiče znanja, rođen je kao dijete, nije znao hodati, ni govoriti, morao je učiti obrasce ponašanja. Dok se Benjamin u knjizi pokušava upisati u vrtić i školu, Benjamin u filmu je započeo život izvan staračkog doma - traženjem poslova. Mogli bismo primijetiti da glavni lik u filmu djeluje zrelije jer odluke koje donosi su na neki način “prilagođenije njegovom stanju”.

Novela je više orijentirana na pojedinca i pritisak koji osjeća zbog toga što je drugačiji te pitanja kako se osjetiti dijelom društva i obitelji. Obitelj i institucije ga odbacuju ili marginaliziraju

tijekom novele. U filmu je glavna tema nešto drugačija, od samoga početka protagonist je okružen smrću. Filmska priča fokusirana je na temu o životu i smrti. Benjamin je od samoga početka do kraja života okružen raznim bolestima, smrću i ratom. Kao što su likovi u noveli svjesni nekakve jasne postojeće društvene i obiteljske strukture u koju se protagonist ne uklapa, tako gotovi svi filmski likovi imaju izraženu svijest o smrti. Primjerice, tijekom filma se više puta ponavlja: “You never know what’s coming for you...”, često u kontekstu smrti. Isto tako, postoji i lik koji živi u staračkom domu te u nekoliko navrata spominje kako ga je udarila munja sedam puta.

Ortolano Scott u svojem članku konstatira kako je Scott Fitzgerald za vrijeme pisanja romana, pisao i objavljavao novele i pripovijetke kako bi zaradio za život.⁴⁰ Fitzgerald je manja književna djela smatrao svojevrsnim „prekidima“ važnijeg rada. Nadalje, ističe kako se ova specifična novela uvelike smatra osrednjom te se pamti većim dijelom zbog svoje premise, a ne naracije. Autor članka također napominje kako Fitzgerald često nije bio zadovoljan kvalitetom kratkih priča koje je napisao.⁴¹

Ortolano konstatira kako se u djelu utjelovljuje period socio-ekonomskih prilika u Americi koji odgovara periodu kada je priča napisana, radije nego vremenu u kojem je radnja priče smještena. Sposobnost Buttona da se uspješno integrira u brojne društvene položaje je rezultat klime u kojem se Amerika nalazila poslije Drugog svjetskog rata i procvata konzumerističke kulture.⁴²

Uspješnost adaptacije može se, prema autorima članka, uočiti na dva područja: adaptacija je pomogla izbrisati sjećanje na izrazito lošu adaptaciju *Velikog Gatsbyja* (eng. *The Great Gatsby*) iz 1974. Drugi aspekt – povećao se interes za radovima Scotta Fitzgeralda. Autori smatraju i da je uspješnost ove adaptacije potaknula Hollywood na ponovno snimanje *Velikog Gatsbyja* 2013.g. koji je kod publike dobro prihvaćen.⁴³

⁴⁰ Ortolano, S. Changing Buttons: Mainstream Culture in Fitzgerald's "The Curious Case of Benjamin Button" and the 2008 Film Adaptation. // The F. Scott Fitzgerald review. 10 (2012), str. 130 – 152.
URL: <https://www.jstor.org/stable/41693882>

⁴¹ Ortolano, S. Changing Buttons: Mainstream Culture in Fitzgerald's "The Curious Case of Benjamin Button" and the 2008 Film Adaptation. // The F. Scott Fitzgerald review. 10 (2012), str. 130 – 152.
URL: <https://www.jstor.org/stable/41693882>

⁴² Ibid.

⁴³ Curnutt, K., Prigozy, R., Mangum, B., West III, J.L.W., Inge, M.T., Beuka, R., Seidel, K.L., Bilton, A. The case gets curious on „Benjamin Button“ from story to screen. // The F. Scott Fitzgerald review. 7 (2009), str. 2-33. URL: <https://www.jstor.org/stable/i40075947>

4.3. *Nestala* (2014.)

Književno djelo je u većini slučajeva dulje od filmskog te postojanjem samo pisane naracije (bez usklađivanja zvuka, slike, glumaca, režije, montaže, itd.) je u svojevrsnoj prednosti u odnosu na filmsko djelo. Jedna od pozitivnih stvari u književnom mediju je prikaz više različitih tema i likova koji se mogu prikazati dublje i detaljnije nego u filmu. Tako, kao što je slučaj i u *Klubu boraca*, *Nestala* otvara i diskutira o raznovrsnim tematikama, primjerice: kreiranje identiteta, prikaz stvarnosti, postoji li objektivnost, uloga medija u današnjem društvu, romantične veze, kako se mi sami predstavljamo drugima te autoričin predmet interesa: na koje načine žene manifestiraju bijes i osjećaj manje vrijednosti. Svih ovih tema dotiče se i film, no ne razvija ih kao u knjizi.

Glavna tematika ovoga filma je kako se mi predstavljamo drugima, odnosno, kako su se Nick i Amy odlučili prikazati jedno drugome i kakvu sliku o sebi kao paru su odlučili pokazati drugima. Amy je od samoga početka svojega života bila suočena sa svojevrsnom glumom. Njeni su roditelji kreirali nakladu knjiga pod nazivom *Fantastična Amy*, koja priča o savršenoj djevojci te je od vrlo rane dobi došla u doticaj sa stvaranjem slike o sebi i prezentiranja sebe drugima. Amy je narcisoidna i navikla je uzeti ili dobiti sve što zamisli te ne bira sredstava da dođe to cilja. Amy je cijeli život igrala nekakve uloge, no naravno bila je selektivna, primjerice pristala je igrati ulogu “kul cure” (engl. *cool girl*), no odlučno je odbacila mogućnost igranja uloge koja joj se nametnula u Missouriju: “Prosječna glupača udana za prosječnog Seronju”.⁴⁴ (engl. *Average Dumb Women married to Average Shitty Men*) te je započela s planom osvete.

Isto kao i Amy i Nick je igrao uloge. Opisan je u knjizi i u filmu kao lik koji beskrajno čezne i želi biti viđen u očima drugih kao “dobar lik”. Margo mu u jednom trenutku govori:

“Ti ćeš doslovno lagati, varati i krasti - dovraga, ubiti - da bi uvjerio ljude da si dobar... i izgubio sam apetit jer je ta izjava bila tako potpuno točna...”⁴⁵

I u filmu ga se takvog portretira, primjerice, tu karakteristiku mu zamjera detektiv Gilpin tijekom istrage Arynog nestanka.

⁴⁴ Flynn, G. *Nestala*. Zagreb: Fraktura, 2012.

⁴⁵ Flynn, G. *Nestala*. Zagreb: Fraktura, 2012.

Nicku kao ni Amy nije strana publika ni osjećaj koji mu donosi pohvale i komentari drugih. Tako možemo vidjeti kako je Nick pomno isplanirano prosidbu Amy “ispred publike”, u filmu je snimateljski tako i prikazano: s glavnim ulogama u fokusu i sporednima u pozadini.

Jedna od ideja filma je da mi ne znamo što se točno događa u nečijem drugom odnosu pa tako ni u tuđem braku. Jedini sigurni zaključak je da su brakovi, a generalno i odnosi, projekcije glavnih likova te da tome treba pristupiti prije svega skeptično - mi gledamo ono što oni žele prikazati ili ono kako oni to doživljaju.

Osim svojevrsnog teatra kojeg postavljaju glumci između sebe i za naciju i publiku, uloga medija u filmu i knjizi je izuzetno velika i važna, tako Flynn konstatira:

„*Gone Girl* is a lot about what story we create in the absence of actual fact or truth. It’s all about image and persona. And so I wanted to put the audience in that place where they’re in charge of bringing their various viewpoints and prejudices and past experiences and aiming it all at Nick before the media starts doing that too.”⁴⁶

U filmu, u trenutku ”policijskog ispitivanja” može se primijetiti da Amy odbija objasniti što se točno dogodilo u Desijevoj kući dok je navodno bila oteta. Ona spremno i odlučno odgovara kako je najbitnije što je živa. Također može se vidjeti kako i drugi likovi, pod utjecajem medija, “navijaju za Amy” te niti oni nisu previše zainteresirani za dokaze pa čak ni za logičnost priče. Tijekom ispitivanja policajac Nicku govori pomalo zadivljeno kako je Amy presjekla Desijev vrat “rezačem za kutije” (engl. box cutter), no Nick ga smireno pita kako je mogla doći do rezača za kutije ako je cijelo vrijeme bila zavezana za krevet, na što policajac rezignirano odgovara pitanjem: “Ne možeš li samo biti zadovoljan što se tvoja žena vratila i sretna je?” (2h 9 min)

Amy je natprosječno inteligentna, jako dobro poznaje društvene apsurdne i koristi ih za sebe. Nestanak koji je isplanirala je zapravo impresivan, a činjenica da poznaje kako javnost i mediji reagiraju, samo joj je dalo prednost. Nestanak bijele trudne žene bi samo po sebi izazvalo veliku

⁴⁶ Berkowitz, J. How Gillian Flynn adapted her biggest novel “Gone girl” , into her first screenplay. Fastcompany. 2014.

URL:<https://www.fastcompany.com/3036579/how-gillian-flynn-adapted-her-biggest-novel-gone-girl-into-her-first-screenplay>

brigu i interes javnost, no nestanak bijele, trudne Fantastične Amy je uzrokovao više od toga. Tijekom razgovora s policijom kada Amy objašnjava policajcima što se točno dogodilo, sasvim smireno govori kako je zavezana za krevet (s ožiljcima na zapešćima) prerezala Desijev vrat. Nitko od policajaca i detektiva ne postavlja pitanje kako je to moguće? Narativna igra ime prednost u odnosu na logičnost događaja.

Zanimljivo je spomenuti kako je rasplet događaja u knjizi i filmu isti, no prikazan na različit način.⁴⁷ Knjiga završava njezinim pismom u kojem vidimo da još uvijek živi u nekakvoj iluziji o sebi i njihovom odnosu, zapravo možemo vidjeti da se Amy i njezin način razmišljanja i pisanja dnevnika nisu promijenili. Dok se u filmu završava s identičnom scenom s kojom se film otvara, Nick miluje Amyinu kosu, aludira na to da je situacija ista kao i na početku, oba lika iz različitih razloga izabiru ostati u braku u kojem nisu zadovoljni.

Filmski medij bi trebao pokazati osjećaje, kako smo već rekli, to se dobro vidi u reakciji Nicka kada policija dođe u kuću na njegovu dojavu te ispituje pitanja o Amy i komentira njezina postignuća, a on pokušava odvratiti razgovor na drugu temu ili gleda u pod ili se trgne na materijale koje Amy ima na stolu.

Napetost se u filmu može postići i vrstom montaže. Vrlo dobar takav primjer vidi se na samoj sredini filma, kulminaciji, netom prije nego saznamo da je Amy živa. Načinom montaže, odnosno, brzim kadrovima koji se izmjenjuju prikazuju se tri radnje: policija pronalazi Amyn dnevnik, Nick slijedi trag i pronalazi sve kupljene predmete, a Amy komentira kako se boji Nicka i vjeruje da bi ju mogao ubiti. Scene se izmjenjuju brzo, glazba pridonosi nervozi, Nick je snimljen iz daljine u tami te je njegova sama figura prikazana drugačije, opasnije, Amy se pokušava zaštititi od Nicka. Već samo ovo je učinkovito u postizanju napetosti, no još jedan detalj ju čini vrhunskom montažnom sekvencom - Amy pripovijeda: "Because sometimes, the way he looks at me, I think..." u tom trenutku Nick pogleda desno, a idući kadar prikazuje Amy koja je pozicionirana lijevo i pokušava se sakriti od Nicka.

⁴⁷ Jiménez Ray, A. (2015) *Gone girl: from paper to the screen*. Završni rad. Santiago de Compostela: Sveučilište u Santiagu de Composteli. Filološki fakultet.
URL: <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/13877/Jim%C3%A9nez%20Rey%2C%20Ana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Flynn je odbacila ideju dvaju naratora priče, umjesto Amy i Nicka u filmu pripovijeda samo Amy. Dvostruka naracija u *Nestaloj* ima posebnu ulogu. Važna je jer ponekad ono što publika vidi i ono što joj se kaže nije kompatibilno. U knjizi naraciju čine i Amyne i Nickove misli za koje otkrivamo, tijekom čitanja, da su veoma pristrane i subjektivne; dok je naracija u filmu ispričana kroz Amynu verziju (glas komentara) s tim da je Nick glavni protagonist tijekom filmske priče. U trenutku kada Nick govori policajki Boney da ne zna što znači idući trag u lovu na blago, a zatim dolazi na mjesto na koje Amy aludira, publika vidi da Nick laže. Razumijevanje ove laži ovisilo je o dvostrukoj naraciji (riječima Nick govori jedno, a slikama je prikazano suprotno).

Nadalje, redatelj koristi dvostruku naraciju kako bi izrazio nepouzdanost pripovjedača. Tijekom filma najprije se ide u smjeru da je Nick negativac i izlažu se njegove laži, dok se nakon nekog vremena razotkrivaju i Amyne laži te naposljetku dolazi do priznanja publici. Diskrepancija koja se događa – razlika između onoga što publika čuje i vidi – kasnije ima i sekundarnu ulogu: prikazuje kako se Nick i Amy međusobno tretiraju drugačije od onoga što govore publici.

Kao i knjiga, i film predstavlja priču nelinearnim putem. Filmski tekst počinje s linearnim prikazom događaja koje iznosi Nick, a zatim prekidima iz Amynog dnevnika, dok se književni tekst isprepliće s *flashbackovima* oba pripovjedača. U knjizi također možemo govoriti o repetitivnoj naraciji, jer se događaji prepričavaju dva puta, iz Amyne i Nickove perspektive. U knjizi dolazi do dvostruke interne fokalizacije, pripovjedači su simultano i Amy i Nick. Čitatelj nikada nije upoznat s istinom, već s dvije različite verzije istog događaja.⁴⁸

⁴⁸ Jiménez Rey, A. *Gone girl: from paper to the screen*. Završni rad. Santiago de Compostela: Sveučilište u Santiagu de Composteli. Filološki fakultet

5. Zaključak

Mogli bismo zaključiti da je teorija adaptacije vrlo zanimljivo područje za proučavanje te usprkos mnogobrojnim jednostavnim shvaćanjima, vrlo je složeno polje kojem se može pristupiti i unutar njega analizirati više aspekata: naracija, promjena pripovjedača, procesa adaptiranja, itd. Iako još uvijek pomalo marginalna teorija sa svim konotacijama koje se uz nju vežu, sigurno zavrjeđuje da se adaptacije analiziraju iz postavljenih okvira teorije.

U radu smo započeli argumentaciju s prilično čestim komentarima da je filmska adaptacija manje vrijedna u odnosu na izvorno djelo. Dokazano je teorijom i primjerima zašto je takvo polazište kritika pogrešno ili nedovoljno utemeljeno. Teorija adaptacije se podijelila u nekoliko valova od kojih su se neki bavili izlaganjem razloga zašto bi teorija adaptacije bila legitimno područje znanstvenog interesa; potom drugih valova koji su uspješno argumentirali zašto je percepcija o filmskoj inferiornosti neutemeljena, zatim i samim definiranjem što je točno adaptacija. Umjesto kriterija vjernosti originalu postavljeni su drugačiji okviri analiziranja rada koji su se nastojali slijediti u ovom radu, primjerice, promjena naracije, intertekstualnost filma, pripovjedač kao važan filmski čimbenik i drugi. Nadalje, postavljeno je i drugačije poimanje uspješnosti adaptacije, osim vjernosti izvorniku te koliko sama radnja korespondira s izvornim djelom. Odabrana su tri filma David Finchera, renomiranog redatelja, koji su upotrebljeni kao primjerice analize adaptiranih djela iz perspektive i okvira koji su postavili poglavito Robert Stam i Linda Hutcheon.

Popis literature

Berkowitz, J. How Gillian Flynn adapted her biggest novel “Gone girl” , into her first screenplay. Fastcompany. 2014.

URL: <https://www.fastcompany.com/3036579/how-gillian-flynn-adapted-her-biggest-novel-gone-girl-into-her-first-screenplay>

Bluestone, G. Novels into film. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2003.

Bortolotti, G.R., Hutcheon, L. On the origin of adaptations: Rethinking fidelity discourse and „success“: biologically. // New literary history. 38, 3(2007), str. 443.458.

URL: <https://www.jstor.org/stable/20058017>

Curnutt, K., Prigozy, R., Mangum, B., West III, J.L.W., Inge, M.T., Beuka, R., Seidel, K.L., Bilton, A. The case gets curious on „Benjamin Button“ from story to screen. // The F. Scott Fitzgerald review. 7 (2009), str. 2-33.

URL: <https://www.jstor.org/stable/i40075947>

Darnton, R. The great cat massacre: and other episodes in French cultural history. New York: Basic Books, [2009], cop. 1984.

Flynn, G. Nestala. Zagreb: Fraktura, 2012.

Gilić, N. Uvod u teoriju filmske priče. Zagreb: Školska knjiga, 2007.

Grdešić, M. Uvod u naratologiju. Zagreb: Leykam international, 2015.

Gravett, S. Marla, Freud, Religion, and Manhood: An Interpretation of David Fincher’s Fight Club. // The Journal of Religion and Popular Culture. 2 (1) (2002.) str. 4-4.

URL: <https://sci-hub.se/https://doi.org/10.3138/jrpc.2.1.004>

Hutcheon, L; O’Flynn, S. Theory of adaptation; drugo izdanje. London; New York: Routledge Taylor &Francis Group, 2013.

Jimenez Ray, A. (2015) *Gone girl: from paper to the screen*. Završni rad. Santiago de Compostela: Sveučilište u Santiagu de Composteli. Filološki fakultet.

URL:<https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/13877/Jim%C3%A9nez%20Rey%20Ana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Montesi, M., Aragonese M.E. Does a film adaptation of a novel influence a reading behavior? The answer is on the web. 2014.

URL:<https://eprints.ucm.es/id/eprint/30442/1/Does%20a%20film%20adaptation%20of%20a%20novel%20influence%20reading%20behavior%20-%20the%20answer%20is%20on%20the%20web.pdf>

Murray, S. The adaptation industry: The cultural economy of contemporary literary adaptation. New York and London: Taylor & Francis Group, 2012.

URL:http://libgen.li/search.php?req=the+adaptation+industry&lg_topic=libgen&open=0&view=simple&res=25&phrase=1&column=def

Ortolano, S. Changing Buttons: Mainstream Culture in Fitzgerald's "The Curious Case of Benjamin Button" and the 2008 Film Adaptation. // The F. Scott Fitzgerald review. 10 (2012), str. 130 – 152.

URL: <https://www.jstor.org/stable/41693882>

Stam, R. Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation. Malden [etc.]: Blackwell Publishing, cop. 2005.

Stam, R.; Raengo, A. Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation. : Malden [etc.] : Blackwell Publishing, 2008.

Sažetak

U ovom radu predstaviti će se teorija adaptacije te će se dovesti u vezu s filmovima američkog redatelja Davida Finchera. Rad se sastoji od tri dijela. Počinje se od problema originala iz kojega se adaptira književno djelo. Pokušat će se navesti mogući razlozi za učestale negativne kritike adaptacija u konvencionalnim diskursima, a uz pomoć literature razjasnit će se problem vjernosti izvorniku te pokušati postaviti zanimljiviji problemi. U drugom dijelu navest će se definicija adaptacija te reći nešto više o samoj teoriji adaptacija. Koristit će se radovi Roberta Stama, Linde Hutcheon, Georgea Bluestonea i Simone Murray. U trećem dijelu rada teorija adaptacija primijenit će se na tri konkretna primjera. Analizirat će se tri filma Davida Finchera: *Klub boraca (Fight Club, 1999.)* *Neobična priča o Benjaminu Buttonu (The Curious Case of Benjamin Button 2008.)* te *Nestala (Gone girl, 2014)*. Pokazat će se na navedenim primjerima do kojih je promjena došlo između izvornika i adaptacije te kako je David Fincher pristupio adaptiranju ovih književnih djela.

Ključne riječi: film, adaptacija, diskurs vjernosti, David Fincher

