



РЕВИЗИОНИСТИЧКА АДАПТАЦИЈА: ТРАНСТЕКСТУАЛНОСТ, МЕЃУКУЛТУРНИ ДИЈАЛОГИЗАМ И ПЕРФОРМАТИВНА ОДСТУПАЊА

Овај есеј се бави адаптацијама које драматично преображавају и ревитализују своје изворне текстове уношењем провокативних измена у место радње, историјски период, жанр, перспективу, начине изведбе или процесе продукције. Бескрајно протејске адаптације Шекспирових драма, и у позоришту и на филму, јасни су примери иновативних исправки. У свом делу *Вугу Макбеџ* (*Voodoo Macbeth*) које је разорило парадигме, Орсон Велс је, на пример, ревитализовао Шекспира изменом места и времена радње, поделом улога и културним референцама. Велсова верзија, премијерно изведена 1936. године у харлемском позоришту Лафајет, преобразила је расни ефекат Шекспирове драме поверивши све улоге црним глумцима; поред професионалних глумаца Канада Лија, Мориса Елиса и Едне Томас, глумачкој екипи су придодати и бројни аматери из Харлема. Сама подела улога била је изузетно радикалан потез. За разлику од „потпуно црначких мјузикала“ какав је био *Алелуја* (*Hallelujah*, 1929), Велс је искористио црначку изведбу у циљу исказивања сасвим другачије идеје канонског ремек-дела. На самом врхунцу белачке друштвене надмоћи, Велс је драму поверио црним глумцима, не у име неког исконског „природног талента“, већ пре у име властитог схватања да црни глумци нарочито добро разумеју јампски пентаметар.

Али и ако се остави по страни оно што би се могло сматрати „штосом“ с искључиво црном глумачком екипом, Велс је радикално другачије протумачио Шекспира тако што је место и време радње комада изместио из Шкотске у једанаестом веку на Хаити у осамнаестом. Велсова верзија је углавном поштовала буквални текст *Макбеџа*, али је користила костиме, сцену и изведбу у циљу упућивања на најрадикалнију од свих републиканских револуција – Хаићанску револуцију, која је истовремено била политичка, друштвена и расна. Уместо Шекспировог „Живео краљ Шкотске“, Велс је убацио реченицу „Живео краљ“, како би алудирао на једног другог краља, Анрија Кристофа са Хаитија (шкотски „црвени краљ“ постао је хаићански „црни краљ“). Генерално, Велс је појачао елементе који су познати из европске историје – вештице, чини, магијске мисли – и конкретно присутни у Шекспировом комаду, али их је представио другачије, у виду њихових еквивалената из афричке дијаспоре. Тако је Велс претворио Хекату, вештицу богињу, у мушког вуду свештеника, који се у традицији народа Јоруба везује уз Ексу-легбу, дух раскршћа и улаза, а за Хенрија Луиса Гејтса, уз превод, семиозу и адаптацију (15). Хекатина улога је проширена у Велсовој верзији, у којој је

он тај који изјави да је „поуздање“ „највећи душманин човеку“, откривши да Макдафа „није родила жена“, па је Макбет стога рањив.¹

Вуду Макбет открива субверзивне могућности ревизионистичке адаптације. Поред тога што је улоге поверио црним глумцима, Велс је комад прожео афричким духовним вредностима. Уместо да служе само као украс, вуду ритуали, који су се, као на Хаитију, изводили у кружној формацији, дали су структуру целој представи. Велс је постигао ту културну трансвалоризацију не само захваљујући властитој генијалној интуицији, већ и блиској сарадњи с афричким уметницима попут Асадате Дафоре, који је био задужен за музику и кореографију представе. Пореклом из Сијера Леонеа, Дафора је изучавао оперу у Италији и Немачкој пре него што је 1929. године дошао у Њујорк, где је основао плесну трупу Шоголо Олоба. Трупа је прва на њујоршку уметничку сцену донела афричку музику и плес кореографисане и извођене онако како су то чинили сами Африканци. Циљ, и Дафорин и Велсов, није био само да створе популаран спектакл, него и да прикажу афричку културу као нешто сложено и префињено, а не нешто што је само примитивно или егзотично. Заиста, Велс је можда позајмио идеју да три вештице претвори у вуду свештенице из Дафориног комада *Кјујанкор, или вештица* (*Kyukunkor, or the Witch Woman*, 1934), који је доживео огроман успех у Њујорку свега две године раније. И *Вуду Макбет* је на сличан начин распламсао страсти у Њујорку и генерално је добио сјајне критике, осим оне коју је написао Перси Хамонд за *Хералд Трибјун*. Загрижени републиканац Хамонд осудио је представу, делимично и зато што је презирао и саму идеју да држава финансира културу. Недуго после те негативне критике, позоришни управник Џон Хаусман приметио је да се у подруму позоришта Лафајет бубња више него обично, те да његовом лаичком уху то звучи као нека друга *врсња* бубњања. Перси Хамонд се убрзо разболео и умро неколико дана касније; што је верницима био доказ моћи религије.

Вуду Макбет је отворио врата бескрајној паради ревизионистичких адаптација. Следећи *Причу са западне стране* (*West Side Story*, 1957), која је *Ромео и Јулију* сместила у стилизовану хиспаноамеричку сиротињску четврт на Менхетну, филм *Маре: наша љубавна прича* (*Maré, Nossa História de Amor*, 2008) Лусије Мурат смешта *Ромео и Јулију* у насловну фавелу у Рио де Жанеиру. Ревизионистичка читања су нагласила имплицитну критику антисемитизма у *Млећачком шрљовцу*, потенцијални расизам у *Ошелу*, и тако даље. Филм *О* (2001) Тима Блејка Нелсона претвара Отелу у црну звезду бејзбола у америчкој средњој школи који је у вези са директоровом кћерком. Као вид критике глобалног капитализма, *Хамлет* (2000) Мајкла Алмерејде претвара дворац Елсинор у седиште „Данске корпорације“.

Теорија међукултурне адаптације које није евроцентрична појављује се у манифестима бразилског модернистичког покрета „антропофагија“ из двадесетих година двадесетог века. *Модернисте* су предложиле нови облик антиколонијалне уметности заснован на канибалистичком прождирању европских историјских авангарди како би се упила њихова моћ, а избегло падање под њихову надмоћ, баш као што су индијанци Тупинамба прождирали европске ратнике да присвоје њихову снагу. Ту естетику

¹ Неки од цитата дати су у преводу Велимира Живојиновића. (Прим. прев.)

је сажео модернистички слоган „Бити или не бити Тупи: питање је сад“ – да ли бити поносни Индијанац (антиколонииста) или бити колонизовани имитатор који мајмунски подражава метрополитске трендове. То канибалистичко поигравање најпознатијом реченицом из *Хамлеџа* унето је у шесточасовну верзију Шекспирове драме из 2009. године чији су аутори бразилски драматург (и директни наследник модернистичке антропофагије) Жозе Селсо Мартинез Кореа и његова позоришна труппа „Офисина“. Ако је Велс претворио *Макбеџа* у комад афричке дијаспоре, Жозе Селсо је претворио *Хамлеџа* у индијански комад. „Офисинина“ верзија драме почиње тако што извођачи и публика певају музичку верзију слогана „Бити или не бити Тупи“. Додатно наглашавајући карневалске хибридности које већ постоје у комаду, ова изведба претвара комад у антропофагни мјузикл убацивањем оригиналних музичких нумера у различитим стилевима и жанровима повезаним с темама и ликовима у комаду: ту су „Офелијин фад“, „Полонијев блуз“, „Гилденстернова балада“, „Кантик Фурија“, и тако даље. У антиканонској обради онога што је можда и врховно канонско дело, представа почиње речју *Merda*, што је можда алузија на *Merdre*, прву реч у *Краљу Ибију* (1896) Алфреда Жарија. Тупинизирајући Шекспира, стихови славе побуњеничког Индијанца, оног који користи лук и стреле против колонизатора. „Офисина“ је, укратко, ревитализовала и побразилизовала *Хамлеџа*, користећи стилско средство друштвеног заједништва индијанца Тупи.

Иако Жерар Женет посматра транстекстуалност на уско таксономски, готово технократски начин, његове категорије се могу „комунализovati“ како би се приказао однос текста с оним што ја називам естетским заједничким добром. Свих пет категорија Женетове транстекстуалности – (1) „интертекстуалност“, или „делотворно заједничко присуство два текста“ у облику цитата, плагијата или алузије; (2) „паратекстуалност“, или однос, унутар тоталности неког књижевног дела, између основног текста и његовог „паратекста“ (наслова, предговора, поговора, епиграфа, посвета, илустрација; укратко, свих додатних порука и напомена које окружују текст и које је понекад готово немогуће разликовати од текста); (3) „метатекстуалност“, или критички однос између два текста, било да се текст који се анализира експлицитно цитира или се на њега само имплицитно алудира; (5) „архитекстуалност“, или опште таксономије на које указују или их се одричу наслови и поднаслови у неком тексту; и (5) „хипертекстуалност“, или однос између једног текста, који Женет зове „хипертекст“ и неког претходног текста или „хипотекста“, који хипертекст трансформише, мења, објашњава или проширује (1–5) – дају предност комунализацији текстуалног преношења тако што превазилазе фетишизам једног јединог текста и сакрализацију усамљеног аутора-генија; говоре у корист успостављања широких односа између текстова и других текстова (*интертексџи*), између текстова и дискурса око њих (*џаратексџи*), и између жанрова дискурса (*архитексџи*); те проширују концепт тако да укључи и критику пређашњих текстова (*метатексџи*) и касније ревизионистичке адаптације текстова (*хипертексџи*). Као одлика која је заједничка свим уметничким обрасцима, од усмених епова, преко љубавних романа, до емисија вести и телевизијских реклама, транстекстуалност није сама по себи револуционарна. Али концепт ипак има теоријски потенцијал да претвори уметност у друштвено добро тако што ће је представити другачије, као нешто

трансиндивидуално и заједничко, што се не помаља из демијуршког ума појединачног уметника, већ из ширих мрежа значења које дели цело друштво.

Висок проценат филмова састоји се од адаптација књижевног заједничког добра класичних текстова, од којих су неки јавно доступни, те не захтевају заштиту права. Хенри Филдинг је, што је занимљиво, помињао заједничко добро кад је говорио о властитом дугу према класичним ауторима: „Древни аутори се могу сматрати Заједничким Богатством, где свака Особа која има и најмањи закуп на Парнасу има право да слободно храни своју музу“ (цит. у: Hyde, 46). Адаптације позајмљују из књижевности, али се позивају и на све друге уметности које су од кључне важности за филмски медиј, што резултира умножавањем и појачавањем интертекстова, проширивањем вербалног текста у складу с богатим потенцијалом мултиуметничког медија.

Обавеза да се остане веран изворном тексту понекад је заснована на власничкој претпоставци да изворни текст припада аутору. Премда често претпостављамо да режисери адаптирају романи из искреног дивљења према њима, *Друји Франсиско* (*El Otro Francisco*, 1974) адаптација првог кубанског романа против ропства коју је режирао Серхио Хирал, практикује стратешко одступање од текста, а ревизионизам овог филма задојен је инстинктивно-идеолошком аверзијом према оригиналу. Заснован на аболиционистичком роману *Франсиско* Анселма Суарес и Ромера, филм је сјајан пример метатекстуалне адаптације. Често називан кубанском *Чича-Томином колибом* (премда је написан 1838–39, много година пре романа Харијет Бичер Стоу), роман је био сентиментална историјска романса о младом робу који изврши самоубиство кад му вереница открије да ју је силовао господар. Оригинални роман је већ био део интертекстуалног корпуса аболиционистичких романа које је спонзорисао либерални књижевни кружок Доминга дел Монтеа. Док се књижевност против ропства из средине деветнаестог века фокусира на релативно привилеговане ликове послушних кућних робова попут Франсиска, постреволуционарна књижевност о ропству из двадесетог века фокусира бунтовнији лик роба који ради у пољу. И док је *Франсиска* написао бели Кубанац за већински белу елитну публику, *Друји Франсиска* је снимио црни кубански синеаст, и наменио га је мултирасној и транснационалној публици.

Снимљен отприлике један век после налета романа против ропства, Хиралов филм представља део врло различитог контекста и интертекста револуционарних шездесетих и седамдесетих година двадесетог века, периода у коме су кубански романи, биографије и филмови развијали ревизионистичке верзије историје ропства. Тај интертекст укључује филмове као што је Хиралова трилогија о ропству (*Друји Франсиско*, *Ловац на робове* (*Rancheador*, 1976) и *Малуала*, 1979); Алеина *Тајна вечера* (*La última cena*, 1976); и књижевна дела аутора као што су Мигел Барнет, Сесар Леанте, Алехо Карпентјер и Рејналдо Арена, чије *Гробље анђела* (1987) исписује нову верзију дела *Сесилија Валгес*, класичног романа из деветнаестог века о ропству, аутора Сирила Виљавердеа. Попут многих ревизионистичких верзија, Хиралов филм практикује оно што Михаил Бахтин назива „новелизацијом“ (5), умножавање гласова и стилова унутар једне уметничке изведбе, тако што дијалектички супротставља и међусобно релативизује различите жанровске стилове. Док је изворни роман у основи мелодрама, Хиралова адаптација заступа критичку оркестрацију жанрова: ту су пародијски ме-

лодрамски приступ, саркастично „веран“ сентименталном духу романа; инсценирани (анахронистички у стилу *cinema vérité*) документарца о контексту настајања романа; и реалистична реконструкција живота робова. Заједно, та три обрасца истичу оно што је у роману било потиснуто: приземне материјалистичке мотиве у основи званичног британског аболиционизма, статус аутора који је и сам био робовласник; покретачку улогу црне побуне, и уметничко посредовање саме приче.

Хиралов филм ауторефлексивно употребљава низ активистичких метатекстуалних операција: (1) пародију, на пример, сцене пре шпице хиперболишу мелодрамске конвенције романа употребом њихових филмских еквивалената – пренаглашене глуме, ореолског позадинског осветљења, слика у меком фокусу и банално сентименталне музике; (2) контекстуализацију, тако што показују да је либерални Дел Монтеов салон из високог друштва био друштвени/уметнички миље из кога је изникао роман; (3) историзацију, тако што укључују неке друге историјске личности из тог периода, попут британског агента слободног тржишта Ричарда Мадена, чије књиге описују кубанско робовласништво као крајње модеран систем производње; (4) амплификацију, кроз изучавање историје које показује оно што је изостављено из романа, те нам даје до знања да је аутор, премда је и сам био робовласник и био је свестан побуна робова, одлучио да то не укључи у роман; (5) трансформацију ликова, путем које покорни Франсиско из романа постаје „други“ револуционарни Франсиско из наслова филма. Док роман даје наводно позитивну слику кротког, пожртвованог, светачког лика, филм показује како један побуњеник одбија да буде кротка, инспиративна парабола духовне одсечености. Заиста, у завршници филма, Франсиско учествује управо у оним побунама робова које су тако брижљиво избачене из романа. Док вођа, одбегли роб Криспин, у традиционалној ношњи, ритуалистички надањује робове да се побуне, филм оркестрира музичку смену моћи: европска симфонијска музика узмиче пред афрокубанским бубњевима. У адаптацијском еквиваленту побуни робова, све у филму постаје „друго“ у односу на роман: други медиј, други стил, друга идеологија, други Франсиско.

Транстекстуалну субверзивност налазимо када рекомбинантни текст доводи у питање ретроградне премисе постојећих хипотекстова или жанрова, или скреће пажњу на потиснуте, али потенцијално субверзивне карактеристике постојећих текстова. Неке ревизионистичке адаптације практикују епидермалну субверзију тако што улоге за које се обично сматра да су беле поверавају глумцима који нису бели, чиме изазивају суптилне промене у рецепцији и емотивном одговору. Филмови, на тај начин, могу да искористе упадљиву разлику између природе и статуса ликова у романима и филмовима. Док романи имају само оне вербалне конструкте које зовемо ликовима, филмске адаптације дају сложен амалгам лика и извођача, што пружа богате могућности међуигре и контрадикције. *Кармен Геј* (*Karmen Gei*, 2002), филм који је снимио сенегалски режисер Жозеф Гај Рамака, и квирује и африканизује причу о Кармен. Филм преузима причу о Кармен из новеле Проспера Меримеа из 1845. године (која је касније приређена за сцену као опера Жоржа Бизеа из 1875), причу која је адаптирана на велико платно безброј пута, од Сесила Б. Де Мила, преко *Кармен Џоунс* (*Carmen Jones*, 1954) у црном кастингу коју је урадио Ото Преминџер, фламенко верзије *Кармен* (*Carmen*, 1983) Карлоса Сауре, до филма *Име: Кармен* (*Prénom Carmen*, 1983)

у ноар стилу Жан-Ли́ка Годара. Рамакин филм лежерно одбацује Бизеову музику и користи афрички авангардни цез, као да жели да каже да су афричка хорска музика Жилијена Жуга и песме Ажи Нцајеа више него адекватна замена за Бизеа. Филм африканизује оригиналну причу, производ француске квазиоријенталистичке фасцинације Шпанијом. Ако се прича изводи из егзотизацијског оквира *Espanholisme*, *Кармен Геј* је геј у оба смисла те речи – и квир, и радосна. У извођењу живахне Џејнабе Диоп Гај, Кармен постаје неодољива *femme fatale*, лукавица која отеловљује дух анархистичке побуне против буржоаске прикладности и друштвене хијерархије. Наспрам уврежене „естетике белине“, величанствена, висока лепота тамнопуте Кармен из филма представља отелотворење жилаве храбрости афричких жена, чиме се африканизује традиционално европски жанр опере.

Као пример квир постколонијалности, нумера у извођењу целог ансамбла која отвара филм убацује нас у свет друштвене инверзије, док сцена изгледа као некакав женски концертни простор за који се испоставља да је женски затвор где Кармен издржава казну. Кармен необуздано плеше како би завела Анжелик, униформисану управницу затвора на острву Горе, месту које асоцира на прекоокеанску трговину робљем. Кармен најпре мами, а потом понижава представнике званичне моћи: најпре Анжелик, а затим младог полицајца Ламина. Сад се сцена мења и налазимо се на свадби из високог друштва – супротстављање ове две сцене указује на то да се и брак може посматрати као некакав затвор – где Кармен шокира буржоаске достојанственике који су међу званицама на свадби канибалистичком претњом и оптужбом: „Сви сте ви зли! Прогутали сте ову земљу, али ми ћемо вам појести утробу!“ Побуна је и изговорена и отплесана, док се Кармен руга Ламину и очарава га, изазивајући његову невесту на плесну битку која кулминира када Кармен супарницу баци на земљу. У тој лезбијској индигенизацији приче о Кармен, силе корупције се боре против народа који отеловљује неуморно покретна Кармен. Нешто апстрактније посматрано, Закон се сукобљава са Жудњом, док плес, музика и поруга постају оружје слабих. Субверзивна димензија филма није прошла неопажено: муридска религијска секта Исламског братства у Сенегалу, наоружана тољагама, запретила је да ће запалити биоскоп у коме се приказивао филм.

Свака међукултурна адаптација романа, чак и оне које су далеко мање агресивно провокативне него *Кармен Геј*, филтрира изворни текст и кроз националну културу и кроз нарочиту реконфигурацију низа жанрова. *Маја Мемсаб* (*Maya Memsaab*, 1993) Кетана Мехте, индијска верзија *Госпође Бовари*, нуди пример културне индигенизације, где француску културу изворног романа посредује и трансформише адаптацијска индијска култура. Двоструки ефекат, у *Маји*, јесте то што се Европа и универзализује и провинцијализује. Мехта супротставља продукцијске сцене у боливудском стилу, смештене уз узвишене питорескне позадине које асоцирају на Емина сањива снарења о швајцарским алпским колибама и нешто реалистичнији стил. Романтизам, као и у Флоберовом тексту, само тресне о земљу у баналном свакодневном свету, што је еквивалент Флоберовом ироничном сплашњавању романтичних метафора. Понекад, Мехта исту сцену даје двапут, најпре из Мајине песничко-романтичне перспективе, а онда са прозаичније тачке гледања њеног мужа. Док она припрема сцену самоубиства не би ли, као што замишља, изазвала страсне изјаве љубави свога мужа, Мехта нам прво представља

њену фантазију мужевљеве реакције, а онда његову стварну реакцију, где је он не хвали због маштовитости, већ је грди због нечега што сматра врло лошом шалом. Индигенизација, укратко, може и да поштује оригинални текст и да буде инвентивна.

У *Невесџи и ѓреграсуги* (*Bride and Prejudice*, 2004), Гуриндер Чада адаптира роман Џејн Остин тако што актуелизује причу у садашњости и измешта је у Индију и Америку, уз кратке посете Енглеској. Породица Бенет постаје породица Бакши из Амрицара. Такве међукултурне актуелизације представљају извесну херменеутичку загонетку за гледаоца који познаје изворни роман. Док се Дарси појављује под оригиналним именом, то није случај с осталим ликовима. Пошто ликови више не изгледају, нити се облаче, као ликови из романа Џејн Остин, а ни као глумци у већини адаптација романа, гледаоцу је упућен изазов да учествује у игри дешифровања. Да ли би онај zgodни, тамнопути Дарсијев пријатељ обучен у индијску одећу могао бити нова верзија богатог, zgodног, шармантног Бинглија? А да ли би онај асимиловани индијски рачуновођа из Лос Анђелеса који је запросио Лалиту, са неуглађеним манирима, застарелим америчким сленгом и позајмљеним етноцентричним ставовима могао бити нова верзија улизичког свештеника Колинса?

Модернизација романа мора да одбаци историјски застареле законе, попут члана који није дозвољавао женама да наследе имање. Технолошко унапређење, у међувремену, претвара писма Џејн Остин у имејлове кћерки. И језик је ажуриран. Чувена прва реченица романа – „Опште је прихваћена истина да неожењен човек са лепим поседом мора бити у потрази за женом” – постаје савременија, више колоквијална и потрошачка: „Тип с гомилом пара сигурно хоће да пазари жену.” Лалита упоређује савремене уговорене бракове, укључујући онај који жели да среди Дарсијева мајка, са „глобалном мрежом за упознавање”. Формални балови из романа преображавају се у низ рејв журки на плажама индијске државе Гоа и музичке нумере у боливудско-холивудском стилу у којима учествује цео ансамбл.

У исто време, филм практикује међукултурни *mise-en-equivalence* тако што указује на одређене скривене сличности између Енглеске Џејн Остин и Индије Гуриндер Чаде: сличну сексуалну смерност и суптилну увијеност; стратешку улогу плесних балова у планирању путањи романсе; породичне сличности када је у питању улога богатства у браку, било да је реч о западњачким браковима из рачуна или о индијским уговореним браковима. Инфранационалне класне разлике које обележавају роман Џејн Остин трансформишу се у трансационалне културне разлике у адаптацији, па романса између Американца Дарсија и Индијке Лалите делује као да хомологизује геополитичку романсу између Индије и Сједињених Држава у добу у које је смештен филм. У филму је приказано, можда и претерано реципрочно, како и Американац и Индијка морају да се отарасе неких својих предрасуда.

Невесџа и ѓреграсуга спаја, како то каже Сандра Понзанези, „успешне комерцијалне стратегије са благо субверзивним наративима” (175). Филм субверзивно децентрира Европу тако што енглеску породицу претвара у крајње индијску породицу и смешта је на индијско тле. (Могу се замислити бурне антиимигрантске реакције: „Прво дођу овамо и отму нам послове, а онда се врате тамо и однесу наш канон!”) Осим тога, у себи носи и постколонијалну критику тако што Лизи/Лалиту претвара у глас,

ако не субалтерног, оно макар глас перспективе Глобалног Југа о Северу. Ако Елизабет из романа даје протофеминистичку критику патријархата, Лалита из филма изражава критику неолибералне глобализације. Она оптужује новог америчког Дарсија да же-ли да претвори Индију у забавни парк за размажене богате туристе који трагају за егзотиком, коју ће доживети искључиво кроз ушушкано стаклено звоно „комфора од пет звездица“. Аристократска предрасуда Дарсија из романа уступа пред тенденци-озним незнањем нових аристократа, господара свемира који помпезно причају о надрилековима трговине и инвестиција неолиберализма и Вашингтонског консензу-са. Идеја да људима нешто само по себи следује због класе или рода у свету Џејн Остин сада се преобразила у такве геополитичке ставове богаташа са Глобалног Се-вера, док земљопоседници из *Гордосџи* и *Њепрасуге* уступају место силама трансна-ционалног капитализма.

Лалита постаје национална алегористкиња у филму, гласноговорница за понешто од индијског *ressentimenta* због злоупотреба глобализације, док „поседник зелене карте“ Коли, Чадина верзија господина Колинса Џејн Остин, постаје отеловљење оту-ђеног Индијца претерано залуђеног Западом, чак и ако на крају испадне много више *simpatico* него свештеник из романа. Али наравно, те вербалне нападе на глобални капитализам на крају прогутају конзервативне конвенције романа Џејн Остин и бо-ливудских мјузикала, у процесу који Линда Хачон зове „саучесничком критиком“ (24). Све што господар свемира треба да учини како би придобио пркосну Лалиту јесте да докаже своју искреност и љубав, обуче неку верзију индијске одеће, брани Индију у разговорима, мало бубња на индијски начин, и ожени се у Америцару.

У филмовима као што су *Баџи на ђлажи* (*Bhaji at the Beach*, 1993) и *Шџа се кува?* (*What's Cooking?*, 2000), Чада се показала као песник лауреат транснационалне хибрид-ности. Хибриднаост у *Баџију*, на пример, истовремено је музичка, одевна, лингвистич-ка, кулинарска, генетичка и уопштена. *Невесџа* и *Њепрасуга* је, у том смислу, хибрид по финансирању, локацијама, продукцијском тиму и темама. Филм открива проблеме у дискурсу губитка који види само оно што је изгубљено у адаптацији, а не оно што је њоме добијено. Уместо једнојезичног света Џејн Остин, налазимо вишејезични свет који говори енглески, хинди и панџаби. Уместо монокултурног света Џејн Остин, на-лазимо мултикултурни свет у чију музику спадају бангра, ска, реге, реп, госпел и ма-ријачи, где је Исток, да наведемо очигледну постколонијалну истину, на Западу, и обратно, и где је Холивуд азијанизован, а Азија холивудизована.

Известан број других ревизионистичких адаптација изводи актуализацију/релока-цију као критику, где промене у месту и времену радње стварају индикативне разлике између изворног текста и филма. Остварење *L'esquive* (у свету познато под називом *Њре љубави и случаја*, 2004) Абделатиџа Кешиша користи модерну адаптацију Маривоог комада *Њре љубави и случаја* (*Les jeux de l'amour et du hasard*) као почетну тачку да раз-открије друштвене пукотине савременог француског друштва. У рефлексивном потезу, Кешиш не адаптира комад, већ инсценира процес адаптације комада. То инсценирање се дешава на необичној локацији: у савременој средњој школи у маргинализованим си-ротинским четвртима Париза (*banlieues*), буквално „предграђима“, али тачније би било назвати их смештајем за домаћинства с ниским примањима („пројектима“), у којима

станују имигранти и њихова деца. Француски израз *мариводаж* (*Marivaudage*) имплицира изузетно виспрено флертовање и преоблачење, у чијој су позадини класни односи између богатог племства и сиромашне послуге, где се богати претварају да су сиромашни, а сиромашни да су богати. У класно-есенцијалистичкој интерпретацији наставника драме, поента комада је у томе да богати треба да се заљубе у богате, а сиромашни у сиромашне, без неке бесмислене међукласне маскарade. Али док флертовање постоји од памтивека, поставка на сцену Маривоовог дијалога коју врше адолесценти из сиротињских предграђа драматично трансформише значење комада и емотивну реакцију коју он изазива. Пошто су сви ученици релативно сиромашни, класне разлике које су од централног значаја за комад постају мање релевантне, док друга питања попут религије (муслиманске, хришћанске, јеврејске), националности, боје коже, народности, и полицијског малтретирања добијају на важности.

Контекст париске сиротињске четврти у филму и то што су улоге додељене локалној омладини постављају питање које се може применити на комад: да ли је Кримо делимично заљубљен у плавокошу Лидију зато што је, за разлику од његове девојке из Магреба, Франко-Францускиња – то јест, бела? Неречит у стварном животу и несклон китњастим изјавама љубави – што је табу међу мачо адолесцентима, за које су оне показатељ хомосексуалности – Кримо покушава да изрази љубав под маском позоришта. Овде је јаз у вековима између изворног комада и његове адаптације претворен у етничко-културни јаз: Французи из комада, сви одреда бели, постали су мултирасна деца постколонијалне Француске коју је трансформисала огромна имиграција. Садашњи сукоб јесте онај између класних структура које преноси комад, чији племићи и слуге живе у заједничком свету устројеном јасним класним хијерархијама, и оних у филму, где најистакнутије разлике одражавају друштвене поделе постколонијалног града између богатог француског центра и осиромашеног предграђа *banlieue*, или, како то духовито каже Меди Белаж Касем, „прогнанграђа“ (цит. у: Stam & Shohat, 173).

С обзиром на то да су филмске адаптације често засноване на романима написаним пре више деценија, па чак и векова, адаптације постају идеолошки барометри који региструју промене у друштвеној/дискурзивној атмосфери. Али те промене у друштвеној/дискурзивној атмосфери никада нису једнозначне; напротив, вишезначне су и несложне. Већ касних двадесетих година двадесетог века, Бахтин и Павел Медведев унели су озбиљну исправку у претходне концептуализације мимезе као верног опонашања „стварног света“ феноменолошког привида тако што су предложили нешто што би се могло назвати другостепеним дискурзивним реализмом у коме улога уметничког текста није да представи „битак“ на веродостојан начин, него да инсценира сукобе језика и дискурса (14). За Бахтина, људска свест и уметничка пракса не долазе непосредно у додир са стварним, већ посредством дискурзивно-идеолошког света који нас окружује. Аудиовизуелни медији, у том смислу, не само да региструју звукове и слике света, већ и хронотопски постављају на сцену, кроз слике, дијалог и покрет, супротстављене језике и дискурсе који преламају и тумаче свет.

Унутар двоструке преломности, дакле, уметност не одражава, па и не прелама стварно, већ пре прелама преломљену слику ствари које живот значе, те даје посредовану верзију већ текстуализоване, дискурзоване и идеологизоване друштвено-идеолошке

сфере. Адаптације, у том смислу, неизбежно преводе супротстављене језике и дискурсе који су типични за прошлост на супротстављене језике и дискурсе типичне за садашњост адаптације. Адаптације дају глас некаквом друштвеном Несвесном, одражавајући мутације изазване променама у жанровима, форматима, технологијама, дискурсима и видовима ауторства. Али тај процес нема унапред одређену политичку валентност. С једне стране, како то каже Џули Сандерс, адаптације могу да „одговоре или узврате писањем формативном оригиналу из новог или ревидираног политичког или културног положаја, и да... укажу на забрињавајуће јазове, одсуства и мукове унутар канонских текстова на које алудирају“ (98). С друге стране, адаптације могу поново да успоставе носталгију за империјом и патријархатом. Оно што је сигурно јесте да је стање мировања немогуће; ниједна адаптација не може двапут да закорачи у исту транстекстуалну реку, нити, кад смо већ код тога, ни једанпут.

На последњем часу свог курса о адаптацији у зимском семестру 2015, указао сам на могућност да се хиљаде година књижевности могу представити кроз теорију и праксу транстекстуалне адаптације и ремикса, почевши од три света текста аврамских религија као транстекстуалних варијација јеврејске Библије. То јест, јеврејска Библија, која је већ и сама колаж жанрова и претходних текстова и усмених традиција, чини хипотекст хришћанске Библије, која јеврејску Библију преобликује у хришћанску алегорију, представивши јеврејско жртвено јагње као претечу Исуса. Јеврејски и хришћански свети текстови потом чине хипотекст Курана, где се и Мојсије и Исус појављују као пророци унутар ремиксоване исламске традиције. Кад је реч о секуларној књижевности, *Одисеја* ремиксује постојећи корпус прича из усмене традиције, које Хомер потом записује и дотерује, што заузврат резултира познатим низом хипертекстуалних нових текстова заснованих на *Одисеји*, од Вергилијеве *Енејиде* до *Кључаонице* (Keyhole, 2011) Гаја Мадина, баш као што Аристофанова *Лисисџираја* добија ново рухо у филму *Шајрак* (Chi-Raq, 2015) Спајка Лија.

Студенте сам повео на вратоломну турнеју кроз Историју светске књижевности 1, путем низа нових верзија канонских текстова у облику пародијских трејлера и скечева (*Десет божјих заповести* (The Ten Commandments) Сесила Б. Де Мила постаје средњошколски филм у стилу *Бриљанџина* (Grease); ту су разбијена табла са Петнаест заповести Мела Брукса у *Смешној историји света* (History of the World: Part I); пародијске варијације Христове Тајне вечере у стилу *parodia sacra* у филмовима Луиса Буњуела, Пајтоноваца, Мела Брукса и Томаса Гутијереса Алее; исечци спектакуларног крвопролића у филму *Макбул* (Macbeth), индијском *Макбеџу*; транслокализација Маривоових *Игара љубави и случаја* у париско сиротињско предграђе у филму *L'esquive*; индијанизација и боливудска музикализација Џејн Остин у *Невестини и ђреграсуги*; романтизација Индијанаца у индијанским филмовима (Indianerfilme), немачким адаптацијама романа Карла Маја; претварање *Срца џаме* (а и *Апокалипсе данас* (Apocalypse Now)) у цртани филм у фузијском споју *Апокалипсе Пу* (Apocalypse Pooh); и бројни музички спотови на интернету које су начинили фанови да би одали почаст *Плодовима њева* (The Grapes of Wrath) путем песме "The Ghost of Tom Joad" Бруса Спрингстина. Указао сам и на адаптацију *Гордосџи* и *џреграсуге* у верзији веб серије *Дневник Лизи Бенет* (The Lizzie Bennet Diaries), чије су епизоде снимљене као видео-блогови у којима се Лизи

обраћа својим пратиоцима, и чији су продуценти одржавали налоге на друштвеним медијима у име ликова, где су ови међусобно разговарали и на Фејсбуку писали о свом животу.

Завршио сам тако што сам им дао свој предлог за нову прикривену верзију *Госпође Бовари*. Под утицајем Вудија Алена, који је Флоберову романтичну књижевност заменио ескапистичким филмовима из доба Велике депресије у *Пурпурној ружи Каира* (*The Purple Rose of Cairo*), предложио сам савременију варијацију. Како би се сакрило француско порекло заплета, предложио сам да се ликовима дају шаролика имена презета из различитих етничких средина, што би било типичније за данашње Сједињене Државе. У мојој верзији, кћерка фармера из северног дела државе Њујорк, млада девојка коју су обликовали гледање целих серија одједном и бујно измаштани онлајн живот, удаће се за болничара с Лонг Ајланда, али ускоро ће јој постати досадно. Након што се пресели у Бруклин, заљубиће се, захваљујући упознавању преко интернета, најпре у уметнички настројеног рачуновођу из Вилијамсберга, а потом у углађеног Дон Жуана који управља хец фондовима на Вол стриту. Разочарана у оба љубавника, постаће опседнута Тиндером, што ће кулминирати катастрофалним низом састанака и вртоглавом монтажом – која подсећа на сцену балова у филму Винсента Минелија – превлачења надесно по сликама zgodних мушкараца. Последично разочарана тиндерском мушкошћу, почеће да игра интерактивне игре и заљубиће се у нечији Аватар у игри *Други живот* (*Second Life*). Како би се у све укључила и савремена политичка стварност, умреће, не толико фрустрирана љубављу, колико због дуга на кредитној картици и бруталног извршитељског одузимања куће изазваних финансијском кризом из 2008. Студентима сам рекао да, ако неко од њих касније сними успешан филм заснован на мојим идејама, нећу тражити део профита, већ само скромно признање мог доприноса на одјавној шпици.

Коришћена литература:

Apocalypse Now. Реж. Francis Coppola. Глуме: Martin Sheen, Marlon Brando. United Artists, 1979. Филм.
Apocalypse Pooh. Реж. Todd Webb. 1987. YouTube. Web. 31. децембар 2015.

Arenas, Reinaldo. *Graveyard of the Angels*. Прев. Alfred J. MacAdam. New York: Avon, 1987. Штампани материјал.

Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. 1813. Oxford: Oxford World's Classics, 2008. Штампани материјал.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ур. Michael Holquist. Прев. Caryl Emerson и Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981. Штампани материјал.

Bakhtin, M. M., и P. M. Medvedev. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Прев. Albert J. Wehrle. Прерађено издање. Cambridge: Harvard UP, 1985. Штампани материјал.

Bhaji at the Beach. Реж. Gurinder Chadha. Глуме: Kim Vithana, Jimmi Harkishin. First Look International, 1993. Филм.

Bride and Prejudice. Реж. Gurinder Chadha. Глуме: Aishwarya Rai, Martin Henderson. Pathé, 2004. Филм.

Carmen. Реж. Carlos Saura. Глуме: Antonio Gades, Laura del Sol. C. B. Films S. A., 1983. Филм.

Carmen Jones. Реж. Otto Preminger. Глуме: Harry Belafonte, Dorothy Dandridge. Twentieth Century-Fox, 1954. Филм.

Chi-Raq. Реж. Spike Lee. Глуме: Nick Cannon, Teyonah Parris. Lionsgate, 2015. Филм.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1899. New York: Penguin Classics, 2012. Штампани материјал.

El otro Francisco. Реж. Sergio Giral. Глуме: Margarita Balboa, Miguel Benavides. ICAIC, 1974. Филм.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. 1857. Прев. Geoffrey Wall. New York: Penguin Classics, 2002. Штампани материјал.

Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. London: Oxford UP, 1988. Штампани материјал.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Прев. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: U of Nebraska P, 1997. Штампани материјал.

The Grapes of Wrath. Реж. John Ford. Глуме: Henry Fonda, Jane Darwell. Twentieth Century–Fox, 1940. Филм.

Grease. Реж. Randal Kleiser. Глуме: John Travolta, Olivia Newton-John. Paramount, 1978. Филм.

Hallelujah. Реж. King Vidor. Глуме: Daniel L. Haynes, Nina Mae McKinney. MGM, 1929. Филм.

Hamlet. Реж. Michael Almereyda. Глуме: Ethan Hawke, Kyle MacLachlan. Miramax, 2000. Филм.

Hamlet. Реж. Jose Celso Martinez Correa. Oficina Theatre Company, 2009. Play.

History of the World: Part I. Реж. Mel Brooks. Глуме: Mel Brooks, Gregory Hines. Twentieth Century–Fox, 1981. Филм.

Hyde, Lewis. *Common as Air*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2010. Штампани материјал.

Karmen Gei. Реж. Joseph Gai Ramaka. Глуме: Djeinaba Diop Gai, Magaye Niang. Arte France, 2002. Филм.

Keyhole. Реж. Guy Maddin. Глуме: Jason Patric, Isabella Rossellini. Monterey Media, 2011. Филм.

Kykunkor, or the Witch Woman. By Asadata Dafora. Глуме: Asadata Dafora. Unity Theatre, 1934. Play.

La última cena. Реж. Tomás Gutiérrez Alea. Глуме: Nelson Villagra, Silvano Rey. ICAIC, 1976. Филм.

L'esquive [Games of Love and Chance]. Реж. Abdellatif Kechiche. Глуме: Osman Elkharraz, Sara Forestier. Lola/Noé, 2004. Филм.

The Lizzie Bennet Diaries. Created by Hank Green and Bernie Su. YouTube. Web. 31 Dec. 2015.

Madame Bovary. Реж. Vincente Minnelli. Глуме: Jennifer Jones, Van Heflin. MGM, 1949. Филм.

Maluala. Реж. Sergio Giral. Глуме: Samuel Claxton, Miguel Gutiérrez. ICAIC, 1979. Филм.

Maqbool. Реж. Vishal Bhardwaj. Глуме: Irrfan Khan, Tabu. Yash Raj, 2003. Филм.

Maré, Nossa História de Amor [Maré, Another Love Story]. Реж. Lúcia Murat. Глуме: Vinícius D'Black, Monique Soares. Taiga, 2008. Филм.

Maya Memsaab. Реж. Ketan Mehta. Глуме: Deepa Sahi, Farooq Shaikh. Forum, 1993. Филм.

O. Реж. Tim Blake Nelson. Глуме: Mekhi Phifer, Julia Stiles. Lionsgate, 2001. Филм.

Ponzanesi, Sandra. "Postcolonial Adaptations: Gained and Lost in Translation." *Postcolonial Cinema Studies*. Уп. Sandra Ponzanesi and Marguerite Waller. London: Routledge, 2011. 172–88. Штампани материјал.

Prenom Carmen. Реж. Jean-Luc Godard. Глуме: Maruschka Detmers, Jacques Bonaffé. Parafrance, 1983. Филм.

The Purple Rose of Cairo. Реж. Woody Allen. Глуме: Mia Farrow, Jeff Daniels. Orion, 1985. Филм.

Rancheador. Реж. Sergio Giral. Глуме: Olivia Belizaires, Samuel Claxton. ICAIC, 1979. Филм.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006. Штампани материјал.

Stam, Robert, and Ella Shohat. *Race in Translation: Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*. New York UP, 2012. Штампани материјал.

Suárez y Romero, Anselmo. *Francisco*. Havana: N. Ponce de Leon, 1880. Штампани материјал.

The Ten Commandments. Реж. Cecil B. DeMille. Глуме: Charlton Heston, Yul Brynner. Paramount, 1956. Филм.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés, or El angel hill*. 1882. Прев. Helen Lane. Уп. Sibylle Fischer. New York: Oxford UP, 2005. Штампани материјал.

Voodoo Macbeth. By William Shakespeare. Реж. Orson Welles. Глуме: Canada Lee, Maurice Ellis. Lafayette Theatre, 1936. Play.

West Side Story. Book by Arthur Laurents. Music by Leonard Bernstein. Lyrics by Stephen Sondheim. Winter Garden Theatre, 1957. Play.

What's Cooking? Реж. Gurinder Chadha. Глуме: Joan Chen, Julianna Margulies. Trimark, 2000. Филм.

(С енглеској превела **Бојана Вујин**)