



ДВАНАЕСТ ЗАБЛУДА У САВРЕМЕНОЈ ТЕОРИЈИ АДАПТАЦИЈЕ

Има ли ичег смелијег од тврдње да је занемарено проучавање покретних слика као адаптација књижевних дела, што је било и једно од првих покрића да студије филма постану део академских кругова? Наиме, овај есеј говори управо о томе: да је упркос својој часној историји, широко распрострањеној пракси и очигледном утицају, теорија адаптације остала нерелевантна за основну идеју студија филма, јер се никад није разматрала с посвећеношћу и теоријском прецизношћу. Истраживањем безброј међусобно повезаних заблуда које су теорију адаптације спречавале да досегне свој аналитички потенцијал, настојаћу да укажем на већи значај који би теорија адаптације требало да има.

1. *Савремена теорија адаптације заиста постоји*. Ово је основна заблуда студија адаптације и главни разлог зашто су у тој мери биле неуспешне – јер су се примењивале у теоријском вакууму, без погодности онога што је Роберт Б. Реј називао „водећом поетиком”.¹ Постоје, што претходна реченица и потврђује, и студије адаптације. О томе се говори у многим књигама и чланцима часописа *Literature/Film Quarterly*, али и у учионицама широм земље, од средњих школа до факултета, у оквиру предмета с називима као што су „Дикенс и филм” или „Од странице до екрана”. Оваква навала научних истраживања појединачних адаптација наставља се у целисти без потпоре било каквог ширег теоретског појашњења онога што се заправо дешава или онога што би требало да се деси када група режисера започне адаптацију књижевног текста. Као што је Брајан Макфарлан недавно рекао: „Имајући у виду скоро шездесет година писања о адаптацији романа у филмове... депримирајуће је сазнање у каквој је ограниченој, експерименталној фази дискурс остао.”² Упркос појави новијих методологија, почевши од емпиризма Мориса Беја до неоаристотелизма Џејмса Грифита, најзначајнији шири приказ повезаности филма и књижевности и даље пружа тенденциозна студија *Романи на филму* Џорџа Блустоуна, која је написана пре скоро пола века. Блустоунов категорички и есенцијалистички приступ односима између филмова и књига на којима су филмови засновани занемарује или изискује многа важна питања, а савремени критичари, чак и када су оштри попут Макфарлана (коме се заправо по-

¹ Robert B. Ray, „The Field of Literature and Films”, у: James Naremore, ур., *Film Adaptation* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2000), стр. 44.

² Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon, 1996), стр. 194.

свећује посебна пажња у овом есеју) у својим противљењима Блустоуну, дозвољавају му у великој мери да уобличава токове дебате.

Из тог разлога, неколико суштинских питања у оквиру теорије адаптације остаје непостављено, а самим тим и neodговорено. Сви знају, на пример, да су филмови прилагодљив медијум, али да ли је и адаптација исто тако прилагодљива или рад сваког учесника – сценаристе или режисера – са глумцима и филмском екипом који се понашају као да је филм заснован на изворном сценарију? С обзиром на то да се скоро сви дугометражни филмови снимају на основу претходно написаног текста, сценарија, како се однос филма и његовог књижевног извора разликује од његовог односа са сценаријом? Зашто се роман, пре него позоришни комад или кратка прича, користи као парадигма за разне филмске адаптације? Узимајући у обзир многобројне разлике, не само између књижевних и филмских текстова, већ и између сваке наредне филмске адаптације одређеног књижевног текста, али и између различитих верзија одређене приче у оквиру истог медијума, шта је то што филмске адаптације адаптирају или би требало да адаптирају? Напослетку, како се однос између адаптације и текста који та адаптација доследно адаптира пореди са интертекстуалним односима и мноштвом других постојећих текстова?

Институционална матрица студија адаптације – чињеница да се филмови врло често користе као хеуристички интертекстови у оквиру предмета као што је „Шекспир и филм“, детаљ који чини бардов сопствени текст занимљивијим; чињеница да истраживања одређених књижевних текстова и њихових филмских адаптација у великој мери надмашују општа схватања онога што се доводи у питање приликом адаптације текста из једног медијума у други; чињеница да се чак и највећи део општих студија адаптације састоји од студија случаја и да се углавном користи за њихово расветљавање – гарантује примену студија адаптације у суровој размени теоретских начела која су окоштала у низу неизречених и погрешних флоскула које врло често попримају облик „бинарних опозиција које нас је постструктуралистичка теорија учила да деконструисемо: књижевност наспрам филма, висока култура наспрам популарне културе, оригинал наспрам копије.“³ Управо зато што су ове флоскуле ретко артикулисане, задржале су подмуклу моћ Ибзенових духова: моћ да се води дискусија чак и међу аналитичарима који би требало да су стручнији.

2. Разлике између књижевних и филмских *шекспирова* везују се за најважнија обележја њихових медија. Овакву заблуду је први објавио Блустоун, а убрзо затим и Зигфрид Кракауер у својој *Теорији филма*, која почиње уопштеном реченицом, „Ова студија заснива се на претпоставци да сваки медијум има специфична својства која доводе до одређене врсте комуникације док онемогућавају неке друге видове изражавања.“⁴ У последње време је то постало једно од ретких чврстих уверења о којима се толико

³ James Naremore, предговор за *Film Adaptation*, стр. 2.

⁴ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (London: Oxford University Press, 1960), стр. 1. За есенцијалистичку тврдњу која је касније уследила вид. Geoffrey Wager, *The Novel and the Cinema* (Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1975): „Језик је стварање, ентелехија, а филм не. По својој природи и не може да буде. Филм је дифузија“ (12).

много расправљало да би свега неколико теоретичара признало да их и сада заговара. Ипак, оваква уверења су подстицана у протеклих десет година новим издањима опсежног али погрешно насловљеног есеја Симора Чатмана, „Шта романи могу што филмови не могу (и обратно)“ а у оквиру последње две едиције оксфордске антологије *Филмска теорија и критика*.⁵ Најистакнутија критика есенцијалистичког приступа по коме су романи и филмови подобни за потпуно различите ствари – по Чатмановом мишљењу односи се на тврдњу тј. опис – јер су обележја својствена њиховим медијима попримила два облика. Један од тих облика је емпиријска дискусија покренута од стране Ф. Е. Спаршота и В. Ф. Перкинса⁶ да многи филмови и значајан број романа крше правила која основна својства њихових медија очигледно подразумевају. Други облик је опсежнија критика коју је Ноел Керол супротставио ономе што назива „тезом специфичности“ Рудолфа Арнхајма на основу њене филозофске жаловости: „Не постоји тумачење система [хуманистичких наука], јер је то заправо само један скуп. Стога нам не треба теза специфичности, питање на које се даје одговор – 'Зашто постоји систем различитих хуманистичких наука?' баш и није неко прихватљиво питање.“⁷ Међутим, оваква критика се може ваљано употпунити помнијим испитивањем наводне подробности филма и фикције.

Чатман, на пример, не узима у обзир изричито дескриптивну нарацију у филмовима као филмско обележје јер „то није филмски опис већ пуко описивање књижевним тврдњама пренетим на филм“.⁸ Да ли би ико ко се бави писањем рекао да је изузетно уверљива и дескриптивна нарација убијеног Џоа Гилиса у *Булевару сумрака*, филму који није адаптиран на основу књижевног извора, била небитна за свеукупни утисак о филму, иако се, како Макфарлан каже, филмска нарација по својој природи „не може толико мењати да би се разликовала од постојане природе романа и његове нарације у првом лицу“ – или, како би Чатман рекао, да то није могло да буде филмско обележје јер је било књижевно?⁹ Чатман тврди да су тако „упитно дескриптивни“ кадрови у крупном плану као што је одсечени прст професора Џордана у *Тригесећ девети корака*,

⁵ Вид. Seymour Chatman, „What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)“, *Critical Inquiry* 7 (1980–81), стр. 121–40. Чатманово виђење адаптација је боље приказано у његовој недавној и исцрпној расправи о овој теми у *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), о чему ћу касније подробније говорити.

⁶ Вид. F. E. Sparshott, „Basic Film Aesthetics“, у: Gerald Mast и Marshall Cohen, ур., *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, треће издање (New York: Oxford University Press, 1985), стр. 286–87 и V. F. Perkins, *Film as Film: Understanding and Judging Movies* (1972; реиздање, Harmondsworth: Penguin, 1986), 59. За најновију емпиријску критику есенцијалистичке тврдње вид. Morris Beja, *Film and Literature: An Introduction* (New York: Longman, 1979), стр. 54–59 и James Griffith, *Adaptations as Imitations* (Newark: University of Delaware Press, 1997), стр. 30–35.

⁷ Noël Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory* (Princeton: Princeton University Press, 1988), стр. 88.

⁸ Chatman, „What Novels Can Do“, стр. 128.

⁹ McFarlane, стр. 16. У: „Jane Campion and the Limits of Literary Cinema“. Кен Гелдер оспорава ову есенцијалистичку тврдњу, говорећи да су критичари Џејн Кемпион и Кејт Пулингер и њихове новелизације филма *Клавир* упорно тврдили да је новелизација „некако мање књижевна у односу на филм: као да је филм требало да буде сличнији роману него сâм роман“ (Deborah Cartmell и Imelda Whelehan, ур., *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* [London: Routledge, 1999], стр. 157).

отров у шољици кафе у филму *Озлојашени* и укочено око Марион Крејн у *Психу* пре херменеутички него дескриптивни с обзиром на то да „упркос њиховој способности да нам држе пажњу, ови кадрови у крупном плану нас ни на који начин не терају на естетско промишљање.“¹⁰ Али савременици Хичкокове нарације се не слажу с тим. Ове сцене нас заиста терају на естетско промишљање јер јесу дескриптивне и уверљиве.

С друге стране, истичући да се суштинска улога камере у приказивању без описивања потврђује употребом израза као што је „кино-око“¹¹ како би се означили делови текста са неутралним, хемингвејевским детаљима у романима који се граниче с филмском формом, Чатман поново вођен својим есенцијализмом погрешно тумачи како романи и филмови функционишу.

Узмимо за пример један од најпознатијих „кино-око“ текстова у књижевности, опис Сема Спејда кога буде у *Малџешком соколу* вешћу да је Мајлс Арчер, његов сарадник, упуцан:

Спејдови дебели њрсџи њажљиво су моћали цијареџу, сџављали џачно одређену количину браонкасџих љусџица у џресавијени џаџир, џомерали љусџице џако да су биле равномерно расџоређене на крајевима, уз блаџо улеџнуће у средини, џалчеви су савијали унуџрашњу ивицу џаџира ка сџољашњој док су је кажиџрсџи џридржавали, џалчеви и џрсџи су клизили ка цилиндричним крајевима џаџира како би џа џоравнали док је језик лизао џреосџали гео, леви кажиџрсџи и џалац су сџискали свој крај док су десни кажиџрсџи и џалац равнали влажну ивицу, десни кажиџрсџи и џалац су савијали свој крај и џриносили осџаџак Спејдовим усџима.¹²

По Чатмановом мишљењу, овај опис Спејда који савија цигарету требало би да буде потпуно неутралан, а не уверљив. Али он није само неутралан; он је много мање неутралан, много уверљивији него што би био да је део, на пример, филмске верзије *Малџешкој сокола* Џона Хјустона из 1941. године, у којој је изостављен кратак али врло важан телефонски позив који Спејд упућује својој секретарици Ефи Перајн („Мораћеш да саопштиш Ајви вест. Пре бих се убио него то урадио“) пре него што се прикаже Спејдов долазак до улица Буш и Стоктон. Сагледавање ствари из угла историје естетике пружа неколико тумачења овог дела текста. То је пре свега стилска демонстрација силе, подражавање устаљених навика којих се Ник Адамс придржава док разапиње шатор и пече палачинке у Хемингвејевој краткој причи „Велика река са два срца“. Такође, његова очигледна неутралност може се тумачити и као осврт на Спејдову махиналну хладнокрвност, емоционалну равнодушност према убиству свог сарадника што ће га учинити Арчеровим иронично савршеним осветником. Оно што ипак оставља најснажнији утисак је Спејдова дистанцираност, не од Арчера, већ од нас. Попут Ника Адамса, Спејд је по свој прилици под утицајем снажних емоција у овој сцени. Не само да емоције нису приказане; упорно избегавање психолошких приказа доводи до тога да потискивање оваквих емоција, било да су Спејдове или Дашијела

¹⁰ Chatman, „What Novels Can Do“, стр. 128–29.

¹¹ Исто, стр. 128.

¹² Dashiell Hammett, *Complete Novels* (New York: Library of America, 1999), стр. 398.

Хамета, представља кључни проблем ове сцене. Полин Кејл је једном рекла да је „Хјустон био довољно добар сценариста да схвати да је Хамет већ написао сценарио“.¹³ Али Хаметов роман, иако не даје било какав јасан наговештај Спејдових размишљања или осећања као што то чини и Хјустонов филм, далеко више узнемирује, а највише узнемирује у својим најизразитије „филмским“ деловима, јер читаоци романа, за разлику од гледалаца филмова, очекују одређену дозу психолошких приказа и узнеми-рени су, чак и када не знају због чега, уколико они изостану.

Овакво схватање би могло да замени једну есенцијалистичку тврдњу другом. Ро-мани нису уверљиви и дескриптивни, као што то Чатман тврди, у поређењу са филмо-вима; наиме, романи су медијум који нагиње ка психолошкој анализи, тако да одсуство такве анализе постаје врло изражено, некњижевно или филмско средство. Међутим, било би исправније када бисмо све Чатманове тврдње разматрали заједно и дошли до закључка да се оне не односе на суштинска обележја романа и филмова, већ на специфичне читалачке навике које се заснивају на историји трендова, естетских уку-са и анализе, а не на неким специфичним техничким обележјима романа и филмова.

Чини се да је нарација постала мање нефилмска због перцептивне анализе њеног изузетног учинка којим су се бавили Ј. П. Телот и Сара Козлоф. Хичкокови кадрови у крупном плану завређују више естетског промишљања јер су критичари преобразили Хичкока наратора у Хичкока уметника. Хаметово прећуткивање Спејдових разми-шљања изгледа бар делимично узнемирујуће, јер је Хјустонов филм за разлику од романа приказао како овакво прећуткивање може да се натурализује уместо да се истиче. Савремени теоретичари филма се највероватније баве филмом из убеђења, почевши од економског подтекста до родних питања, као да су филмови романи, што само упућује да је филмска анализа, али не и филмови, постала, како би Чатман рекао, књижевнија – или, истини за вољу, учинковитија. Иако се чини да су романи и филмо-ви у сваком тренутку историје наративне теорије имали суштински различита обе-лежја, та обележја су у служби својих историјских тренутака, а не самих медија.

3. *Књижевни текстови су за читање, а филмови за гледање.* Од свих јавно изнетих заблуда које се употребљавају уместо теоретских начела у студијама адаптације, ова је најприсутнија и најпогубнија. Иако је општеприхваћена тврдња да се књижевност и филм разликују по кључним обележјима својих представљачких медија била пред-мет жустре расправе теоретичара још од времена Спаршота и Перкинса, филмски теоретичари су били далеко мање вољни да преиспитују импликације ове специфич-не флоскуле. Ипак је оваква тврдња очигледно неистинита, не зато што књижевни текстови нису за читање, већ зато што се филмови не обраћају гледаоцима искључи-во визуелно. Они у најмању руку нису били искључиво визуелни бар седамдесет пет година – највећим делом историје филма. Филмови су са појавом синхронизованог звука, а можда чак и раније, били аудио-визуелни, не визуелни, у зависности од тога да ли су користили музику или слике за постизање ефеката. Критичари који и даље одбацују синхронизовани звук као пуки додатак визуелној основи филма занемарују

¹³ Pauline Kael, *5001 Nights at the Movies* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1982), стр. 355.

неколико важних појава у историји филма. Филмови попут *Грађанина Кејна* увели су естетику радија засновану на звуку у кинематографију; иако лишен спектакуларних визуелних ефеката, филм који је прославио Орсона Велса остварује савршен склад због континуитета музике обликоване радиом. Савремена кинематографија се толико преклапала са телевизијом, медијем чије наративе углавном покреће музика, а не слика, да је Велс телевизију називао „илустрованим радиом”.¹⁴ У новијим стремљењима ка већој синергији, филмови се комерцијализују уз помоћ своје музике као и обратно.

Филмска уметност након периода немог филма постала је аудио-визуелни медијум који је условљен ангажовањем само два од пет чула гледалаца која као да су довољна да би се створио сензорни омотач целокупног света. Имало би више смисла када би се филм дефинисао као неолфакторни медијум – тј. медијум који има технолошки капацитет да обједини мирисе, али то ипак не чини – а не као визуелни медијум. Свако ко сумња да савремени филм зависи од сложених међуодноса визуелне и аудитивне стимулације требало би да одржи предавање о некој мелодрами чији визуелни запис од гледалаца који су у културолошком смислу навикли на fino усклађен низ комбинација звукова и слика захтева праксе онолико чудне колико су праксе тумача санскрита. Међутим, филмови онакви какве познајемо нису само аудио-визуелни медији, с обзиром на то да се, као што Макфарлан каже, „роман ослања на искључиво *шекспирални* знаковни систем, филм се у различитим тренуцима, а понекад и истовремено, ослања на *визуелне, звучне и шекспиралне* означитеље”.¹⁵ Пре педесет година, Лоренс Оливије је признао да у екранизацији *Хенрија В* и *Хамлеџа* није био одговоран само за претварање Шекспирове поезије у филмске слике; он је такође био одговоран за извођење поетских делова због којих су гледаоци и долазили у биоскопе да би их чули, реченице попут „Бити или не бити” и „Још једном у продор, драги пријатељи”. Дакле, филмови се не могу поредити са књижевним текстовима на основу визуелног означитељског система, јер је њихов стварни означитељски систем, док комбинује слике и звукове, а изоставља информације које би преостала три чула могла да обраде, много суптилнији и сложенији од визуелне иконичности.

Уместо да кажемо да су књижевни текстови за читање, а филмови не, било би исправније да кажемо да филмови зависе од утврђених, непроменљивих визуелних и текстуалних изведби што није случај са књижевним текстовима.¹⁶ Кери Грант, Џејмс Стјуарт, Џон Вејн, чак и Мерлин Монро су препознатљиви како по свом карактеристичном гласу тако и по свом карактеристичном изгледу. Ово није нужно добра ствар. Док гледају филмску верзију *Важно је зајати се Ернесџ*, гледаоци су приморани да слушају епиграме Оскара Вајлда тачно оним редоследом којим их извођачи изговарају, док читаоци који читају Вајлдов комад могу да их у мислима премештају и мења-

¹⁴ André Bazin, *Orson Welles: A Critical View*, Jonathan Rosenbaum, прев. (New York: Harper & Row, 1978), стр. 133.

¹⁵ McFarlane, стр. 26.

¹⁶ У: *Made into Movies: From Literature to Film* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985). Џејмс Ј. Макдугал, који скоро једини међу критичарима адаптација увиђа да „одабир глумаца (...) знатно утиче на процес адаптирања”, потврђује да је одабир глумаца „мање важан за филмски медијум” (6).

ју како год желе. Једна од често навођених разлика између филмова и позоришних комада је заправо да учестала, интерактивна природа драмске изведбе дозвољава извођачима да прилагођавају своје наступе из ноћи у ноћ толико да никад немамо једну исту изведбу драме *Сви долазе код Рика* као што је то случај са једном истом изведбом *Казабланке*, бар док се не појави нова верзија филма која би могла да угрози примат оригинала.

С обзиром на то да филмови зависе од сценарија који исто тако често зависи од књижевног извора, они су заправо двоструко перформативни. Глумци и глумице претварају у изведбу написани сценарио који је сам по себи адаптација првобитног књижевног извора, с једном битном разликом да је сценарио текст који се изводи – текст који захтева пре свега тумачење од стране извођача, а затим и публике како би био целовит – док књижевни текст захтева само тумачење од стране читалаца.

4. *Романи су бољи од филмова*. Овде сам наводио романе а не књижевне текстове из два разлога. Употреба термина „књижевни текстови“ била би упитна јер „књижевност“ носи почасно бreme, а „филм“ не. Како је термин „класичан филм“ далеко од тога да има исто значење као „књижевни класик“, писани текстови се сами по себи, за разлику од филмова, деле у две засебне категорије, а било који филм који је покушао да адаптира књижевно дело може једино да се нада да ће припасти филмској категорији која још увек није добила назив. Иако су позоришни критичари увек ниподаштавали извештачену природу филма, која вечито замрзава сваки изведбени текст уместо да му дозвољава да се свако вече понавља, општеприхваћена претпоставка да су књижевни текстови садржајнији, суптилнији или префињенији од филмских текстова углавном се везује за романе. Ниједан критичар кога познајем није тврдио да су кратке приче боље од филмова.

Постојаност предрасуда у корист романа а против филмова несумњиво је једним делом условљена немогућношћу њиховог оповргавања. Иако је већини гледалаца потребно мање времена да одгледају већину дугометражних филмова него што им је потребно да прочитају већину романа, филмови, као што су многи критичари одавно схватили, могу да садрже исто онолико импресивних детаља колико и романи. Иако је мала вероватноћа да њихови заплети буду сложени, они могу јасније да прикажу бихејвиорална својства и пропратне чињенице, а током свог ограниченог трајања могу и да захтевају помнију пажњу шире публике, премда ће и даље бити разумљиви мање пажљивим гледаоцима. Стара тврдња да филмови имају мање разноликих тумачења од романа, јер је постојање њихове историје критике краће, постаје, у сваком случају, све мање релевантна из године у годину, као што се и мноштво коментара на интернету у вези са *Пешипарачким причама* и *Мемешом* својски труди да стигне стогодишњу предност која је допринела да „Окретај завртња“ постане класик интерпретативне дискусије.

С обзиром на то да на први поглед не постоји разлог зашто би романи требало да буду бољи од филмова, питање које се намеће није зашто је ова претпоставка погрешна већ зашто тако стоички, премда прећутно, истрајава. Устаљене репрезентативне форме одувек су дочекивале нове противнике са неповерењем које је прерасло у

нетрпељивост, нарочито ако је економска моћ у питању, као што је то био случај са развојем романа као уобичајеног начина забаве средње класе у успону пре два века. Тако снобизам који заљубљеници у оперу гаје према поштоваоцима бродвејског мјузикла провејава кроз снобизам с којим љубитељи Роџерса и Хамерстајна одбацују њихове филмске инкарнације. Такође, постоји могућност да је разлог да је „некада можда постојала кратка расправа о чињеници да је позоришна изведба Шекспира била далеко боља од филмске репродукције” био просто тај да су у стара лоша времена пре Оливијеа и Велса филмови били гори од позоришних комада. Међутим, у овим просвећенијим временима, „филм сада захтева и време и пажњу када говоримо о релативној вредности и значењу филмова и књижевности”¹⁷ јер тврдње уперене против филма узимају у обзир „филм какав је некад био” у време холивудских могула, звезда и неиздиференциране циљне публике, а не „филм какав је сада”,¹⁸ у доба квазине независне продукције и маркетинга ниша. Чак су и сада, разуме се, филмови искључиво масовни медијум који захтева што је могуће ширу публику. Филмовима као што је *Титаник* не придаје се значај, јер покушавају да пружи свакоме по нешто – историјску реконструкцију, епски заплет, класни сукоб, младалачку заљубљеност, подле негативце, најсавременије визуелне ефекте, разбијен порцелан – иако се и Шекспир велича из истог разлога. А филм је, разуме се, медијум који изискује велику количину капитала и публицитета да његови превелики неуспеси, за разлику од неуспелих романа који тону у блажени заборав, постану сами по себи негативни медијски догађаји. Како би медијум који је створио *Враћа раја*, *Иштар* и *Мама и џаџа сјасавалу свећу* уопште могао да се такмичи са богатом традицијом романа, са огромном већином чији су представници одавно избледели из сећања? Ипак, ако оставимо ове предра суде по страни, постоји још једна крајње погрешна претпоставка која се мора подробно истражити.

5. *Романи се баве концепцијима, филмови перцепцијима.* Ови термини потичу од Блу-стоуновог појашњења да „тамо где покретну слику добијамо непосредним опажањем, језик се мора пропустити кроз сито концептуалног поимања. А концептуални процес, иако се везује и често узима као полазна тачка за перцепт, представља другачији вид искуства, другачији начин поимања универзума.”¹⁹ Овакво појашњење се само по себи чини неупитним. На пример, сви визуелни означитељи које филмови користе за псе, укључујући много различитих означитеља као што су Рин Тин Тин, Леси и Хаклбери, пре су иконични него индексни, попут речи *џас*, *кер* и *џукела*. Аудитивни означитељи које филмови користе за псе – лајање, цвиљење, режање – толико су очигледно иконични да већина гледалаца не прави разлику између ових снимљених звукова и њихових извора. Заблуде се појављују само онда када је концептуално дефинисано тако да је у супротности са перцептивним, као искључиво својство позоришних тек-

¹⁷ Timothy Corrigan, *Film and Literature: An Introduction and Reader* (Upper Saddle River, N. J.: Prentice Hall, 1999), стр. 3.

¹⁸ Joy Gould Boyum, *Double Exposure: Fiction into Film* (New York: New American Library, 1985), стр. 21.

¹⁹ George Bluestone, *Novels into Film* (1957; реиздање, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971), стр. 20.

стова, док су задовољства која филмови пружају својим гледаоцима дефинисана тако да дају предност перцептивном.

Овакве кораке су често предузимали и онтолози и апологете филмова. Препуштајући појам „концептуалног процеса“²⁰ читаоцима прозе, на пример, Џералд Маст очито претпоставља да је вид компетенције која је неопходна да би наративни филм имао смисла неконцептуална и да филмофили гледају филмове искључиво због кинестезијских слика, а не због њихових концептуалних импликација. Али ова тврдња занемарује чињеницу да су практично сви филмови који се приказују у сврху забаве прозни наративи који стварају не само визуелне законитости већ и аудитивне, наративне, прозне законитости и реторичке фигуре. Тумачење и укључивање ових законитости у само један означитељски систем датог филма заправо захтева исто толико концептуалне иницијативе и агилности колико и тумачење текстуалног (и наративног и прозног и фигуративног) означитељског система датог романа. Сlike су можда перцепти, али прозни наративи који свесрдно привлаче гледаоце у биоскопе то нису.

Филмске слике нису ни неутралне ни безазлене као што то Блустоун и Маст претпостављају. У *Будућности романа* (1956), Алан Роб Грије је поредио романисте и њихове филмске адаптације тврдећи да

у роману који се адаптира, предмет и покрети који чине саму основу заједнице постојећу су нестали, остављајући за собом једино своја значења: празна столица постојала је јуко одсуство или ишчекивање, рука на рамену постојала је знак благодатности, решење на прозору постојало су јука немогућности одласка... Међушим, у филму иглаца види столицу, покрет руке, изглед решења. Оно што они означавају је очигледно, али умесно да окупирају нашу пажњу, они постојају нешто пригодно, чак нешто сувишно... јер оно што нас додиче... је сам покрет... ка коме је филм изненада (и нехотишно) поново усмерио своју стварност.²¹

Али у данашње време било би немогуће одржати овакве разлике не само у погледу романа какав је онај Роб Гријеа, који тежи да поново врати „стварност“ предметима и покретима кроз осујећивање сваког коначног приказа значења, већ и у погледу дигитализованих диносауруса у *Парку из доба јуре* и невероватних акробација у *Скај-дермену* и *Сувишном извештају*, што не зависе од свог односа с постојећом физичком стварношћу коју погрешно имплицирају већ од стварања ефекта стварности, који је варљив колико и Роб Гријеова празна столица.

Иако „супротстављање ‘концепта’ ‘перцепту’“, као што је Џејмс Грифит истицао, „пружа критичку постојаност и онемогућава даљу дискусију“,²² дихотомија се показала отужно непроменљивом. Брајан Макфарлан се, у најопширнијој новијој студији адаптација, слаже са Блустоуном у вези с тврдњом да „текстуално обележје са својом ниском иконичношћу и високом симболичком функцијом дејствује концептуално, док филмско обележје са својом високом иконичношћу и непоузданом симболичком

²⁰ Gerald Mast, *Film/Cinema/Movie: A Theory of Experience* (New York: Harper & Row, 1977), стр. 64.

²¹ Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel: Essays on Fiction*, Richard Howard, prev. (New York: Grove, 1965), стр. 20.

²² Griffith, стр. 229, 230.

функцијом дејствује директно, чулно, *перцепцијално*.²³ Закључак који Макфарлан изводи из овакве опречности указује на то да студије адаптације не би требало да се задовоље „импресионистичким“ поређењима која истичу наводну немогућност филмова „да пронађу задовољавајуће визуелне приказе кључних текстуалних обележја,“ већ би требало да „размотре у којој мери је режисер усвојио визуелне предлоге из романа у својим приказима кључних текстуалних обележја – и како визуелни приказ утиче на нечије ‘читање’ филмског текста”.²⁴ Макфарлан наставља са тврдњом да на неколико кључних места у *Великим очекивањима* из 1946. године, Дејвид Лин успева не само да дочара боју Пиповог наративног гласа у првом лицу, већ и да учврсти симболичке функције унутар реалистичког мизансцена, уместо да их намеће нормама. Коначни резултат је да „ми се чини да се стварно значење догађаја претапа у симболичко... Симболичко је у зависности од мизансцена нераскидиво уткано у реалистичку текстуру.”²⁵ Макфарлан ипак признаје да „као неко ко врло добро познаје филм, тешко ми је да поуздано кажем колико је после само једног или првог гледања гледалац свестан симболичких функција које сада примећујем”²⁶ у Магвичовом копрцању у блату, Џегеровом нагињању над Пипом и Естелом као и олујном ноћном небу које најављује Магвичов повратак. Било би исправније да кажемо да је разлика између перцепта и концепта у способности поновног читања и изразито аналитичком начину поновног читања што није случај са разликом између филмова који се често опиру све учесалијим доказима да се гледају само једном, док романи за које се сматра да се безброј пута читају, са сваким новим читањем, све више замењују перцепте концептима.

6. *Романи у односу на филмове стварају сложеније ликове јер пружају нејосреднији и још јунији увид у психолошка стања ликова.* Наравно да је могућност да се у потпуности уђе у умове прозних ликова једна од чари, али и једна од основних одлика, прозе – јединог медијума чија неписана правила дозвољавају реченице у трећем лицу које почињу са „мислила је” – што у оваквим околностима филмовима заправо отежава надметање са романима. Међутим, подједнако је тешко и за друге медије чији су се прикази сложених ликова већ усталили. С обзиром на то да је за већину романа потребно више од два сата да би се прочитали, разумљиво је што романи имају више простора за развијање ликова који се временом мењају. С друге стране, никад нисам наишао на тврдњу да дугачки романи стварају уверљивије ликове од краћих романа или чак кратких прича. Оштра критика на рачун сажетости изгледа да задаје муке само филмовима.

Ни тврдња да су ликови у филму ограничени својом немогућношћу да неспутано изразе мисли не подлеже преиспитивању. Када Блустоун каже да „филм који се бави само просторним оквирима не може да прикаже мисаони процес, јер оног тренутка када се мисао екстернализује, она престаје да буде мисао”,²⁷ његово појашњење се

²³ McFarlane, стр. 26–27.

²⁴ Исто, стр. 27.

²⁵ Исто, стр. 132.

²⁶ Исто.

²⁷ Bluestone, стр. 47–48.

односи и на драму и на филм. Ипак, нико не пропитује способност драмских писаца од Еурипида па све до Чехова да стварају сложене ликове. Тачно је, разуме се, да Шекспиру његова драматургија омогућава монологе, а осим тога олакшава и драматизацију мисаоног процеса, иако су Хамлетове мисли и даље сасвим екстернализоване. Закључак који се намеће не подразумева да екстернализована мисао више није мисао, већ да се осећај задовољства који пружају многи непрозни медији у великој мери заснива на позиву који упућују гледаоцима да на основу говора и понашања закључе о чему ликови размишљају и да мисаони процеси који из тога произилазе могу исто тако да буду суптилни и дубокоумни као и мисаони процеси који се отворено приказују.

Ова последња теза заслужује више пажње. Романи, позоришни комади и филмови тешко да могу себи да допусте изостављање многих детаља из дискурса. Волфганг Изер је, називајући ова изостављања „празнинама“ или „пропустима“, детаљно истраживао процесе којима се читаоци охрабрују да учествују, слобода коју имају у одабиру алтернативних могућности, али и ограничења те слободе која дефинише „пропуст“ као „попуњавање празнине искључиво сопственим пројекцијама“.²⁸ Оно што Изер не узима у обзир је неопходност празнина, не као неминовне последице недовршености дате приче, већ као узрока њене привлачности. Управо је задатак прозних наратива да створе оквири где се гледаоци позивају да учествују у томе како се ликови осећају или шта планирају, како се прича развија, шта одређене појединости представљају и како ће све на крају изгледати. Овакви закључци су резултат истог оног крајње зналачког нагађања којим се изводи концепт из перцепта. Ти закључци уједно пружају и осећај блискости са прозним ликовима што их чини упечатљивијим у односу на стварне људе, али и уверење да прозни оквири какве познајемо чине свет прилично кохерентнијим у поређењу са спољашњим светом. За романе, позоришне комаде и филмове може се парадоксално рећи да приказују своје празнине на начин да зависе од осећаја задовољства који пружају гледаоцима док их опажају и настоје да неке од њих попуне а неке не.²⁹

Значај оваквог позива упућеног гледаоцима огледа се у чињеници да свега неколицина филмофила чита сценарије из задовољства – не зато што сценарији немају празнине (они су далеко мање прецизни у погледу детаља од књижевних текстова на којима се заснивају али и од филмова који су засновани на њима), већ зато што су њихове празнине замишљене тако да их сасвим попуне глумци и филмска екипа уместо да позивају обичне гледаоце на активно учешће. Једно од најпотцењенијих Шекспирових умећа састоји се управо у томе да оно што генерације читалаца његових позоришних комада дубоко поштују нису ништа друго до изведбени текстови за чији се текстуални квалитет испоставља да има неупоредиво садржајније утемељење у стварности од оног који је имао иједан сценарио до сада.

Романи и филмови, када говоримо о два најчешће упоређивана медија, углавном зависе од своје учинковитости у оквиру различитих врста празнина. Из тог разлога,

²⁸ Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), стр. 167.

²⁹ Бојам иде толико далеко да тврди да с обзиром на то да читаоци не могу да читају романе а да их не визуализују као што је то случај са филмовима, они „неминовно очекују да (...) филм који се приказује на екрану буде истоветан филму (...) који су замислили“ (60).

романи Џејн Остин, на пример, иако изузетно прецизни у откривању мисли сваке своје главне јунакиње, ограничавају се на само једну такву јунакињу у роману, док филмске адаптације њених романа углавном смањују јаз између блискости коју гледаоци осећају према главним јунакињама и извесног недостатка блискости коју осећају према другим ликовима. Лео Броди тврди да је „изостављање у самој природи филмских ликова... Филмски ликови добијају на сложености истицањем свог мањкавог знања, промишљеним поигравањем са ограничењима која им физички, спољашњи медијум намеће“.³⁰ Међутим, Сем Спејд и његово забрињавајуће нечитко савијање цигарете у Хаметовом роману не искључује могућност да природа свих ликова лежи у мањкавости и изостављању – да су ликови по дефиницији појаве чије празнине дозвољавају читаоцима или гледаоцима да замишљају живот који делује живописније, реалистичније и сложеније од њихових експлицитно приказаних мисли и поступака. У најмању руку, то не значи да су романи или филмови осуђени на одређену врсту празнина које су својствене њиховим медијима или да је једна врста празнине боља од друге. Оно чиме се мери успех датог дела није решеност да се обуздају или прикажу мисли ликова већ је то суптилност, зрелост и заокруженост обрасца понашања које произилази из приказаних или изведених мисли и поступака. Ово нису критеријуми на које би било који медијум полагао право.

7. Визуелни геџали филма преокупирају њажњу илегалаца. Вероватно запрепаштени што је телевизија угушила навику читања романа код генерације студената којима недостаје стрпљења да би разумели психолошку прозу или да би пратили постепени развој догађаја, критичари попут Макфарлана обично су доносили уопштене закључке да „због своје високе иконичности, филм не оставља простора за имажинативни процес који је неопходан за читаоца и његову визуализацију онога што чита“.³¹ Оваква претпоставка успева да на забаван начин изокрене претпоставку да способност романа да директно прикаже процес размишљања чини ликове потенцијално дубокоумнијим и живописнијим од филмских ликова док истовремено назива филмове инфериорнијим. Заправо, тврдња често усмерена против превеликог броја детаља у филму имала би више смисла када би била уперена против романописаца као што је Хенри Џејмс, с обзиром на то да су појединости које филмови морају да прикажу – изглед софе на којој љубавници седе, размак између њих, боја тапете иза њих – често неважне, док су мисли које им пролазе кроз главу, а које романи приказују са већом прецизношћу од филмова, од пресудног значаја.

Упркос овој логичкој контрадикцији, тврдња усмерена против превеликог броја детаља у филму у великој мери се поклапа са тврдњом усмереном против недостатка директног увида у процес размишљања ликова. Главни проблем у оба случаја представља то што филмови нису у стању да дочарају јединствена обележја позоришних текстова а да их не измене, умање или на неки други начин изневере. Из тог разлога, Макфарлан истиче немогућност да се Дикенсови описи верно прикажу на екрану

³⁰ Leo Brady, *The World in a Frame: What We See in Films* (Garden City: Anchor/Doubleday, 1976), стр. 184.

³¹ McFarlane, стр. 27.

упркос њиховом очигледном богатству визуелних детаља попут Пиповог првог описа Вемика као

*сувоњавој човека, сишної расїа, чеїврїасїїої дрвенасїїої лица које је излєдало као да је несїреїно исклесано їуїум длеїом. На лицу је било неколико руйїца које би можда биле смејалке да је маїтеријал у који су урезане финиї, а длеїо ошїрије; но, овако су биле обичне зарезоїине. Длеїо је на їри или чеїири месїа їокушало да улейша лице око њеїової носа, али без усїеха – осїали су само їраїови їих їокушаїа.*³²

Макфарлан вешто примећује да овакав део текста, који „можда изгледа као живописни визуелни позив за режисера“, заправо „мало пружа у смислу стварних физичких детаља, а много у смислу чисто изведбених могућности за постизање осећаја гротеске“.³³ Заблуда се налази у две претпоставке о природи прозних описа, од којих једну сам Макфарлан делимично увиђа. Када Дикенс описује Вемиково лице као исклесано из дрвета или када описује Скруцову кућу у *Божићној їричи* као „низ мрачних соба, у забаченом делу огромног дворишта, где се толико мало ствари дешавало, да би се једва могло и замислити да је то некад била нова кућа која се сакрила међу другим кућама, а затим заборавила да се врати“,³⁴ његов опис се више ослања на имагинативне идеје и ритмички стилизовану реторику него на некакав скуп слика. Није задатак читаоца да овакве делове текста претвара у визуелно остварене или наративизоване описе Вемиковог лица испод длета (колико је широко длето и колико је процес трајао?) или Скруцове куће која се скрива међу другим кућама (колико има других кућа? да ли је Скруцова кућа најмања? колико су је друге куће тражиле пре него што су одустале?) већ да ужива у њима као концептима који су пријатни и за око и за ухо. Невероватно живописни визуелни оквири филма не спутавају имагинацију гледалаца, јер имагинација, како Чатман истиче, не може оправдано да буде сведена на „описивање“.³⁵

Још већа заблуда, коју Макфарлан не спомиње, јесте претпоставка да би за филмску адаптацију било боље да је Дикенс детаљније описао Вемикову визуелну стварност, јер што мање празнина романописац оставља, оне се лакше попуњавају и не долази до грешака.³⁶ Тако гледано, било би бесмислено покушавати адаптацију романâ Џејн Остин у филм, јер је њихова визуелна структура толико слаба да су приређивачи

³² Charles Dickens, *Great Expectations* (Oxford: Oxford University Press, 1953), стр. 161.

³³ McFarlane, стр. 133.

³⁴ Dickens, *Christmas Novels* (Oxford: Oxford University Press, 1954), стр. 14.

³⁵ Chatman, *Coming to Terms*, стр. 162.

³⁶ Упор. Чатман: „Главни проблем за филмске приређиваче представља мењање наративних обележја која се лако прилагођавају језику али тешко медијуму који функционише у 'стварном времену' и који је сам по себи усредсређен на површан приказ ствари“ (*Coming to Terms*, 162). Заблуда се не налази само у експлицитно приказаној есенцијалистичкој претпоставци да се филм „сам по себи усредсређује“ већ и у претпоставци која подразумева да се наведени наративи у оквиру било ког медијума усредсређују на коришћење обележја која се „лако прилагођавају“ том медијуму, одбацујући нека од тих обележја као „проблематичне“. Из тог разлога, Чатман, иако и даље негира наратију, примећује да су „историјски гледано, најбољи филмски режисери више волели искључиво визуелна решења“ од проблематичне наратије (163).

приморани да се ослањају на споредна историјска дешавања како би обукли све ликове и опремили њихове собе намештајем. Романи Остинове били би прикладнији за радио, јер би радио истакао њену суптилност кроз различите гласове ликова, без приказивања неважних визуелних детаља. Али чак и најистакнутији филмски приређивачи обично не разматрају овакве празнине са стрепњом већ са осећајем да могу да прикажу своје сопствене идеје, јер претпостављају да ће се филмови разликовати од извора на безброј начина, а при том желе и да стварају нове идеје кад год им дискурс романа дозвољава да то и учине. Као што су празнине покретач наративног тока за гледаоце, оне су и уметничка слобода за ону врсту режисерске инвентивности која даје предност адаптацијама а не једноличним транскрипцијама. Чак и спомињање инвентивности истакнутих приређивача ипак подразумева још једну заблуду.

8. *Верност је најпогеснији критеријум за проучавање адаптација.* Макфарланово упорно приказивање „стања које се граничи са опседнутошћу проблемом верности“ што од самог почетка „ограничава и ставља у запећак“ студије адаптације, исувише је детаљно.³⁷ Верност изворном тексту – без обзира да ли се на то гледа као на успех да се дочарају одређена текстуална обележја или општи утисци – представља крајње погрешно мерило вредности дате адаптације, јер је неостварљиво, непожељно и теоретски изводљиво једино у тривијалном смислу. Попут превода на други језик, у адаптацијама ће увек долазити до изражаја супериорност извора, јер какве год да су њихове мањкавости, изворни текстови сами по себи биће увек бољи. Чак и када су адаптације римејкови у оквиру истог медијума, њихови најревноснији покушаји да верно прикажу оригинал откриће њихове разлике, а самим тим и њихову инфериорност – просто речено – идеја која је нарочито истакнута у критичком осврту на Гаса Ван Сана и његов поучни римејк Хичкоковог *Психа* из 1998. године. Ван Санов филм је подстакао критичаре широм земље да негодују не само зато што су Винс Вон и Ен Хејч били неадекватне замене за Ентонија Перкинса и Џенет Ли већ и зато што се превидела чињеница да је Џулијана Мур била боља глумица од Вере Мајлс, јер је њена изведба била *грујачија*, а свако одступање од Хичкоковог текста, иако се Ван Сан обавезао да ће се придржавати сваке реплике, сваког кадра, било је само по себи издаја. Једини римејк који би био потпуно веран првобитном тексту било би реиздање тог текста. Али као што Макфарлан уопштено наводи у свом тумачењу Мартина Скорсезеа и његовог *Рџа сџраха* (1991) као римејка и осврта на верзију Џ. Ли Томпсона из 1961. године, чак и реиздање првобитног филма може да остави потпуно другачији утисак на гледаоце на које су у последњих тридесет година утицале промене друштвених норми, друштвеног престижа, породичних вредности и самоцензуре филмске индустрије.³⁸

Узимајући у обзир неодрживост верности као критеријума за истраживање адаптација, поставља се питање зашто се она тако грчевито држи студија адаптација. Чини се да су највероватнији разлози за то мање теоретски него институционални. Прет-

³⁷ McFarlane, стр. 194.

³⁸ Вид. McFarlane, стр. 187–93.

поставка верности заиста представља давање предности, преимућства класичним текстовима над модерним који ће највероватније изазвати подозрење управо код оних професора који су завршили књижевне студије – на пример, шекспиролози који држе предавања о „Шекспиру на филму“ или користе *Хамлеџа* Кенета Бране и Мела Гибсона као аналгетике у учионици – а који ће се по свој прилици заинтересовати за адаптације.³⁹ Све док бар нове студије новелизација адаптираних на основу филмских оригинала не постану пуноправна научна дисциплина, вредновање верности сводиће се на валоризацију књижевности као такве, без обзира на бунтовнички изазов филмских студија. А теоретска оскудност верности као мерила вредности, које изискује аналитичка питања која могу да унесу пометњу међу другим методама, не представља камен спотицања за критичаре који су ионако подозриви према теорији.

Међутим, оваква објашњења још увек не пропитују општу претпоставку да је главни задатак критичара који се баве филмским адаптацијама да их оцењују на основу њихових изворних текстова или сопствених вредности. Особеност овакве претпоставке тешко да се може пренагласити. Оцењивање врло лако може да постане „један од најистакнутијих, кључних, теоретски значајних и прагматички незаобилазних проблема“ у критици.⁴⁰ Ипак, сама тежња студија филма, још откада су се универзитети почели бавити њима пре тридесет година, била је да се удаље од оцењивања као критичког концепта – осим у области студија адаптације. Са листа десет најбоље ранжираних филмова који су толико слуђивали читаоце часописа *Sight and Sound* у периоду пре него што су филмске студије постале део академских кругова сада су нестали наслови годишњих прегледа новинских рецензена и Америчког филмског института, дајући тако слободу филмским теоретичарима да се усредсреде на аналитичке и теоретске проблеме. Једино студије адаптације, без обзира на то да ли користе изворни текст као мерило вредности или не, бесомучно пропитују да ли се дати филм може искористити као увод, предуслов или замена уместо да пропитују како филм функционише.

9. *Изворни шекспирови су аутентичнији од адаптација.* Главни разлог зашто се студије адаптације махнито баве верношћу као критеријумом оцењивања јесте то што адаптације постављају питања о природи ауторства на која би било тешко дати одговор да нема бедема верности. Много је лакше одбацити адаптације као потпуно неразумљиве аутоматске репродукције изворних уметничких дела, него борити се са незгодним питањима о томе шта представља аутентичност и како су невероватно популарни романи Роберта Џејмса Волера сами по себи мање аутоматски репродуковани него филмска верзија *Мосџова окрџа Медисон* Клинта Иствуда.

Главна претпоставка да се књижевни текстови вреднују на основу аутентичности која недостаје адаптацијама, објашњава се навођењем Вилијама Шекспира као очигледног

³⁹ Имелда Велехан напомиње да „постоји могућност да је књижевна одлика прозног текста оно што студије адаптације чини веродостојним“ (Cartmell и Whelehan, 17).

⁴⁰ Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), стр. 17. За другачије гледиште вид. нпр. Нортропа Фраја, који тврди у *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957) да је „проверено оцењивање засновано на предрасудама мамац књижевне критике“ (20).

изузетка чије су скоро све драме постале адаптације, често у оквиру новог медијума, ранијих изворних текстова који су разнолики колико и Холиншедове *Хронике* и Гринов *Пандосџо*. Аутентичност Шекспира, његови заговорници тврде, управо зависи од његовог сагледавања уметничког потенцијала непроменљивих изворних текстова; он је алхемичар, не приређивач, у шта свако може да се увери поређењем било ког његовог позоришног комада са изворним текстом. Али оваква тврдња само доказује да су неке адаптације боље од других, а не да најбоље адаптације заправо и нису адаптације. Такође, ово не значи да само писци могу да избегну етикету приређивача, с обзиром на то да постоји неколико истакнутих филмских приређивача који су се прославили као аутори. Орсон Велс је написао већину својих сценарија, обично заснованих на изворним текстовима. Филмови Стенлија Кјубрика, такође адаптације књижевних изворних текстова, углавном се препознају по својој особености. Можда највише изненађују од свих адаптација анимиране верзије дечјих класика Волта Дизнија (*Алиса у земљи чуда*), светских класика (*Снежана и седам ђаџуљака*), полукласика (*Бамби*) и некласика (*101 далматинац*) у којима продуцент наставља своју успешну каријеру аутора четрдесетак година након своје смрти.

Можда и најбољи пример непоуздане природе аутентичности у оквиру адаптација представља критичка рецепција Хичкока, који се током педесетих година појављивао као аутор у Француској, а десет година касније и у Америци све док његови поборници нису почели да заговарају тематске сличности између многих његових филмова који су постојанији од рециклираних жанровских форми. Како је Хичкокова популарност постајала једини покретач његових филмова, тако је „филмска критика усредсређена на режисере“ све мање „настојала да прати Хичкокове изјаве ... захвалности енглеским књижевницима“, ⁴¹ иако су многи Хичкокови филмови – *Прсиџен*, *Шампањац*, *Саботаж*, *Север-северозапад*, *Поцејана завеса* – засновани на изворним сценаријима. ⁴² Тек су се са нестанком ауторства као критичког оквира критичари попут Чарлса Бара посветили детаљнијем истраживању Хичкокових извора.

Чини се да прећутно подразумевање променљивог успеха писаца и режисера као креативних уметника представља вечито трагање за *нечијом* аутентичношћу као уметничкој вредности и сталној потреби критичара да у сваком уобличеном размишљању препознају аутора датог дела. Разлог зашто аутентичност и даље има главну улогу у студијама адаптације а не у филмским студијама, лежи у томе што су филмске студије дуго одбијале естетику као своју водећу методологију зарад аналитичке и теоријске критике. Опречне тенденције филмских студија и студија адаптације толико су шкодиле једне другима да су студије адаптације постале најсигурније уточиште филмских теоретичара који не маре за преовлађујуће трендове у савременим филмским студијама, чији би дискурс, када би их уопште узимао у обзир, несумњиво одбацио адаптације уз опаску да су сви текстови интертекстови. То значи да сви текстови наводе или садрже делове претходних текстова, како би то Михаил Бахтин рекао,

⁴¹ Charles Barr, *English Hitchcock* (Moffat: Cameron & Hollis, 1999), стр. 8.

⁴² Да појасним, филмови *Сенка сумње* и *Чамац за сјасавање* засновани су на необјављеним причама, а и многи други Хичкокови филмови, од *Човека који је сувише знао* до *Свираној дојисника*, *Зачараној* и *Пшцица*, само су условно повезани с изворима на које се позивају.

обично без експлицитне потврде, често без свесне намере и никад ни са каквим покушајем отвореног копирања значења оригинала. Заправо, роман који је Бахтин величао као дијалогски метод без премца јер је на „богатом тлу романескне прозе“, „унутрашњи дијалогски дискурс“ који Бахтин описује као двогласни или вишегласни дубоко укореван у основну, социолингвистичку говорну разноликост и вишејезичност“,⁴³ био је дуго у сенци накарадне филмске естетике. Филмови су модус чија је променљива форма, понекад комична, иронична или пародична, у стању да истрпи хетероглосију која иначе разара ускодефинисане форме. Заправо, сами филмови су можда већ и скрајнути због телевизијских серија попут *Симпсонових*, вероватно и најкарневалистичнијег дела фикције у коме ужива велики број савремених гледалаца – наравно ако у потпуности занемаримо интернет.

10. Свака *агајџиација агајџира само један џексџ*. Можда нам се чини здраворазумска претпоставка да се филмске адаптације и њихови књижевни извори у потпуности поклапају. Али као што роман попут *Франкенштајна* може да послужи као основа за преко стотину адаптација, свака засебна адаптација подразумева и многе претходне текстове поред оног чији наслов обично позајмљује. Када Макфарлан заподене жестоку расправу о критеријуму верности сатиричним питањем, „Да ли је то заиста ‘џејмсовски’? Да ли је ‘верно Лоренсу’? Да ли ‘осликава дух Дикенса’?“,⁴⁴ он преиспитује ауторску намеру као могућу регулаторну функцију. Али изрази које користи, нарочито „џејмсовски“ и „осликава дух Дикенса“, подсећају нас да се адаптације дела познатих и плодних романописаца обично вреднују не само на основу романа које доследно адаптирају, већ и на основу карактеристичног света романа, начина писања или тона који се углавном везује за аутора. Адаптације *Великих очекивања* подразумевају не само текстуалне особености Дикенсовог романа већ и општа правила Дикенсовог света: умерена сатира, простодушно доброчинство, комично гротескни споредни ликови, срећан крај. Из тог разлога „живописнији крај“ придодат *Великим очекивањима* Дејвида Лина, крај који Макфарлана тако чудесно подсећа на британске тежње с краја Другог светског рата када се „појединац подстиче да обрати пажњу на више ствари а не само на познати роман чији наслов Линов филм носи“,⁴⁵ вероватно је више дикенсовски од изненађујуће песимистичног краја који је сам Дикенс понудио.

Такође, свет романа, начин писања или каријера аутора нису обухваћени само текстом који им претходи, а који се такмичи са одређеним романом, позоришним комадом или причом како би дошао до изражаја. Холивудске адаптације страних романа увек наглашавају своја одређена национална обележја и историјске тренутке онако како њихови изворни романи готово никад не чине. Америчке адаптације више се баве Саријем у *Еми* и Лондоном у *Спици Доријана Греја*, док безброј адаптација Агате Кристи, почевши од *Убисјива у Оријент експресу*, снажније приказују историјско

⁴³ M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Caryl Emerson и Michael Holquist, прев. (Austin: University of Texas Press, 1981), стр. 324, 325–36.

⁴⁴ McFarlane, стр. 8.

⁴⁵ McFarlane, стр. 111.

раздобље од својих претходника. Мноштво адаптација које у уводном делу приказују корице књига на којима се заснивају, од *Божићне приче* до *Поштар увек звони двапут*, упућују не само на одређене текстове који су им претходили, већ и на саму природу књижевности као такве да пружа осећај ауторитета. А као што сам Макфарлан истиче, тако различити филмови као што су *Велика очекивања* и *Риш ситраха* неминовно приказују и своје сопствене културолошке и историјске контексте. Такође, немогуће је тврдити да аутор, скуп националних обележја и историјских раздобља или књижевних институција и историје културе нису текстуализовани на исти начин као што су романи и позоришни комади, с обзиром на то да чак и ако нису били текстуализовани пре својих адаптација, адаптације саме себи обезбеђују изразито текстуалну позицију уз помоћ метода референцирања, који заузима ону позицију коју пружа и својим насловима. Из тог разлога је Имелда Велехан говорила да „када... проучавамо неки текст као што је *Хамлејт* који се безброј пута адаптирао... примећујемо да у распетљавању једне адаптације од друге, прибегавамо многим изворима ван оквира позоришног комада и филмова који ће тек уследити“.⁴⁶ Критичари адаптација попут Макфарлана често истичу раскошност хетероглосије, али се ретко баве њеним основним значењем: да ниједан интертекстуални образац, колико год детаљан, не може бити адекватан за студије адаптације уколико ограничава сваки интертекст на само један текст који му претходи. Као што Бахтин говори о роману:

Прави загађавајући анализе романа састоји се у томе да се у њему открију сви присутни оркестрирајући језици, да се схвати степен одстојања сваког језика од крајње смислене инстанце дела и различити улови преламања интенција у њима, да се схвати њихови узајамни дијалошки односи и, најзад, ако постоји директна ауторова реч, да се одреди позадина његове разноликости, изван дела, која је дијалогује.⁴⁷

Студије адаптације захтевају толико очигледну и јаку усредсређеност на најшири могући спектар текстова који су претходили неком филму колико и Макфарланова преданост романима чије филмске адаптације разматра.

11. *Адаптације су интертекстови, а текстови који им претходе су само текстови.* Ово је претпоставка која се налази у основи претходне две претпоставке о аутентичности и потпуном поклапању које у адаптацијама обично изостаје. За адаптацију се верује да треба да буде прозор у текст од кога зависи њена аутентичност, а задатак гледалаца и критичара је да кроз тај прозор траже назнаке оригиналног текста. Међутим, за саме текстове се верује да не треба да буду прозори, већ слике које позивају читаоце да гледају у њих а не кроз њих. Оваква претпоставка уноси пометњу чак и у детаљна истраживања попут Чатманове анализе Харолда Пинтера и његове адаптације романа *Женска француској поручника* Џона Фаулса за филм Карела Рајса из 1981. године, која се усредсређује на само једно питање: „Како се добро осмишљене филмске адаптације боре са пренаметљивим наратором, тумачем, излагачем, истраживачем

⁴⁶ Cartmell и Whelehan, стр. 16.

⁴⁷ Bakhtin, стр. 416.

стања ума ликова, критичарем, филозофом?⁴⁸ Његов одговор је да упркос далеко мањој и ограниченијој усредсређености филма – „љубав је његова једина стварна тема“, за разлику од романа и његовог ширег дискурзивног сагледавања егзотичне викторијанске „панораме“ – а „једноставније и неодређеније“ сагледавање психологије ликова придодaje викторијанском наративу романа крајње аутентичну савремену причу у причи о односу између два савремена глумца док снимају догађаје који „покушавају да драматизују значење романа“.⁴⁹

Чатманово истраживање толико је детаљно и прецизно да се врло лако превиде редуktivне нормe које га обликују. С обзиром на то да Рајсов филм посматра искључиво као студију случаја у оквиру успешне адаптације изразито непроходног текста, он наравно процењује успех филма у односу на успех романа који служи као текст филмском интертексту. Овакво паразитирање не значи да би филм требало да се придржава тематског садржаја романа ништа више него што би требало да се придржава догађаја који су представљени у роману. Заправо, Чатман, који свесрдно уважава филмско приказивање „немогуће потраге за измишљеном женом из прошлог века... која се не намеће као тема у роману који се бави савременим реперкусијама викторијанске мисли искључиво на експозиторно-аргументован начин“, с одобравањем говори да је „филм мање оптимистичан од романа у погледу еволутивног тока у емоционалној сфери.“⁵⁰ Али његове идеје подразумевају да он сам прихвати роман као нешто што одређује критеријуме за филм. Из тог разлога и не одобрава критику Џој Гулд Бојам у вези са „стидљивошћу“ Фаулсовог често напорног „брбљивог“ наратора као „ускогрудо лабоковско гледиште“,⁵¹ јер уколико би нараторово руминативно приповедање на било који начин било прекинуто, не би било потребе замарати се трагањем за његовим филмским еквивалентом. Када приређивачи дођу у контакт са изворним текстовима, као што то Чатман наизглед сугерише, требало би да претпоставе да је све онако како и треба да буде.

Уопштено говорећи, Чатман тврди да „филм не може да понови многа задовољства читања романа, али може да пружи друге подједнако важне доживљаје“.⁵² Овде је кључна реч „подједнако“, што ослобађа адаптацију обавезе да ропски подражава изворни текст чак и када се позива на његову регулаторну функцију приликом постављања мерила за те подједнако важне доживљаје. Мој задатак није да истражујем да ли је филм са називом *Женска француској ђоручника* интертекстуално повезан са својим изворним романом, већ да истражим зашто би према самом роману као критеријуму вредновања требало да се односимо тако некритички док адаптације теже да уз велики ризик пружи другачије доживљаје. Иако је заиста тачно да су адаптације интертекстови, такође је тачно и да су текстови који су им претходили интертекстови, јер сваки текст је интертекст који захтева интерпретацију засновану на заједничкој претпоставци о језику, култури, наративу и другим представљачким нормама.

⁴⁸ Chatman, *Coming to Terms*, стр. 163–64.

⁴⁹ Исто, стр. 169, 168, 173, 174.

⁵⁰ Исто, стр. 180.

⁵¹ Исто, стр. 172. Вид. Воуит, стр. 107.

⁵² Исто, стр. 163.

Чатман се овде можда не слаже са идејом да је суштинска разлика између адаптација и њихових оригинала то што адаптације узимају у обзир само један претходни текст као главни текст док њихови оригинали комбинују различите изворе унутар једне нове структуре која не даје предност ниједном од њих. Адаптације подражавају романе, романи подражавају сам начин живота или бар викторијански начин живота. Али овакве разлике не могу се заиста одржати у времену које има прегршт толико ироничних, пародичних или вишезначних адаптација попут *Пшица*, *Три мускеџара* (и *Чеџири мускеџара*), *Бешмена*, *Ошкачене љавуше* и *Свега оној шио сће одувек хшели да знаше о сексу* (а нисће смели да љишаше). Најобимнији романи, утолико што се опредељују за узвишеније теме – Протестантска реформација, сплеткарење које је кардинал Ришеље подстицао на двору Луја XIII, последице Наполеоновог похода на Русију – обавезују се да расветле те одређене теме. Чак и *Енејуга*, чије су већ добро познате теме оружје и мушкарци, а и *Том Џонс*, чију тему Филдинг помпезно најављује као „ЉУДСКУ ПРИРОДУ“,⁵³ разматрају искључиво опште теме узимајући у обзир далеко истакнутије историјске наративе и обрасце понашања. Као што Дебора Картмел истиче, „уместо што бринемо о томе да ли је филм ‘веран’ свом изворном књижевном тексту (заснованом на логоцентричном уверењу да постоји само једно значење), бавимо се адаптацијама због њиховог стварања мноштва значења. Из тог разлога је интертекстуалност адаптација наш главни задатак.“⁵⁴

У овом есеју наводи се да су студије адаптације тежиле смиривању тензија не толико из естетских или теоретских разлога колико из оних институционалних: да заштите

⁵⁴ Cartmell и Whelehan, 28.

књижевна дела и књижевност од широке популарности филма, да валоризују ауторску учинковитост и аутентичност у оквиру критичког расположења које се све више опире и једном и другом и да избегне тренутна настојања филмске теорије, али и теоретске недоумице. Другим речима, студије адаптације су маргинализоване јер желе то да буду. Као што се приликом подробнијег истраживања испоставља да су наизглед кључна обележја романа и филма која заговара и Чатман постала функције одређених историјских контекста, ипак се институционалне борбе могу решити на исти начин као што су се и покренуле, мењањем начина на који институције функционишу. Студије адаптације ће изаћи из свог гета не онда када филмске студије прихвате институционалне тврдње које ће неспретно приближити филм књижевности или када успеју да претворе критичаре адаптација у одане поштоваоце филмских студија, већ у некој већој структури која би се могла назвати текстуалним студијама – научној грани која обухвата студије адаптације, филмске студије и књижевне студије, сада смештеној на одсецима за енглески језик и културолошке студије.

То не значи да ће ова нова сваштарска област преузети вођство над студијама адаптације. Питање које студије адаптације често постављају – на који начин интертекст осликава или би требало да осликава текст који му претходи у неком другом медијуму? – могло би се боље поставити у дијалошким оквирима: Како и зашто је било који претходни текст или скуп текстова постао повлашћен у односу на све друге приликом анализирања датог интертекста? Шта је то што неким интертекстовима, али не и осталим, даје значење текста? Уопштено говорећи, на који начин су претходни текстови поново написани, као што је то случај кад год се читају? Оваква питања, иако не подводе дијалогизам под адаптације, продубљују и дијалогизам и студије адаптације на изузетно важан начин. Ако не буду водили рачуна, теоретичари адаптација који су вољни да мењају своје историјско вредновање књижевности за шири теоретски оквир и већу теоретску прецизност појавиће се на најневероватнијем месту: у самом центру интертекстуалних тј. текстуалних студија.

(С енглеској превела Јелена Мангић)