



DVANAEST ZABLUDA U SAVREMENOJ TEORIJI ADAPTACIJE

Ima li ičeg smelijeg od tvrdnje da je zanemareno proučavanje pokretnih slika kao adaptacija književnih dela, što je bilo i jedno od prvih pokrića da studije filma postanu deo akademskih krugova? Naime, ovaj esej govori upravo o tome: da je uprkos svojoj časnoj istoriji, široko rasprostranjenoj praksi i očiglednom uticaju, teorija adaptacije ostala nerelevantna za osnovnu ideju studija filma, jer se nikad nije razmatrala s posvećenošću i teorijskom preciznošću. Istraživanjem bezbroj međusobno povezanih zabluda koje su teoriju adaptacije sprečavale da dosegne svoj analitički potencijal, nastojaću da ukažem na veći značaj koji bi teorija adaptacije trebalo da ima.

1. *Savremena teorija adaptacije zaista postoji.* Ovo je osnovna zabluda studija adaptacije i glavni razlog zašto su u toj meri bile neuspešne – jer su se primenjivale u teorijskom vakuumu, bez pogodnosti onoga što je Robert B. Rej nazivao „vodećom poetikom“.¹ Postoje, što prethodna rečenica i potvrđuje, i studije adaptacije. O tome se govori u mnogim knjigama i člancima časopisa *Literature/Film Quarterly*, ali i u učionicama širom zemlje, od srednjih škola do fakulteta, u okviru predmeta s nazivima kao što su „Dikens i film“ ili „Od stranice do ekrana“. Ovakva navala naučnih istraživanja pojedinačnih adaptacija nastavlja se u celosti bez potpore bilo kakvog šireg teoretskog pojašnjenja onoga što se zapravo dešava ili onoga što bi trebalo da se desi kada grupa režisera započne adaptaciju književnog teksta. Kao što je Brajan Makfarlan nedavno rekao: „Imajući u vidu skoro šezdeset godina pisanja o adaptaciji romana u filmove... deprimirajuće je saznanje u kakvoj je ograničenoj, eksperimentalnoj fazi diskurs ostao.“² Uprkos pojavi novijih metodologija, počevši od empirizma Morisa Beja do neoaristotelizma Džejmisa Grifita, najznačajniji širi prikaz povezanosti filma i književnosti i dalje pruža tendenciozna studija *Romani na filmu* Džordža Blustouna, koja je napisana pre skoro pola veka. Blustounov kategorički i esencijalistički pristup odnosima između filmova i knjiga na kojima su filmovi zasnovani zanemaruje ili iziskuje mnoga važna pitanja, a savremeni kritičari, čak i kada su oštri poput Makfarlana (kome se zapravo posvećuje posebna pažnja u ovom eseju) u svojim protivljenjima Blustounu, dozvoljavaju mu u velikoj meri da uobličava tokove debate.

¹ Robert B. Ray, „The Field of Literature and Films“, u: James Naremore, ur., *Film Adaptation* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2000), str. 44.

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

Iz tog razloga, nekoliko suštinskih pitanja u okviru teorije adaptacije ostaje nepostavljeno, a samim tim i neodgovoreno. Svi znaju, na primer, da su filmovi prilagodljiv medijum, ali da li je i adaptacija isto tako prilagodljiva ili rad svakog učesnika – scenariste ili režisera – sa glumcima i filmskom ekipom koji se ponašaju kao da je film zasnovan na izvornom scenariju? S obzirom na to da se skoro svi dugometražni filmovi snimaju na osnovu prethodno napisanog teksta, scenarija, kako se odnos filma i njegovog književnog izvora razlikuje od njegovog odnosa sa scenarijom? Zašto se roman, pre nego pozorišni komad ili kratka priča, koristi kao paradigma za razne filmske adaptacije? Uzimajući u obzir mnogobrojne razlike, ne samo između književnih i filmskih tekstova, već i između svake naredne filmske adaptacije određenog književnog teksta, ali i između različitih verzija određene priče u okviru istog medijuma, šta je to što filmske adaptacije adaptiraju ili bi trebalo da adaptiraju? Naposljetku, kako se odnos između adaptacije i teksta koji ta adaptacija dosledno adaptira poredi sa intertekstualnim odnosima i mnoštvom drugih postojećih tekstova?

Institucionalna matrica studija adaptacije – činjenica da se filmovi vrlo često koriste kao heuristički intertekstovi u okviru predmeta kao što je „Šekspir i film“, detalj koji čini bardov sopstveni tekst zanimljivijim; činjenica da istraživanja određenih književnih tekstova i njihovih filmskih adaptacija u velikoj meri nadmašuju opšta shvatanja onoga što se dovodi u pitanje prilikom adaptacije teksta iz jednog medijuma u drugi; činjenica da se čak i najveći deo opštih studija adaptacije sastoji od studija slučaja i da se uglavnom koristi za njihovo rasvetljavanje – garantuje primenu studija adaptacije u surovj razmeni teoretskih načela koja su okoštala u nizu neizrečenih i pogrešnih floskula koje vrlo često poprimaju oblik „binarnih opozicija koje nas je poststrukturalistička teorija učila da dekonstruišemo: književnost naspram filma, visoka kultura naspram popularne kulture, original naspram kopije.“³ Upravo zato što su ove floskule retko artikulisane, zadržale su podmuklu moć Ibsenovih duhova: moć da se vodi diskusija čak i među analitičarima koji bi trebalo da su stručniji.

2. *Razlike između književnih i filmskih tekstova vezuju se za najvažnija obeležja njihovih medija.* Ovakvu zabludu je prvi objavio Blustoun, a ubrzo zatim i Zigfrid Krakauer u svojoj *Teoriji filma*, koja počinje uopštenom rečenicom, „Ova studija zasniva se na pretpostavci da svaki medijum ima specifična svojstva koja dovode do određene vrste komunikacije dok onemogućavaju neke druge vidove izražavanja.“⁴ U poslednje vreme je to postalo jedno od retkih čvrstih uverenja o kojima se toliko mnogo raspravljalo da bi svega nekoliko teoretičara priznalo da ih i sada zagovara. Ipak, ovakva uverenja su podsticana u proteklih deset godina novim izdanjima opsežnog ali pogrešno naslovljenog eseja Simora Čatmana,

³ James Naremore, predgovor za *Film Adaptation*, str. 2.

⁴ Siegfried Krakauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (London: Oxford University Press, 1960), str. 1. Za esencijalističku tvrdnju koja je kasnije usledila vid. Geoffrey Wager, *The Novel and the Cinema* (Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1975): „Jezik je stvaranje, entelehija, a film ne. Po svojoj prirodi i ne može da bude. Film je difuzija“ (12).

„Šta romani mogu što filmovi ne mogu (i obratno)“ a u okviru poslednje dve edicije oksfordske antologije *Filmska teorija i kritika*.⁵ Najistaknutija kritika esencijalističkog pristupa po kome su romani i filmovi podobni za potpuno različite stvari – po Čatmanovom mišljenju odnosi se na tvrdnju tj. opis – jer su obeležja svojstvena njihovim medijima poprimila dva oblika. Jedan od tih oblika je empirijska diskusija pokrenuta od strane F. E. Sparšota i V. F. Perkinsa⁶ da mnogi filmovi i značajan broj romana krše pravila koja osnovna svojstva njihovih medija očigledno podrazumevaju. Drugi oblik je opsežnija kritika koju je Noel Kerol suprotstavio onome što naziva „težom specifičnosti“ Rudolfa Arnhajma na osnovu njene filozofske jalovosti: „Ne postoji tumačenje sistema [humanističkih nauka], jer je to zapravo samo jedan skup. Stoga nam ne treba teza specifičnosti, pitanje na koje se daje odgovor – ‘Zašto postoji sistem različitih humanističkih nauka?’ baš i nije neko prihvatljivo pitanje.“⁷ Međutim, ovakva kritika se može valjano upotpuniti pomnijim ispitivanjem navodne podrobnosti filma i fikcije.

Čatman, na primer, ne uzima u obzir izričito deskriptivnu naraciju u filmovima kao filmsko obeležje jer „to nije filmski opis već puko opisivanje književnim tvrdnjama prenetim na film“.⁸ Da li bi iko ko se bavi pisanjem rekao da je izuzetno uverljiva i deskriptivna naracija ubijenog Džoa Gilisa u *Bulevaru sumraka*, filmu koji nije adaptiran na osnovu književnog izvora, bila nebitna za sveukupni utisak o filmu, iako se, kako Makfarlan kaže, filmska naracija po svojoj prirodi „ne može toliko menjati da bi se razlikovala od postojeane prirode romana i njegove naracije u prvom licu“ – ili, kako bi Čatman rekao, da to nije moglo da bude filmsko obeležje *jer* je bilo književno?⁹ Čatman tvrdi da su tako „upitno deskriptivni“ kadrovi u krupnom planu kao što je odsečeni prst profesora Džordana u *Trideset devet koraka*, otrov u šoljici kafe u filmu *Ozloglašeni* i ukočeno oko Marion Krejn u *Psihu* pre hermeneutički nego deskriptivni s obzirom na to da „uprkos njihovoj sposobnosti da nam drže

⁵ Vid. Seymour Chatman, „What Novels Can Do That Films Can’t (and Vice Versa)“, *Critical Inquiry* 7 (1980–81), str. 121–40. Čatmanovo viđenje adaptacija je bolje prikazano u njegovoj nedavnoj i iscrpnoj raspravi o ovoj temi u *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), o čemu ću kasnije podrobnije govoriti.

⁶ Vid. F. E. Sparshott, „Basic Film Aesthetics“, u: Gerald Mast i Marshall Cohen, ur., *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, treće izdanje (New York: Oxford University Press, 1985), str. 286–87 i V. F. Perkins, *Film as Film: Understanding and Judging Movies* (1972; reizdanje, Harmondsworth: Penguin, 1986), 59. Za najnoviju empirijsku kritiku esencijalističke tvrdnje vid. Morris Beja, *Film and Literature: An Introduction* (New York: Longman, 1979), str. 54–59 i James Griffith, *Adaptations as Imitations* (Newark: University of Delaware Press, 1997), str. 30–35.

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

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

⁹ McFarlane, str. 16. U: „Jane Campion and the Limits of Literary Cinema“. Ken Gelder osporava ovu esencijalističku tvrdnju, govoreći da su kritičari Džejn Kempion i Kejt Pulinger i njihove novelizacije filma *Klavir* uporno tvrdili da je novelizacija „nekako *manje* književna u odnosu na film: kao da je film trebalo da bude sličniji romanu nego sâm roman“ (Deborah Cartmell i Imelda Whelehan, ur., *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* [London: Routledge, 1999], str. 157).

pažnju, ovi kadrovi u krupnom planu nas ni na koji način ne teraju na estetsko promišljanje.¹⁰ Ali savremenici Hičkokove naracije se ne slažu s tim. Ove scene nas zaista teraju na estetsko promišljanje jer *jesu* deskriptivne i uverljive.

S druge strane, ističući da se suštinska uloga kamere u prikazivanju bez opisivanja potvrđuje upotrebom izraza kao što je „*kino-oko*“¹¹ kako bi se označili delovi teksta sa neutralnim, hemingvejevskim detaljima u romanima koji se graniče s filmskom formom, Čatman ponovo vođen svojim esencijalizmom pogrešno tumači kako romani i filmovi funkcionišu.

Uzmimo za primer jedan od najpoznatijih „*kino-oko*“ tekstova u književnosti, opis Sema Spejda koga bude u *Malteškom sokolu* vešču da je Majls Arčer, njegov saradnik, upucan:

Spejdovi debeli prsti pažljivo su motali cigaretu, stavljali tačno određenu količinu braonkastih ljuspica u presavijeni papir, pomerali ljuspice tako da su bile ravnomerno raspoređene na krajevima, uz blago ulegnuće u sredini, palčevi su savijali unutrašnju ivicu papira ka spoljašnjoj dok su je kažiprsti pridržavali, palčevi i prsti su klizili ka cilindričnim krajevima papira kako bi ga poravnali dok je jezik lizao preostali deo, levi kažiprst i palac su stiskali svoj kraj dok su desni kažiprst i palac ravnali vlažnu ivicu, desni kažiprst i palac su savijali svoj kraj i prinosili ostatak Spejdovim ustima.¹²

Po Čatmanovom mišljenju, ovaj opis Spejda koji savija cigaretu trebalo bi da bude potpuno neutralan, a ne uverljiv. Ali on nije samo neutralan; on je mnogo manje neutralan, mnogo uverljiviji nego što bi bio da je deo, na primer, filmske verzije *Malteškog sokola* Džona Hjustona iz 1941. godine, u kojoj je izostavljen kratak ali vrlo važan telefonski poziv koji Spejd upućuje svojoj sekretarici Efi Perajin („Moraćeš da saopštiš Ajvi vest. Pre bih se ubio nego to uradio“) pre nego što se prikaže Spejdov dolazak do ulica Buš i Stokton. Sagledavanje stvari iz ugla istorije estetike pruža nekoliko tumačenja ovog dela teksta. To je pre svega stilska demonstracija sile, podražavanje ustaljenih navika kojih se Nik Adams pridržava dok razapinje šator i peče palačinke u Hemingvejevoj kratkoj priči „Velika reka sa dva srca“. Takođe, njegova očigledna neutralnost može se tumačiti i kao osvrt na Spejdovu mahinalnu hladnokrvnost, emocionalnu ravnodušnost prema ubistvu svog saradnika što će ga učiniti Arčerovim ironično savršenim osvetnikom. Ono što ipak ostavlja najsnažniji utisak je Spejdova distanciranost, ne od Arčera, već od nas. Poput Nika Adamsa, Spejd je po svoj prilici pod uticajem snažnih emocija u ovoj sceni. Ne samo da emocije nisu prikazane; uporno izbegavanje psiholoških prikaza dovodi do toga da potiskivanje ovakvih emocija, bilo da su Spejdove ili Dašijela Hameta, predstavlja ključni problem ove scene. Polin Kejl je jednom rekla da je „Hjuston bio dovoljno dobar scenarista da shvati da je Hamet već napisao scenario“.¹³ Ali Hametov roman, iako ne daje bilo kakav jasan nagoveštaj Spejdovih razmišljanja ili osećanja kao što to čini i Hjustonov film, daleko više uznemiruje,

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

¹¹ Isto, str. 128.

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

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

a najviše uznemiruje u svojim najizrazitije „filmskim“ delovima, jer čitaoci romana, za razliku od gledalaca filmova, *očekuju* određenu dozu psiholoških prikaza i uznemireni su, čak i kada ne znaju zbog čega, ukoliko oni izostanu.

Ovakvo shvatanje bi moglo da zameni jednu esencijalističku tvrdnju drugom. Romani nisu uverljivi i deskriptivni, kao što to Čatman tvrdi, u poređenju sa filmovima; naime, romani su medijum koji naginje ka psihološkoj analizi, tako da odsustvo takve analize postaje vrlo izraženo, neknjiževno ili filmsko sredstvo. Međutim, bilo bi ispravnije kada bismo sve Čatmanove tvrdnje razmatrali zajedno i došli do zaključka da se one ne odnose na suštinska obeležja romana i filmova, već na specifične čitalačke navike koje se zasnivaju na istoriji trendova, estetskih ukusa i analize, a ne na nekim specifičnim tehničkim obeležjima romana i filmova.

Čini se da je naracija postala manje nefilmska zbog perceptivne analize njenog izuzetnog učinka kojim su se bavili J. P. Telot i Sara Kozlof. Hičkokovi kadrovi u krupnom planu zavređuju više estetskog promišljanja jer su kritičari preobrazili Hičkoka naratora u Hičkoka umetnika. Hametovo prećutkivanje Spejdovih razmišljanja izgleda bar delimično uznemirujuće, jer je Hjustonov film za razliku od romana prikazao kako ovakvo prećutkivanje može da se naturalizuje umesto da se ističe. Savremeni teoretičari filma se najverovatnije bave filmom iz ubeđenja, počevši od ekonomskog podteksta do rodniha pitanja, kao da su filmovi romani, što samo upućuje da je filmska analiza, ali ne i filmovi, postala, kako bi Čatman rekao, književnija – ili, istini za volju, učinkovitija. Iako se čini da su romani i filmovi u svakom trenutku istorije narativne teorije imali suštinski različita obeležja, ta obeležja su u službi svojih istorijskih trenutaka, a ne samih medija.

3. *Književni tekstovi su za čitanje, a filmovi za gledanje.* Od svih javno iznetih zabluda koje se upotrebljavaju umesto teoretskih načela u studijama adaptacije, ova je najprisutnija i najpogubnija. Iako je opšteprihvaćena tvrdnja da se književnost i film razlikuju po ključnim obeležjima svojih predstavljačkih medija bila predmet žustre rasprave teoretičara još od vremena Sparšota i Perkinsa, filmski teoretičari su bili daleko manje voljni da preispituju implikacije ove specifične floskule. Ipak je ovakva tvrdnja očigledno neistinita, ne zato što književni tekstovi nisu za čitanje, već zato što se filmovi ne obraćaju gledaocima isključivo vizuelno. Oni u najmanju ruku nisu bili isključivo vizuelni bar sedamdeset pet godina – najvećim delom istorije filma. Filmovi su sa pojavom sinhronizovanog zvuka, a možda čak i ranije, bili audio-vizuelni, ne vizuelni, u zavisnosti od toga da li su koristili muziku ili slike za postizanje efekata. Kritičari koji i dalje odbacuju sinhronizovani zvuk kao puki dodatak vizuelnoj osnovi filma zanemaruju nekoliko važnih pojava u istoriji filma. Filmovi poput *Građanina Kejna* uveli su estetiku radija zasnovanu na zvuku u kinematografiju; iako lišen spektakularnih vizuelnih efekata, film koji je proslavio Orsona Velsa ostvaruje savršen sklad zbog kontinuiteta muzike oblikovane radijom. Savremena kinematografija se toliko preklapala sa televizijom, medijem čije narative uglavnom pokreće muzika, a ne slika, da je Vels

televiziju nazivao „ilustrovanim radiom“.¹⁴ U novijim stremljenjima ka većoj sinergiji, filmovi se komercijalizuju uz pomoć svoje muzike kao i obratno.

Filmska umetnost nakon perioda nemog filma postala je audio-vizuelni medijum koji je uslovljen angažovanjem samo dva od pet čula gledalaca koja kao da su dovoljna da bi se stvorio senzorni omotač celokupnog sveta. Imalo bi više smisla kada bi se film definisao kao neolfaktorni medijum – tj. medijum koji ima tehnološki kapacitet da objedini mirise, ali to ipak ne čini – a ne kao vizuelni medijum. Svako ko sumnja da savremeni film zavisi od složenih međudnosa vizuelne i auditivne stimulacije trebalo bi da održi predavanje o nemoj melodrami čiji vizuelni zapis od gledalaca koji su u kulturološkom smislu navikli na fino usklađen niz kombinacija zvukova i slika zahteva prakse onoliko čudne koliko su prakse tumača sanskrita. Međutim, filmovi onakvi kakve poznajemo nisu samo audio-vizuelni mediji, s obzirom na to da se, kao što Makfarlan kaže, „roman oslanja na isključivo *tekstualni* znakovni sistem, film se u različitim trenucima, a ponekad i istovremeno, oslanja na *vizuelne, zvučne i tekstualne* označitelje“.¹⁵ Pre pedeset godina, Lorens Olivije je priznao da u ekranizaciji *Henrija V* i *Hamleta* nije bio odgovoran samo za pretvaranje Šekspirove poezije u filmske slike; on je takođe bio odgovoran za izvođenje poetskih delova zbog kojih su gledaoci i dolazili u bioskope da bi ih čuli, rečenice poput „Biti ili ne biti“ i „Još jednom u prodor, dragi prijatelji“. Dakle, filmovi se ne mogu porediti sa književnim tekstovima na osnovu vizuelnog označiteljskog sistema, jer je njihov stvarni označiteljski sistem, dok kombinuje slike i zvukove, a izostavlja informacije koje bi preostala tri čula mogla da obrade, mnogo suptilniji i složeniji od vizuelne ikoničnosti.

Umesto da kažemo da su književni tekstovi za čitanje, a filmovi ne, bilo bi ispravnije da kažemo da filmovi zavise od utvrđenih, nepromenljivih vizuelnih i tekstualnih izvedbi što nije slučaj sa književnim tekstovima.¹⁶ Keri Grant, Džejms Stjuart, Džon Vejn, čak i Merlin Monro su prepoznatljivi kako po svom karakterističnom glasu tako i po svom karakterističnom izgledu. Ovo nije nužno dobra stvar. Dok gledaju filmsku verziju *Važno je zvati se Ernest*, gledaoci su primorani da slušaju epigrame Oskara Vajlda tačno onim redosledom kojim ih izvođači izgovaraju, dok čitaoci koji čitaju Vajldov komad mogu da ih u mislima premeštaju i menjaju kako god žele. Jedna od često navođenih razlika između filmova i pozorišnih komada je zapravo da učestala, interaktivna priroda dramske izvedbe dozvoljava izvođačima da prilagođavaju svoje nastupe iz noći u noć toliko da nikad nemamo jednu istu izvedbu drame *Svi dolaze kod Rika* kao što je to slučaj sa jednom istom izvedbom *Kazablanka*, bar dok se ne pojavi nova verzija filma koja bi mogla da ugrozi primat originala.

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

¹⁵ McFarlane, str. 26.

¹⁶ U: *Made into Movies: From Literature to Film* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985). Džejms J. Makdugal, koji skoro jedini među kritičarima adaptacija uviđa da „odabir glumaca (...) znatno utiče na proces adaptiranja“, potvrđuje da je odabir glumaca „manje važan za filmski medijum“ (6).

S obzirom na to da filmovi zavise od scenarija koji isto tako često zavisi od književnog izvora, oni su zapravo dvostruko performativni. Glumci i glumice pretvaraju u izvedbu napisani scenario koji je sam po sebi adaptacija prvobitnog književnog izvora, s jednom bitnom razlikom da je scenario tekst koji se izvodi – tekst koji zahteva pre svega tumačenje od strane izvođača, a zatim i publike kako bi bio celovit – dok književni tekst zahteva samo tumačenje od strane čitalaca.

4. *Romani su bolji od filmova*. Ovde sam navodio romane a ne književne tekstove iz dva razloga. Upotreba termina „književni tekstovi“ bila bi upitna jer „književnost“ nosi počasno breme, a „film“ ne. Kako je termin „klasičan film“ daleko od toga da ima isto značenje kao „književni klasik“, pisani tekstovi se sami po sebi, za razliku od filmova, dele u dve zasebne kategorije, a bilo koji film koji je pokušao da adaptira književno delo može jedino da se nada da će pripasti filmskoj kategoriji koja još uvek nije dobila naziv. Iako su pozorišni kritičari uvek nipodaštavali izveštačenu prirodu filma, koja većito zamrzava svaki izvedbeni tekst umesto da mu dozvoljava da se svako veče ponavlja, opšteprihvaćena pretpostavka da su književni tekstovi sadržajnije, suptilniji ili prefinjeniji od filmskih tekstova uglavnom se vezuje za romane. Nijedan kritičar koga poznajem nije tvrdio da su kratke priče bolje od filmova.

Postojanost predrasuda u korist romana a protiv filmova nesumnjivo je jednim delom uslovljena nemogućnošću njihovog opovrgavanja. Iako je većini gledalaca potrebno manje vremena da odgledaju većinu dugometražnih filmova nego što im je potrebno da pročitaju većinu romana, filmovi, kao što su mnogi kritičari odavno shvatili, mogu da sadrže isto onoliko impresivnih detalja koliko i romani. Iako je mala verovatnoća da njihovi zapleti budu složeni, oni mogu jasnije da prikažu bihevioralna svojstva i propratne činjenice, a tokom svog ograničenog trajanja mogu i da zahtevaju pomniju pažnju šire publike, premda će i dalje biti razumljivi manje pažljivim gledaocima. Stara tvrdnja da filmovi imaju manje raznolikih tumačenja od romana, jer je postojanje njihove istorije kritike kraće, postaje, u svakom slučaju, sve manje relevantna iz godine u godinu, kao što se i mnoštvo komentara na internetu u vezi sa *Petparačkim pričama* i *Mementom* svojski trudi da sustigne stogodišnju prednost koja je doprinela da „Okretaj zavrtnja“ postane klasik interpretativne diskusije.

S obzirom na to da na prvi pogled ne postoji razlog zašto bi romani trebalo da budu bolji od filmova, pitanje koje se nameće nije zašto je ova pretpostavka pogrešna već zašto tako stoički, premda prećutno, istrajava. Ustaljene reprezentativne forme oduvek su dočekivale nove protivnike sa nepoverenjem koje je prerastalo u netrpeljivost, naročito ako je ekonomska moć u pitanju, kao što je to bio slučaj sa razvojem romana kao uobičajenog načina zabave srednje klase u usponu pre dva veka. Tako snobizam koji zaljubljenici u operu gaje prema poštovaocima brodvejskog mjuzikla provejava kroz snobizam s kojim ljubitelji Rodžersa i Hamerstajna odbacuju njihove filmske inkarnacije. Takođe, postoji mogućnost da je razlog da je „nekada možda postojala kratka rasprava o činjenici da je pozorišna

izvedba Šekspira bila daleko bolja od filmske reprodukcije” bio prosto taj da su u stara loša vremena pre Olivijea i Velsa filmovi bili gori od pozorišnih komada. Međutim, u ovim prosvćenijim vremenima, „film sada zahteva i vreme i pažnju kada govorimo o relativnoj vrednosti i značenju filmova i književnosti“¹⁷ jer tvrdnje uperene protiv filma uzimaju u obzir „film kakav je nekad bio“ u vreme holivudskih mogula, zvezda i neizdiferencirane ciljne publike, a ne „film kakav je sada“,¹⁸ u doba kvazinezavisne produkcije i marketinga niša. Čak su i sada, razume se, filmovi isključivo masovni medijum koji zahteva što je moguće širu publiku. Filmovima kao što je *Titanik* ne pridaje se značaj, jer pokušavaju da pruže svakome po nešto – istorijsku rekonstrukciju, epski zaplet, klasni sukob, mladalačku zaljubljenost, podle negativce, najsavremenije vizuelne efekte, razbijen porcelan – iako se i Šekspir veliča iz istog razloga. A film je, razume se, medijum koji iziskuje veliku količinu kapitala i publiciteta da njegovi preveliki neuspesi, za razliku od neuspelih romana koji tonu u blaženi zaborav, postanu sami po sebi negativni medijski događaji. Kako bi medijum koji je stvorio *Vrata raja*, *Ištar* i *Mama i tata spasavaju svet* uopšte mogao da se takmiči sa bogatom tradicijom romana, sa ogromnom većinom čiji su predstavnici odavno izbledeli iz sećanja? Ipak, ako ostavimo ove predrasude po strani, postoji još jedna krajnje pogrešna pretpostavka koja se mora podrobnije istražiti.

5. *Romani se bave konceptima, filmovi perceptima*. Ovi termini potiču od Blustounovog pojašnjenja da „tamo gde pokretnu sliku dobijamo neposrednim opažanjem, jezik se mora propustiti kroz sito konceptualnog poimanja. A konceptualni proces, iako se vezuje i često uzima kao polazna tačka za percept, predstavlja drugačiji vid iskustva, drugačiji način poimanja univerzuma.“¹⁹ Ovakvo pojašnjenje se samo po sebi čini neupitnim. Na primer, svi vizuelni označitelji koje filmovi koriste za pse, uključujući mnogo različitih označitelja kao što su Rin Tin Tin, Lesi i Haklberi, pre su ikonični nego indeksni, poput reči *pas*, *ker* i *džukela*. Auditivni označitelji koje filmovi koriste za pse – lajanje, cviljenje, režanje – toliko su očigledno ikonični da većina gledalaca ne pravi razliku između ovih snimljenih zvukova i njihovih izvora. Zablude se pojavljuju samo onda kada je konceptualno definisano tako da je u suprotnosti sa perceptivnim, kao isključivo svojstvo pozorišnih tekstova, dok su zadovoljstva koja filmovi pružaju svojim gledaocima definisana tako da daju prednost perceptivnom.

Ovakve korake su često preduzimali i ontolozi i apologete filmova. Prepuštajući pojam „konceptualnog procesa“²⁰ čitaocima proze, na primer, Džerald Mast očito pretpostavlja da je vid kompetencije koja je neophodna da bi narativni film imao smisla nekonceptualna

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

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

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

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

i da filmofili gledaju filmove isključivo zbog kinestezijskih slika, a ne zbog njihovih konceptualnih implikacija. Ali ova tvrdnja zanemaruje činjenicu da su praktično svi filmovi koji se prikazuju u svrhu zabave prozni narativi koji stvaraju ne samo vizuelne zakonitosti već i auditivne, narativne, prozne zakonitosti i retoričke figure. Tumačenje i uključivanje ovih zakonitosti u samo jedan označiteljski sistem datog filma zapravo zahteva isto toliko konceptualne inicijative i agilnosti koliko i tumačenje tekstualnog (i narativnog i proznog i figurativnog) označiteljskog sistema datog romana. Slike su možda percepti, ali prozni narativi koji svesrdno privlače gledaoce u bioskope to nisu.

Filmske slike nisu ni neutralne ni bezazlene kao što to Blustoun i Mast pretpostavljaju. U *Budućnosti romana* (1956), Alen Rob Grije je poredio romane i njihove filmske adaptacije tvrdeći da

u romanu koji se adaptira, predmeti i pokreti koji čine samu osnovu zapleta potpuno su nestali, ostavljajući za sobom jedino svoja značenja: prazna stolica postala je puko odsustvo ili iščekivanje, ruka na ramenu postala je znak blagonaklonosti, rešetke na prozoru postale su puka nemogućnost odlaska... Međutim, u filmu gledalac vidi stolicu, pokret ruke, izgled rešetaka. Ono što oni označavaju je očigledno, ali umesto da okupiraju našu pažnju, oni postaju nešto pridodato, čak nešto suvišno... jer ono što nas dotiče... je sam pokret... ka kome je film iznenada (i nehotično) ponovo usmerio svoju stvarnost.²¹

Ali u današnje vreme bilo bi nemoguće održati ovakve razlike ne samo u pogledu romana kakav je onaj Rob Grijea, koji teži da ponovo vrati „stvarnost“ predmetima i pokretima kroz osujećivanje svakog konačnog prikaza značenja, već i u pogledu digitalizovanih dinosaurusu u *Parku iz doba jure* i neverovatnih akrobacija u *Spajdermenu* i *Suvišnom izveštaju*, što ne zavise od svog odnosa s postojećom fizičkom stvarnošću koju pogrešno impliciraju već od stvaranja efekta stvarnosti, koji je varljiv koliko i Rob Grijeova prazna stolica.

Iako „suprotstavljanje ‘koncepta’ ‘perceptu’“, kao što je Džejms Grifit isticao, „pruža kritičku postojanost i onemogućava dalju diskusiju“,²² dihotomija se pokazala otužno nepromenljivom. Brajan Makfarlan se, u najopširnijoj novijoj studiji adaptacija, slaže sa Blustounom u vezi s tvrdnjom da „tekstualno obeležje sa svojom niskom ikoničnošću i visokom simboličkom funkcijom dejstvuje *konceptualno*, dok filmsko obeležje sa svojom visokom ikoničnošću i nepouzdanom simboličkom funkcijom dejstvuje direktno, čulno, *perceptualno*.“²³ Zaključak koji Makfarlan izvodi iz ovakve oprečnosti ukazuje na to da studije adaptacije ne bi trebalo da se zadovolje „impresionističkim“ poređenjima koja ističu navodnu nemogućnost filmova „da pronađu zadovoljavajuće vizuelne prikaze ključnih tekstualnih obeležja,“ već bi trebalo da „razmotre u kojoj meri je režiser usvojio vizuelne predloge iz

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

²² Griffith, str. 229, 230.

²³ McFarlane, str. 26–27.

romana u svojim prikazima ključnih tekstualnih obeležja – i kako vizuelni prikaz utiče na nečije ‘čitanje’ filmskog teksta”.²⁴ Makfarlan nastavlja sa tvrdnjom da na nekoliko ključnih mesta u *Velikim očekivanjima* iz 1946. godine, Dejvid Lin uspeva ne samo da dočara boju Pipovog narativnog glasa u prvom licu, već i da učvrsti simboličke funkcije unutar realističkog mizanscena, umesto da ih nameće normama. Konačni rezultat je da „mi se čini da se stvarno značenje događaja pretapa u simboličko... Simboličko je u zavisnosti od mizanscena neraskidivo utkano u realističku teksturu.”²⁵ Makfarlan ipak priznaje da „kao neko ko vrlo dobro poznaje film, teško mi je da pouzdano kažem koliko je posle samo jednog ili prvog gledanja gledalac svestan simboličkih funkcija koje sada primećujem”²⁶ u Magvičovom koprcanju u blatu, Džegerovom naginjanju nad Pipom i Estelom kao i olujnom noćnom nebu koje najavljuje Magvičov povratak. Bilo bi ispravnije da kažemo da je razlika između percepta i koncepta u sposobnosti ponovnog čitanja i izrazito analitičkom načinu ponovnog čitanja što nije slučaj sa razlikom između filmova koji se često opiru sve učestalijim dokazima da se gledaju samo jednom, dok romani za koje se smatra da se bezbroj puta čitaju, sa svakim novim čitanjem, sve više zamenjuju perceptive konceptima.

6. *Romani u odnosu na filmove stvaraju složenije likove jer pružaju neposredniji i potpuniji uvid u psihološka stanja likova.* Naravno da je mogućnost da se u potpunosti uđe u umove prozaičkih likova jedna od čari, ali i jedna od osnovnih odlika, proze – jedinog medijuma čija nepisana pravila dozvoljavaju rečenice u trećem licu koje počinju sa „mislila je” – što u ovakvim okolnostima filmovima zapravo otežava nadmetanje sa romanima. Međutim, podjednako je teško i za druge medije čiji su se prikazi složenih likova već ustalili. S obzirom na to da je za većinu romana potrebno više od dva sata da bi se pročitali, razumljivo je što romani imaju više prostora za razvijanje likova koji se vremenom menjaju. S druge strane, nikad nisam naišao na tvrdnju da dugački romani stvaraju uverljivije likove od kraćih romana ili čak kratkih priča. Oštra kritika na račun sažetosti izgleda da zadaje muke samo filmovima.

Ni tvrdnja da su likovi u filmu ograničeni svojom nemogućnošću da nesputano izraze misli ne podleže preispitivanju. Kada Blustoun kaže da „film koji se bavi samo prostornim okvirima ne može da prikaže misaoni proces, jer onog trenutka kada se misao eksternalizuje, ona prestaje da bude misao”,²⁷ njegovo pojašnjenje se odnosi i na dramu i na film. Ipak, niko ne propituje sposobnost dramskih pisaca od Euripida pa sve do Čehova da stvaraju složene likove. Tačno je, razume se, da Šekspiru njegova dramaturgija omogućava monologe, a osim toga olakšava i dramaturgiju misaonog procesa, iako su Hamletove misli i dalje sasvim eksternalizovane. Zaključak koji se nameće ne podrazumeva da eksternalizovana misao više nije misao, već da se osećaj zadovoljstva koji pružaju mnogi nepro-

²⁴ Isto, str. 27.

²⁵ Isto, str. 132.

²⁶ Isto.

²⁷ Bluestone, str. 47–48.

zni mediji u velikoj meri zasniva na pozivu koji upućuju gledaocima da na osnovu govora i ponašanja zaključie o čemu likovi razmišljaju i da misaoni procesi koji iz toga proizilaze mogu isto tako da budu suptilni i dubokoumni kao i misaoni procesi koji se otvoreno prikazuju.

Ova poslednja teza zasluđuje više pažnje. Romani, pozorišni komadi i filmovi teško da mogu sebi da dopuste izostavljanje mnogih detalja iz diskursa. Wolfgang Iser je, nazivajući ova izostavljanja „prazninama“ ili „propustima“, detaljno istrađivao procese kojima se čitaoci ohrabruju da učestvuju, sloboda koju imaju u odabiru alternativnih mogućnosti, ali i ograničenja te slobode koja definiše „propust“ kao „popunjavanje praznine isključivo sopstvenim projekcijama“.²⁸ Ono što Iser ne uzima u obzir je neophodnost praznina, ne kao neminovne posledice nedovršenosti date priče, već kao uzroka njene privlačnosti. Upravo je zadatak prozних narativa da stvore okvire gde se gledaoci pozivaju da učestvuju u tome kako se likovi osećaju ili šta planiraju, kako se priča razvija, šta određene pojedinosti predstavljaju i kako će sve na kraju izgledati. Ovakvi zaključci su rezultat istog onog krajnje značajkog nagađanja kojim se izvodi koncept iz percepta. Ti zaključci ujedno pruđaju i osećaj bliskosti sa proznim likovima što ih čini upečatljivijim u odnosu na stvarne ljude, ali i uverenje da prozni okviri kakve poznajemo čine svet prilično koherentnijim u poređenju sa spoljašnjim svetom. Za romane, pozorišne komade i filmove može se paradoksalno reći da prikazuju svoje praznine na način da zavise od osećaja zadovoljstva koji pruđaju gledaocima dok ih opađaju i nastoje da neke od njih popune a neke ne.²⁹

Značaj ovakvog poziva upućenog gledaocima ogleda se u činjenici da svega nekolicina filmofila čita scenarije iz zadovoljstva – ne zato što scenariji nemaju praznine (oni su daleko manje precizni u pogledu detalja od književnih tekstova na kojima se zasnivaju ali i od filmova koji su zasnovani na njima), već zato što su njihove praznine zamišljene tako da ih sasvim popune glumci i filmska ekipa umesto da pozivaju obične gledaoce na aktivno učešće. Jedno od najpotcenjenijih Šekspirovih umeća sastoji se upravo u tome da ono što generacije čitalaca njegovih pozorišnih komada duboko poštuju nisu ništa drugo do izvedbeni tekstovi za čiji se tekstualni kvalitet ispostavlja da ima neuporedivo sadržajnije utemeljenje u stvarnosti od onog koji je imao ijedan scenario do sada.

Romani i filmovi, kada govorimo o dva najčešće upoređivana medija, uglavnom zavise od svoje učinkovitosti u okviru različitih vrsta praznina. Iz tog razloga, romani Džejn Ostin, na primer, iako izuzetno precizni u otkrivanju misli svake svoje glavne junakinje, ograničavaju se na samo jednu takvu junakinju u romanu, dok filmske adaptacije njenih romana uglavnom smanjuju jaz između bliskosti koju gledaoci osećaju prema glavnim junakinjama i izvesnog nedostatka bliskosti koju osećaju prema drugim likovima. Leo Brodi tvrdi da je

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

²⁹ Bojam ide toliko daleko da tvrdi da s obzirom na to da čitaoci ne mogu da čitaju romane a da ih ne vizualizuju kao što je to slučaj sa filmovima, oni „neminovno očekuju da (...) film koji se prikazuje na ekranu bude istovetan filmu (...) koji su zamislili“ (60).

„izostavljanje u samoj prirodi filmskih likova... Filmski likovi dobijaju na složenosti isticanjem svog manjkavog znanja, promišljenim poigravanjem sa ograničenjima koja im fizički, spoljašnji medijum nameće“.³⁰ Međutim, Sem Spejd i njegovo zabrinjavajuće nečitko savijanje cigarete u Hametovom romanu ne isključuje mogućnost da priroda *svih* likova leži u manjkavosti i izostavljanju – da su likovi po definiciji pojave čije praznine dozvoljavaju čitaocima ili gledaocima da zamišljaju život koji deluje živopisnije, realističnije i složenije od njihovih eksplicitno prikazanih misli i postupaka. U najmanju ruku, to ne znači da su romani ili filmovi osuđeni na određenu vrstu praznina koje su svojstvene njihovim medijima ili da je jedna vrsta praznine bolja od druge. Ono čime se meri uspeh datog dela nije rešenost da se obuzdaju ili prikažu misli likova već je to suptilnost, zrelost i zaokruženost obrasca ponašanja koje proizilazi iz prikazanih ili izvedenih misli i postupaka. Ovo nisu kriterijumi na koje bi bilo koji medijum polagao pravo.

7. *Vizuelni detalji filma preokupiraju pažnju gledalaca.* Verovatno zaprepašteni što je televizija ugušila naviku čitanja romana kod generacije studenata kojima nedostaje strpljenja da bi razumeli psihološku prozu ili da bi pratili postepeni razvoj događaja, kritičari poput Makfarlana obično su donosili uopštene zaključke da „zbog svoje visoke ikoničnosti, film ne ostavlja prostora za imaginativni proces koji je neophodan za čitaoca i njegovu vizualizaciju onoga što čita“.³¹ Ovakva pretpostavka uspeva da na zabavan način izokrene pretpostavku da sposobnost romana da direktno prikaže proces razmišljanja čini likove potencijalno dubokoumnijim i živopisnijim od filmskih likova dok istovremeno naziva filmove inferiornijim. Zapravo, tvrdnja često usmerena protiv prevelikog broja detalja u filmu imala bi više smisla kada bi bila uperena protiv romanopisaca kao što je Henri Džejms, s obzirom na to da su pojedinosti koje filmovi moraju da prikažu – izgled sofe na kojoj ljubavnici sede, razmak između njih, boja tapete iza njih – često nevažne, dok su misli koje im prolaze kroz glavu, a koje romani prikazuju sa većom preciznošću od filmova, od presudnog značaja.

Uprkos ovoj logičkoj kontradikciji, tvrdnja usmerena protiv prevelikog broja detalja u filmu u velikoj meri se poklapa sa tvrdnjom usmerenom protiv nedostatka direktnog uvida u proces razmišljanja likova. Glavni problem u oba slučaja predstavlja to što filmovi nisu u stanju da dočaraju jedinstvena obeležja pozorišnih tekstova a da ih ne izmene, umanje ili na neki drugi način iznevere. Iz tog razloga, Makfarlan ističe nemogućnost da se Dikensovi opisi verno prikažu na ekranu uprkos njihovom očiglednom bogatstvu vizuelnih detalja poput Pipovog prvog opisa Vemika kao

suvonjavog čoveka, sitnog rasta, četvrtastog drvenastog lica koje je izgledalo kao da je nespretno isklesano tupim dletom. Na licu je bilo nekoliko rupica koje bi možda bile smejaljke da je

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

³¹ McFarlane, str. 27.

*materijal u koji su urezane finiji, a dleto oštrije; no, ovako su bile obične zarezotine. Dleto je na tri ili četiri mesta pokušalo da ulepša lice oko njegovog nosa, ali bez uspeha – ostali su samo tragovi tih pokušaja.*³²

Makfarlan vešto primećuje da ovakav deo teksta, koji „možda izgleda kao živopisni vizuelni poziv za režisera“, zapravo „malo pruža u smislu stvarnih fizičkih detalja, a mnogo u smislu čisto izvedbenih mogućnosti za postizanje osećaja groteske“.³³ Zabluda se nalazi u dve pretpostavke o prirodi proznih opisa, od kojih jednu sam Makfarlan delimično uviđa. Kada Dikens opisuje Vemikovo lice kao isklesano iz drveta ili kada opisuje Skrudžovu kuću u *Božićnoj priči* kao „niz mračnih soba, u zabačenom delu ogromnog dvorišta, gde se toliko malo stvari dešavalo, da bi se jedva moglo i zamisliti da je to nekad bila nova kuća koja se sakrila među drugim kućama, a zatim zaboravila da se vrati“,³⁴ njegov opis se više oslanja na imaginativne ideje i ritmički stilizovanu retoriku nego na nekakav skup slika. Nije zadatak čitaoca da ovakve delove teksta pretvara u vizuelno ostvarene ili naratizovane opise Vemikovog lica ispod dleta (koliko je široko dleto i koliko je proces trajao?) ili Skrudžove kuće koja se skriva među drugim kućama (koliko ima drugih kuća? da li je Skrudžova kuća najmanja? koliko su je druge kuće tražile pre nego što su odustale?) već da uživa u njima kao konceptima koji su prijatni i za oko i za uho. Neverovatno živopisni vizuelni okviri filma ne sputavaju imaginaciju gledalaca, jer imaginacija, kako Čatman ističe, ne može opravdano da bude svedena na „opisivanje“.³⁵

Još veća zabluda, koju Makfarlan ne spominje, jeste pretpostavka da bi za filmsku adaptaciju bilo bolje da je Dikens detaljnije opisao Vemikovu vizuelnu stvarnost, jer što manje praznina romanopisac ostavlja, one se lakše popunjavaju i ne dolazi do grešaka.³⁶ Tako gledano, bilo bi besmisleno pokušavati adaptaciju romanâ Džejn Ostin u film, jer je njihova vizuelna struktura toliko slaba da su priređivači primorani da se oslanjaju na sporedna istorijska dešavanja kako bi obukli sve likove i opremili njihove sobe nameštajem. Romani Ostinove bili bi prikladniji za radio, jer bi radio istakao njenu suptilnost kroz različite glasove likova, bez prikazivanja nevažnih vizuelnih detalja. Ali čak i najistaknutiji filmski priređivači obično ne razmatraju ovakve praznine sa strepnjom već sa osećajem da mogu da prikažu svoje sopstvene ideje, jer pretpostavljaju da će se filmovi razlikovati od izvora na

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

³³ McFarlane, str. 133.

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

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

³⁶ Upor. Čatman: „Glavni problem za filmske priređivače predstavlja menjanje narativnih obeležja koja se lako prilagođavaju jeziku ali teško medijumu koji funkcioniše u 'stvarnom vremenu' i koji je sam po sebi usredsređen na površan prikaz stvari“ (*Coming to Terms*, 162). Zabluda se ne nalazi samo u eksplicitnoj prikazanoj esencijalističkoj pretpostavci da se film „sam po sebi usredsređuje“ već i u pretpostavci koja podrazumeva da se navedeni narativi u okviru bilo kog medijuma usredsređuju na korišćenje obeležja koja se „lako prilagođavaju“ tom medijumu, odbacujući neka od tih obeležja kao „problematične“. Iz tog razloga, Čatman, iako i dalje negira naraciju, primećuje da su „istorijski gledano, najbolji filmski režiseri više voleli isključivo vizuelna rešenja“ od problematične naracije (163).

bezbroj načina, a pri tom žele i da stvaraju nove ideje kad god im diskurs romana dozvoljava da to i učine. Kao što su praznine pokretač narativnog toka za gledaoce, one su i umetnička sloboda za onu vrstu režiserske inventivnosti koja daje prednost adaptacijama a ne jednoličnim transkripcijama. Čak i spominjanje inventivnosti istaknutih priređivača ipak podrazumeva još jednu zabludu.

8. *Vernost je najpodesniji kriterijum za proučavanje adaptacija.* Makfarlanovo uporno prikazivanje „stanja koje se graniči sa opsednutošću problemom vernosti“ što od samog početka „ograničava i stavlja u zapečak“ studije adaptacije, isuviše je detaljno.³⁷ Vernost izvornom tekstu – bez obzira da li se na to gleda kao na uspeh da se dočaraju određena tekstualna obeležja ili opšti utisci – predstavlja krajnje pogrešno merilo vrednosti date adaptacije, jer je neostvarljivo, nepoželjno i teoretski izvodljivo jedino u trivijalnom smislu. Poput prevoda na drugi jezik, u adaptacijama će uvek dolaziti do izražaja superiornost izvora, jer kakve god da su njihove manjkavosti, izvorni tekstovi sami po sebi biće uvek bolji. Čak i kada su adaptacije rimejkovi u okviru istog medijuma, njihovi najrevnosniji pokušaji da verno prikažu original otkriće njihove razlike, a samim tim i njihovu inferiornost – prosto rečeno – ideja koja je naročito istaknuta u kritičkom osvrtu na Gasa Van Sana i njegov poučni rimejk Hičkokovog *Psiha* iz 1998. godine. Van Sanov film je podstakao kritičare širom zemlje da negoduju ne samo zato što su Vins Von i En Hejč bili neadekvatne zamene za Antonija Perkinsa i Dženet Li već i zato što se previdela činjenica da je Džulijana Mur bila bolja glumica od Vere Majls, jer je njena izvedba bila *drugačija*, a svako odstupanje od Hičkokovog teksta, iako se Van San obavezao da će se pridržavati svake replike, svakog kadra, bilo je samo po sebi izdaja. Jedini rimejk koji bi bio potpuno veran prvobitnom tekstu bilo bi reizdanje tog teksta. Ali kao što Makfarlan uopšteno navodi u svom tumačenju Martina Skorsezea i njegovog *Rta straha* (1991) kao rimejka i osvrtu na verziju Dž. Li Tompsona iz 1961. godine, čak i reizdanje prvobitnog filma može da ostavi potpuno drugačiji utisak na gledaoce na koje su u poslednjih trideset godina uticale promene društvenih normi, društvenog prestiža, porodičnih vrednosti i samocenzure filmske industrije.³⁸

Uzimajući u obzir neodrživost vernosti kao kriterijuma za istraživanje adaptacija, postavlja se pitanje zašto se ona tako grčevito drži studija adaptacija. Čini se da su najverovatniji razlozi za to manje teoretski nego institucionalni. Pretpostavka vernosti zaista predstavlja davanje prednosti, preimućstva klasičnim tekstovima nad modernim koji će najverovatnije izazvati podozrenje upravo kod onih profesora koji su završili književne studije – na primer, šekspirolozi koji drže predavanja o „Šekspiru na filmu“ ili koriste *Hamleta* Keneta Brane i Mela Gibsona kao analgetike u učionici – a koji će se po svoj prilici zainteresovati za adaptacije.³⁹ Sve dok bar nove studije novelizacija adaptiranih na osnovu filmskih origi-

³⁷ McFarlane, str. 194.

³⁸ Vid. McFarlane, str. 187–93.

³⁹ Imelda Velehan napominje da „postoji mogućnost da je književna odlika proznog teksta ono što studije adaptacije čini verodostojnim“ (Cartmell i Whelehan, 17).

nala ne postanu punopravna naučna disciplina, vrednovanje vernosti svodiće se na valorizaciju književnosti kao takve, bez obzira na buntovnički izazov filmskih studija. A teoretska oskudnost vernosti kao merila vrednosti, koje iziskuje analitička pitanja koja mogu da unesu pometnju među drugim metodama, ne predstavlja kamen spoticanja za kritičare koji su ionako podozrivi prema teoriji.

Međutim, ovakva objašnjenja još uvek ne propituju opštu pretpostavku da je glavni zadatak kritičara koji se bave filmskim adaptacijama da ih ocenjuju na osnovu njihovih izvornih tekstova ili sopstvenih vrednosti. Osobenost ovakve pretpostavke teško da se može prenaslušati. Ocenjivanje vrlo lako može da postane „jedan od najistaknutijih, ključnih, teoretski značajnih i pragmatički nezaobilaznih problema“ u kritici.⁴⁰ Ipak, sama težnja studija filma, još otkada su se univerziteti počeli baviti njima pre trideset godina, bila je da se udalje od ocenjivanja kao kritičkog koncepta – osim u oblasti studija adaptacije. Sa lista deset najbolje rangiranih filmova koji su toliko sluđivali čitaoce časopisa *Sight and Sound* u periodu pre nego što su filmske studije postale deo akademskih krugova sada su nestali naslovi godišnjih pregleda novinskih recenzenata i Američkog filmskog instituta, dajući tako slobodu filmskim teoretičarima da se usredsrede na analitičke i teoretske probleme. Jedino studije adaptacije, bez obzira na to da li koriste izvorni tekst kao merilo vrednosti ili ne, besomučno propituju da li se dati film može iskoristiti kao uvod, preduslov ili zame-na umesto da propituju kako film funkcioniše.

9. Izvorni tekstovi su autentičniji od adaptacija. Glavni razlog zašto se studije adaptacije mahnito bave vernošću kao kriterijumom ocenjivanja jeste to što adaptacije postavljaju pitanja o prirodi autorstva na koja bi bilo teško dati odgovor da nema bedema vernosti. Mnogo je lakše odbaciti adaptacije kao potpuno nerazumljive automatske reprodukcije izvornih umetničkih dela, nego boriti se sa nezgodnim pitanjima o tome šta predstavlja autentičnost i kako su neverovatno popularni romani Roberta Džejsma Volera sami po sebi manje automatski reprodukovani nego filmska verzija *Mostova okruga Medison* Klinta Iltvuda.

Glavna pretpostavka da se književni tekstovi vrednuju na osnovu autentičnosti koja nedostaje adaptacijama, objašnjava se navođenjem Vilijama Šekspira kao očiglednog izuzetka čije su skoro sve drame postale adaptacije, često u okviru novog medijuma, ranijih izvornih tekstova koji su raznoliki koliko i Holinšedove *Hronike* i Grinov *Pandosto*. Autentičnost Šekspira, njegovi zagovornici tvrde, upravo zavisi od njegovog sagledavanja umetničkog potencijala nepromenljivih izvornih tekstova; on je alhemičar, ne priređivač, u šta svako može da se uveri poređenjem bilo kog njegovog pozorišnog komada sa izvornim tekstom. Ali ovakva tvrdnja samo dokazuje da su neke adaptacije bolje od drugih, a ne da

⁴⁰ Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), str. 17. Za drugačije gledište vid. npr. Nortropa Fraja, koji tvrdi u *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957) da je „provereno ocenjivanje zasnovano na predrasudama mamac književne kritike“ (20).

najbolje adaptacije zapravo i nisu adaptacije. Takođe, ovo ne znači da samo pisci mogu da izbegnu etiketu priređivača, s obzirom na to da postoji nekoliko istaknutih filmskih priređivača koji su se proslavili kao autori. Orson Vels je napisao većinu svojih scenarija, obično zasnovanih na izvornim tekstovima. Filmovi Stenlija Kjubrika, takođe adaptacije književnih izvornih tekstova, uglavnom se prepoznaju po svojoj osobenosti. Možda najviše iznenađuju od svih adaptacija animirane verzije dečjih klasika Volta Diznija (*Alisa u zemlji čuda*), svetskih klasika (*Snežana i sedam patuljaka*), poluklasika (*Bambi*) i neklasika (*101 dalmatinac*) u kojima producent nastavlja svoju uspešnu karijeru autora četrdesetak godina nakon svoje smrti.

Možda i najbolji primer nepouzdanosti prirode autentičnosti u okviru adaptacija predstavlja kritička recepcija Hičkoka, koji se tokom pedesetih godina pojavljivao kao autor u Francuskoj, a deset godina kasnije i u Americi sve dok njegovi pobornici nisu počeli da zagovaraju tematske sličnosti između mnogih njegovih filmova koji su postojaniji od recikliranih žanrovskih formi. Kako je Hičkokova popularnost postajala jedini pokretač njegovih filmova, tako je „filmska kritika usredsređena na režisere“ sve manje „nastojala da prati Hičkokove izjave ... zahvalnosti engleskim književnicima“,⁴¹ iako su mnogi Hičkokovi filmovi – *Prsten*, *Šampanjac*, *Sabotaža*, *Sever-severozapad*, *Pocepana zavesa* – zasnovani na izvornim scenarijima.⁴² Tek su se sa nestankom autorstva kao kritičkog okvira kritičari poput Čarlsa Bara posvetili detaljnijem istraživanju Hičkokovih izvora.

Čini se da prećutno podrazumevanje promenljivog uspeha pisaca i režisera kao kreativnih umetnika predstavlja većito traganje za *nečijom* autentičnošću kao umetničkoj vrednosti i stalnoj potrebi kritičara da u svakom uobičajenom razmišljanju prepoznaju autora datog dela. Razlog zašto autentičnost i dalje ima glavnu ulogu u studijama adaptacije a ne u filmskim studijama, leži u tome što su filmske studije dugo odbijale estetiku kao svoju vodeću metodologiju zarad analitičke i teorijske kritike. Oprečne tendencije filmskih studija i studija adaptacije toliko su škodile jedne drugima da su studije adaptacije postale najsigurnije utočište filmskih teoretičara koji ne mare za prevlađujuće trendove u savremenim filmskim studijama, čiji bi diskurs, kada bi ih uopšte uzimao u obzir, nesumnjivo odbacio adaptacije uz opasku da su svi tekstovi intertekstovi. To znači da svi tekstovi navode ili sadrže delove prethodnih tekstova, kako bi to Mihail Bahtin rekao, obično bez eksplicitne potvrde, često bez svesne namere i nikad ni sa kakvim pokušajem otvorenog kopiranja značenja originala. Zapravo, roman koji je Bahtin veličao kao dijaloški metod bez premca jer je na „bogatom tlu romaneskne proze“, „unutrašnji dijaloški diskurs“ koji Bahtin opisuje kao dvoglasni ili višeglasni duboko ukorenjen u osnovnu, sociolingvističku govor-

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

⁴² Da pojasnim, filmovi *Senka sumnje* i *Čamac za spasavanje* zasnovani su na neobjavljenim pričama, a i mnogi drugi Hičkokovi filmovi, od *Čoveka koji je suviše znao* do *Stranog dopisnika*, *Začaranog* i *Ptica*, samo su uslovno povezani s izvorima na koje se pozivaju.

nu raznolikost i višejezičnost“,⁴³ bio je dugo u senci nakaradne filmske estetike. Filmovi su modus čija je promenljiva forma, ponekad komična, ironična ili parodična, u stanju da is-trpi heteroglosiju koja inače razara uskodefinisane forme. Zapravo, sami filmovi su možda već i skrajnuti zbog televizijskih serija poput *Simpsonovih*, verovatno i najkarnevalističnijeg dela fikcije u kome uživa veliki broj savremenih gledalaca – naravno ako u potpunosti za-nemarimo internet.

10. *Svaka adaptacija adaptira samo jedan tekst.* Možda nam se čini zdravorazumska pret-postavka da se filmske adaptacije i njihovi književni izvori u potpunosti poklapaju. Ali kao što roman poput *Frankenštajna* može da posluži kao osnova za preko stotinu adaptacija, svaka zasebna adaptacija podrazumeva i mnoge prethodne tekstove pored onog čiji naslov obično pozajmljuje. Kada Makfarlan zapodene žestoku raspravu o kriterijumu vernosti satiričnim pitanjem, „Da li je to zaista ‘džejmsovski’? Da li je ‘verno Lorensu’? Da li ‘oslikava duh Dikensa?’“,⁴⁴ on preispituje autorsku nameru kao moguću regulatornu funkciju. Ali izrazi koje koristi, naročito „džejmsovski“ i „oslikava duh Dikensa“, podsećaju nas da se adaptacije dela poznatih i plodnih romanopisaca obično vrednuju ne samo na osnovu romana koje dosledno adaptiraju, već i na osnovu karakterističnog sveta romana, načina pisanja ili tona koji se uglavnom vezuje za autora. Adaptacije *Velikih očekivanja* podrazu-mejavu ne samo tekstualne osobenosti Dikensovog romana već i opšta pravila Dikensovog sveta: umerena satira, prostodušno dobročinstvo, komično groteskni sporedni likovi, srećan kraj. Iz tog razloga „živopisniji kraj“ pridodat *Velikim očekivanjima* Dejvida Lina, kraj koji Makfarlana tako čudesno podseća na britanske težnje s kraja Drugog svetskog rata kada se „pojedinaac podstiče da obrati pažnju na više stvari a ne samo na poznati roman čiji na-slov Linov film nosi“,⁴⁵ verovatno je više dikensovski od iznenađujuće pesimističnog kraja koji je sam Dikens ponudio.

Takođe, svet romana, način pisanja ili karijera autora nisu obuhvaćeni samo tekстом koji im prethodi, a koji se takmiči sa određenim romanom, pozorišnim komadom ili pričom kako bi došao do izražaja. Holivudske adaptacije stranih romana uvek naglašavaju svoja određena nacionalna obeležja i istorijske trenutke onako kako njihovi izvorni romani go-tovo nikad ne čine. Američke adaptacije više se bave Sarijem u *Emi* i Londonom u *Slici Dorijana Greja*, dok bezbroj adaptacija Agate Kristi, počevši od *Ubistva u Orijent ekspresu*, snažnije prikazuju istorijsko razdoblje od svojih prethodnika. Mnštvo adaptacija koje u uvodnom delu prikazuju korice knjiga na kojima se zasnivaju, od *Božićne priče* do *Poštar uvek zvoní dvaput*, upućuju ne samo na određene tekstove koji su im prethodili, već i na samu prirodu književnosti kao takve da pruža osećaj autoriteta. A kao što sam Makfarlan ističe, tako različiti filmovi kao što su *Velika očekivanja* i *Rt straha* neminovno prikazuju i

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

⁴⁴ McFarlane, str. 8.

⁴⁵ McFarlane, str. 111.

svoje sopstvene kulturološke i istorijske kontekste. Takođe, nemoguće je tvrditi da autor, skup nacionalnih obeležja i istorijskih razdoblja ili književnih institucija i istorije kulture nisu tekstualizovani na isti način kao što su romani i pozorišni komadi, s obzirom na to da čak i ako nisu bili tekstualizovani pre svojih adaptacija, adaptacije same sebi obezbeđuju izrazito tekstualnu poziciju uz pomoć metoda referenciranja, koji zauzima onu poziciju koju pruža i svojim naslovima. Iz tog razloga je Imelda Velehan govorila da „kada... proučavamo neki tekst kao što je *Hamlet* koji se bezbroj puta adaptirao... primećujemo da u raspetljavanju jedne adaptacije od druge, pribegavamo mnogim izvorima van okvira pozorišnog komada i filmova koji će tek uslediti”.⁴⁶ Kritičari adaptacija poput Makfarlana često ističu raskošnost heteroglosije, ali se retko bave njenim osnovnim značenjem: da nijedan intertekstualni obrazac, koliko god detaljan, ne može biti adekvatan za studije adaptacije ukoliko ograničava svaki intertekst na samo jedan tekst koji mu prethodi. Kao što Bahtin govori o romanu:

*Pravi zadatak stilističke analize romana sastoji se u tome da se u njemu otkriju svi prisutni orkestrirajući jezici, da se shvate stepen odstojanja svakog jezika od krajnje smislaone instance dela i različiti uglovi prelamanja intencija u njima, da se shvate njihovi uzajamni dijaloški odnosi i, najzad, ako postoji direktna autorova reč, da se odredi pozadina govorne raznolikosti, izvan dela, koja je dijalogizuje.*⁴⁷

Studije adaptacije zahtevaju toliko očiglednu i jaku usredsređenost na najširi mogući spektar tekstova koji su prethodili nekom filmu koliko i Makfarlanova predanost romanima čije filmske adaptacije razmatra.

11. *Adaptacije su intertekstovi, a tekstovi koji im prethode su samo tekstovi.* Ovo je pretpostavka koja se nalazi u osnovi prethodne dve pretpostavke o autentičnosti i potpunom poklapanju koje u adaptacijama obično izostaje. Za adaptaciju se veruje da treba da bude prozor u tekst od koga zavisi njena autentičnost, a zadatak gledalaca i kritičara je da kroz taj prozor traže naznake originalnog teksta. Međutim, za same tekstove se veruje da ne treba da budu prozori, već slike koje pozivaju čitaoce da gledaju u njih a ne kroz njih. Ovakva pretpostavka unosi pometnju čak i u detaljna istraživanja poput Čatmanove analize Harolda Pintera i njegove adaptacije romana *Ženska francuskog poručnika* Džona Faulsa za film Karela Rajsa iz 1981. godine, koja se usredsređuje na samo jedno pitanje: „Kako se dobro osmišljene filmske adaptacije bore sa prenametljivim naratorom, tumačem, izlagačem, istraživačem stanja uma likova, kritičarem, filozofom?”⁴⁸ Njegov odgovor je da uprkos daleko manjoj i ograničenijoj usredsređenosti filma – „ljubav je njegova jedina stvarna tema“, za razliku od romana i njegovog šireg diskurzivnog sagledavanja egzotične viktorijanske „panorame“ – a „jednostavnije i neodređenije“ sagledavanje psihologije likova pridodaje

⁴⁶ Cartmell i Velehan, str. 16.

⁴⁷ Bakhtin, str. 416.

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

viktorijanskom narativu romana krajnje autentičnu savremenu priču u priči o odnosu između dva savremena glumca dok snimaju događaje koji „pokušavaju da dramatizuju *značenje* romana“.⁴⁹

Čatmanovo istraživanje toliko je detaljno i precizno da se vrlo lako prevede reduktivne norme koje ga oblikuju. S obzirom na to da Rajsov film posmatra isključivo kao studiju slučaja u okviru uspešne adaptacije izrazito neprohodnog teksta, on naravno procenjuje uspeh filma u odnosu na uspeh romana koji služi kao tekst filmskom intertekstu. Ovakvo parazitiranje ne znači da bi film trebalo da se pridržava tematskog sadržaja romana ništa više nego što bi trebalo da se pridržava događaja koji su predstavljeni u romanu. Zapravo, Čatman, koji svesrdno uvažava filmsko prikazivanje „nemoguće potrage za izmišljenom ženom iz prošlog veka... koja se ne nameće kao tema u romanu koji se bavi savremenim reperkusijama viktorijanske misli isključivo na ekspozitorno-argumentovan način“, s odobravanjem govori da je „film manje optimističan od romana u pogledu evolutivnog toka u emocionalnoj sferi.“⁵⁰ Ali njegove ideje podrazumevaju da on sam prihvati roman kao nešto što određuje kriterijume za film. Iz tog razloga i ne odobrava kritiku Džoj Guld Bojam u vezi sa „stidljivošću“ Faulsovog često napornog „brbljivog“ naratora kao „uskogrudo labokovsko gledište“,⁵¹ jer ukoliko bi naratorovo ruminativno pripovedanje na bilo koji način bilo prekinuto, ne bi bilo potrebe zamarati se traganjem za njegovim filmskim ekvivalentom. Kada priređivači dođu u kontakt sa izvornim tekstovima, kao što to Čatman naizgled sugeriše, trebalo bi da pretpostave da je sve onako kako i treba da bude.

Uopšteno govoreći, Čatman tvrdi da „film ne može da ponovi mnoga zadovoljstva čitanja romana, ali može da pruži druge podjednako važne doživljaje“.⁵² Ovde je ključna reč „podjednako“, što oslobađa adaptaciju obaveze da ropski podražava izvorni tekst čak i kada se poziva na njegovu regulatornu funkciju prilikom postavljanja merila za te podjednako važne doživljaje. Moj zadatak nije da istražujem da li je film sa nazivom *Ženska francuskog poručnika* intertekstualno povezan sa svojim izvornim romanom, već da istražim zašto bi prema samom romanu kao kriterijumu vrednovanja trebalo da se odnosimo tako nekritički dok adaptacije teže da uz veliki rizik pruže drugačije doživljaje. Iako je zaista tačno da su adaptacije intertekstovi, takođe je tačno i da su tekstovi koji su im prethodili intertekstovi, jer svaki tekst je intertekst koji zahteva interpretaciju zasnovanu na zajedničkoj pretpostavci o jeziku, kulturi, narativu i drugim predstavljačkim normama.

Čatman se ovde možda ne slaže sa idejom da je suštinska razlika između adaptacija i njihovih originala to što adaptacije uzimaju u obzir samo jedan prethodni tekst kao glavni tekst dok njihovi originali kombinuju različite izvore unutar jedne nove strukture koja ne daje prednost nijednom od njih. Adaptacije podražavaju romane, romani podražavaju sam način života ili bar viktorijanski način života. Ali ovakve razlike ne mogu se zaista održati u

⁴⁹ Isto, str. 169, 168, 173, 174.

⁵⁰ Isto, str. 180.

⁵¹ Isto, str. 172. Vid. Boyum, str. 107.

⁵² Isto, str. 163.

vremenu koje ima pregršt toliko ironičnih, parodičnih ili višeznačnih adaptacija poput *Ptica*, *Tri musketara* (i *Četiri musketara*), *Betmena*, *Otkaçene plavuše* i *Svega onog što ste oduvek hteli da znate o seksu* (a niste smeli da pitate). Najobimniji romani, utoliko što se opredeljuju za uzvišenije teme – Protestantska reformacija, spletkarenje koje je kardinal Rišelje podsticao na dvoru Luja XIII, posledice Napoleonovog pohoda na Rusiju – obavezuju se da rasvetle te određene teme. Čak i *Enejida*, čije su već dobro poznate teme oružje i muškarci, a i *Tom Džons*, čiju temu Filding pompezno najavljuje kao „LJUDSKU PRIRODU“,⁵³ razmatraju isključivo opšte teme uzimajući u obzir daleko istaknutije istorijske narative i obrasce ponašanja. Kao što Debora Kartmel ističe, „umesto što brinemo o tome da li je film ‘veran’ svom izvornom književnom tekstu (zasnovanom na logocentričnom uverenju da postoji samo jedno značenje), bavimo se adaptacijama zbog njihovog stvaranja mnoštva značenja. Iz tog razloga je intertekstualnost adaptacija naš glavni zadatak.“⁵⁴

12. *Studije adaptacije su marginalizovan poduhvat*. Ovo je jedina od mojih dvanaest zabuda koja je zapravo istinita. Uopšteno govoreći, studije adaptacije su godinama bile marginalizovane u odnosu na studije pokretnih slika. Ali da li je potrebno da budu marginalizovane? Dadli Endru, koji je definisao studije adaptacije kao „često najograničeniju i najzaostaliju oblast filmske teorije“, zalagao se da se studije adaptacije integrišu u filmske studije, ističući da se „njihovo karakteristično obeležje, povezivanje filmskog znakovnog sistema sa prethodnim postignućima u nekoj drugoj oblasti, može pokazati karakterističnim za celu reprezentativnu kinematografiju“.⁵⁵ Endru se zalagao za uopštavanje studija adaptacije kako bi se obuhvatile sve vrste značenja, citata i navoda koji čine film stvarnim, ali i za istraživanje konotacija i sociologije adaptacije kako bi se upotpunile estetske pretpostavke o vernosti. Ništa od ovoga se nije ostvarilo u poslednjih dvadeset godina otkada je Endru ovo napisao. Čak su i istaknuti savremeni teoretičari poput Makfarlana i Čatmana koji su osuđivali zavisnost studija adaptacije od koncepata kao što su vernost i monističke tvrdnje o superiornosti književnosti nad filmom (i obratno), nepotrebno isticali ideje esencijalizma, autentičnosti i filmske ekvivalente književnim sredstvima.

U ovom eseju navodi se da su studije adaptacije težile smirivanju tenzija ne toliko iz estetskih ili teoretskih razloga koliko iz onih institucionalnih: da zaštite književna dela i književnost od široke popularnosti filma, da valorizuju autorsku učinkovitost i autentičnost u okviru kritičkog raspoloženja koje se sve više opire i jednom i drugom i da izbegne trenutna nastojanja filmske teorije, ali i teoretske nedoumice. Drugim rečima, studije adaptacije su marginalizovane jer žele to da budu. Kao što se prilikom detaljnijeg istraživanja ispostavlja da su naizgled ključna obeležja romana i filma koja zagovara i Čatman postala funkcije određenih istorijskih konteksta, ipak se institucionalne borbe mogu rešiti na isti

⁵³ Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling*, Fredson Bowers, ur. (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1975), str. 32.

⁵⁴ Cartmell i Whelehan, 28.

⁵⁵ Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1984), str. 96.

način kao što su se i pokrenule, menjanjem načina na koji institucije funkcionišu. Studije adaptacije će izaći iz svog geta ne onda kada filmske studije prihvate institucionalne tvrdnje koje će nespretno približiti film književnosti ili kada uspeju da pretvore kritičare adaptacija u odane poštovaoce filmskih studija, već u nekoj većoj strukturi koja bi se mogla nazvati tekstualnim studijama – naučnoj grani koja obuhvata studije adaptacije, filmske studije i književne studije, sada smeštenoj na odsecima za engleski jezik i kulturološke studije.

To ne znači da će ova nova svaštarska oblast preuzeti vođstvo nad studijama adaptacije. Pitanje koje studije adaptacije često postavljaju – na koji način intertekst oslikava ili bi trebalo da oslikava tekst koji mu prethodi u nekom drugom medijumu? – moglo bi se bolje postaviti u dijaloškim okvirima: Kako i zašto je bilo koji prethodni tekst ili skup tekstova postao povlašćen u odnosu na sve druge prilikom analiziranja datog interteksta? Šta je to što nekim intertekstovima, ali ne i ostalim, daje značenje teksta? Uopšteno govoreći, na koji način su prethodni tekstovi ponovo napisani, kao što je to slučaj kad god se čitaju? Ovakva pitanja, iako ne podvode dijalogizam pod adaptacije, produbljuju i dijalogizam i studije adaptacije na izuzetno važan način. Ako ne budu vodili računa, teoretičari adaptacija koji su voljni da menjaju svoje istorijsko vrednovanje književnosti za širi teoretski okvir i veću teoretsku preciznost pojaviće se na najneverovatnijem mestu: u samom centru intertekstualnih tj. tekstualnih studija.

(S engleskog prevela Jelena Mandić)