



REVIZIONISTIČKA ADAPTACIJA: TRANSTEKSTUALNOST, MEĐUKULTURNI DIJALOGIZAM I PERFORMATIVNA ODSTUPANJA

Ovaj esej se bavi adaptacijama koje dramatično preobražavaju i revitalizuju svoje izvorne tekstove unošenjem provokativnih izmena u mesto radnje, istorijski period, žanr, perspektivu, načine izvedbe ili procese produkcije. Beskrajno protejske adaptacije Šekspirovih drama, i u pozorištu i na filmu, jasni su primeri inovativnih ispravki. U svom delu *Vudu Makbet (Voodoo Macbeth)* koje je razorilo paradigme, Orson Vels je, na primer, revitalizovao Šekspira izmenom mesta i vremena radnje, podelom uloga i kulturnim referencama. Velsova verzija, premijerno izvedena 1936. godine u harlemskom pozorištu Lafajet, preobrazila je rasni efekat Šekspirove drame poverivši sve uloge crnim glumcima; pored profesionalnih glumaca Kanada Lija, Morisa Elisa i Edne Tomas, glumačkoj ekipi su pridodati i brojni amateri iz Harlema. Sama podela uloga bila je izuzetno radikalna potez. Za razliku od „potpuno crnačkih mjuzikala“ kakav je bio *Aleluja (Hallelujah, 1929)*, Vels je iskoristio crnačku izvedbu u cilju iskazivanja sasvim drugačije ideje kanonskog remek-dela. Na samom vrhuncu beličke društvene nadmoći, Vels je dramu poverio crnim glumcima, ne u ime nekog iskonskog „prirodnog talenta“, već pre u ime vlastitog shvatanja da crni glumci naročito dobro razumeju jamski pentametar.

Ali i ako se ostavi po strani ono što bi se moglo smatrati „štosom“ s isključivo crnom glumačkom ekipom, Vels je radikalno drugačije protumačio Šekspira tako što je mesto i vreme radnje komada izmestio iz Škotske u jedanaestom veku na Haiti u osamnaestom. Velsova verzija je uglavnom poštovala bukvalni tekst *Makbeta*, ali je koristila kostime, scenu i izvedbu u cilju upućivanja na najradikalniju od svih republikanskih revolucija – Haićansku revoluciju, koja je istovremeno bila politička, društvena i rasna. Umesto Šekspirovog „Živeo kralj Škotske“, Vels je ubacio rečenicu „Živeo kralj“, kako bi aludirao na jednog drugog kralja, Anrija Kristofa sa Haitija (škotski „crveni kralj“ postao je haićanski „crni kralj“). Generalno, Vels je pojačao elemente koji su poznati iz evropske istorije – veštice, čini, magijske misli – i konkretno prisutni u Šekspirovom komadu, ali ih je predstavio drugačije, u vidu njihovih ekvivalenata iz afričke dijaspore. Tako je Vels pretvorio Hekatu, veštičju boginju, u muškog vudu sveštenika, koji se u tradiciji naroda Joruba vezuje uz Eksu-legbu, duh ras-kršća i ulaza, a za Henrija Luisa Gejtsa, uz prevod, semiozu i adaptaciju (15). Hekatina uloga

je proširena u Velsovoj verziji, u kojoj je on taj koji izjavi da je „pouzdanje“ „najveći dušmanin čoveku“, otkrivši da Makdafa „nije rodila žena“, pa je Makbet stoga ranjiv.¹

Vudu Makbet otkriva subverzivne mogućnosti revizionističke adaptacije. Pored toga što je uloge poverio crnim glumcima, Vels je komad prožeo afričkim duhovnim vrednostima. Umesto da služe samo kao ukras, vudu rituali, koji su se, kao na Haitiju, izvodili u kružnoj formaciji, dali su strukturu celoj predstavi. Vels je postigao tu kulturnu transvalorizaciju ne samo zahvaljujući vlastitoj genijalnoj intuiciji, već i bliskoj saradnji s afričkim umetnicima poput Asadate Dafore, koji je bio zadužen za muziku i koreografiju predstave. Poreklom iz Sijera Leonea, Dafora je izučavao operu u Italiji i Nemačkoj pre nego što je 1929. godine došao u Njujork, gde je osnovao plesnu trupu Šogolo Oloba. Trupa je prva na njujoršku umetničku scenu donela afričku muziku i ples koreografisane i izvođene onako kako su to činili sami Afrikanci. Cilj, i Daforin i Velsov, nije bio samo da stvore popularan spektakl, nego i da prikažu afričku kulturu kao nešto složeno i prefinjeno, a ne nešto što je samo primitivno ili egzotično. Zaista, Vels je možda pozajmio ideju da tri veštice pretvori u vudu sveštenice iz Daforinog komada *Kjukankor, ili veštica (Kyukunkor, or the Witch Woman, 1934)*, koji je doživeo ogroman uspeh u Njujorku svega dve godine ranije. I *Vudu Makbet* je na sličan način rasplamsao strasti u Njujorku i generalno je dobio sjajne kritike, osim one koju je napisao Persi Hamond za *Herald tribjun*. Zagriženi republikanac Hamond osudio je predstavu, delimično i zato što je prezirao i samu ideju da država finansira kulturu. Nedugo posle te negativne kritike, pozorišni upravnik Džon Hausman primetio je da se u podrumu pozorišta Lafajet bubnja više nego obično, te da njegovom laičkom uhu to zvuči kao neka druga vrsta bubnjanja. Persi Hamond se ubrzo razboleo i umro nekoliko dana kasnije; što je vernicima bio dokaz moći religije.

Vudu Makbet je otvorio vrata beskrajoj paradi revizionističkih adaptacija. Sledeći *Priču sa zapadne strane (West Side Story, 1957)*, koja je *Romea i Juliju* smestila u stilizovanu hispanoameričku sirotinjsku četvrt na Menhetnu, film *Mare: naša ljubavna priča (Maré, Nossa História de Amor, 2008)* Lusije Murat smešta *Romea i Juliju* u naslovnu favelu u Rio de Žaneiru. Revizionistička čitanja su naglasila implicitnu kritiku antisemitizma u *Mletačkom trgovcu*, potencijalni rasizam u *Otelu*, i tako dalje. Film *O (2001)* Tima Blejka Nelsona pretvara Otela u crnu zvezdu bejzbola u američkoj srednjoj školi koji je u vezi sa direktorovom kćerkom. Kao vid kritike globalnog kapitalizma, *Hamlet (2000)* Majkla Almerejde pretvara dvorac Elsinor u sedište „Danske korporacije“.

Teorija međukulturne adaptacije koje nije evrocentrična pojavljuje se u manifestima brazilskog modernističkog pokreta „antropofagija“ iz dvadesetih godina dvadesetog veka. *Moderniste* su predložile novi oblik antikolonijalne umetnosti zasnovan na kanibalističkom proždiranju evropskih istorijskih avangardi kako bi se upila njihova moć, a izbeglo padanje pod njihovu nadmoć, baš kao što su indijanci Tupinamba proždirali evropske ratnike da prisvoje njihovu snagu. Tu estetiku je sazeo modernistički slogan „Biti ili ne biti Tupi: pitanje je sad“ – da li biti ponosni Indijanac (antikolonista) ili biti kolonizovani imitator koji majmunski podražava metropolitanske trendove. To kanibalističko poigravanje najpoznatijom

¹ Neki od citata dati su u prevodu Velimira Živojinovića. (Prim. prev.)

rečenicom iz *Hamleta* uneto je u šestočasovnu verziju Šekspirove drame iz 2009. godine čiji su autori brazilski dramaturg (i direktni nasljednik modernističke antropofagije) Žoze Selso Martinez Korea i njegova pozorišna trupa „Ofisina“. Ako je Vels pretvorio *Makbeta* u komad afričke dijasporne, Žoze Selso je pretvorio *Hamleta* u indijanski komad. „Ofisinina“ verzija drame počinje tako što izvođači i publika pevaju muzičku verziju slogana „Biti ili ne biti Tupi“. Dodatno naglašavajući karnevalske hibridnosti koje već postoje u komadu, ova izvedba pretvara komad u antropofagni mjuzikl ubacivanjem originalnih muzičkih numeracija u različitim stilovima i žanrovima povezanim s temama i likovima u komadu: tu su „Ofeelijin fado“, „Polonijev bluz“, „Gildensternova balada“, „Kantik Furija“, i tako dalje. U antiklasičnoj obradi onoga što je možda i vrhovno kanonsko delo, predstava počinje rečju *Merda*, što je možda aluzija na *Merdre*, prvu reč u *Kralju Ibiju* (1896) Alfreda Žarija. Tupinizirajući Šekspira, stihovi slave pobunjeničkog Indijanca, onog koji koristi luk i strele protiv kolonizatora. „Ofisina“ je, ukratko, revitalizovala i pobrazilizovala *Hamleta*, koristeći stilsko sredstvo društvenog zajedništva indijanaca Tupi.

Iako Žerar Ženet posmatra transtekstualnost na usko taksonomski, gotovo tehnokratski način, njegove kategorije se mogu „komunalizovati“ kako bi se prikazao odnos teksta s onim što ja nazivam estetskim zajedničkim dobrom. Svih pet kategorija Ženetove transtekstualnosti – (1) „intertekstualnost“, ili „delotvorno zajedničko prisustvo dva teksta“ u obliku citata, plagijata ili aluzije; (2) „paratekstualnost“, ili odnos, unutar totalnosti nekog književnog dela, između osnovnog teksta i njegovog „parateksta“ (naslova, predgovora, pogovora, epigrafa, posveta, ilustracija; ukratko, svih dodatnih poruka i napomena koje okružuju tekst i koje je ponekad gotovo nemoguće razlikovati od teksta); (3) „metatekstualnost“, ili kritički odnos između dva teksta, bilo da se tekst koji se analizira eksplicitno citira ili se na njega samo implicitno aludira; (5) „arhitekstualnost“, ili opšte taksonomije na koje ukazuju ili ih se odriču naslovi i podnaslovi u nekom tekstu; i (5) „hipertekstualnost“, ili odnos između jednog teksta, koji Ženet zove „hipertekst“ i nekog prethodnog teksta ili „hipoteksta“, koji hipertekst transformiše, menja, objašnjava ili proširuje (1–5) – daju prednost komunalizaciji tekstualnog prenošenja tako što prevazilaze fetišizam jednog jedinog teksta i sakralizaciju usamljenog autora-genija; govore u korist uspostavljanja širokih odnosa između tekstova i drugih tekstova (*intertekst*), između tekstova i diskursa oko njih (*paratekst*), i između žanrova diskursa (*arhitekst*); te proširuju koncept tako da uključi i kritiku pređašnjih tekstova (*metatekst*) i kasnije revizionističke adaptacije tekstova (*hipertekst*). Kao odlika koja je zajednička svim umetničkim obrascima, od usmenih epova, preko ljubavnih romana, do emisija vesti i televizijskih reklama, transtekstualnost nije sama po sebi revolucionarna. Ali koncept ipak ima teorijski potencijal da pretvori umetnost u društveno dobro tako što će je predstaviti drugačije, kao nešto transindividualno i zajedničko, što se ne pomalja iz demijurškog uma pojedinačnog umetnika, već iz širih mreža značenja koje deli celo društvo.

Visok procenat filmova sastoji se od adaptacija književnog zajedničkog dobra klasičnih tekstova, od kojih su neki javno dostupni, te ne zahtevaju zaštitu prava. Henri Filding je, što je zanimljivo, pominjao zajedničko dobro kad je govorio o vlastitom dugu prema kla-

sičnim autorima: „Drevni autori se mogu smatrati Zajedničkim Bogatstvom, gde svaka Osoba koja ima i najmanji zakup na Parnasu ima pravo da slobodno hrani svoju muzu“ (cit. u: Hyde, 46). Adaptacije pozajmljuju iz književnosti, ali se pozivaju i na sve druge umetnosti koje su od ključne važnosti za filmski medij, što rezultira umnožavanjem i pojačavanjem intertekstova, proširivanjem verbalnog teksta u skladu s bogatim potencijalom multiumetničkog medija.

Obaveza da se ostane veran izvornom tekstu ponekad je zasnovana na vlasničkoj pretpostavci da izvorni tekst pripada autoru. Premda često pretpostavljamo da režiseri adaptiraju romane iz iskrenog divljenja prema njima, *Drugi Fransisko (El Otro Francisco, 1974)* adaptacija prvog kubanskog romana protiv ropstva koju je režirao Serhio Hiral, praktikuje strateško odstupanje od teksta, a revizionizam ovog filma zadojen je instinktivno-ideološkom averzijom prema originalu. Zasnovan na abolicionističkom romanu *Fransisko* Anselma Suares i Romera, film je sjajan primer metatekstualne adaptacije. Često nazivan kubanskom *Čiča-Tominom kolibom* (premda je napisan 1838–39, mnogo godina pre romana Harijet Bičer Stou), roman je bio sentimentalna istorijska romansa o mladom robu koji izvrši samoubistvo kad mu verenica otkrije da ju je silovao gospodar. Originalni roman je već bio deo intertekstualnog korpusa abolicionističkih romana koje je sponzorisao liberalni književni kružok Dominga del Montea. Dok se književnost protiv ropstva iz sredine devetnaestog veka fokusirala na relativno privilegovane likove poslušnih kućnih robova poput Fransiska, postrevolucionarna književnost o ropstvu iz dvadesetog veka fokalizuje buntovniji lik roba koji radi u polju. I dok je *Fransiska* napisao beli Kubanac za većinski belu elitnu publiku, *Drugog Fransiska* je snimio crni kubanski sineast, i namenio ga je multirasnoj i transnacionalnoj publici.

Snimljen otprilike jedan vek posle naleta romana protiv ropstva, Hiralov film predstavlja deo vrlo različitog konteksta i interteksta revolucionarnih šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka, perioda u kome su kubanski romani, biografije i filmovi razvijali revizionističke verzije istorije ropstva. Taj intertekst uključuje filmove kao što je Hiralova trilogija o ropstvu (*Drugi Fransisko, Lovac na robove (Rancheador, 1976)* i *Maluala, 1979*); Aleina *Tajna večera (La última cena, 1976)*; i književna dela autora kao što su Migel Barnet, Sesar Leante, Aleho Karpentjer i Rejnaldo Arenas, čije *Groblje anđela (1987)* ispisuje novu verziju dela *Sesilija Valdes*, klasičnog romana iz devetnaestog veka o ropstvu, autora Sirila Viljaverdea. Poput mnogih revizionističkih verzija, Hiralov film praktikuje ono što Mihail Bahtin naziva „novelizacijom“ (5), umnožavanje glasova i stilova unutar jedne umetničke izvedbe, tako što dijalektički suprotstavlja i međusobno relativizuje različite žanrovske stilove. Dok je izvorni roman u osnovi melodrama, Hiralova adaptacija zastupa kritičku orkestraciju žanrova: tu su parodijski melodramski pristup, sarkastično „veran“ sentimentalnom duhu romana; inscenirani (anahronistički u stilu *cinema vérité*) dokumentarac o kontekstu nastajanja romana; i realistična rekonstrukcija života robova. Zajedno, ta tri obrasca ističu ono što je u romanu bilo potisnuto: prizemne materijalističke motive u osnovi zvaničnog britanskog abolicionizma, status autora koji je i sam bio robovlasnik; pokretačku ulogu crne pobune, i umetničko posredovanje same priče.

Hiralov film autorefleksivno upotrebljava niz aktivističkih metatekstualnih operacija: (1) parodiju, na primer, scene pre špice hiperbolišu melodramske konvencije romana upotrebom njihovih filmskih ekvivalenata – prenaplašene glume, oreolskog pozadinskog osvetljenja, slika u mekom fokusu i banalno sentimentalne muzike; (2) kontekstualizaciju, tako što pokazuju da je liberalni Del Monteov salon iz visokog društva bio društveni/umetnički milje iz koga je iznikao roman; (3) istorizaciju, tako što uključuju neke druge istorijske ličnosti iz tog perioda, poput britanskog agenta slobodnog tržišta Ričarda Madena, čije knjige opisuju kubansko robovlasništvo kao krajnje moderan sistem proizvodnje; (4) amplifikaciju, kroz izučavanje istorije koje pokazuje ono što je izostavljeno iz romana, te nam daje do znanja da je autor, premda je i sam bio robovlasnik i bio je svestan pobuna robova, odlučio da to ne uključi u roman; (5) transformaciju likova, putem koje pokorni Fransisko iz romana postaje „drugi“ revolucionarni Fransisko iz naslova filma. Dok roman daje navodno pozitivnu sliku krotkog, požrtvovanog, svetačkog lika, film pokazuje kako jedan pobunjenik odbija da bude krotka, inspirativna parabola duhovne odsečenosti. Zaista, u završnici filma, Fransisko učestvuje upravo u onim pobunama robova koje su tako brižljivo izbačene iz romana. Dok vođa, odbegli rob Krispin, u tradicionalnoj nošnji, ritualistički nadahnjuje robove da se pobune, film orkestrira muzičku smenu moći: evropska simfonijska muzika uzmiče pred afrokubanskim bubnjevima. U adaptacijskom ekvivalentu pobuni robova, sve u filmu postaje „drugo“ u odnosu na roman: drugi medij, drugi stil, druga ideologija, drugi Fransisko.

Transtekstualnu subverzivnost nalazimo kada rekombinantni tekst dovodi u pitanje retrogradne premise postojećih hipotekstova ili žanrova, ili skreće pažnju na potisnute, ali potencijalno subverzivne karakteristike postojećih tekstova. Neke revizionističke adaptacije praktikuju epidermalnu subverziju tako što uloge za koje se obično smatra da su bele poveravaju glumcima koji nisu beli, čime izazivaju suptilne promene u recepciji i emotivnom odgovoru. Filmovi, na taj način, mogu da iskoriste upadljivu razliku između prirode i statusa likova u romanima i filmovima. Dok romani imaju samo one verbalne konstrukte koje zovemo likovima, filmske adaptacije daju složen amalgam lika i izvođača, što pruža bogate mogućnosti međuigre i kontradikcije. *Karmen Gej* (*Karmen Gei*, 2002), film koji je snimio senegalski režiser Žozef Gaj Ramaka, i kviruje i afrikanizuje priču o Karmen. Film preuzima priču o Karmen iz novele Prospera Merimea iz 1845. godine (koja je kasnije priređena za scenu kao opera Žorža Bizea iz 1875), priču koja je adaptirana na veliko platno bezbroj puta, od Sesila B. De Mila, preko *Karmen Džouns* (*Carmen Jones*, 1954) u crnom kastingu koju je uradio Oto Premindžer, flamenko verzije *Karmen* (*Carmen*, 1983) Karlosa Saure, do filma *Ime: Karmen* (*Prénom Carmen*, 1983) u noir stilu Žan-Lika Godara. Ramakin film ležerno odbacuje Bizeovu muziku i koristi afrički avangardni džez, kao da želi da kaže da su afrička horska muzika Žilijena Žuga i pesme Aži Ndžajea više nego adekvatna zamena za Bizea. Film afrikanizuje originalnu priču, proizvod francuske kvaziorijentalističke fascinacije Španijom. Ako se priča izvadi iz egzotizacijskog okvira *Espanholisme*, *Karmen Gej* je gej u oba smisla te reči – i kvir, i radosna. U izvođenju živahne Džejnabe Diop Gaj, Karmen postaje neodoljiva *femme fatale*, lukavica koja otelovljuje duh anarhističke pobune protiv buržoa-

ske prikladnosti i društvene hijerarhije. Naspram uvrežene „estetike beline“, veličanstvena, visoka lepota tamnopute Karmen iz filma predstavlja otelotvorenje žilave hrabrosti afričkih žena, čime se afrikanizuje tradicionalno evropski žanr opere.

Kao primer kvir postkolonijalnosti, numera u izvođenju celog ansambla koja otvara film ubacuje nas u svet društvene inverzije, dok scena izgleda kao nekakav ženski koncertni prostor za koji se ispostavlja da je ženski zatvor gde Karmen izdržava kaznu. Karmen neobuzdano pleše kako bi zavela Anželik, uniformisanu upravnicu zatvora na ostrvu Gore, mestu koje asocira na prekookeansku trgovinu robljem. Karmen najpre mami, a potom ponižava predstavnike zvanične moći: najpre Anželik, a zatim mladog policajca Lamina. Sad se scena menja i nalazimo se na svadbi iz visokog društva – suprotstavljanje ove dve scene ukazuje na to da se i brak može posmatrati kao nekakav zatvor – gde Karmen šokira buržoaske dostojanstvenike koji su među zvanicama na svadbi kanibalističkom pretnjom i optužbom: „Svi ste vi zli! Progurali ste ovu zemlju, ali mi ćemo vam pojesti utrobu!“ Pobuna je i izgovorena i otplesana, dok se Karmen ruga Laminu i očarava ga, izazivajući njegovu nevestu na plesnu bitku koja kulminira kada Karmen suparnicu baci na zemlju. U toj lezbijskoj indigenizaciji priče o Karmen, sile korupcije se bore protiv naroda koji otelovljuje neumorno pokretna Karmen. Nešto apstraktnije posmatrano, Zakon se sukobljava sa Žudnjom, dok ples, muzika i poruga postaju oružje slabih. Subverzivna dimenzija filma nije prošla neopaženo: muridska religijska sekta Islamskog bratstva u Senegal, naoružana toljagama, zapretila je da će zapaliti bioskop u kome se prikazivao film.

Svaka međukulturna adaptacija romana, čak i one koje su daleko manje agresivno provokativne nego *Karmen Gej*, filtrira izvorni tekst i kroz nacionalnu kulturu i kroz naročitu rekonfiguraciju niza žanrova. *Maja Memsab* (*Maya Memsaab*, 1993) Ketana Mehte, indijska verzija *Gospođe Bovari*, nudi primer kulturne indigenizacije, gde francusku kulturu izvornog romana posreduje i transformiše adaptacijska indijska kultura. Dvostruki efekat, u *Maji*, jeste to što se Evropa i univerzalizuje i provincijalizuje. Mehta suprotstavlja produkcijske scene u bolivudskom stilu, smeštene uz uzvišene pitoreskne pozadine koje asociraju na Emina sanjiva snatrenja o švajcarskim alpskim kolibama i nešto realističniji stil. Romantizam, kao i u Floberovom tekstu, samo tresne o zemlju u banalnom svakodnevnom svetu, što je ekvivalent Floberovom ironičnom splašnjavanju romantičnih metafora. Ponekad, Mehta istu scenu daje dvaput, najpre iz Majine pesničko-romantične perspektive, a onda sa prozaičnije tačke gledanja njenog muža. Dok ona priprema scenu samoubistva ne bi li, kao što zamišlja, izazvala strasne izjave ljubavi svoga muža, Mehta nam prvo predstavlja njenu fantaziju muževljeve reakcije, a onda njegovu stvarnu reakciju, gde je on ne hvali zbog maštovitosti, već je grdi zbog nečega što smatra vrlo lošom šalom. Indigenizacija, ukratko, može i da poštuje originalni tekst i da bude inventivna.

U *Nevesti i predrasudi* (*Bride and Prejudice*, 2004), Gurinder Čada adaptira roman Džejn Ostin tako što aktuelizuje priču u sadašnjosti i izmešta je u Indiju i Ameriku, uz kratke posete Engleskoj. Porodica Benet postaje porodica Bakši iz Amricara. Takve međukulturne aktuelizacije predstavljaju izvesnu hermeneutičku zagonetku za gledaoca koji poznaje izvorni roman. Dok se Darsi pojavljuje pod originalnim imenom, to nije slučaj s ostalim li-

kovima. Pošto likovi više ne izgledaju, niti se oblače, kao likovi iz romana Džejn Ostin, a ni kao glumci u većini adaptacija romana, gledaocu je upućen izazov da učestvuje u igri dešifrovanja. Da li bi onaj zgodni, tamnopusi Darsijev prijatelj obučen u indijsku odeću mogao biti nova verzija bogatog, zgodnog, šarmantnog Binglija? A da li bi onaj asimilovani indijski računovođa iz Los Anđelesa koji je zaprosio Lalitu, sa neuglađenim manirima, zastarelim američkim slengom i pozajmljenim etnocentričnim stavovima mogao biti nova verzija uličkog sveštenika Kolinsa?

Modernizacija romana mora da odbaci istorijski zastarele zakone, poput člana koji nije dozvoljavao ženama da naslede imanje. Tehnološko unapređenje, u međuvremenu, pretvara pisma Džejn Ostin u imejlove kćerki. I jezik je ažuriran. Čuvena prva rečenica romana – „Opšte je prihvaćena istina da neoženjen čovek sa lepim posedom mora biti u potrazi za ženom“ – postaje savremenija, više kolokvijalna i potrošačka: „Tip s gomilom para sigurno hoće da pazari ženu.“ Lalita upoređuje savremene ugovorene brakove, uključujući onaj koji želi da sredi Darsijeva majka, sa „globalnom mrežom za upoznavanje“. Formalni balovi iz romana preobražavaju se u niz reyv žurki na plažama indijske države Goa i muzičke numere u bolivudsko-holivudskom stilu u kojima učestvuje ceo ansambl.

U isto vreme, film praktikuje međukulturni *mise-en-equivalence* tako što ukazuje na određene skrivene sličnosti između Engleske Džejn Ostin i Indije Gurinder Čade: sličnu seksualnu smernost i suptilnu uvijenost; stratešku ulogu plesnih balova u planiranju putanji romanse; porodične sličnosti kada je u pitanju uloga bogatstva u braku, bilo da je reč o zapadnjačkim brakovima iz računa ili o indijskim ugovorenim brakovima. Infranacionalne klasne razlike koje obeležavaju roman Džejn Ostin transformišu se u transnacionalne kulturne razlike u adaptaciji, pa romansa između Amerikanca Darsija i Indijke Lalite deluje kao da homologizuje geopolitičku romansu između Indije i Sjedinjenih Država u dobu u koje je smešten film. U filmu je prikazano, možda i preterano recipročno, kako i Amerikanac i Indijka moraju da se otarase nekih svojih predrasuda.

Nevesta i predrasuda spaja, kako to kaže Sandra Ponzanezi, „uspešne komercijalne strategije sa blago subverzivnim narativima“ (175). Film subverzivno decentrira Evropu tako što englesku porodicu pretvara u krajnje indijsku porodicu i smešta je na indijsko tle. (Mogu se zamisliti burne antiimigrantske reakcije: „Prvo dođu ovamo i otmu nam poslove, a onda se vrate tamo i odnesu naš kanon!“) Osim toga, u sebi nosi i postkolonijalnu kritiku tako što Lizi/Lalitu pretvara u glas, ako ne subalternog, ono makar glas perspektive Globalnog Juga o Severu. Ako Elizabet iz romana daje protofeminističku kritiku patrijarhata, Lalita iz filma izražava kritiku neoliberalne globalizacije. Ona optužuje novog američkog Darsija da želi da pretvori Indiju u zabavni park za razmažene bogate turiste koji tragaju za egzotikom, koju će doživeti isključivo kroz ušuškano stakleno zvono „komfora od pet zvezdica“. Aristokratska predrasuda Darsija iz romana ustupa pred tendencioznim neznanjem novih aristokrata, gospodara svemira koji pompezno pričaju o nadržilekovima trgovine i investicija neoliberalizma i Vašingtonskog konsenzusa. Ideja da ljudima nešto samo po sebi sleduje zbog klase ili roda u svetu Džejn Ostin sada se preobrazila u takve geopolitičke stavove bogataša sa Globalnog Severa, dok zemljoposjednici iz *Gordosti i predrasude* ustupaju mesto silama transnacionalnog kapitalizma.

Lalita postaje nacionalna alegoristkinja u filmu, glasnogovornica za ponešto od indijskog *ressentimenta* zbog zloupotreba globalizacije, dok „posednik zelene karte“ Koli, Čadina verzija gospodina Kolinsa Džejn Ostin, postaje otelovljenje otuđenog Indijca preterano zaludenog Zapadom, čak i ako na kraju ispadne mnogo više *simpatico* nego sveštenik iz romana. Ali naravno, te verbalne napade na globalni kapitalizam na kraju progutaju konzervativne konvencije romana Džejn Ostin i bolivudskih mjuzikala, u procesu koji Linda Hačon zove „saučesničkom kritikom“ (24). Sve što gospodar svemira treba da učini kako bi pridobio prkosnu Lalitu jeste da dokaže svoju iskrenost i ljubav, obuče neku verziju indijske odeće, brani Indiju u razgovorima, malo bubnja na indijski način, i oženi se u Amricaru.

U filmovima kao što su *Badži na plaži* (*Bhaji at the Beach*, 1993) i *Šta se kuva?* (*What's Cooking?*, 2000), Čada se pokazala kao pesnik laureat transnacionalne hibridnosti. Hibridnost u *Badžiju*, na primer, istovremeno je muzička, odevna, lingvistička, kulinarska, genetička i uopštena. *Nevesta i predrasuda* je, u tom smislu, hibrid po finansiranju, lokacijama, produkcijskom timu i temama. Film otkriva probleme u diskursu gubitka koji vidi samo ono što je izgubljeno u adaptaciji, a ne ono što je njome dobijeno. Umesto jednojezičnog sveta Džejn Ostin, nalazimo višejezični svet koji govori engleski, hindi i pandžabi. Umesto monokulturnog sveta Džejn Ostin, nalazimo multikulturni svet u čiju muziku spadaju bangra, ska, rege, rep, gospel i marijači, gde je Istok, da navedemo očiglednu postkolonijalnu istinu, na Zapadu, i obratno, i gde je Holivud azijanizovan, a Azija holivudizovana.

Izvestan broj drugih revizionističkih adaptacija izvodi aktualizaciju/relokaciju kao kritiku, gde promene u mestu i vremenu radnje stvaraju indikativne razlike između izvornog teksta i filma. Ostvarenje *L'esquive* (u svetu poznato pod nazivom *Igre ljubavi i slučaja*, 2004) Abdelatifa Kešiša koristi modernu adaptaciju Marivoog komada *Igre ljubavi i slučaja* (*Les jeux de l'amour et du hasard*) kao početnu tačku da razotkrije društvene pukotine savremenog francuskog društva. U refleksivnom potezu, Kešiš ne adaptira komad, već inscenira proces adaptacije komada. To insceniranje se dešava na neobičnoj lokaciji: u savremenoj srednjoj školi u marginalizovanim sirotinjskim četvrtima Pariza (*banlieues*), bukvalno „predgrađima“, ali tačnije bi bilo nazvati ih smeštajem za domaćinstva s niskim primanjima („projektima“), u kojima stanuju imigranti i njihova deca. Francuski izraz *marivodaž* (*Marivaudage*) implicira izuzetno vispreno flertovanje i preoblačenje, u čijoj su pozadini klasni odnosi između bogatog plemstva i siromašne posluge, gde se bogati pretvaraju da su siromašni, a siromašni da su bogati. U klasno-esencijalističkoj interpretaciji nastavnika drame, poenta komada je u tome da bogati treba da se zaljube u bogate, a siromašni u siromašne, bez neke besmislene međuklasne maskarade. Ali dok flertovanje postoji od pamtiveka, postavka na scenu Marivoovog dijaloga koju vrše adolescenti iz sirotinjskih predgrađa dramatično transformiše značenje komada i emotivnu reakciju koju on izaziva. Pošto su svi učenici relativno siromašni, klasne razlike koje su od centralnog značaja za komad postaju manje relevantne, dok druga pitanja poput religije (muslimanske, hrišćanske, jevrejske), nacionalnosti, boje kože, narodnosti, i policijskog maltretiranja dobijaju na važnosti.

Kontekst pariske sirotinjske četvrti u filmu i to što su uloge dodeljene lokalnoj omladini postavljaju pitanje koje se može primeniti na komad: da li je Krimo delimično zaljubljen

u plavokosu Lidiju zato što je, za razliku od njegove devojke iz Magreba, Franko-Francuski-
nja – to jest, bela? Nerečit u stvarnom životu i nesklon kitnjastim izjavama ljubavi – što je
tabu među mačo adolescentima, za koje su one pokazatelj homoseksualnosti – Krimo
pokušava da izrazi ljubav pod maskom pozorišta. Ovde je jaz u vekovima između izvornog
komada i njegove adaptacije pretvoren u etničko-kulturni jaz: Francuzi iz komada, svi od-
reda beli, postali su multirasna deca postkolonijalne Francuske koju je transformisala ogrom-
na imigracija. Sadašnji sukob jeste onaj između klasnih struktura koje prenosi komad, čiji
plemići i sluge žive u zajedničkom svetu ustrojenom jasnim klasnim hijerarhijama, i onih u
filmu, gde najistaknutije razlike odražavaju društvene podele postkolonijalnog grada iz-
među bogatog francuskog centra i osiromašenog predgrađa *banlieue*, ili, kako to duhovito
kaže Medi Belaž Kasem, „prognangrađa“ (cit. u: Stam & Shohat, 173).

S obzirom na to da su filmske adaptacije često zasnovane na romanima napisanim pre
više decenija, pa čak i vekova, adaptacije postaju ideološki barometri koji registruju pro-
mene u društvenoj/diskurzivnoj atmosferi. Ali te promene u društvenoj/diskurzivnoj at-
mosferi nikada nisu jednoznačne; naprotiv, višeznačne su i nesložne. Već kasnih dvadese-
tih godina dvadesetog veka, Bahtin i Pavel Medvedev uneli su ozbiljnu ispravku u prethod-
ne konceptualizacije mimeze kao vernog oponašanja „stvarnog sveta“ fenomenološkog
privida tako što su predložili nešto što bi se moglo nazvati drugostepenim diskurzivnim
realizmom u kome uloga umetničkog teksta nije da predstavi „bitak“ na verodostojan na-
čin, nego da inscenira sukobe jezika i diskursa (14). Za Bahtina, ljudska svest i umetnička
praksa ne dolaze neposredno u dodir sa stvarnim, već posredstvom diskurzivno-ideološkog
sveta koji nas okružuje. Audiovizuelni mediji, u tom smislu, ne samo da registruju zvukove
i slike sveta, već i hronotopski postavljaju na scenu, kroz slike, dijalog i pokret, suprotsta-
vljene jezike i diskurse koji prelamaju i tumače svet.

Unutar dvostruke prelomnosti, dakle, umetnost ne odražava, pa i ne prelama stvarno,
već pre prelama prelomljenu sliku stvari koje život znače, te daje posredovanu verziju već
tekstualizovane, diskurzovane i ideologizovane društveno-ideološke sfere. Adaptacije, u
tom smislu, neizbežno prevode suprotstavljene jezike i diskurse koji su tipični za prošlost
na suprotstavljene jezike i diskurse tipične za sadašnjost adaptacije. Adaptacije daju glas
nekakvom društvenom Nesvesnom, odražavajući mutacije izazvane promenama u žanro-
vima, formatima, tehnologijama, diskursima i vidovima autorstva. Ali taj proces nema
unapred određenu političku valentnost. S jedne strane, kako to kaže Džuli Sanders, adap-
tacije mogu da „odgovore ili uzvrate pisanjem formativnom originalu iz novog ili revidira-
nog političkog ili kulturnog položaja, i da... ukažu na zabrinjavajuće jazove, odsustva i
mukove unutar kanonskih tekstova na koje aludiraju“ (98). S druge strane, adaptacije mo-
gu ponovo da uspostave nostalgiju za imperijom i patrijarhatom. Ono što je sigurno jeste
da je stanje mirovanja nemoguće; nijedna adaptacija ne može dvaput da zakorači u istu
transtekstualnu reku, niti, kad smo već kod toga, ni jedanput.

Na poslednjem času svog kursa o adaptaciji u zimskom semestru 2015, ukazao sam na
mogućnost da se hiljade godina književnosti mogu predstaviti kroz teoriju i praksu tran-
stekstualne adaptacije i remiksa, počevši od tri sveta teksta avramskih religija kao transtek-

stualnih varijacija jevrejske *Biblije*. To jest, jevrejska *Biblija*, koja je već i sama kolaž žanrova i prethodnih tekstova i usmenih tradicija, čini hipotekst hrišćanske *Biblije*, koja jevrejsku *Bibliju* preoblikuje u hrišćansku alegoriju, predstavivši jevrejsko žrtveno jagnje kao preteču Isusa. Jevrejski i hrišćanski sveti tekstovi potom čine hipotekst *Kurana*, gde se i Mojsije i Isus pojavljuju kao proroci unutar remiksovane islamske tradicije. Kad je reč o sekularnoj književnosti, *Odiseja* remiksuje postojeći korpus priča iz usmene tradicije, koje Homer potom zapisuje i doteruje, što zauzvrat rezultira poznatim nizom hipertekstualnih novih tekstova zasnovanih na *Odiseji*, od Vergilijeve *Enejde* do *Ključaonice* (*Keyhole*, 2011) Gaja Madina, baš kao što Aristofanova *Lisistrata* dobija novo ruho u filmu *Šajrak* (*Chi-Raq*, 2015) Spajka Lija.

Studente sam poveo na vratolomnu turneju kroz Istoriju svetske književnosti 1, putem niza novih verzija kanonskih tekstova u obliku parodijskih trejlera i skečeva (*Deset božjih zapovesti* (*The Ten Commandments*) Sesila B. De Mila postaje srednjoškolski film u stilu *Brijantina* (*Grease*); tu su razbijena tabla sa Petnaest zapovesti Mela Bruksa u *Smešnoj strani istorije* (*History of the World: Part I*); parodijske varijacije Hristove Tajne večere u stilu *parodia sacra* u filmovima Luisa Bunjuela, Pajtonovaca, Mela Bruksa i Tomasa Gutijeresa Alee; isečci spektakularnog krvoprolića u filmu *Makbul* (*Maqbool*), indijskom *Makbetu*; translokalizacija Marivoovih *Igara ljubavi i slučaja* u parisko sirotinjsko predgrađe u filmu *L'esquive*; indijanizacija i bolivudska muzikalizacija Džejn Ostin u *Nevesti i predrasudi*; romantizacija Indijanaca u indijanskim filmovima (*Indianerfilme*), nemačkim adaptacijama romana Karla Maja; pretvaranje *Srca tame* (a i *Apokalipse danas* (*Apocalypse Now*)) u crtani film u fuzijskom spoju *Apokalipsa Pu* (*Apocalypse Pooh*); i brojni muzički spotovi na internetu koje su načinili fanovi da bi odali počast *Plodovima gneva* (*The Grapes of Wrath*) putem pesme "The Ghost of Tom Joad" Brusa Springstina. Ukazao sam i na adaptaciju *Gordosti i predrasude* u verziji veb serije *Dnevnik Lizi Benet* (*The Lizzie Bennet Diaries*), čije su epizode snimljene kao video-blogovi u kojima se Lizi obraća svojim pratiocima, i čiji su producenti održavali naloge na društvenim medijima u ime likova, gde su ovi međusobno razgovarali i na Fejsbuku pisali o svom životu.

Završio sam tako što sam im dao svoj predlog za novu prikrivenu verziju *Gospode Bovari*. Pod uticajem Vudija Alena, koji je Flobberovu romantičnu književnost zamenio eskapističkim filmovima iz doba Velike depresije u *Purpurnoj ruži Kaira* (*The Purple Rose of Cairo*), predložio sam savremeniju varijaciju. Kako bi se sakrilo francusko poreklo zapleta, predložio sam da se likovima daju šarolika imena preuzeta iz različitih etničkih sredina, što bi bilo tipičnije za današnje Sjedinjene Države. U mojoj verziji, kćerka farmera iz severnog dela države Njujork, mlada devojka koju su oblikovali gledanje celih serija odjednom i bujno izmaštani onlajn život, udaće se za bolničara s Long Ajlanda, ali uskoro će joj postati dosadno. Nakon što se preseli u Bruklin, zaljubiće se, zahvaljujući upoznavanju preko interneta, najpre u umetnički nastrojenog računovođu iz Vilijamsberga, a potom u uglađenog Don Žuana koji upravlja hedž fondovima na Vol stritu. Razočarana u oba ljubavnika, postaće opsednuta Tinderom, što će kulminirati katastrofalnim nizom sastanaka i vrtoglavom montažom – koja podseća na scenu balova u filmu Vinsenta Minelija – prevlačenja nadesno po slikama zgodnih muškaraca. Posledično razočarana tinderskom muškošću, počće da

igra interaktivne igre i zaljubiće se u nečiji Avatar u igri *Drugi život (Second Life)*. Kako bi se u sve uključila i savremena politička stvarnost, umreže, ne toliko frustrirana ljubavlju, koliko zbog duga na kreditnoj kartici i brutalnog izvršiteljskog oduzimanja kuće izazvanih finansijskom krizom iz 2008. Studentima sam rekao da, ako neko od njih kasnije snimi uspešan film zasnovan na mojim idejama, neću tražiti deo profita, već samo skromno priznanje mog doprinosa na odjavnoj špici.

Korišćena literatura:

- Apocalypse Now*. Rež. Francis Coppola. Glume: Martin Sheen, Marlon Brando. United Artists, 1979. Film.
- Apocalypse Pooh*. Rež. Todd Webb. 1987. YouTube. Web. 31. decembar 2015.
- Arenas, Reinaldo. *Graveyard of the Angels*. Prev. Alfred J. MacAdam. New York: Avon, 1987. Štampani materijal.
- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. 1813. Oxford: Oxford World's Classics, 2008. Štampani materijal.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ur. Michael Holquist. Prev. Caryl Emerson i Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981. Štampani materijal.
- Bakhtin, M. M., i P. M. Medvedev. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Prev. Albert J. Wehrle. Prerađeno izdanje. Cambridge: Harvard UP, 1985. Štampani materijal.
- Bhaji at the Beach*. Rež. Gurinder Chadha. Glume: Kim Vithana, Jimmi Harkishin. First Look International, 1993. Film.
- Bride and Prejudice*. Rež. Gurinder Chadha. Glume: Aishwarya Rai, Martin Henderson. Pathé, 2004. Film.
- Carmen*. Rež. Carlos Saura. Glume: Antonio Gades, Laura del Sol. C. B. Films S. A., 1983. Film.
- Carmen Jones*. Rež. Otto Preminger. Glume: Harry Belafonte, Dorothy Dandrige. Twentieth Century-Fox, 1954. Film.
- Chi-Raq*. Rež. Spike Lee. Glume: Nick Cannon, Teyonah Parris. Lionsgate, 2015. Film.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1899. New York: Penguin Classics, 2012. Štampani materijal.
- El otro Francisco*. Rež. Sergio Giral. Glume: Margarita Balboa, Miguel Benavides. ICAIC, 1974. Film.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. 1857. Prev. Geoffrey Wall. New York: Penguin Classics, 2002. Štampani materijal.
- Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. London: Oxford UP, 1988. Štampani materijal.
- Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Prev. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: U of Nebraska P, 1997. Štampani materijal.
- The Grapes of Wrath*. Rež. John Ford. Glume: Henry Fonda, Jane Darwell. Twentieth Century-Fox, 1940. Film.
- Grease*. Rež. Randal Kleiser. Glume: John Travolta, Olivia Newton-John. Paramount, 1978. Film.
- Hallelujah*. Rež. King Vidor. Glume: Daniel L. Haynes, Nina Mae McKinney. MGM, 1929. Film.
- Hamlet*. Rež. Michael Almereyda. Glume: Ethan Hawke, Kyle MacLachlan. Miramax, 2000. Film.
- Hamlet*. Rež. Jose Celso Martinez Correa. Oficina Theatre Company, 2009. Play.
- History of the World: Part I*. Rež. Mel Brooks. Glume: Mel Brooks, Gregory Hines. Twentieth Century-Fox, 1981. Film.
- Hyde, Lewis. *Common as Air*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2010. Štampani materijal.
- Karmen Gei*. Rež. Joseph Gai Ramaka. Glume: Djeinaba Diop Gai, Magaye Niang. Arte France, 2002. Film.
- Keyhole*. Rež. Guy Maddin. Glume: Jason Patric, Isabella Rossellini. Monterey Media, 2011. Film.
- Kykunkor, or the Witch Woman*. By Asadata Dafora. Glume: Asadata Dafora. Unity Theatre, 1934. Play.
- La última cena*. Rež. Tomás Gutiérrez Alea. Glume: Nelson Villagra, Silvano Rey. ICAIC, 1976. Film.
- L'esquive [Games of Love and Chance]*. Rež. Abdellatif Kechiche. Glume: Osman Elkharraz, Sara Forestier. Lola/Noé, 2004. Film.

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

Madame Bovary. Rež. Vincente Minnelli. Glume: Jennifer Jones, Van Heflin. MGM, 1949. Film.

Maluuala. Rež. Sergio Giral. Glume: Samuel Claxton, Miguel Gutiérrez. ICAIC, 1979. Film.

Maqbool. Rež. Vishal Bhardwaj. Glume: Irrfan Khan, Tabu. Yash Raj, 2003. Film.

Maré, Nossa História de Amor [Maré, Another Love Story]. Rež. Lúcia Murat. Glume: Vinícius D'Black, Monique Soares. Taiga, 2008. Film.

Maya Memsaab. Rež. Ketan Mehta. Glume: Deepa Sahi, Farooq Shaikh. Forum, 1993. Film.

O. Rež. Tim Blake Nelson. Glume: Mekhi Phifer, Julia Stiles. Lionsgate, 2001. Film.

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

Prenom Carmen. Rež. Jean-Luc Godard. Glume: Maruschka Detmers, Jacques Bonaffé. Parafrance, 1983. Film.

The Purple Rose of Cairo. Rež. Woody Allen. Glume: Mia Farrow, Jeff Daniels. Orion, 1985. Film.

Rancheador. Rež. Sergio Giral. Glume: Olivia Belizaires, Samuel Claxton. ICAIC, 1979. Film.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006. Štampani materijal.

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

Suárez y Romero, Anselmo. *Francisco*. Havana: N. Ponce de Leon, 1880. Štampani materijal.

The Ten Commandments. Rež. Cecil B. DeMille. Glume: Charlton Heston, Yul Brynner. Paramount, 1956. Film.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés, or El angel hill*. 1882. Prev. Helen Lane. Ur. Sibylle Fischer. New York: Oxford UP, 2005. Štampani materijal.

Voodoo Macbeth. By William Shakespeare. Rež. Orson Welles. Glume: 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? Rež. Gurinder Chadha. Glume: Joan Chen, Julianna Margulies. Trimark, 2000. Film.

(S engleskog prevela **Bojana Vujin**)