

Adaptacija i njene iluzije: Don Quijote u filmovima Vlade Kristla i Alberta Serre

Babić Vukmir, Bartol

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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:131:825525>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-20**



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](#)



Odsjek za komparativnu književnost

Filozofski fakultet

Sveučilište u Zagrebu

DIPLOMSKI RAD

Adaptacija i njene iluzije – Don Quijote u filmovima Vlade Kristla i Alberta Serre

Kandidat: Bartol Babić Vukmir

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

Ak. godina: 2022./2023.

SADRŽAJ

1. Uvod	3
2. Vlado Kristl – <i>Don Kihot</i>	6
3. Albert Serra – <i>Viteška čast</i>	15
4. Zaključak	25
Filmografija	26
Bibliografija	27
Sažetak	30

I. Uvod

Bistri vitez Don Quijote od Manche predstavlja problem svakom poimanju filmske adaptacije književnog teksta. Kako u film pretvoriti roman koji je zbog njegove duljine ionako nemoguće ekranizirati u cijelosti? Dakako, pripovjedna jednostavnost Cervantesovog romana i njegova pretežito epizodna struktura dozvoljavaju redateljima da bez poteškoća izaberu samo one epizode koje smatraju najvažnijim, one epizode bez kojih roman ili, bolje rečeno, njegova *reputacija* ne bi bila ono što jest.

Kako se pri adaptaciji (opće poznatih) književnih klasika uglavnom inzistira na što višoj razini odanosti prema izvorniku, posebice kad je riječ o onim tekstovima koji *naizgled* pripadaju u skupinu koju James Naremore naziva „čitateljskim' tekstovima [...], a ne „spisateljskim' tekstovima visokog modernizma, koji su eksplicitno stvoreni da se odupru 'redukciji' na bilo što što nisu oni sami“ (Naremore 5), formalna se pitanja nerijetko zanemaruju u korist puke ilustracije određenih zbivanja iz romana, pa tako „većina adaptacija [*Don Quijotea*] uključuje poznate epizode – vjetrenjače, stado ovaca, kaciga – ali izbacuje sav navodno 'nefilmični' materijal – književnu kritiku, umetnute priče, *mise en abyme* postupke“ i time se zapravo svodi na „prosječne kostimirane drame“ (Stam 37-38).

Naravno, s obzirom na razlike između medija književnosti i filma, nema ništa neobično u tome što prijenos iz jednog medija u drugi zahtjeva određenu razinu prilagodbe, čak i onda kad se pri adaptiranju ignorira, to jest ne promišlja moderna autorefleksivnost originala, što u ovom slučaju počinje od značaja njegovog specifičnog preispisivanja pastorale, pikarskog i viteškog romana. Međutim, ono što zapravo predstavlja ključni izazov pri adaptaciji *Don Quijotea* je to što njegov naslovni lik evidentno gubi sav smisao izvan svog matičnog medija. On je takav kakav je upravo zato što je *čitatelj* – čitatelj romanesknog žanra koji se smatrao zastarjelim već u trenutku nastanka *Don Quijotea* (što je samo po sebi od presudne važnosti) te nema apsolutno nikakve veze s filmskom tradicijom, pa samim time i činjenica da Don Quijote sebe smatra vitezom nema težinu kakvu ima u romanu. Dakle, čak je i prepoznatljiv izgled glavnog lika sasvim destabiliziran promjenom medija. Don Quijote na filmu nikako ne može biti metafilmski lik, ne bez radikalnih intervencija; on sam spada pod „nefilmični materijal“!

Ilustrativan primjer rješavanja tog problema nalazimo u *Čovjeku koji je ubio Don Quijotea* (Terry Gilliam; 2018.) gdje lik kojeg tumači Jonathan Price u filmu mladog režisera (Adam Driver) igra ulogu Don Quijotea te zbog toga povjeruje da on zaista i jest Don Quijote, pri čemu mladi režiser igrom slučaja postaje njegov Sancho Panza. Međutim, ovaj se tekst neće

baviti ni *Čovjekom koji je ubio Don Quijotea*, ni pristupima filmskoj adaptaciji koji su srodni Gilliamovom filmu. Premda je taj film na nekoliko načina sličan filmovima koje ćemo analizirati u iduća dva poglavlja, Gilliamovo je shvaćanje književnog predloška i dalje prilično tradicionalno, utoliko što on ipak ne odustaje od adaptiranja raznih epizoda iz romana. Zbog toga što metafiličnost svodi primarno na razinu priče, umjesto da ju promišlja „ogoljenim“ slikama i zvukovima, njegov je film zapravo sličniji oglednom primjeru klasične adaptacije kao što je *Don Quijote* (1957.) Grigorija Kozinceva nego filmovima Vlade Kristla i Alberta Serre.

Kao što ćemo vidjeti, glavni je razlog tomu što Kristl i Serra razumiju da lik Don Quijotea nadilazi roman iz kojeg dolazi, o čemu je André Bazin pisao još 1948.

S vremenom vidimo duhove slavних likova kako daleko nadilaze velike romane iz kojih proizlaze. Don Quijote i Gargantua borave u svijesti milijuna ljudi koji nikada nisu došli u direktan ili potpuni doticaj sa Cervantesovim ili Rabelaisovim djelima. Ukoliko je stil originala uspio stvoriti lik i nametnuti ga svijesti javnosti, taj lik poprima veću autonomiju, koja u određenim slučajevima može otići toliko daleko da on gotovo transcendirira samo djelo. (Bazin, *Adaptation, or the Cinema as Digest* 23)

Uzevši u obzir to da su gledatelji njihovih filmova, pa čak i ako nisu čitali Cervantesa, barem donekle upoznati s glavnim likom, Kristl i Serra skoro uopće ne prikazuju prepoznatljive epizode iz *Don Quijotea* (svakako ne bez da ih u potpunosti preoblikuju) te se primarno bave samim Don Quijoteom, time što se on sada nalazi na ekranu. Drugim riječima, njihov „intertekstualni dijalog s adaptiranim djelom“ (Hutcheon 8) polazi od nastojanja da se već i sama pojava glavnog lika misli audio-vizualno.

Iako je *Don Kihot* (1961.) desetominutni animirani film eksplozivnog ritma poznat po abrazivnosti svog zvuka i slike, a *Viteška čast* (2006.) meditativni igrani film koji se oslanja na realizam filmske slike, Kristl i Serra u mnogočemu su slični. Osim što srž i vrhunac njihovih filmova počivaju na vrlo sličnim postupcima, obojica stvaraju izrazito minimalističke filmove; minimalističke čak i u usporedbi s drugim filmovima koji koriste ograničenu/reduciranu animaciju, to jest filmovima koji pripadaju u potkategoriju umjetničkog filma zvanu *slow cinema*. Kao što ćemo vidjeti, to im omogućava upravo činjenica da se oslanjaju na tako razvikani predložak koji im osigurava narativni naboj bez da ih obvezuje na određene filmske postupke. Oni zbog veličine romana s redukcijom mogu ići još dalje od svojih suvremenika.

Premda njega primarno zanima sociološka analiza adaptacije, nije na odmet prisjetiti se opažanja Andrewa Dudleyja na temu stilistike filmskih adaptacija: „Stilističke strategije

razvijene kako bi se postigli ekvivalentni potrebni za konstrukciju odgovarajućih priča nisu tek simptomatične za stil određenog razdoblja, već mogu u taj stil uvesti značajne promjene“ (Dudley, 35). Pritom valja naglasiti da se inovativnost Kristla i Serre očituje u otkrivanju novih pristupa čvrsto etabliranim stilovima kroz adaptaciju *vrlo konkretnog* predloška. Svaki predložak nudi svoje. Dakle, njihov nam nesvakidašnji pristup omogućava da drugačije gledamo na problem adaptacije, da zauzmemo perspektivu koja u konvencionalnijim adaptacijama ostaje implicitna. Umjesto da se pitamo kako adekvatno ekranizirati određeni tekst, možemo razmišljati o tome što se sve može postići adaptiranjem književnog predloška, a da u suprotnom nije moguće. Kako je rekao Bazin: „Drama adaptacije je u stvari drama *vulgarizacije*“ (Bazin, *Za nečisti film* 11; naglasio B.B.V.); ponekad u oba smisla te riječi.

II. Vlado Krist – *Don Kihot*

Don Kihot drugi je od tri Kristlova animirana filma koji se oslanjaju na (književni) predložak. Prvo se pojavila *Šagrinska koža* (1960., režiju supotpisuje Ivo Vrbanić), iznimno kondenzirana interpretacija Balzacovog istoimenog romana koji Kristlu primarno služi kao poligon za uporabu različitih likovnih rješenja pri vizualizaciji njegovog narativnog kostura. Može se reći da Kristl i Vrbanić poštuju Balzacov roman, onoliko koliko je to moguće u samo deset minuta, ali i da ih on zapravo ne zanima – njegova radnja im iznad svega služi kao ljepilo koje će spojiti seriju vizualnih bravura. Isto vrijedi i za *Prometeja* iz 1966. Međutim, ondje Kristl ne adaptira Eshilovu dramu, već nudi vlastitu interpretaciju posljedica Prometejevog zločina. U tom se filmu (vizualno reduciranim i od samog *Don Kihota*, svedenom na kaotičnu igru boja i oblika) Prometejevo ime koristi samo kako bi uokvirilo i kontekstualiziralo nasilje koje se u njemu prikazuje, a koje je vječita posljedica ljudskog baratanja vatrom. Uzevši to u obzir, načelno ne možemo govoriti o adaptaciji kad je u pitanju *Prometej*, no činjenica je da Kristl računa s tim da će pripovijest na koju aludira odabrani naslov filmu pridati tematsku kohezivnost te istovremeno učiniti njegov minimalistički, nenarativni kaos razumljivim.

Dakle, razlika između prvog i posljednjeg Kristlovog oslanjanja na pripovjedni predložak leži u tome što je Kristl shvatio kako se riješiti potrebe za ilustracijom samog predloška bez da izgubi čvrsti okvir koji mu on nudi. Drugim riječima, shvatio je kakav tip predloška bolje odgovara njegovim potrebama. Kristlova i Vrbanićeva adaptacija *Šagrinske kože* možda je poprilično minimalistički film, no njegova je narativna okosnica sasvim jasna i linearna. *Prometej* ju pak uopće nema – pretpostavka je da su gledatelji barem čuli za osnovne događaje iz mita o Prometeju te da na temelju toga mogu shvatiti što se u kadru i van njega zbiva. Naravno, ključ te razlike leži u vrsti odabranog predloška. Balzacova *Šagrinska koža* ne može Kristlu ponuditi okvir kakav mu nudi Prometejevo ime jer nije ni izbliza toliko diseminirana. Jedno je konkretan roman iz prethodnog stoljeća, a drugo je antički mit. Međutim, najzanimljivije je ono što se, unutar Kristlove filmografije, ali i u povijesti književnosti, nalazi negdje između ova dva pola.

Za razliku od svoje prve adaptacije, Kristl u *Don Kihotu* (strogo gledano) ne prikazuje niti jedan događaj iz izvornika – scenama gdje se pojavljuju Dulcineja ili vjetrenjače, dva najpoznatija elementa iz Cervantesovog romana nakon junaka i njegovog suputnika, potpuno je promijenjen kontekst, a i one su same znatno drugačije nego što su u romanu. Međutim, iz romana i dalje preuzima likove i motive; bez njih ne može, oni su sastavni dio reputacije romana.

S druge strane, Kristl može s tim likovima i motivima raditi što god ga je volja (počevši od smještanja radnje u 20. stoljeće) te istovremeno realizirati film u kojem je sve znatno reduciranije nego što je bilo u *Šagrinskoj koži* upravo zato što je riječ o predlošku čija je vulgarizacija itekako usporediva s mitom o Prometeju. Glavna je razlika to što se *Prometej* oslanja na apstrahirani čin darivanja vatre i njegove implikacije, ključni događaj iz mita, kao kontekstualizirajući okvir, dok se *Don Kihot* mora oslanjati na vrlo konkretnog naslovnog junaka jer je *on* ključ romana. Štoviše, upravo odavde proizlazi transgresivnost prvog filma koji je Kristl samostalno režirao. On preuzima likove i motive te potpuno mijenja našu percepciju o njima. Premda Midhat Ajanović kaže kako s *Don Kihotom* „nije moguće komunicirati bez mnogih predznanja” (Ajanović 290), ta tvrdnja drži vodu jedino kad govorimo o temeljitoj usporedbi s originalom. Kristlov film računa s nedostatkom *konkretnog* predznanja. Štoviše, možda je i šokantniji bez njega.

Već na osnovi modernistički obrađene špice filma, na kojoj je uz natpis 'Don Kihot' prikazan crtež vjetrenjače, sugerira [...] da tema filma nije stvarni tekst, nego njegova medijska redukcija. Don Kihot je netko tko se suprotstavlja vjetrenjačama i to je jedino što se o tom djelu zna u epohi kad se knjige ne čitaju, nego medijima kruže njihovi motivski sažeci” (Ajanović 290).

To što epizoda s vjetrenjačama zapravo ni po čemu nije posebna glavni je argument u prilog Ajanovićevoj tezi, a nju se može potkrijepiti i naslovom filma – izostavljena je ne samo Don Quijoteova titula bistrog viteza, već i ime pokrajine iz koje on dolazi. Dakako, primarni je razlog tomu činjenica da je Don Quijote u tolikoj mjeri već nadišao djelo iz kojeg potječe, to jest da je do te mjere medijski reduciran, da se često zaboravlja (ako se uopće i znalo) kako naslov romana nije tek *Don Quijote*. Kristlovo nas kraćenje Cervantesovog naslova također upućuje na to da je Don Quijote izgubio svoj geografski kontekst; toliko je medijski diseminiran da više nije (samo) Španjolac. No, najvažnije od svega je to što, uslijed medijske redukcije i preseljenja na film, njegov status viteza prestaje biti važan, odnosno njegova se priroda bitno mijenja. Don Quijotea nužno je odvojiti od njegovog književnog nasljeđa. Zato čitanje kod Kristla ne postoji – ono je Stamojev nefilmični višak.

Tim je umješnija odluka da se Don Quijotea prikaže kao vodovodnu cijev, metalnu šupljinu. U Ajanovićevom tumačenju filma, koje govori o sukobu pojedinca s mehaniziranim i dehumaniziranim svijetom u doba globalizacije, cijevi se pridaje snažno simboličko značenje: „Kristl je najavio samoživ, ciničan svijet u kojem će individualizam i humanizam vrijediti koliko i odbačena, zahrđala cijev” (Ajanović 292). Bez obzira na to što se sukobljava s čitavom

vojskom policajaca, upitno je može li Don Quijote predstavljati suštinsku opreku takvom društvu kad je i sam, kako Ajanović ističe, mehaniziran – ne samo kao cijev, već i kao gramofonski zvučnik/puž (ibid. 288). Štoviše, on je *jedini* bez lica, neekspresivan. Moglo bi se reći kako Kristl u dehumanizaciji svog junaka ide još korak dalje od slepstik komedija u kojima „ljudi poprimaju fizionomiju predmeta“ te im „manjka autoritet i *unutrašnjost* suverenog ega“ (Bratu Hansen 47; naglasio B.B.V.).¹ Don Quijote i Sancho Panza za Kristla su tek „kružići i linije“ (Peterlić 138), binarni par, nula i jedinica, prepoznatljivi upravo kao tandem – Laurel i Hardy. Istina je da se Don Quijote sukobljava s organima reda, ali to ne mijenja činjenicu da je on naprosto bezlični predmet koji se zabija u što god stigne.²

Ajanović je, dakako, svjestan činjenice da Don Quijote nije čovjek, već predmet, te je iznimno perceptivan kad objašnjava da je tomu tako upravo zato što je, od samog početka, u naravi animacije kao medija nastalog u doba industrijske revolucije i fetišizma stvari da oživljava predmete, u ovom slučaju cijev/šupljinu (ibid. 288). Štoviše, ovdje se radi o ingenioznom prevođenju originala u drugi medij. Naime, Don Quijote je i kod Cervantesa svojevrsna šupljina jer se zapravo radi o ulozi koju se igra u potpunoj zaludenosti, izmišljenoj ličnosti bez strogo utvrđenog izvornog imena i prezimena, liku koji postaje ono što je zapravo oduvijek i bio tek kad na samrti proklinje vitešku književnost zbog koje je igrao ulogu viteza, odnosno naslovnog junaka. Kako je on u (animiranom) filmu kao vitez koji se našao u toj ulozi jer je preozbiljno shvatio vitešku *književnost* beznačajna pojava, prazno mjesto, Kristl ga pretvara u pokretnu praznu cijev, „mobilni zvučni crtež“ (Munitić 116). Tim ga potezom korijenski prilagođava mediju u koji ga je preselio te istovremeno zadržava prazninu koju Don Quijote predstavlja.

U ovom bi kontekstu valjalo obratiti pažnju i na trenutak u kojem se naglašava Don Quijoteova šupljina, to jest na geg u kojem Don Quijote u sebe ulijeva ulje. Analizirajući filmske adaptacije književnih djela snimane u Japanu nakon drugog svjetskog rata, odnosno načine promišljanja vizualnog potaknute atomskim eksplozijama, ali i rendgenskim slikama, Akira Mizuta Lippit piše o slikama ljudskih tijela prekrivenih crnilom (crnom kišom ili tintom) i njihovom odnosu prema književnim predlošcima iz kojih potječu i japanskoj povijesti

¹ Nasljeđe slepstik-komedije od iznimne je važnosti za Kristlovo stvaralaštvo, posebice u igranom i eksperimentalnom filmu.

² Ovaj je Kristlov postupak usporediv sa svođenjem vitezova iz arturijanskih legendi na oklopljene strojeve za proizvodnju zvuka u *Lancelotu Jezerskom* (1974.) Roberta Bressona (Rosenbaum; *The Rattle of Armor, the Softness of Flesh: Bresson's LANCELOT DU LAC*). No, za razliku od Bressonovih vitezova, Kristlov vitez uopće nije od krvi i mesa.

općenito. Njegovi su ključni primjeri *Crna kiša* (1989.) Shōheija Imamure, *Legenda o Ugetsuu* (1953.) Kenjija Mizoguchija i *Strašne priče* (1964.) Masakija Kobayashija, s tim da među njima postoji važna distinkcija – prvi je film snimljen po romanu objavljenom 1965. koji se direktno bavi štetom koju su bombe prouzročile, dok se druga dva vraćaju književnim tekstovima nastalim prije Drugog svjetskog rata, ali koji se svejedno osvrću na ratna zbivanja (Mizuta Lippit 119).

Crnu kišu, kao Tanizakijeve sjene, može se gledati kao znak za granice jezika: način pisanja koji, istovremeno, nije dio jezika, koji arhiv nije upio i asimilirao. Elementalni jezik, mokar i nepostojan, upija se [kroz kožu] ili ispari te ne ostavlja zapise, samo tragove. [...] Sam se književni tekst javlja kao trag, sjećanje, ostatak japanskog arhiva koji je u Drugom svjetskom ratu zapravo uništen (Mizuta Lippit 111, 119).

Kristlov film očigledno nema nikakve veze sa zastrašujućim svjetlom atomske bombe ili izokretanjem unutrašnjosti i površine koju donosi rendgen. Međutim, na crno se ulje koje pri svom *prvom* pojavljivanju Don Quijote ulijeva u sebe, koje kroz njega šupljeg naprosto prolazi, može gledati kao probavljeni (fekalni) trag književnog predloška. Sljedeći se kadar nadovezuje na taj geg – putem jedinog natpisa u filmu ulje se naziva destiliranom vodom, čime natpis komentira vizualni trag književnog teksta, pritom ga iz šale krivo opisujući, odnosno referirajući se na njegovo simboličko značenje – crna tinta (ulje) kojom su slova otisnuta na papir postaje destilirana voda „u medijskom dobu kakvo se rađalo u vrijeme nastanka filma“ (Ajanović 285). Ona samo prolazi kroz probavni trakt, ne upija se, original se razvodnio, njegov je prvotni oblik uništen i preostalo je samo (iskrivljeno) sjećanje na neke njegove elemente – par glavnih likova, princeza, vjetrenjača. Nema druge osim da ga se preoblikuje, da se nastavi prenositi (00:01:52-00:02:48).

Dapače, Don Quijoteova se glava neposredno nakon toga preoblikuje u gore spomenuti gramofonski puž, još jednu šupljinu kroz koju nešto prolazi, koja prenosi zvuk, koju svatko može imati u svom domu (00:02:56). Ajanović tvrdi da Don Quijoteu puž „služi kao oko i uho“ te da se njime signalizira njegova pripadnost mehaniziranom svijetu (Ajanović 288). No, kako je riječ o mediju za nošenje zvuka, on ga obilježava i kao glasnika izvornog teksta, nekoga tko masovnoj publici prenosi kratki pregled romana, odnosno njegovu „probavljenu verziju“, kako stoji u naslovu Bazinovog teksta *L'adaptation, ou le cinéma comme Digeste*.

Što to Don Quijote vidi i čuje pomoću svog puža? Zvukove i prizore iz kakvog crtića jurnjave (mogli bismo reći i filma potjere) u skladu s čijim je narativnim konvencijama film

konstruiran (Ajanović 281). Ljubavni par juri cestom i uživa u brzini, a za petama im je policija koja ih progoni, pa Don Quijote zato napada policiju. Drugim riječima, on ugleda konvencionalni filmski prizor (ne i privid kao u romanu!) te naprosto mora u njemu učestvovati; mora postati lik u crtiću jurnjave i ukalupiti se u njegove konvencije kao što i kod Cervantesa neprestano žudi za konvencionalnim zbivanjima o kojima je čitao. Štoviše, filmskim je prizorima, to jest jurnjavi ljubavnika, implicitno pripisana erotska snaga/privlačnost time što se Don Quijote i Sancho Panza zacrvene, pa i pokriju oči, kad vide kako par po cesti juri gore-dolje/lijevo-desno (00:03:16-00:03:24).³ Dakle, prvi pogled, prvi susret s filmskim već evocira pornografičnost koja se za Fredrica Jamesona nalazi u samoj srži vizualnog (Jameson 1) te koja će postati znatno eksplicitnija pred kraj filma u sekvenci s Dulcinejom i vjetrenjačama.

Istovremeno, Don Quijoteov prvi sukob s policijom odvit će se izvan kadra, naprosto će ga se sugerirati zvukom. Policija se u njega zabije onkraj desnog ruba kadra, on ih kopljem-udicom vrati nazad u kadar i pobaca ispod donjeg ruba kadra. Zadnjeg policajca zakotrlja niz cestu, a on preleti brežuljak i zabije se u skupinu policajaca koja je zaustavila ljubavnike. Međutim, ta strana brežuljka nije prikazana – naprosto se iza brežuljka-kulise začuje zvuk nalik rušenju čunjeva u kuglani (00:04:11). Takav prikaz prostora, upotpunjen uporabom zvukova u offu, razlog je iz kojeg Ranko Munitić pozadinu Kristlovog filma naziva „paravanom“ (Munitić 262), a tome bismo primjeru upečatljive artificijelnosti samog krajolika mogli dodati i primjedbu da okomito prikazana cesta niz koju se juri radi svoje linearnosti podsjeća na filmsku traku koja prolazi kroz projektor; isprekidana crta koja se cestom proteže nalik je grafičkim intervencijama na filmsku vrpcu.

Potjera za Don Quijoteom koja nakon tog okršaja uslijedi čini praktički pola filma (00:04:13-00:08:08). Pri izmjenjivanju kadrova koji prikazuju Don Quijoteov bijeg i onih koji prikazuju postepeno nagomilavanje policije/vojske u potjeri za njim najjasnije dolazi do izražaja podijeljenost *Don Kihota* na dva oprečna prostora, to jest „dvije pozornice, grad i nešto što možemo pretpostaviti da je prirodni okoliš, jer ga obilježuje potpuna odsutnost urbanih indikatora“ (Ajanović 287). U toj geometriziranoj, žanrovski kodiranoj sekvenci na površinu također izlazi Kristlovo skladno kombiniranje europskog minimalističkog pristupa animaciji i onog američkog koji se očituje u spomenutoj žanrovskoj matrici i njoj svojstvenim gegovima;

³ Ajanović tvrdi da ovdje Don Quijote „pocrveni od bijesa“ (Ajanović 284), što baš nije izgledni razlog za crvenjenje. Vidimo da policija progoni ljubavnike tek nakon što se glavni dvojac zacrveni, a zacrvene se u kadru nakon što ugledaju ljubavnike kojima će priskočiti u pomoć. Oni očigledno nisu uzrok njihovog bijesa, a i da jesu, nema razloga da Don Quijote i Sancho zbog toga pokriju oči.

skladno usprkos nasilju slike i zvuka kojima se nastoji osvijestiti nasilje zvuka moderne, eksplozivnost represivne policije (Tirnanić 236).

Međutim, prekid te kaotične potjere zapravo predstavlja još veće nasilje od nje same. Jednom kad shvati kako ju u Kristlovom nepreglednom prostoru pokušaj bijega Sizifov posao, Don Quijote naprosto prestaje bježati – stane, okrene se prema vojsci i izvadi knjigu koju lista kako bi se spremio za bitku (00:08:20). „Listanje knjige praćeno je nekom vrstom 'limenog' zvuka“, ističe Ajanović te tvrdi kako tim „[n]ekongruentnim zvukom Kristl podcrtava Don Kihotovu 'tvorničku grešku' – individualizam i različitost u odnosu na njemu neprijateljski svijet neurotičnoga grada i njegovih kvadratnih stanovnika“ (Ajanović 289). Međutim, valja upozoriti na to da se radi o inkongruentnom zvuku *knjige* koji iskače kad ga se usporedi s bilo kojim spojem slike i zvuka u filmu, bilo to insektoidno zujanje policije (jasno metaforičko značenje, spoj kongruentan jer je zvuk proizvod motora) ili metalni zvuk koji proizvodi Don Quijote (sasvim kongruentno, nusprodukt toga što je cijev). Limeni zvuk listanja u potpunosti je začudan te prije svega naglašava različitost same knjige te služi kao najava radikalno različitih slika koje će kroz nju biti unesene u ovaj animirani film – slike stvarnosti.

Dakle, Don Quijote knjigu ne čita, već u nju gleda i u njoj vidi tri različite fotografije akrobatkinje – markerom nadodani tekst upozorava nas da je riječ o Dulcineji. Gledajući prve dvije fotografije vidimo kako Kristl modernizira i izokreće arhetip ugledne dame koju (iluzijama zaluđeni) vitez štuje. Ona je sad član cirkuske postave: na jednoj fotografiji odjevena u pilotsku uniformu, na drugoj čovjeku lomi ruku hrvačkim zahvatom. Jedan od ideala renesanse ljepote pretvoren je u mokri san prosječnog futurista, obožavatelja brzine. Štoviše, mediji su ti koji su je učinili slavnom; Don Quijote je njene fotografije izrezao iz novina ili časopisa kao neki zaljubljeni obožavatelj.

Na posljednjoj je fotografiji Dulcineja prikazana u krupnom planu, ali su joj markerom nacrtane guste crne obrve i brkovi (00:08:36). Ovaj je kadar ujedno i najeksplicitnija Kristlova referenca na Cervantesov roman, odnosno jasna reartikulacija jedine epizode u kojoj se Dulcineja pojavljuje, odnosno u kojoj Sancho Don Quijotea uvjerava kako je jedna od tri seljanke pred njima zapravo Dulcineja. Da se radi o sceni od presudne važnosti istaknuo je Eric Auerbach u svom kapitalnom djelu *Mimeza – Prikaz zbilje u zapadnoeuropskoj književnosti*.

Među mnogim epizodama koje prikazuju sudar Don Quijoteovih iluzija sa svakodnevnom i iluziji suprotstavljenom stvarnošću, ova ima posebno mjesto. [...] Sancho improvizira scenu iz romana, dok sposobnost Don Quijotea da događaje

preobražava prema svojoj iluziji zataji pred sirovom običnošću prizora seljanki (Auerbach 324).

Dakle, Kristl se na Cervantesove postupke nadovezuje time što u animiranom filmu prikazuje išaranu fotografiju Dulcineje zalijepljenu u knjizi, odnosno nekoj vrsti privatnog foto-albuma. Statična se fotografska reprodukcija sudara s pokretnom animacijom jer se kod Cervantesa zbilja sudara s iluzijom. Kristl prikazuje *prikaz* lika (u izuzetno konvencionalnoj formi portreta) koji se kod Cervantesa zapravo *ne pojavljuje* (jer ne postoji) to jest pojavljuje se tek kao iluzija kad Don Quijote povjeruje u Sanchovu laž, pa su fotografiji nacrtani brkovi i obrve kako bi se i njenu realističnu uvjerljivost ubilo, ako ona već nije sasvim uništena time što izgleda izvještačeno kad se pojavi u kontekstu animiranog filma.

Štoviše, taj kadar postaje još kompleksniji kad se uzme u obzir da Kristl njime istovremeno citira *L.H.O.O.Q.* (1919.), slavni *ready-made* Marcela Duchampa u kojem je on Mona Lisi reproduciranoj na razglednici nacrtao brkove i time „unakazio“ ionako reprodukcijom „unakaženu“ renesansnu ikonu.⁴ U nastojanju da prilagodi književni tekst filmu, Kristl problem iskrivljenog viđenja stvarnosti do kojeg dolazi zbog sposobnosti riječi da promijene stvarnost ako im se vjeruje vizualizira tako što prikazuje fotografski posredovanu zbilju koja ne pripada u kontekst u koji je smještena, lažno je predstavlja kao sliku nekoga tko se ne pojavljuje te se šarajući po njoj nadovezuje na likovnu tradiciju razdoblja renesanse (kojem najčešće pripada i *Don Quijote*) posredstvom avangarde 20. stoljeća koja je tu renesansu, odnosno njenu komodificiranu kopiju, prožvakala onako kao što je Cervantes prožvakao vlastito književno nasljeđe. Prikaz zbilje u koji Don Quijote gleda u *Don Kihotu* do te je mjere lažan da se doima manje stvarnim i od crteža. Kristl tretira Cervantesovog junaka, njegovu medijski reduciranu sliku, kao korigirani *ready-made* i iz temelja mijenja način na koji možemo gledati ne samo njega, već potencijalno i sve druge naizgled neproblematične književne predloške:

Što nam je činiti s našim imaginacijama? Voljeti ih, vjerovati u njih do te mjere da ih moramo uništiti, krivotvoriti [...]. No, kad se one, naposljetku, ispostave praznima, neuslišenima, kada pokažu ništavnost od koje su satkane, tek tada trebamo podnijeti

⁴ U ovom kontekstu možemo spomenuti i parafilmski rad Slobodana Šijana *Merilin Monro s doctanim brkovima* (1976.) koji je također posveta Duchampu (Šijan 179). Zanimljivo je da je Šijan, baš kao i Kristl, likovni umjetnik koji se tek kasnije počeo baviti filmom.

cijenu njihove istine, shvatiti da nas Dulcineja - koju smo spasili - ne može voljeti (Agamben, *Šest najljepših minuta u povijesti filma* 109).

Pogled u knjigu sa sobom donosi seksualne konotacije baš kao što je to ranije učinio pogled kroz puž. Ne gleda Don Quijote samo u Dulcineju, izrezanu iz časopisa kao predmet fetišističke fiksacije; gleda i u vjetrenjaču – i to međunožjem (00:08:47). Kad nam slika Dulcineje ogoli artificijelnost, policija podigne bijelu zastavu, iako je Don Quijote i dalje zaokupljen gledanjem. On uopće ne mari za njihovu predaju jer je previše obuzet slikama, mora knjigu okrenuti četiri puta kako bi što bolje pogledao fotografiju vjetrenjače. Međutim, ta četiri kadra vjetrenjače u koje gleda očima nisu zadovoljavajuća. Odjednom se pojavljuje kadar u kojem vidimo dječaka, suncokret i vjetrenjaču (00:08:56); taj se kadar kreće, za razliku od ostalih slika iz knjige, ali on nije nužno objektivan, kako misli Ajanović (ibid. 287). Možemo ga smatrati i subjektivnim kadrom – Don Quijote gleda kiklopskim okom glavića.

Takvo razmišljanje u skladu je s ranijim pornografskim konotacijama gledanja, činjenicom da Don Quijote u sekvenci, nakon što pogleda tri slike Dulcineje, više puta spušta knjigu s očiju na međunožje, a onda i seksualnim implikacijama netom citiranog Duchampovog rada, jedino što je Don Quijote taj koji je nemiran. Ne pojavljuje se slučajno prvi neanimirani pokretni kadar baš u trenutku kad mu je knjiga pred spolovilom. Štoviše, vjetrenjaču i suncokret možemo smatrati i faličkim simbolima – brzo okretanje propelera može predstavljati seksualni nagon, a suncokretu je u prirodi da okreće glavu za oblim suncem.⁵ Najvažnije od svega je to što prikazana (ne)stvarnost predstavlja toliko nasilan odmak od do tad viđenog da uistinu izaziva pomutnju u percepciji, usložnjava je kao što to čini gomilanje metatekstualnih postupaka kod Cervantesa.

Kristlovo nasilje nad percepcijom gledatelja, odnosno Don Quijoteovo nasilje posljednjim preostalim policajcima kulminira dokidanjem slike. Naganjajući se, svi likovi izađu iz kadra; batinanje se ponovno ne vidi, samo se čuju zvukovi dok kadar ispunjavaju brzo izmjenjivani crni i bijeli blankovi (00:09:37-00:09:40). Nakon odtamnjenja vidi se samo sunce, neuredni spektar boja – tehnički gledano, sve ono od čega se *Don Kihot* sastoji i sve ono što ljudsko oko može vidjeti okupljeno u jednoj kružnici. Sancho izviri iz pozadine, iza kulise, a Don Quijote u skladu s epizodnom strukturom romana, odnosno epizodnom strukturnom crtića

⁵ Kad Don Quijote nasrne na policiju, umetnuti kadar okretanja vjetrenjače nedvojbeno predstavlja redateljski komentar – on njih mlati kao što vjetrenjača mlati zrak.

jurnjave naprosto odlazi putem kojim je u film i došao u potrazi za novom sljedećom avanturom, jednom od bezbroj mogućih. *That's all, folks!*

III. Albert Serra – *Viteška čast*

Razlog koji stoji iza Serrine uporabe različitih (književno) povijesnih predložaka, odnosno koncepta filmske režije koji je osmislio u *Viteškoj časti*, vrlo je jednostavan. On svoju metodologiju, u intervjuu za Cinema Scope, objašnjava ovako:

Na početku mi je naprosto bilo lakše raditi s povijesnim i književnim ličnostima jer, ako koristiš predmete ili likove koje nitko ne poznaje, moraš previše vremena posvetiti pričajući nešto o liku. Znaš, trebaju ti neki praktični kadrovi, neki razvoj, kako bi ljudi mogli shvatiti tko je ta osoba, zašto, što se događa... tako da sam u *Viteškoj časti* odlučio koristiti Don Quijotea kako bi se fokusirao na atmosferu, na detalje, na stvari koje volim više od iznošenja radnje ili davanja suhoparnih činjenica o likovima. O ovim likovima imate više-manje sve informacije i ja onda mogu raditi što god hoću, slobodan sam [...] (Peranson i Serra).

U svoja je tri cjelovečernja igrana filma koji imaju uporište u nekom književnom predlošku Serra još, osim Don Quijotea, koristio likove sveta tri kralja u *Pjevu Ptica* (2008.) te Casanovu i Drakulu u *Priči o mojoj smrti* (2013.). Nakon tog niza filmova snimljenih na katalonskom koji je kulminirao glavnom nagradom na Filmskom festivalu u Locarnu za *Priču o mojoj smrti*, Serra je počeo snimati filmove na francuskom i odustao od književnih predložaka te je u slične svrhe počeo koristiti povijesne ličnosti poput Luja XIV. ili libertinaca, a u svom najnovijem filmu *Priča s Pacifika* (2022.) konačno se bavi sadašnjošću. Premda su svi Serrini filmovi, a posebno oni koji se odvijaju u prošlosti, načelno slični po svom manjku dramske napetosti i rudimentarnosti filmskih izražajnih sredstava, korisno je osvrnuti se na razvojnu putanju njegovog opusa jer nam ona ukazuje na određene specifičnosti *Viteške časti* koje nisu nužno vidljive kada se taj film proučava zasebno, a koje su neodvojive od predloška na kojem se temelji, to jest specifičnosti koje jedino Cervantesov roman može ponuditi.

Za razliku od *Pjeva ptica* (2008.), filmskoj adaptaciji biblijske priče o sveta tri kralja i njihovom putovanju prema Isusu, *Viteška čast* sasvim je besciljna – točno znamo kud trojac ide, no Don Quijote i Sancho naprosto lutaju. Nadalje, otprilike trećina *Pjeva ptica* ne prati putovanje kraljeva, već Josipa i Mariju koji samo sjede kraj svoje kućice u pustinji (dok gledatelji iščekuju dolazak kraljeva), a *Viteška čast* je u cijelosti posvećena svojim protagonistima. Ukratko, Serrina prva adaptacija je ta koja ovisi isključivo o magnetičnosti likova koje preuzima iz predloška i naturščika koji ih tumače, dok *Pjev ptica* ima konkretan

dramski naboj te su u njemu cilj i ono što ondje čeka, odnosno povratak i odnos prema onome što je na cilju viđeno puno važniji.⁶

Premda se u oba filma putuje pješice, prikladno je citirati polemiku Paula Schradera s knjigom *Dosada i umjetnost* Juliana Jasona Haladyna, „koji učinak dugog kadra uspoređuje s putovanjem vlakom“, kako bi se ukazalo na sitnu dramaturšku razliku između ta dva Serrina spora filma: „Putovanje vlakom stavlja naglasak na očekivanje, a ne na *prisutnost*. Putnikov um usredotočen je na odredište, a ne na to gdje se nalazi ovdje i sada“ (Schrader 24; naglasio B.B.V.). *Pjev ptica* nedvojbeno je film izrazito dugih kadrova, film koji pripada u kategoriju slike-vremena Gillesa Deleuzea, no činjenica je da svojom teleologijom ipak smanjuje naglasak na prisutnost, naglasak na glumca o kakvom Serra govori kad piše o svojoj dramaturgiji prisutnosti koju može postići upravo zbog toga što glumci tumače poznate likove: „Povratak glumca kao izvođača, kao generatora neponovljivih i fatalnih gesta [...] bila je moja opsesija otkako sam počeo raditi filmove“ (Serra 26). Sveta tri kralja ne da se odvojiti od njihovog jasno definiranog putovanja, dok se Don Quijotea, kao što znamo, može vrlo lako odvojiti od konkretnih događaja iz *Don Quijotea* – on je prepoznatljiv sam po sebi, to jest u paru sa Sanchom Panzom; ono što se njima događa u osnovi je nevažno, važni su oni.

S druge strane, *Priča o mojoj smrti* (2013.) inscenira sukob paradigmatičkih ljubavnika Casanove i Drakule te se prije svega bavi nijansiranjem njihovog utjecaja na skupinu seljanki, postepenim širenjem Drakulinog utjecaja na sve prisutne, a ne njima dvojicom kao unikatnim i opće poznatim ikonama.⁷ Kako bi se središnja važnost tog sukoba dodatno naglasila, film ima jasno definiranu strukturu koja ga odražava – podijeljen je na dva dijela od kojih se prvi i kraći odvija u konkretnoj državi (Švicarska), u interijerima Casanovine rezidencije prateći njegovu svakodnevicu, a duži na neodređenoj lokaciji južno od Karpata, pretežito na otvorenom, gdje se Casanovu učestalo ostavlja postrance kako bi se pažnju posvetilo Drakuli. Ključ filma leži u čvrsto uspostavljenim suprotnostima, a ne u prisutnosti jednog konkretnog lika i njegovom lutanju. Dapače, Serra je očigledno već s *Viteškom časti* iscrpio lutanje, a s *Pjevom ptica* i putovanje uopće - ostala četiri njegova filma varijacije su na temu postepenog zakržljavanja ili činjenja malih kretnji u uskim prostorima.

⁶ *Pjev Ptica* zanimljivo bi bilo usporediti s pjesmom *Putovanje mudraca* (1927.) T.S. Eliota, pri čemu bi ključna sličnost, ali i ishodište mnogih razlika, bila uporaba trodijelne strukture putovanje-dolazak-povratak.

⁷ Štoviše, Casanova, čijim memoarima film duguje svoj naslov i koji je *de facto* glavni lik, imenovan je tek u drugoj polovici filma. Drakula uopće nije imenovan i sveden je tek na arhetip vampira.

Premda nije riječ o književnoj adaptaciji, Serra je sa *Smrti Luja XIV.* (2016.) ponovno snimio film koji se bavi isključivo jednim likom, no u ovom slučaju na čuveni se predložak, za razliku od *Viteške časti*, ne računa; ključ leži u tome što francuskog kralja tumači Jean-Pierre Léaud i to u prvom filmu koji redatelj snima na francuskom, prvom u kojem surađuje s profesionalnim glumcem.⁸ Mnogo je manje važno za koncept filma to što cijelo vrijeme umire Kralj Sunce; u prvom je planu činjenica da okružen kraljevskom raskoši umire Léaud. Takav se film da snimiti o smrti bilo kojeg kralja, ali film je o umiranju Léauda, a on je Francuz, pa stoga mora umirati najpoznatiji francuski kralj. Njegove prethodne uloge nisu važne same po sebi i na njih se film ne poziva; važno je to što ih je, od djetinjstva do odrasle dobi, igrao jedan čovjek. Njegovo starenje zabilježeno je kroz niz filmova i on sad u Serrinom filmu (vrlo polako) umire. U izostanku metafiktivnog predloška, fokus na glumca drugačije je prirode od onoga koji ćemo pronaći u *Viteškoj časti* – u centru pažnje nisu uloga i igranje iste. Štoviše, kao što se da iščitati iz naslova, i u ovom je filmu pravi fokus na praćenju procesa, putovanja s vrlo jasnim odredištem. Smrt je važnija od svega ostalog. Jednom kad kralj umre, odnosno kad se obavi autopsija, nema se više što vidjeti.

Istina je da Cervantesov *Don Quijote* završava smrću svog junaka i da Serra taj rasplet koristi u svom filmu, premda su okolnosti nešto drugačije, a smrt neprikazana. No, ta smrt praktički je nebitna. Ona nije cilj prema kojem film ide, niti je njegova konceptualna potpora. Koncept *Viteške časti* je film o Don Quijoteu i Sanchu Panzi u kojem se njima dvojci ne događa niti jedna prepoznatljiva zgoda iz romana. Nema ni Dulcineje, ni vjetrenjača; ničega što bi pronašli u medijskoj redukciji romana kakvu eksploatira Kristl, a na čiju prisutnost Serra računa bez da se njom eksplicitno koristi. Nema ničega osim glavnih likova. Don Quijote i Sancho samo lutaju pastoralnim krajolikom: „[...] njihov govor nije bitan, bitan je govor tijela“ (Peranson). Tim je važnija Serrina odluka da u junake glume naturščici-debitanti Lluís Carbó i Lluís Serrat. Njihova tijela još nisu viđena na filmu, sama su po sebi zanimljiva i sa sobom ne donose semantički teret prethodno igranih uloga, pa mogu kao prazne ploče prihvatiti semantički teret likova koje igraju – likova slavnijih od bilo koje zvijezde koja ih je ikad igrala ili koja će ih ikad igrati. Kao što Don Quijote igra viteza nalik onim slavnim vitezovima o kojima je čitao, tako Carbó igra slavnog Don Quijotea o kojem su svi nešto čuli; dovoljno je to

⁸ *Smrt Luja XIV.* može se gledati kao pokušaj reartikulacije *Viteške časti* potaknut snimanjem „drugog prvog filma“. To, dakako, ne znači da ne postoje ogromne razlike između ta dva ostvarenja.

što izgleda kao on da bi se u njegovu izvedbu povjerovalo, a nikakva glumačka slava, značenjski balast prethodnih uloga, se ne miješa sa slavom lika.⁹

Serra snima film o poznatom liku koji u svojoj ludosti igra viteza tako što snima čovjeka koji zaista glumi da je Don Quijote i time što ga izolira od svega ostalog zapravo ogoljuje fiktivnost svog filma, ukazuje na činjenicu da je sve što Carbó radi tek predstava za kameru, baš kao što Cervantes neprestano ističe artificijelnost svojeg romana, ali bez da poseže za ijednim pripovjednim postupkom ili situacijom kojom se koristi Cervantes. Upravo je takvo razumijevanje vlastitog predloška, odnosno specifičnog odnosa koji određeni predložak ima spram vlastite filmske adaptacije ono što čini ovaj film radikalnim. „Serrina *Viteška čast* primjer je shvaćanja da moderni film više ne pokušava konstruirati konvencionalnu fikciju – u ovom slučaju, transpoziciju nekih Don Quijoteovih djela i pustolovina na film. Naprotiv, film bi trebalo interpretirati kao pokušaj da se dokumentira Don Quijoteova fikcija“ (Grasset 112). Serra razumije da je u igranom filmu sama ekranizacija Don Quijotea zapravo već adaptacija *Don Quijotea* – odnos zbilje i fikcije leži u tome što gledamo izuzetno realističan film koji je zapravo uprizorenje romana starog preko četiristo godina.

Viteška čast počinje *in medias res* te svojim prvim kadrom naglašava upravo napor igranja uloge, nošenja kostima, podnošenja težine oklopa. No, važno je imati na umu kako taj naglasak ne proizvodi ni Carbóva gluma, niti kompozicija same slike. Naglasak nastaje isključivo postavljanjem tog kadra na strukturno naglašeno mjesto. Don Quijote podiže svoj oklop opetovano masirajući rame koje mu je taj oklop nažuljao te moli Sancha da ga popravi. Njegovo je tijelo, nositelj čitavog filma, odmah postavljeno u prvi plan. Kako se film odvija isključivo u prirodi, bez ikakvih tragova civilizacije, te se u njemu uglavnom ne događa ništa što bi nam dalo do znanja da je riječ o adaptaciji *Don Quijotea*, filmska iluzija gotovo u cijelosti ovisi o kostimima koje glumci nose i u kojima se kreću, ulogama iz kojih ne izlaze. Serrino naglašavanje Carbóvog tijela i odnosa tog tijela prema oklopu najavljuje ostatak filma u kojem će se uglavnom promatrati Carbóvo podnošenje tog tereta, nošenje filmske fikcije. „Ono što karakterizira gestu je to što se njome ništa ne proizvodi ili glumi, već se nešto podnosi i podupire. [...] *Gesta je prikaz medijalnosti: to je proces činjenja sredstva samog vidljivim*“ (Agamben, *Notes on Gesture* 57-8).

⁹ Nije na odmet spomenuti da je, kad je glumio Luja XIV., Jean-Pierre Léaud imao 72 godine. Dakle, isto koliko i Lluís Carbó kad je debitirao u ulozi Don Quijotea.

Pristup je to blizak Pieru Paolu Pasoliniju u čijim je filmovima Deleuze, nadovezujući se na Antonina Artauda, primijetio (sadistički) naglasak na proces pokazivanja nauštrb razvijanja konkretne priče: „[...] inspiracija Sadeom u *Salou* proizlazi iz toga što su, već u Sadeu, nepodnošljive tjelesne figure striktno podčinjene napretku demonstracije“ (Deleuze 174). Striktnu strukturu preuzetu iz Danteove *Božanstvene komedije* i rigidnost fašističkih rituala iz *Salo ili 120 dana sodome* (1975.) koji naglašavaju preokupiranost činom demonstracije tijela naturščika Serra nadomješta fetišističkim fokusom na lik Don Quijotea i epizodičnom strukturom preuzetom iz Cervantesa.¹⁰ Na kraju poglavlja vidjeti ćemo kako se upravo ova preokupacija razvija iz implicitnog u eksplicitno metafilmsko mjesto, premda ne toliko eksplicitno kao scena promatranja vlastite izopačenosti (Brlek) na kraju Pasolinijevog filma.

Nadalje, umor koji u tijelu izaziva nošenje oklopa, odnosno kostima ekvivalentan je umoru koji izaziva gledanje sporog i monotonog filma kao što je Serrin – u oba slučaja umor nastaje zbog dugotrajnog trpljenja iluzije. Štoviše, kako je *Viteška čast* pretežito snimana kamerom iz ruke koja se ne odvaja od likova, snimajući ih skoro u svakom kadru filma i prateći ih kamo god oni krenuli, Agambenovo opažanje o glumačkoj gesti može se proširiti i na tijelo koje kamerom upravlja. Premda se ona vrlo često kreće (podrhtava i kad miruje), ne nastoji se stvoriti značenje pokretom kamere, već se naprosto provodi vrijeme s onima koje se snima, podjednako se podnosi njihovo kretanje i mirovanje. Jedini je imperativ učiniti ih vidljivima, poduprijeti fikciju, izdržati.¹¹ Iznimka je tek kadar kojim Serra citira drugi film, no i u tom se trenutku kamera okreće oko glumca nastojeći naglasiti njegovu glumu.

Osim što u izostanku svega ostalog Don Quijote i Sancho dobivaju na važnosti, isto se događa s krajolikom u kojem se nalaze, odnosno s mijenama noći i dana. Značajno je to što se uvodna scena popravljavanja oklopa zbiva baš u sumrak. Štoviše, prvih 11 minuta filma „napetost“ stvara postepeno zamračivanje slike. Dok se oklop popravlja, odnosno dok Sancho na Don Quijoteov zahtjev u žbunju traži lovorov vijenac kojim bi se malo obogatila Carbóova maska, prirodno svjetlo zbog koje je slika vidljiva polako nestaje, a to će se nastavljati događati

¹⁰ Serrino nadovezivanje na Pasolinija i Markiza de Sadea najjasnije dolazi do izražaja u *Slobodi* (2019.) gdje se bavi libertincima, no bila bi pogreška zanemariti tu stranu njegove poetike u njegovim najranijim radovima.

¹¹ Podrhtavanje kamere iz ruke, primjetljivo i pri mirovanju, čini *Vitešku čast* znatno drugačijom od ostatka Serrinog opusa. Primjerice, u *Pjenu ptica* pokret kamere gotovo je sveden isključivo na šenkove koji prate kretanje kraljeva s jedne na drugu stranu, a u *Priči o mojoj smrti* kamera, postavljena u prikolicu kočije, kreće se samo u jednom kadru, kad se prelazi s prvog dijela filma na drugi, odnosno kad kočija prilazi drugoj lokaciji.

kroz cijeli film. Oko prirodnog izvora svjetla se također vrti prvi začudni odmak Serrinog filma koji ujedno najavljuje centralnu važnost odnosa prostora u kadru i van kadra u ostatku filma.

Don Quijote i Sancho u zoru šeću zajedno sa svojim konjem/magarcem, kratko zastanu te prvi drugoga upozorava na ljepotu izlazećeg sunca koje se nalazi van kadra, čak i prstom pokazujući prema suncu (00:17:44). Međutim, Sancha ono ne zanima previše. Malo nakon što nastave hodati, Don Quijote ponovno stane kako bi pogledao sunce (00:18:05) te ga, okrenut licem prema kameri, promatra nekoliko sekundi. Sljedeći kadar prikazuje izlazeće sunce koje se nazire iza krošanja (00:18:12) te predstavlja jedan od dva subjektivna kadra u *Viteškoj časti*. Drugi možemo vidjeti pred sam kraj filma kad se Don Quijote oprašta od Sancha, kad je spreman umrijeti, a i u tom je kadru njegov pogled uprt prema gore, prema suncu koje se nazire kroz krošnju drveta (01:36:13). Doduše, prvi od ta dva kadra ubrzo prestaje biti subjektivan jer dvojac s desne strane u njega uđe, no u filmu s toliko rudimentarnim kadriranjem i rudimentarnom montažom, ovaj trenutak djeluje kao oštar stilski otklon – posebno kad osvijestimo činjenicu da je sunce jedina pojava van kadra o kojoj Don Quijote i Sancho govore, a koju Serra odluči prikazati!

Na primjer, u istoj se toj sceni već govorilo o psima, odnosno vukovima koje mi samo čujemo (npr. 00:17:05), a kasnije (od 00:33:00) Don Quijote spominje puževe koji su zbog kiše navodno posvuda po tlu. No, Serra ide korak dalje u sceni na groblju gdje dvojac razgovara o nekoj, kaže Sancho, velikoj ptici koja navodno ne izgleda opasno dok se u offu čuje tek poneki cvrkut, a ne lamatanje krila neke velike ptice koja u mraku leti nad njihovim glavama (01:02:23-01:01:08:32). Nadalje, Sancho cijeli noćni dio scene pogledava u nebo ne bi li pticu držao na oku, a pritom narančasti mjesec i nadgrobni spomenik koji većinski skriva Sancha pomažu u stvaranju osjetno zloslutne scene (01:04:11-01:08:32). Moglo bi se ustvrditi kako Serra ovdje u stvari adaptira iluzorne prizore iz *Don Quijotea* time što stvara nepremostiv raskorak između onoga se vidi/čuje i onoga što likovi vide i čuju. Dapače, kako je raskorak samo ovdje toliko radikaln, u sceni koja je na kraju krajeva samo još jedna nespektakularna epizoda, iluzija praktički pada u drugi plan, a učinak postaje zaista snolik. Mjesto koje bi po svemu sudeći trebalo biti snažno naglašeno, potisnuto je u pozadinu kao da se ništa ne događa i postaje tek odjek.

Ono nam također ilustrira ključnu razliku između medija književnosti i filma. Način na koji Cervantes prikazuje Don Quijoteovu zaljubljenost književnošću, to jest posljedičnu pomutnju između zbilje i fikcije, nerazdvojiv je od pisma jer počiva na izostanku slike. Čitatelji ne vide ni vjetrenjače koje vidi Sancho Panza, ni divove koje vidi Don Quijote, već su im te dvije

perspektive simultano predstavljene; roman ni jednoj ne daje prednost, bez obzira na to što je jasno koja do njih je izmaštana. S druge strane, film se uvijek mora opredijeliti za jednu, upravo zato što je vizualan. Kako analizirajući nijemu filmsku adaptaciju *Tartuffea* u režiji F.W. Murnaua kaže Jacques Rancière

„[...] u pogledu privida, prava moć filma se ne sastoji u tome da nam pokazuje tko je uistinu biće za koje smo vjerovali da je netko drugi: sastoji se u tome da nam u sljedećem kadru pokaže što stvarno radi onaj kojega smo, u prethodnom planu, vidjeli kako radi nešto drugo. [...] Uvijek je potreban kadar više da se osujeti privid“ (Rancière 42-3).

S obzirom da Serra na raspolaganju ima zvuk, odnosno simultanost zvuka i slike, on je kroz nepodudarnost slike/zvuka i onoga što likovi govore u stanju prikazati ono što se ne vidi bez da to uopće i prikaže. Umjesto da prikaže iluziju koju likovi vide kao stvarnu, pa ju zatim raskrinka, Serra gledatelje navodi da zamisle ptičurinu koje očito nigdje nema (osim u Don Quijoteovim i Sanchovim očima) te ih time dovodi u izuzetno ambivalentnu poziciju - oni vide da Don Quijote zaista nije pri sebi dok istovremeno zamišljaju isto što i on zamišlja. S obzirom na to da i Sancho vidi pticu, stvarno stanje stvari još je nesigurnije.

Sličan je i njegov pristup onim rijetkim prizorima gdje se pojavljuju drugi likovi, koji kao kakvi odjeci Cervantesovog romana iznenada prodiru u dijegezu filma te iz nje u tren oka nestaju, bez da išta učine. Za razliku od Don Quijotea kojeg se neprestano potvrže demonstraciji i daljnjem lutanju kroz film, oni s epizodama dolaze i odlaze. Primjerice, skupina muškaraca na konjima usred noći iz pozadine prilazi dvojcu koji u prvom planu spava kraj groblja kako bi odvela Don Quijotea sa sobom; u mrklom su mraku vidljivi samo zbog svojih bijelih košulja, kao duhovi (01:08:55). Premda razdvajanjem glavnih likova guraju film prema svojevrsnom vrhuncu, nestaju iz filma tri minute kasnije. Njihovi razlozi za otimanje Don Quijotea nisu jasni, nitko od njih ne izgovori ni repliku. Naprosto ga ostave negdje i nestanu, kao što je ranije (00:57:32) nestala skupina zatvorenika koja se izdaleka vidi u jednom jedinom kadru.

Usporedimo li Serrin film s Bressonovim *Lancelotom Jezerskim*, njegovim očitim uzorom po pitanju obrade književnog izvora i općeg stilskog minimalizma, jedna bi od ključnih razlika bio potpuni izostanak brutalnosti kod Serre, što se najjasnije vidi u jedinom Don Quijoteovom „sukobu“ s drugim vitezom (00:54:41). On je prvi sporedni lik koji se pojavljuje; također mu je dodijeljen tek jedan kadar, ali on niti govori, niti se miče – kao da je Don Quijote šećući drvoredom usred bijela dana naprosto nabasao na nepokretni oklop. Umjesto da prikaže

bitku, Serra ovdje koristi elipsu kao što Cervantes na kraju 8. poglavlja prekida bitku zbog manjka informacija u tekstu koji pripovjedač kod sebe ima. Međutim, dok Cervantesov pripovjedač potom izlaže verziju koju je naknadno pronašao i dao prevesti, Serra prikazuje tek mutno ružičasto nebo u sumrak i Don Quijotea kako proklinje viteza koji kao da je ispario ili odlepršao s vjetrom koji pri njegovom pojavljivanju puše, a bez čijeg šuma prizor u sumrak zvuči zagrobno tiho; tim je zvučnim kontrastom naglašena kako elipsa, to jest vremenski jaz između dvije scene, tako i uzaludnost Don Quijoteovog izoliranog urlanja na koje odgovora nema, niti će ga biti.

Što se tiče urlanja bez odgovora, izuzetno je važan trenutak u kojem se Don Quijote, nakon što se nekako odvojio od svojih otmičara, ali prije no što se opet sastane sa Sanchom, na vrhu brijega okreće suncu te zaziva neprisutnog Sancha da i on pogleda prema njemu (01:18:01-01:19:20). Serra u tom kadru citira *Riječ* (1955.) Carla Theodora Dreyera, odnosno njegov najpoznatiji prizor – trenutak kad na vrhu brijega Johannes (Preben Lerdorff Rye), koji vjeruje da je utjelovljenje Isusa Krista, u vjetar govori kako će samo oni koji vjeruju ući u kraljevstvo Božje (00:05:58). Međutim, manje je bitno to što njih dvojica u ovoj sceni načelno rade jedno te isto; važniji je sam čin imitacije. Odjednom, Carbó ne glumi tek Don Quijotea koji nosi kostim igrajući viteza, već istovremeno imitira glumca iz drugog filma koji je glumio lik koji i sam vjeruje da je netko drugi – ni manje ni više nego najpoznatija osoba u povijesti čovječanstva, kao što se Carbó mora pretvarati da je junak iz najpoznatijeg romana.

Međutim, navedeni citat nije tek prikazan; Serra ne reproducira statičnost Dreyerovog kadra. On pokazuje kako kamera iz ruke sama odlučuje imitirati Dreyerov film, to jest prikazuje postupak citiranja, gestu kamere kojom se dolazi do citata. Štoviše, Serra ovdje na neki način kondenzira Dreyerov film – koristi pokret kamere, najistaknutije filmsko izražajno sredstvo u *Riječi*, kako bi citirao statični prizor koji je postao zaštitni znak tog filma.¹² Točnije, Serra citira njegov promotivni plakat; medijsku redukciju filma citira u svom filmu koji ovisi o medijskoj redukciji romana na kojem se temelji! Na početku kadra Don Quijote prikazan je laganim donjim rakursom iz profila; kamera postepeno kruži u desno kako bi ga snimila sprijeda, onako kako je Johannes prikazan na plakatu (u filmu je prikazan u poluprofilu s desna), te se dodatno

¹² Vidi *Mise en Scène as Miracle in Dreyer's ORDET* (Rosenbaum) za konkretan primjer ili *An Old Film in a New Light: Lighting as the Key to Johannine Identity in "Ordet"* (Goodwin) str. 3-4 za kratki pregled važnosti pokreta kamera u Dreyerovom filmu. Ostatak Goodwinovog članka također nudi pomnu analizu povezanosti identiteta, biblijske simbolike i uporabe svjetla.

spušta kako bi rakurs još više ličio slici koju Don Quijote svojim pokretima citira, šireći ruke kako bi zauzeo Johannesovu pozu.

Ovu se scenu može shvatiti kao produžetak scene s ptičurinom, jedino što ovdje nastaje raskorak između Don Quijotea i Johannesesa, još jednog književnog lika preseljenog na film.¹³ Dakle, veza Serrinog Don Quijotea s filmskom tradicijom je uspostavljena preko druge adaptacije. Scena je istovremeno i proizvod potpune fiksacije na (igranje) Don Quijotea na kojoj film počiva. Povrh oklopa koji na sebe stavlja na početku filma, Carbó sad navlači i Johannesovu kožu, odnosno tjera gledatelje (one koji poznaju najpoznatiji prizor Dreyerova filma) da u njegovoj glumi prepoznaju i glumu Prebena Lerdorffa Ryea – osim iluzije Don Quijotea, sad nosi i iluziju prisutnosti drugog lika/glumca. Toliko je dugo kamera promatrala Don Quijotea da je on (okrenut ka izvoru svjetla) počeo podsjećati na nekog drugog, na lika koji, kao i on, opetovano upozorava na prisutnost svjetla u (implicitno) metafilmske svrhe (Sitney 69-70). Nadalje, kako se ova scena ističe upravo zbog otegnute monotonije ostatka filma te činjenice da su samo ovdje glavni likovi razdvojeni (to jest činjenice da se Serra samo ovdje koristi paralelnom montažom), ona zapravo ima sličan učinak kao i scene u kojima se kao iznenadne aberacije pojavljuju drugi likovi. Dakako, ovdje prisutni lik zapravo uopće ni nije prisutan! Ukratko, ova je scena ujedno i kondenzacija svih oblikovnih postupaka kojima se Serra koristi u ostatku filma.

Trenutak kad Don Quijote na čas prestaje biti tek Don Quijote ujedno je i njegov vrhunac. Preostalih je dvadesetak minuta filma posvećeno Don Quijoteovom umiranju, a njegovo „službeno“ (i nijemo) opraštanje od ovozemaljskog svijeta ujedno i povod za jedinu upotrebu glazbe u cijelom filmu. Naravno, njena je svrha da izdvoji baš tu naizgled običnu scenu gdje likovi dolaze do prosječnog stabla kao da je ono konačno odredište hodočašća. Čini se kao da su po prvi put negdje došli s ciljem te svoj cilj zatim promatraju skoro dvije minute (01:32:30-01:34:14). Zanimljivo je što Serra to stablo (ili barem njegovo deblo) ne prikazuje, za razliku od sunca kojem koje je predmet jedinih subjektivnih kadrova u filmu i koje se u oba ta slučaja zapravo skriva iza drveća! Sad kad je na redu promatranje stabla samog, ono što likovi gledaju ostaje svojevrsni misterij. Ono je jedno od bezbroj stabala u filmu, a u svojoj je prosječnosti tajanstvenije i od jedinstvenog sunca koje pogled na stablo omogućava. Nekoliko razloga stoji iza toga.

¹³ *Riječ* je adaptacija istoimene drame danskog spisatelja Kaja Munka.

S jedne strane, prvi put kad Don Quijote i Sancho razgovaraju o neprikazanom stablu, ono im izgleda kao da umire te najavljuje simboliku ovog koje se kao kakav nadgrobni spomenik (ne) pojavljuje kasnije. S druge strane, ono što pomoću njegovih grana vidimo jest, griffithovski gledano, protok vjetra koji ih pomiče i svojom nevidljivom prisutnošću ukazuje na pokretnost slike. Tehnički, stabla rade isto što rade vjetrenjače! Vidi li Don Quijote u tom stablu vjetrenjaču, ne zna se. Kao što je rekao Jean-Marie Straub, Kristlov kolega i Serrin najveći uzor, u intervjuu povodom filma *Klasni odnosi* (r. Danièle Huillet, Jean Marie-Straub; 1984.) koji je adaptacija Kafkinog romana *Amerika*: „Od početka sam se htio riješiti svega što je vizualno opisano jer mislim da film nije ovdje da vizualno pokaže stvari“ (Hurch et. al).

IV. Zaključak

Vlado Kristl i Albert Serra adaptiraju *Don Quijotea* jer uviđaju da im Cervantesov roman otvara nove mogućnosti unutar filmskog medija. Pošto prepoznatljivost *Don Quijotea* ovisi o njegovim glavnim likovima te nekoliko prepoznatljivih elemenata koji su nadišli i slavni roman iz kojeg potječu, Kristl i Serra se oslanjaju na prepoznatljivost tih elemenata kako bi, bez da izgube naboj svojstven filmskoj fikciji, svoj filmski izražaj reducirali do krajnjih granica. Oni pritom ulaze u kreativni dijalog s vlastitim predloškom i njemu karakterističnim auto-refleksivnim postupcima kako bi, tragom svojih prethodnika, na različite načine propitivali što to znači ekranizirati prvi moderni roman, a onda i što to znači ekranizirati književni tekst uopće.

Usprkos mnogobrojnim razlikama u realizaciji, većina kojih proizlazi iz osnovnih razlika između animiranog i igranog filma, oba redatelja *Don Quijoteov* oklop koriste kao konkretni zvučni i vizualni znak rekontekstualizacije njegovog lika u drugom mediju, dok vrhunce njihovih filmova predstavljaju scene gdje citiraju umjetnička djela iz 20. stoljeća koja se i sama bave na nekim oblikom imitacije – sve kako bi prokazali vlastiti iluzionizam, vlastiti pokušaj da ožive junaka romana koji imitira viteške romane.

Filmogafija

Crna kiša (Kuroi ame, Shōhei Imamura , 1989.)

Čovjek koji je ubio Don Quijotea (The Man Who Killed Don Quixote, Terry Gilliam, 2018.)

Don Kihot (Vlado Kristl, 1961.)

Don Quijote (Don Kihot, Gregorij Kozincev, 1957.)

Klasni odnosi (Klassenverhältnisse, Danièle Huillet, Jean Marie-Straub, 1984.)

Lancelot Jezerski (Lancelot du Lac, Robert Bresson, 1974.)

Legenda o Ugetsuu (Ugetsu Monogatari, Kenji Mizoguchi, 1951.)

Pjev ptica (El cant dels ocells, Albert Serra, 2008.)

Priča o mojoj smrti (Història de la meva mort, Albert Serra, 2013.)

Priča s Pacifika (Pacifiction, Albert Serra, 2022.)

Prometej (Prometheus, Vlado Kristl, 1966.)

Riječ (Ordet, Carl Theodor Dreyer, 1955.)

Salo ili 120 dana sodome (Salò o le 120 giornate di Sodoma, Pier Paolo Pasolini, 1975.)

Sloboda (Liberté, Albert Serra, 2019.)

Smrt Luja XIV. (La Mort de Louis XIV, Albert Serra, 2016.)

Strašne priče (Kaidan, Masaki Kobayashi, 1964.)

Šagrinska koža (Vlado Kristl, Ivo Vrbanić, 1960.)

Viteška čast (Honor de Cavalleria, Albert Serra, 2006.)

Bibliografija

- Agamben, Giorgio. »Šest najljepših minuta u povijesti filma.« *Profanacije*. Zagreb: Meandarmedia, 2010.
- . »Notes on Gesture.« *Means without End*. Minneapolis: University of Minesota Press, 1992. 49-60
- Ajanović, Midhat. *Karikatura i pokret: devet ogleđa o crtanom filmu*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008.
- Andrew, Dudley. »Adaptation.« ur. Naremore, James. *Film Adaptation*. London: Athelone Press, 2000. 28-37
- Auerbach, Eric. *Mimeza – Prikaz zbilje u zapadnoeuropskoj književnosti*. Zagreb: HENA COM, 2004.
- Bazin, André. »Adaptation, or the Cinema as Digest.« ur. Naremore, James. *Film Adaptation*. London: Athelone Press, 2000. 19-27
- . »Za nečisti film.« *Šta je film? Sv. 2: Film i ostale umetnosti*. Beograd: Institut za film, 1967. 3-18.
- Bratu Hansen, Miriam. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012.
- Brlek, Tomislav. *Salò ili 120 dana Sodome. Filmski leksikon*. 8 ožujak 2023.
<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1626>
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time Image*. London: Athelone Press, 2000.
- Hurch, Hans i Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. *A Conversation with Danièle Huillet and Jean-Marie Straub about "Class Relations"*. MUBI. 8 ožujak 2023.
<https://mubi.com/notebook/posts/a-conversation-with-daniele-huillet-and-jean-marie-straub-about-class-relations>
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Grasset, Eloi. »The Truth About Don Quixote in Honor de Cavalleria (Albert Serra, 2006).« ur. Cortijo Ocaña, Antonio i Eloi Grasset. *Re-Imagining Don Quixote (Film, Image and Mind)*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2017. 107-122

Goodwin, Richard V. „An Old Film in a New Light: Lighting as the Key to Johannine Identity in „Ordet““, *Journal of Religion & Film*: Vol. 22: Iss. 2, Article 2. 8 ožujak 2023. <https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1995&context=jrf>

Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. New York, London: Routledge, 2007.

Mizuta Lippit, Akira. *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. 2005.

Munitić, Ranko. *Uvod u estetiku kinematografske animacije*. Beograd, Zagreb: Univerzitet umetnosti; Filmoteka 16, 1982.

Naremore, James. »Introduction: Film and the Reign of Adaptation.« ur. Naremore, James. *Film Adaptation*. London: Athelone Press, 2000. 1-16

Peranson, Mark. „Battles of Honour and Humanity: Albert Serra's Quixotic Experiment By Mark Peranson.“ *fipresci*. 11 veljače 2022. <https://fipresci.org/report/battles-of-honour-and-humanity-albert-serras-quixotic-experiment-by-mark-peranson/>

Peranson, Mark i Albert Serra. „The Beauty of Horror and the Horror of Beauty: An Encounter with Albert Serra“. *Cinema Scope*. 11 veljače 2023. <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/tiff-2013-cinema-scope-56-preview-albert-serra-on-story-of-my-death-albert-serra-spainfrance/>

Peterlić, Ante. »Nakon dvije prve festivalske nagrade.« *Zagrebački krug crtalog filma. Sv. 3 – Uspjesi i nedoumice: izbor i bibliografija važnijih napisa o crtanim filmovima zagrebačke škole objavljenih u domaćem tisku 1951-1972*. ur. Sudović, Zlatko. Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske; Zagreb film, 1978. 138-139

Rancière, Jacques. *Filmska fabula*. Zagreb: Udruga Bijeli val, 2011.

Rosenbaum, Jonathan. „The Rattle of Armor, the Softness of Flesh: Bresson’s LANCELOT DU LAC“. *Jonathan Rosenbaum*. 30 siječanj 2023. <https://jonathanrosenbaum.net/2022/02/21315/>

—. „Mise en Scène as Miracle in Dreyer’s ORDET“. *Jonathan Rosenbaum*. 6 ožujak 2023. <https://jonathanrosenbaum.net/2022/03/mise-en-scene-as-miracle-in-dreyers-ordet/>

Schrader, Paul. *Transcendentni stil na filmu*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2022.

Serra, Albert. »Dramaturgija prisutnosti.« u *KINOSRAZI! - FILM + MOĆ*. Zagreb: Film-protufilm, 2020. 26-28

Sitney, P. Adams. *Modernist Montage – The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*. New York, Oxford: Columbia University Press, 1990.

Stam, Robert. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

Šijan, Slobodan. *Razgovori oko filma*. Beograd: Dom kulture „Studentski grad“; Akademski filmski centar, 2010.

Tirnanić, Bogdan. »Završetak prvog kruga.« *Zagrebački krug crtanoog filma. Sv. 3 – Uspjesi i nedoumice: izbor i bibliografija važnijih napisa o crtanim filmovima zagrebačke škole objavljenih u domaćem tisku 1951-1972*. ur. Sudović, Zlatko. Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske; Zagreb film, 1978. 234-240

Sažetak

Ovaj rad izlaže temeljitu analizu dvije filmske adaptacije *Bistrog viteza Don Quijotea od Manche* u režiji Vlade Kristla i Alberta Serre – *Don Kihota i Viteške časti*. Polazeći od usporedbe ovih filmova s drugim adaptacijama iz opusa njihovih autora, rad ukazuje na jedinstvene mogućnosti koje Cervantesov roman pruža svojim adaptatorima, a koje uvelike proizlaze iz toga što, kako je uočio André Bazin, Don Quijote nadilazi roman iz kojeg potječe. *Don Kihot i Viteška čast* stoga se odmiču od konkretnih zbivanja iz romana, postavljaju zvuk i sliku u prvi plan te njima promišljaju sam čin ekranizacije, odnosno njegovu artificialnost. Animirani *Don Kihot* prikazuje Don Quijotea kao šuplju vodovodnu cijev (pokretni zvučni crtež) kako bi ukazala na njegovu rekonceptualizaciju u drugom mediju, ali i njegovu iskonsku šupljinu, dok se *Viteška čast* usredotočuje na tijelo glavnog glumca i kostimografiju kojom ga se pretvara u lik bez kojeg iluzija igranog filma ne bi postojala. Štoviše, oba filma također inzistiraju na odvojenosti slike i zvuka, putem čega na površinu izlaze presudne razlike između tretmana iluzije u književnosti i na filmu. Posljednja je dionica analize u oba slučaja posvećena citatima pomoću kojih Kristl i Serra svoje autorefleksivne filmove sukobljavaju s drugim autorefleksivnim umjetničkim djelima te izravno uspostavljaju intertekstualni dijalog ne samo s vlastitim književnim predloškom, već i drugim slikama.