



„NA POČETKU TEORETIZOVANJA ADAPTACIJE: ŠTA? KO? ZAŠTO? KAKO? GDE? KADA?“¹

[K]inematografija i dalje izigrava drugu violinu književnosti.

– Rabindranat Tagor (1929)

Pisati filmski scenario zasnovan na velikom romanu [Danijel Deronda Džordž Eliot] prevashodno znači mukotrpan rad na pojednostavljivanju. Ne mislim pri tome samo na zaplet, premda je posebno u slučaju viktorijanskog romana, koji vrvi od sporednih likova i zapleta, neophodno ozbiljno potkresivanje, već mislim i na intelektualni sadržaj. Film svoju poruku mora da prenese pomoću slika i s relativno malo reči; ne trpi kompleksnost, ironiju niti dvosmislice. Taj rad mi je bio izuzetno težak, daleko teži nego što sam očekivao. A dodao bih, i depresivan: više mi je stalo do reči nego do slika, a ipak sam neprestano morao da žrtvujem reči i njihove konotacije. Mogli biste mi reći da pomoću slika film prenosi ogromnu količinu informacija koju reči mogu pokušati samo približno da prenesu, i bili biste u pravu, ali približnost je sama po sebi dragocena jer nosi pečat autora. Sve u svemu, imao sam utisak da moj scenario vredi mnogo manje od knjige te da će isto moći da se kaže i za film.

– Romanopisac Džon Nort u romanu *Brodolom* (2003) Luisa Beglija

Poznavanje i omalovažavanje

Adaptacije u današnje vreme srećemo na svakom koraku: na malom i velikom ekranu, na muzičkoj i dramskoj pozornici, na internetu, u romanima i stripovima, u obližnjem tematskom parku i igraonici. Na izvesni nivo samosvesti o njihovoj sveprisutnosti – a možda čak i na njeno prihvatanje – ukazuje i činjenica da su o procesu adaptacije snimljeni filmovi, kao što su *Adaptacija Spajka Džounza* ili *Izgubljeni u La Manči* Terija Gilijama, oba iz 2002. godine. I televizijske serije su istraživale čin adaptacije, kao na primer jedanaest epizoda dokumentarne serije „Od stranice do ekrana“ prikazanih na TV mreži BRAVO. Adaptacije, međutim, očigledno nisu novina koja se pojavila u naše vreme; Šekspir je priče iz svoje kulture prebacivao sa stranice na pozornicu i time ih činio dostupnima jednoj potpuno novoj publici. Eshil, Rasin, Gete i Da Ponte su poznate priče iznova kazivali u novim oblicima. Adaptacije čine deo zapadne kulture u tolikoj meri da potvrđuju zapažanje Valtera Benjamina da je „pripovedanje uvek umetnost ponavljanja priča“ (1992: 90). Marljivim

¹ Izvornik: Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2006.

adaptatorima tokom vekova svakako nisu bili potrebni kritički uvidi T. S. Eliota i Nortropa Fraja da ih ubede u ono što se oduvek smatralo opšteprihvaćenom istinom: umetnost se izvodi iz druge umetnosti; priče se rađaju iz drugih priča.

I pored toga, savremene popularne adaptacije se u akademskoj kritici podjednako kao i u novinskim prikazima najčešće s nipodaštavanjem ocenjuju kao drugorazredne, derivativne, „okasnele, prosečne ili kulturno inferiorne“ (kako zapaža Naremore, 2000b: 6). Upravo takvo viđenje u navedenom epigrafu izražava romanopisac-adaptator Luisa Beglija; u napadu na filmske adaptacije književnih dela upotrebljavaju se, međutim, jače i izričito moralističke reči: „prčkanje“, „petljanje“, „skrnavljenje“ (navedeno u McFarlane, 1996: 12), „izdaja“, „izobličavanje“, „izopačavanje“, „neverstvo“ i „obesvećenje“ (pronađeno u Stam, 2000: 54). Prelazak s književnog na filmski i televizijski oblik nazvan je čak i prelaskom na „svojevoljno inferiorni oblik kognicije“ (Newman, 1985: 129). Premda potcenjivači adaptacije tvrde da „kad se saberu sve režirane Šeherezade ovoga sveta, ne mogu se meriti sa jednim Dostojevskim“ (Peary i Shatzkin, 1977: 2), izgleda manje-više prihvatljivo da se *Romeo i Julija* adaptiraju u neki cenjeni oblik više umetnosti kao što su opera ili balet, ali ne i da se po toj drami snimi film, naročito ne ako se pri tome i modernizuje kao što to čini Baz Lurman u svom filmu *Romeo+Julija Vilijama Šekspira* (1996). Ako se smatra da adaptacija „spušta“ priču na niži nivo (na nekoj zamišljenoj hijerarhijskoj lestvici medija, odnosno žanrova), onda će verovatno izazvati negativne reakcije. Tragove podozrenja nije moguće ukloniti ni iz divljenja prema ostvarenju kao što je *Tit Džuli Tejmor* (1999), ekranizaciji Šekspirovog *Tita Andronika* koja je dobila dobre kritike. Čak i u našem postmodernom dobu kulturne reciklaže, nešto – možda je to komercijalni uspeh adaptacija – izaziva u nama osećaj nelagodnosti.

Virdžinija Vulf je još davne 1926. godine, komentarišući kinematografsku umetnost u povelju, osudila uproščavanje književnog dela do kojeg neminovno dolazi kad se ono transponuje u novi vizuelni medij i film nazvala „parazitom“, a književnost njegovim „plenom“ i „žrtvom“ (1926: 309). No ona je takođe predvidela da film ima potencijal da razvije vlastiti nezavisni idiom: „kinematografiji stoji na raspolaganju nebrojeno mnogo simbola za emocije koje do sada nisu uspešno iskazane“ rečima (309). I to je tačno. Prema viđenju filmskog semiotičara Kristijana Meca, kinematografija „kazuje neprekinute priče; ona ‘kazuje’ ono što bi se takođe moglo preneti jezikom reči; ali ona to kazuje drugačije. Postoji razlog zašto su adaptacije ne samo moguće nego i neophodne“ (1974: 44). Isto se, međutim, može reći i za adaptacije u vidu mjuzikla, opere, baleta ili pesme. Svi ovi adaptatori svoje priče kazuju na sebi svojstvene načine. Upotrebljavaju ista ona sredstva kojima su se oduvek služili pripovedači: oni konkretizuju ideje i sprovode ih u delo; vrše odabir u cilju uproščavanja, ali i proširuju i ekstrapoliraju; povlače paralele; kritikuju ili odaju poštovanje, i tako dalje. Priče koje kazuju, međutim, odnekud su preuzete, nisu nanovo smišljene. Slično parodijama, i adaptacije obeležava neskriven odnos s prethodnim tekstovima, koji se obič-

no indikativno nazivaju „izvornicima“.² No, za razliku od parodija, adaptacije obično otvoreno obznanjuju taj odnos. (Post)romantičarsko vrednovanje originalnog stvaralaštva i stvaralačkog genija kao njegovog izvorišta svakako je jedan od razloga zbog kojeg su adaptatori i adaptacije dospеле na loš glas. Pa ipak to negativno viđenje zapravo je tek dosta kasno ušlo u zapadnu kulturu koja ima dugu i srećnu istoriju pozajmljivanja i krađe, odnosno, tačnije rečeno, deljenja priča.

Za neke, poput Roberta Stema, književnost će po pravilu uvek biti superiornija od bilo koje svoje adaptacije zbog starešinstva koje ima kao vid umetnosti. No ova hijerarhija obuhvata i ono što on naziva ikonofobijom (podozrenjem prema vizuelnom) i logofilijom (ljubavlju prema reči kao svetinji) (2000: 58). Svakako da negativan stav može jednostavno biti proizvod izneverenih očekivanja nekog obožavaoca književnog dela koji priželjkuje da adaptacija bude verna ljubljenom adaptiranom tekstu ili pak nekog predavača književnosti kome bi odgovaralo da adaptacija bude što bliža tekstu i da, po mogućstvu, bude zabavna.

Ako su adaptacije, po ovoj definiciji, toliko inferiorne i drugorazredne tvorevine, zašto su onda sveprisutne u našoj kulturi i zašto je njihov broj, štaviše, u stalnom porastu? Zašto su, čak i prema podacima iz 1992. godine, osamdeset pet odsto dobitnika Oskara za najbolji film adaptacije? Zašto adaptacije čine devedeset pet odsto svih miniserija i sedamdeset odsto svih televizijskih filmova koji osvajaju Emije? Nesumnjivo da odgovor delimično leži i u neprestanom pojavljivanju novih medija i novih kanala masovne difuzije (Groensteen, 1998b: 9). Oni su, dakako, pospešili potražnju za svakojakim pričama. I pored svega toga, mora da postoji nešto naročito primamljivo u vezi sa samim adaptacijama *kao adaptacijama*.

Deo ovog užitka, ustvrdila bih, dolazi jednostavno usled ponavljanja s varijacijom, utešnosti rituala u kombinaciji sa začinom iznenađenja. Prepoznavanje i prisećanje čine deo užitka (i rizika) doživljaja adaptacije; isto važi i za promenu. Tematska i narativna doslednost u kombinaciji sa varijacijom materijala (Ropars-Wuilleumier, 1998: 131) dovodi do toga da adaptacije nikad nisu prosto reprodukcije koje gube auru o kojoj govori Benjamin. U stvari, one tu auru nose sa sobom. No, kao što smatra Džon Elis, postoji izvesna logička nedoslednost u toj želji za doslednošću u postromantičarskom i kapitalističkom svetu koji prvenstveno ceni novinu: „zato na proces adaptacije treba gledati kao na krupno ulaganje (u materijalnom i duhovnom smislu) u želju za ponavljanjem određenih činova konzumiranja u okviru nekog predstavljačkog oblika [u ovom slučaju filma] koji se protivi takvom ponavljanju“ (1982: 5).

Elisova komercijalna retorika ukazuje i na to da su adaptacije očigledno privlačne i u finansijskom smislu. Adaptatori ne idu na sigurno samo u vreme ekonomskog pada: u devetnaestom veku italijanski kompozitori u oblasti notorno skupog oblika umetnosti, opere, obično su za adaptaciju birali pouzdane – to jest, već finansijski uspešne – pozorišne

² Kod nas se upotrebljava i termin „predložak“. – Prim. Prev.

predstave ili romane kako bi izbegli finansijski rizik i kako ne bi imali problema sa cenzurom (vidi Trowell, 1992: 1198, 1219). Holivudski filmovi iz klasičnog perioda oslanjali su se na adaptacije popularnih romana, „proverenih i pouzdanih“ kako kaže Elis (1982: 3), dok se britanska televizija usavršila u adaptiranju kulturno verifikovanih romana iz osamnaestog i devetnaestog veka, to jest Elisovih „proverenih i pouzdanih“. Ali ne radi se naprosto o izbegavanju rizika; tu je i zarada. Knjiga koja se dobro prodaje, dospeće do milion čitalaca; uspešnu brodvejsku predstavu pogledaće od jednog do osam miliona ljudi; ali filmska ili televizijska adaptacija pronaći će put do mnogo više miliona gledalaca (Seger, 1992: 5).

Skorašnja tendencija pretvaranja filmova u pozorišne mjuzikle očigledno je ekonomski motivisana. Filmovi *Kralj lavova* i *Producenti* nose naslove koje gledaoci smesta prepoznaju, što unekoliko smanjuje nervozu brodvejskih producenata skupih mjuzikala. Poput nastavaka i prednastavaka, DVD-ova s „rediteljskom verzijom“ i spinofova, pravljenje video-igara zasnovanih na filmovima još je jedan način na koji se iz „franšize“ može uzeti jedan „pojavnii oblik“ i ponovo upotrebiti u drugom mediju. Nova „prenamena“ (Bolter i Grusin, 1999: 45) ne samo da će privući publiku koja je već upoznata s „franšizom“, nego će stvoriti i nove konzumente. Multinacionalne kompanije koje danas poseduju filmske studije uglavnom već poseduju prava na priče u drugim medijima, tako da se one mogu reciklirati, na primer, u video-igramu, a potom i reklamirati na televizijskim stanicama koje su takođe u njihovom vlasništvu (Thompson, 2003: 81–82).

Da li nam ovaj očiti komercijalni uspeh adaptacija pomaže da shvatimo zašto film *Porodica Rojala Tenenbauma* iz 2002. godine (u režiji Vesa Andersona, prema scenariju Ovena Vilsona) počinje scenom u kojoj se iz biblioteke posuđuje knjiga – knjiga na kojoj je, kako se u filmu implicira, zasnovan film? Podsećajući na filmove poput *Velikih očekivanja* (1946) Dejvida Lina, koji počinje kadrom Dikensovog romana otvorenog na prvom poglavlju, prelasci s jedne na drugu scenu u Andersonovom filmu označeni su kadrom „knjige“ Tenenbaumovih otvorene na narednom poglavlju, pri čemu uvodne rečenice opisuju ono što vidimo na ekranu. Budući da, koliko mi je poznato, ovaj film *nije* adaptacija nijednog književnog dela, upotreba ovog sredstva jeste direktno, pa čak i parodijsko upućivanje na njegovu upotrebu u ranijim filmovima, ali s jednom razlikom: ono što se evocira i naglašava po svemu sudeći jeste autoritet književnosti kao institucije, a time i čin njene adaptacije. Ali zašto bi film nastojao da bude shvaćen kao adaptacija? I šta znači biti shvaćen *kao adaptacija*?

Ophođenje prema adaptacijama kao adaptacijama

Baviti se adaptacijama *kao adaptacijama* znači posmatrati ih kao dela koja su po prirodi, da se poslužimo odličnim terminom škotskog pesnika i naučnog radnika Majkla Aleksandra (Ermarth, 2001: 47), „palimpsestna“ i koja neprestano pohodi duh njihovih adaptiranih tekstova. Ako poznajemo taj prethodni tekst, uvek osećamo njegovo prisustvo u senci onog koji neposredno doživljavamo. Kad neko delo nazovemo adaptacijom, otvore-

no obznanjujemo njegovu neskrivenu povezanost s drugim tekstom ili tekstovima. Žerar Ženet bi to nazvao tekstom „drugog stepena“ (1982: 5), čiji su nastanak, a potom i recepcija, povezani s tim prethodnim tekstom. Otud su studije adaptacije često komparativne studije (cf. Cardwell, 2002: 9). To ne znači da adaptacije nisu u isti mah i nezavisna dela i da se kao takva ne mogu izučavati i vrednovati; kao što tvrde mnogi teoretičari, one to očito jesu (vidi, na primer, Bluestone, 1957/1971; Ropars, 1970). To je jedan od razloga zašto adaptacija ima vlastitu auru, vlastito „prisustvo u vremenu i prostoru, jedinstveno postojanje gde god da se nađe“ (Benjamin, 1968: 214). Takvo gledište prihvatam kao aksiomatično, ali ne i kao svoj teorijski fokus. Interpretirati adaptaciju *kao adaptaciju* u izvesnom smislu znači tretirati je, prema Rolanu Bartu, ne kao „delo“, već kao „tekst“, višestruku „stereofoniju odjeka, citata, referenci“ (1977: 160). Iako su adaptacije umetnički objekti za sebe, teoretizovati ih *kao adaptacije* moguće je jedino ako im se pristupi kao delima koja su po prirodi dvojna ili višeslojna.

Dvojni karakter adaptacije ne znači, međutim, da približnost ili vernost adaptiranom tekstu treba da bude kriterijum ocene ili fokus analize. Dugo je takozvana „kritika vernosti“ bila opšteprihvaćeni kritički pristup u studijama adaptacije, naročito ako se radi o kanonskim delima kao što su Puškinova ili Danteova. Dominantnost takve kritike danas se osporava iz raznoraznih perspektiva (npr. McFarlane, 1996: 194; Cardwell, 2002: 19) i s različitim rezultatima. A kao što je Džordž Blustoun još na početku istakao, kad film ostvari finansijski i kritički uspeh, teško da iko razmišlja o njegovoj vernosti (1957/1971: 114). Odluka da se ne usredsredim baš na taj aspekt odnosa između adaptiranog teksta i adaptacije znači da nema potrebe da se direktno uplićem u tu neprestanu raspravu oko stepena približnosti „originalu“ koja je iznedrila svekolike tipologije procesa adaptacije: „pozajmljivanje“ naspram „ukrštanja“ naspram „preoblikovanja“ (Andrew, 1980: 10–12); „analogija“ naspram „komentara“ naspram „transponovanja“ (Wagner, 1975: 222–231); „upotreba izvornika kao građe“ naspram „reinterpretacija samo osnovne narativne strukture“ naspram „doslovnog prevoda“ (Klein i Parker, 1981: 10).

Više me zanima činjenica da je taj moralno obojeni diskurs vernosti zasnovan na implicitnoj pretpostavci da adaptatori prosto reprodukuju adaptirani tekst (npr. Orr, 1984: 73). Adaptacija jeste ponavljanje, ali ponavljanje bez preslikavanja. Osim toga, iza čina adaptacije očigledno može da stoji sijaset potencijalnih namera: želja da se konzumira i iz sećanja izbriše adaptirani tekst ili da se on dovede u pitanje, jednako je moguća kao i nastojanje da se tekstu oda priznanje kopirajući ga. Za adaptacije kao što su rimejkovi filmova može se reći da imaju mešovitu nameru: da su „diskutabilni omaži“ (Greenberg, 1998: 115), u isti mah ispunjeni edipovskom zavišću i obožavanjem (Horton i McDugal, 1998b: 8).

Ako ne pojam vernosti, šta bi drugo trebalo uzeti kao okvir za savremeno teoretizovanje adaptacije? Prema rečničkoj definiciji, „adaptirati“ znači podesiti, preurediti, prilagoditi. To se može učiniti na razne načine. Kao što će biti detaljnije razmotreno u narednom odeljku, fenomen adaptacije može se definisati iz tri različite, ali međusobno povezane

perspektive, jer smatram da nije slučajno što istu reč – adaptacija – upotrebljavamo da uputimo kako na proces tako i na proizvod.

Kao prvo, shvaćena kao *formalni entitet ili proizvod*, adaptacija je obznanjena i opsežna transpozicija određenog dela ili više njih. To „prekodiranje“ može da uključi i promenu medija (iz pesme u film) ili žanra (iz epa u roman), ili promenu okvira, a time i konteksta: kazivanje iste priče s drugačije tačke gledišta, na primer, može da dovede do vidno drugačije interpretacije. Transponovanje može da znači i ontološku promenu iz stvarnog u fiktivno, iz istorijskog kazivanja ili biografije u književnu prozu ili dramu. Knjiga časne sestre Helen Predžin *Mrtav čovek hoda: pripovest očevica o smrtnoj kazni u Sjedinjenim Državama*, objavljena 1994. godine, prvo je postala igrani film (u režiji Tima Robinsa, 1995), a zatim, nekoliko godina kasnije, opera (za koju je libreto napisao Terens Maknali, a komponovao Džejk Hegi).

Kao drugo, shvaćen kao *proces kreacije*, čin adaptacije uvek obuhvata kako (re-)interpretaciju tako i (re-)kreaciju; to se naziva aproprijacija ili spasavanje, zavisno od ugla gledanja. Na svakog agresivnog aproprijatora kojeg razotkrije politički protivnik, postoji po jedan strpljivi spasilac. Prisila Galovej, adaptatorka mitskih i istorijskih priča za decu i omladinu, rekla je da je pokreće želja da sačuva priče koje je vredno znati, ali koje bez „reanimacije“ (2004) neće nužno govoriti jezikom pristupačnim novoj publici, a upravo to je njen zadatak. Afričke adaptacije tradicionalnih usmenih legendi se takođe tumače kao način očuvanja bogatog nasleđa u auditivnom i vizuelnom obliku (Cham, 2005: 300).

Kao treće, posmatrana iz perspektive *procesu recepcije*, adaptacija je vid intertekstualnosti: adaptacije (*kao adaptacije*) doživljavamo kao palimpseste jer poznajemo druga dela na koja nas dotična adaptacija podseća, zahvaljujući ponavljanju s varijacijom. Otud će odgovarajuća publika u romanu koji je Ivon Navaro napisala po filmu kao što je *Helboj* (2004) prepoznati ne samo odjeke filma Giljerma del Tora, nego i serijala stripova „Dark hors komiksa“ iz kojih je izrastao film. Svi koji su igrali istoimenu video-igru prema kojoj je snimljen film Pola Andersona *Resident Evil* iz 2002, drugačije će doživeti film od onih koji nisu iskusili video-igru.

Ukratko, adaptacija se može opisati na sledeći način:

- Priznata transpozicija drugog prepoznatljivog dela ili više njih
- Kreativni i interpretativni čin aproprijacije/spasavanja
- Opširno intertekstualno angažovanje na adaptiranom delu

Adaptacija je, stoga, derivacija koja nije derivativna – delo koje je drugo, ali nije drugo-razredno. Ona je samosvojan palimpsestni objekat.

Evidentno ima istine u opštoj tvrdnji da se adaptacija „kao koncept može proširiti ili suziti. U najširem smislu, adaptacija obuhvata skoro svaki čin izmene koji se izvrši nad određenim delima kulture iz prošlosti i koji se uklapa u opšti proces kulturne rekreacije“ (Fischlin i Fortier, 2000: 4). S pragmatičke tačke gledišta, međutim, tako široka definicija znatno bi otežala teoretizovanje adaptacije. Moja nešto uža definicija adaptacije kao procesa i proizvoda bliža je uobičajenoj upotrebi te reči, a pri tome je dovoljno široka da mi

dozvoli da u razmatranje uključim ne samo filmove i scenske produkcije, nego i muzičke aranžmane i obrade pesama, vraćanja postojećim delima putem vizuelne umetnosti i stripovane verzije istorije, pesme za koje je napisana muzika i rimejkove filmova, kao i videoigre i interaktivnu umetnost. Takođe mi dozvoljava da povučem linije razgraničenja; na primer, neznatni prizvuci i aluzije na druga dela ne bi se ubrojili u opširno angažovanje kao ni većina primera muzičkog semplovanja jer oni rekontekstualizuju samo kratke muzičke segmente. Plagijati nisu priznate apropijacije, a ni nastavci i prednastavci u stvari nisu adaptacije, kao ni fanovska proza. Postoji razlika između želje da se priča nikad ne završi – što je razlog koji stoji iza nastavaka i prednastavaka, prema Mardžori Garber (2003: 73–74) – i želje da se jedna te ista priča iznova kazuje na različite načine. Adaptacijama, kako se čini, podjednako želimo i ponavljanje i promenu. Možda je zato, u očima zakona, adaptacija „derivativno delo“ – to jest, delo zasnovano na jednom ili više postojećih dela, ali „prerađeno, preoblikovano“ (17 USC §101). Ova naizgled jednostavna definicija je, međutim, teorijsko osinje gnezdo.

Šta se tačno adaptira? Kako?

Šta tačno znači „prerađeno“ i „preoblikovano“? Prema zakonu, same ideje se ne mogu zaštititi autorskim pravom; jedino se njihovo izražavanje može braniti na sudu. I u tome leži čitav problem. Kao što je Kamila Eliot pronicljivo primetila, adaptacija čini svetogrđe time što pokazuje da se forma (izraz) može odvojiti od sadržaja (ideja) – a to je nešto što podjednako poriču i konvencionalna estetika i semiotičke teorije (2003: 133), uprkos tome što ga pravna teorija prihvata. Forma se menja pri adaptaciji (i tako izmiče pravnom gonjenju); sadržaj ostaje isti. Ali iz čega se zapravo sastoji taj „sadržaj“ koji biva prebačen i preoblikovan?

Mnogobrojni profesionalni kritičari i članovi publike podjednako pribegavaju pojmu „duha“ dela ili umetnika koji treba uhvatiti i preneti u adaptaciji kako bi ona bila uspešna. Često se priziva Dikensov ili Vagnerov „duh“ kako bi se opravdala korenita odstupanja od „slova“ ili forme. Ponekad se smatra da ključni značaj ima „ton“, ali se on retko definiše (npr. Linden, 1971: 158, 163); dok je u drugim prilikama to „stil“ (Seeger, 1992: 157). No za sva tri pojma moglo bi se reći da su podjednako subjektivna, da ih je teško razmatrati, a kamoli teoretizovati.

Teorije adaptacije, međutim, većinom uzimaju da je priča zajednički imenilac, jezgro onoga što se transponuje u različite medije i žanrove, od kojih se svaki tom pričom bavi na formalno različite načine i, dodala bih, putem različitih modusa angažovanja – naracije, izvođenja, interakcije. Pri adaptaciji, navodi se u ovom argumentu o priči, u različitim znakovnim sistemima traže se „ekvivalencije“ za razne elemente priče: njene teme, događaje, svet, likove, motivacije, tačke gledišta, posledice, kontekste, simbole, slike, i tako dalje. No, kao što objašnjava Milicent Markus, o ovome postoje dve suprotstavljene škole mišljenja: ili priča može da postoji nezavisno od svog otelovljenja u bilo kom konkretnom sistemu

označavanja ili, suprotno tome, priču nije moguće razdvojiti od materijalnog vida kojim se ona prenosi (1993: 14). Fenomen adaptacije, međutim, ukazuje na to da premda je ono što tvrdi druga škola mišljenja tačno s tačke gledišta publike, čiji članovi doživljavaju priču u konkretnom materijalnom obliku, različite elemente priče moguće je razmatrati odvojeno, što i čine adaptatori i teoretičari, pa makar i samo zato što će tehnička ograničenja različitih medija neminovno naglasiti različite aspekte priče (Gaudreault i Marion, 1998: 45).

Od svih elemenata priče, teme su verovatno najpodložnije adaptiranju u raznovrsne medije, pa čak i žanrove ili okvirne kontekste. Kao što je rekao Luis Begli o temama svog romana *O Šmitu*, objavljenog 1996. godine, kada su ga ekranizovali Aleksandar Pejn i Džim Tejlor: „Čuo sam ih kao melodije prebačene u drugi ključ“ (2003: 1). Mnogi romantičarski baleti izvedeni su iz priča Hansa Kristijana Andersena, jednostavno zato što, smatraju neki, imaju tradicionalne i pristupačne teme kao što su potraga, magični zadaci, prerusavanje i razotkrivanje, kao i borba dobra i zla (Mackrell, 2004). Kompozitor Aleksandar Zemlinski je u obliku „simfonijske fantazije“ nazvane *Die Seejungfrau* (1905) napisao adaptaciju Andersenove čuvene „Male sirene“ (1836), koja obuhvata muzičke programske opise prirodnih sila poput oluje i muzičke lajtmotive kojima se izražava priča i njene teme ljubavi, bola i prirode, kao i muziku koja dočarava odgovarajuće emocije i atmosferu priče. Jedan savremeni priručnik za adaptatore objašnjava, međutim, da su teme, u stvari, najvažnije u romanima i dramama; na televiziji i filmu teme uvek moraju biti u službi radnje time što će je „isticati i dimenzionirati“, jer je u ovim formama linija zapleta od vrhunskog značaja – s izuzetkom evropskih „art filmova“ (Seger, 1992: 14).

Očito je i likove moguće preneti iz jednog teksta u drugi, a likovi su, štaviše, kako tvrdi Mari Smit, od presudnog značaja za retorički i estetski učinak kako narativnih tako i izvođačkih tekstova, zato što deluju na maštu primalaca putem onog što on naziva prepoznavanjem, poravnavanjem i naklonošću (1995: 4–6). Pozorište i roman obično se smatraju oblicima u kojima je ljudski subjekt u centru pažnje. Psihološki razvoj (a otud i primaočeva empatija) čini deo narativnog i dramskog luka kad su likovi u fokusu adaptacije. A ipak, igrajući video-igre nastale adaptacijom filmova, imamo priliku da zapravo „postanemo“ jedan od likova i da se krećemo u njihovom fiktivnom svetu.

Zasebne jedinice priče (to jest, *fabulu*) takođe je moguće preneti u drugi medij – isto kao što ih je moguće sažeti u skraćenim verzijama ili prevesti na drugi jezik (Hamon, 1977: 264). Ali u procesu adaptacije dolazi do promena – često korenitih – i to ne isključivo na nivou redosleda radnji u zapletu (iako je tu najlakše uočiti promenu). Tempo radnje se može promeniti, trajanje skratiti ili produžiti. Promena fokalizacije ili tačke gledišta adaptirane priče može dovesti do krupnih razlika. Kada je 1984. godine Dejvid Lin napisao scenario i režirao filmsku verziju romana E. M. Forstera iz 1924. godine *Put u Indiju*, nije se držao romana koji fokalizuje dva muškarca, Fildinga i Aziza, i njihove međukulturne veze. Umesto toga, film priča Adelinu priču, dodajući scene kako bi se predstavio njen lik i učinio složenijim i zanimljivijim nego što je to u romanu. Još radikalniji primer jeste opera Dominika Argenta i Džona Olon-Skrimgura, *Vatra gospođice Havišam* (1979 / revidirana 1998) koji su

pri adaptaciji Dikensovih *Velikih očekivanja* (1860/1861) sasvim zanemarili priču protagoniste Pipa kako bi ispričali priču ekscentrične gospođice Havišam.

U nekim drugim slučajevima, pri adaptaciji se dešava da početak ili završetak radnje budu izmenjeni do neprepoznatljivosti. Tako je, recimo, Entoni Mingela ponudio u svom scenariju i režiji drugačiji kraj filmske verzije romana *Engleski pacijent* Majkla Ondačija i time uklonio postkolonijalnu politiku iz reakcije Indijca Kipa na bombardovanje Hirošime, a umesto toga u radnju filma nešto ranije ubacio jednu manju bombu koja ubija njegovog kolegu i prijatelja. Drugim rečima, kriza na ličnom planu zamenjuje krizu na političkom planu. Montažer filma Volter Merč o toj odluci kaže: „Film se [za razliku od romana] mnogo više usredsređuje na to petoro ljudi: Pacijenta, Hanu, Kipa, Ketrin i Karavađa – pa bi bilo suviše apstraktno naglo ga raspliniti pred sam kraj i zahtevati od publike da zamisli smrt na stotine hiljada nepoznatih ljudi. Zato je bomba bačena na Hirošimu postala bomba koja je ubila Hardija, nekoga koga poznajete“ (navedeno prema Ondaatje, 2002: 213). A, osim toga, u filmskoj verziji (ali ne i u romanu) bolničarka Hana svom pacijentu zapravo daje smrtonosnu dozu morfijuma na kraju, najverovatnije zato da bi se u pacijentovom sećanju, kao i u našem, sjedinila s njegovom ljubljenu Ketrin. Njihovi glasovi se sjedinjuju i u muzici iz filma. U središtu filma se nalazi jedino ljubavna priča. Ovako izmenjen kraj možda nije u istom rangu s verzijom *Kralja Lira* Nejhuma Tejta iz 1681. u kojoj Kordelija ostaje u životu i udaje se za Edgara, ali svejedno značajno premešta naglasak.

Ukoliko, međutim, s razmatranja medija pređemo na razmatranje izmena opšteg postupka prezentovanja priče, tada počinju da se uočavaju i druge različitosti vezane za ono što se adaptira. To je zato što svaki postupak podrazumeva drugačiji modus angažovanja i publike i adaptatora. Kao što ćemo uskoro detaljnije videti, nije isto kada vam se priča prikaže i kada vam se priča ispriča – a ni kada učestvujete u njoj ili kada je interaktivna, to jest, kada priču doživljavate direktno i kinestetički. Kod svakog modusa adaptiraju se različite stvari i to na različite načine. Kao što moji dosadašnji primeri pokazuju, ispričati priču, kao što se to čini u romanima, pripovetkama, pa čak i istorijskim kazivanjima, znači opisati, objasniti, sažeti, proširiti; pripovedač nastupa sa određene tačke gledišta i ima moć da se kreće kroz vreme i prostor, a ponekad i da uđe u um likova. Prikazivanje priče, kao što se to čini u filmovima, baletskim i pozorišnim predstavama, mjuziklima i operama, znači auditivno i vizuelno izvođenje koje se doživljava u stvarnom vremenu.

Mada ni kazivanje ni prikazivanje uopšte ne znače da je publika pasivna, oni ipak ne angažuju ljude toliko neposredno i organski kao što to čine virtuelna okruženja, video-igre (na bilo kojoj platformi), pa čak i zabavni sadržaji u tematskom parku, koji su, svako na svoj način, adaptacije ili „remedijacije“ (Bolter i Grusin, 1999). Interaktivna, fizička priroda tog vida angažovanja iziskuje unošenje promena u priču, pa čak i u značaj same priče. Ako se za film može reći da ima tročlanu strukturu – početak kad se uspostavlja sukob; sredinu kad se razvijaju sve implikacije tog sukoba; kraj gde se sukob rešava – tad se može tvrditi da adaptacija filma u obliku video-igre ima drugačiju tročlanu strukturu. Uvodni sadržaj, često predstavljen putem takozvanih „mini-filmova“, predstavlja prvi čin; drugi čin jeste

sámo igranje igre; treći čin jeste vrhunac, često opet u vidu mini-filmova (Lindley, 2002: 206). Prvi i treći čin očito vrše narativnu funkciju – postupkom prikazivanja – i uspostavljaju okvir priče, ali su oba zapravo sporedna u odnosu na središnji čin: igranje igre punim intenzitetom kognitivne i fizičke angažovanosti, koje omogućava kretanje narativa kroz vizuelni spektakl i zvučne efekte (uključujući i muziku) i kroz izazove rešavanja problema. Kao što je istakla Mari-Lore Rajan: „Tajna narativnog uspeha igara leži u njihovoj sposobnosti da iskoriste najosnovnije sile koje služe razvoju zapleta: rešavanje problema“ (Marie-Laure Ryan, 2004c: 349). Priča, u tom slučaju, nije više od centralnog značaja ili bar nije više sama sebi cilj, mada je i dalje prisutna kao sredstvo dostizanja cilja (King, 2002: 51).

Iako se vodila dugoročna rasprava o tome da li interaktivnost i pripovedanje mogu ići jedno sa drugim (videti Ryan, 2001: 244; Ryan, 2004c: 337), u video-igri je važnija činjenica da se igračima omogućava da borave u jednom poznatom izmišljenom, često upečatljivom, vizuelnom svetu digitalne animacije. Nintendov trodimenzionalni svet *Zelda*, na primer, opisan je kao „izuzetno složeno okruženje, sa komplikovanom ekonomijom, izvanrednom skupinom bića, širokim spektrom otvorenih krajolika i scenarija u zatvorenom, kao i sa razvijenom hemijom, biologijom, geologijom i ekologijom, tako da je njen svet gotovo moguće izučavati kao alternativnu verziju prirode“ (Weinbren, 2002: 180). Premda *Zelda* nije adaptacija, navedeni opis njenog sveta odgovara mnogim igrama koje jesu adaptacije. Na sličan način, posetiocima Diznijevog sveta koji se odluče za Aladinovu vožnju, omogućava se da uđu i kreću se u univerzumu koji je prvobitno posredstvom filma predstavljen kao linearni doživljaj.

Ovde se adaptira jedan heterokosmos, doslovno „drugi svet“ ili kosmos, naravno, zajedno sa svim elementima priče – mestom i vremenom radnje, likovima, događajima i situacijama. Da se preciznije izrazim, „*res extensa*“ – da upotrebim Dekartov izraz – toga sveta, njegova materijalna, fizička dimenzija, jeste ono što se transponuje a zatim i doživljava posredstvom višestruke interaktivnosti (Grau, 2003: 3). Ovaj heterokosmos poseduje ono što teoretičari nazivaju „istinitost koherencije“ (Ruthven, 1979: 11) – ovde se to odnosi na uverljivost i doslednost kretanja i grafike u kontekstu igre (Ward, 2002: 129) – isto kao što je poseduju pripovedani i izvođeni svetovi, ali ovaj svet poseduje i izvesnu „istinitost podudarnosti“ – ne samo sa „stvarnim svetom“, nego i s univerzumom određenog teksta koji se adaptira. Video-igra *Kum* koristi glasove i slike nekih glumaca iz filma, uključujući i Marlona Branda, ali linearna struktura filma je preobražena u fleksibilni model igre u kojoj igrač postaje bezimni mafijaš koji nastoji da zadobije poštovanje glavnih likova time što preuzima poslove, ubija ljude i tome slično. Drugim rečima, tačka gledišta je prebačena s mafijaških šefova na njihove podređene, što nam omogućava da poznate scene iz sveta filma sagledamo iz drugačije perspektive, a možda i da promenimo kraj.

U video-igramama, kao eksperimentima s virtuelnom stvarnošću, ne može se lako adaptirati upravo ono što su romani u mogućnosti da tako dobro opišu: „*res cogitans*“, prostor uma. Čak i kinematografski i scenski medij imaju poteškoća s ovom dimenzijom, jer kad se psihička stvarnost prikazuje umesto da se opisuje rečima, onda se ona mora manifestovati u

materijalnom svetu tako da je publika može videti. Bez obzira na to, proširivanje ideje o tome šta se sve može adaptirati, tako da se njome obuhvati i ideja o heterokosmosu ili vizuelnom svetu zajedno s drugim aspektima priče, otvara mogućnost da se kao adaptacije razmotre, na primer, čuvene ilustracije za pozorišni komad *Saloma* Oskara Vajlda, koje je radio Obri Birdslji, ili čak Pikasova kubistička rekodiranja nekih kanonskih Velaskezovih slika.

Da li je neke vrste priča lakše adaptirati od nekih drugih? Knjiga *Kradljivac orhideja* Suzan Orlin pokazuje se kao nepodatan materijal za scenaristu „Čarlija Kaufmana“ u filmu *Adaptacija*. Ili možda ne? Izgleda da je realistične romane s pravolinijskim zapletom lakše ekranizovati nego eksperimentalne romane, odnosno tako se da pretpostaviti na osnovu dokaza: dela Čarlsa Dikensa, Ijana Fleminga i Agate Kristi češće se adaptiraju od dela Samjuela Beketa, Džejmsa Džojisa ili Roberta Kuvera. Smatra se da „radikalni“ tekstovi pri adaptaciji bivaju „svedeni na neku vrstu kinematografske homogenizacije“ (Axelrod, 1996: 204). Ali zato su Dikensovi romani nazivani „teatralnim“ zbog živog dijaloga i individualizovanih, iako široko ocrtanih likova koji se odlikuju i svojstvenim načinom govora. Njihovi izrazito slikoviti opisi i mogućnost da se razviju u nezaboravne scene, takođe ih čine lakim za adaptaciju ili makar „adaptogeničnim“ (Groensteen, 1998a: 270) na pozornici ili ekranu. Istorijski gledano, ponajviše su adaptirani melodramatični svetovi i priče na osnovu kojih su nastajale opere i muzičke drame, gde se pomoću muzike mogu naglasiti oštri emocionalni sukobi i tenzije koje je u drugom žanru neophodno skratiti (jer je potrebno više vremena da se tekst otpeva nego da se izgovori). U današnje vreme će filmovi sa spektakularnim specijalnim efektima kao što su razni nastavci *Matriksa* ili *Ratova zvezda* najčešće iznedriti popularne video-igre čiji igrači imaju to zadovoljstvo da zakorače u kinematografski svet fantazije i upravljaju njime.

Dvostruka vizura: definisanje adaptacije

S obzirom na to šta se sve može adaptirati i na koji način, ljudi neprestano nastoje da skuju nove reči koje bi zamenile zbunjujuću jednostavnost reči „adaptacija“ (npr. Gaudreault, 1998: 268). Većina ih, međutim, završi tako što priznaju poraz: reč se održala s razlogom. Ipak, ma koliko se pojam adaptacije na prvi pogled činio jasnim, zapravo ga je veoma teško definisati, delimično i zato što se, kao što smo videli, ista reč upotrebljava da označi i proces i proizvod. Adaptaciji kao proizvodu moguće je dati formalnu definiciju, ali da bi se ona definisala kao proces – kreacije i recepcije – moraju se uzeti u obzir i drugi aspekti. Otud su potrebne one ranije pomenute različite perspektive da bi se razmotrila i definisala adaptacija.

Adaptacija kao proizvod: obznanjeno, opsežno, specifično prekodiranje

Kao otvoreno priznate i opširne obrade određenih tekstova, adaptacije se često porede s prevodima. Baš kao što ne postoji doslovan prevod, tako ne postoji ni doslovna adaptacija. Uprkos tome, izučavanje i jednog i drugog trpelo je dominaciju „normativnih pristupa

usmerenih ka izvornom tekstu“ (Hermans, 1985: 9). Transponovanje u drugi medij, ili čak i kretanje unutar istog medija, uvek znači promenu, odnosno, rečeno jezikom novih medija, „preformatiranje“. A pri tome će se nešto uvek dobiti i izgubiti (Stam, 2000: 62). Iako je ovo zdravorazumsko razmišljanje, važno je imati na umu da mnogi pristupi prevođenju primat i autoritet po pravilu daju izvornom tekstu, a retorika poređenja uglavnom se svodi na vernost i ekvivalenciju. Valter Benjamin je izmenio taj referentni okvir, tvrdeći u „Prevodi- očevom zadatku“ da prevođenje ne znači prenošenje nekog fiksno- g netekstualnog smisla koji treba preslikati, parafrazirati ili reprodukovati; prevođenje jeste angažovanje na izvornom tekstu koje nam omogućava da sagledamo tekst na različite načine (1992: 77). Novija teorija prevođenja smatra da prilikom prevođenja dolazi do razmene između tekstova i između jezika, te da je ono stoga „čin interkulturalne i intertemporalne komunikacije“ (Bas- snett, 2002: 9).

Ovo novo shvatanje prevođenja približava se i definisanju adaptacije. Budući da adap- tacije u mnogim slučajevima podrazumevaju prebacivanje u drugi medij, one su re-medi- jacije, odnosno specifično prevođenje u vidu intersemiotičkog transponovanja iz jednog znakovnog sistema (na primer, reči) u drugi (na primer, slike). To je prevođenje ali u veoma specifičnom smislu: kao preobražavanje ili prekodiranje, što znači kao ponovno kodiranje u jednom novom sistemu konvencija i znakova. Na primer, scenario Harolda Pintera za film *Žena francuskog poručnika* (1981) Karela Rajsa potpuno je transponovao tekst romana Džo- na Faulsa u kinematografski kod. Roman naporedo postavlja savremenog pripovedača i viktorijansku priču; u podjednako autorefleksivnom filmu, umesto toga imamo viktorijan- ski scenario u savremenom filmu, koji je istovremeno film o snimanju priče iz devetnaestog veka. Samosvesnost pripovedača u romanu prevedena je u kinematografske ogledalne refleksije jer glumci koji igraju viktorijanske likove i u vlastitom životu doživljavaju ljubavni odnos ocrtan u scenariju. Motiv igranja uloga kao na filmu praktično odražava licemerne i šizoidne moralne norme viktorijanskog sveta u romanu (vidi Sinyard, 1986: 135–140).

Parafraziranje (Bluestone, 1957/1971: 62) se često javlja kao alternativa ovoj analogiji s prevođenjem. Etimološki, parafraziranje je vid „naporednog“ (para) kazivanja, a prema *Oksfordskom rečniku engleskog jezika*, jedno od prvih značenja te reči jeste „slobodno pre- pričavanje ili proširivanje nekog pasusa“ u verbalnom, ali samim tim i muzičkom obliku. Džon Draiden je parafraziranje definisao kao „prevođenje sa slobodom delovanja, pri kome se autor ne gubi iz vida...“, ali se njegovih reči ne drži toliko koliko njegovog smisla; a i taj smisao se proširuje“. Ovim opisom možda se ponajbolje opisuje način na koji su scenarista Robert Nelson Džejkobs i režiser Lase Halstrem 2001. godine pristupili filmskoj adaptaciji romana *Lučke vesti* (1993) Eni Pru. U prikazu psihičkog sveta protagoniste romana, u koji se zahvaljujući sveznajućem pripovedaču detaljno zalazi, film uzima slobodu i misli glavnog junaka prenosi u obliku vizuelizovanih naslova – što je uverljivo budući da se radi o novi- naru. I metaforični stil romana, u izvesnom smislu, parafraziran je upotrebom vizuelnih slika koje progone protagonistu, a rezultat su njegovog straha od utapanja. Na sličan način je i bogat asocijativni jezik romana *Gospođa Dalovej Virdžinije* Vulf parafraziran putem

„asocijativnih vizuelnih slika“ u filmu koji je 1998. godine režirala Marlin Goris (vidi Cuddy-Keane, 1998: 173–174).

Analogija s parafraziranjem i prevođenjem može biti od koristi i pri razmatranju onog što sam ranije nazvala ontološkom promenom do koje može doći kad se neki istorijski događaj ili život stvarne ličnosti preosmisli i adaptira u film. Adaptirani tekst može biti autoritativno istorijsko štivo ili neka neodređena arhivska građa (vidi Andrew, 2004: 200), a forma može da se kreće od biografskih filmova do istorijskih drama, od televizijskih doku-drama do video-igara, kao na primer *JFK Reloaded*, koju je napravila škotska kompanija Traffic Games i koja se zasniva na atentatu na predsednika Kenedija. Ponekad je tekst koji se parafrazira ili prevodi veoma neposredan i raspoloživ. Tako je, recimo, film nemačke televizije *Wannseekonferenz (Vanzejska konferencija)* osamdesetpetominutna filmska adaptacija čiji je scenario napisan na osnovu stvarnog zapisnika sa osamdesetpetominutnog zasedanja održanog 1942. godine, kojim je predsedavao Rajnhard Hajdrih, šef Gestapoa, i na kome je doneta odluka o „konačnom rešenju jevrejskog pitanja“. Zatim je Loring Mandel 2001. godine pod imenom *Zavera* uradio adaptaciju za BBC i HBO.

U nekim drugim slučajevima, međutim, adaptirani tekst je nešto složeniji ili čak višestruk: film *Pasje poslepodne* Sidnija Lumeta, snimljen 1975. godine, jeste fikcionalizovana adaptacija stvarne pljačke banke i talačke krize u Bruklinu 1972. godine koja je uživo prenošena na televiziji i o kojoj se mnogo pričalo u medijima. Scenario je, u stvari, napisan na osnovu članka P. F. Klugea u časopisu *Lajf*. Ali 2002. godine umetnik Pjer Hvig zatražio je od stvarnog pljačkaša Džona Vujtoviča da pred kamerama odigra i ispriča – praktično, da prevede ili parafrazira – originalni događaj. Tokom tog procesa, odigrala se drugostepena adaptacija: dok je počinitelj proživljavao vlastitu prošlost, postalo je jasno da to jedino može da učini kroz vizuru filmske verzije koja je usledila posle pljačke. Film je za njega praktično postao tekst za adaptaciju isto koliko i događaj u kome je učestvovao i koji je ostao sačuvan u njegovom sećanju ili u medijskim izveštajima. Kada je reč o ontološkim promenama, nema puno smisla govoriti o „istorijskoj tačnosti“ ili „istorijskoj netačnosti“ adaptacija. *Šindlerova lista* nije *Šoa*³ (vidi Hansen, 2001), delimično zbog toga što je adaptacija romana Tomasa Kenilija, koji se i sam zasniva na svedočenjima preživelih. Drugim rečima, radi se o parafraziranju ili prevođenju *određenog* teksta, o određenoj interpretaciji istorije. Naizgled jednostavna poznata oznaka „zasnovano na istinitoj priči“ predstavlja podvalu: takve istorijske adaptacije su zapravo složene koliko i sama historiografija.

Adaptacija kao proces

Kreativna interpretacija ili interpretativna kreacija adaptatora Na početku filma *Adaptacija* scenaristu „Čarlija Kaufmana“ muči nedoumica: brine ga odgovornost koju kao adaptator ima prema autoru i knjizi koje poštuje. Kao što naslućuje, adaptacija može biti proces

³ *Šoa* je dokumentarni film snimljen 1985. godine koji govori o Holokaustu za koji se na hebrejskom koristi reč „šoa“ (sho'ah). (*Prim. prev.*)

koji uključuje apropijaciju, prisvajanje tuđe priče, i njeno filtriranje, u izvesnom smislu, kroz vlastiti senzibilitet, interesovanja i talenat. Otud su adaptatori prvo tumači a zatim stvaraoci. To je jedan razlog zašto *Morte a Venezia* Lučina Viskontija, italijanska filmska verzija snimljena 1971. godine prema noveli Tomasa Mana *Der Tod in Venedig*, objavljenoj 1911. godine, ima toliko različit fokus i deluje toliko različito od engleske opere *Smrt u Veneciji* Bendžamina Britena i Mavanvi Pajper, koja je premijerno izvedena tek nekoliko godina kasnije, 1973. godine. Drugi razlog je, svakako, adaptatorov izbor medija. E. H. Gombrič nudi korisnu analogiju kada kaže da ako umetnik stane ispred pejzaža sa olovkom u ruci, on ili ona će „tražiti one aspekte koji se mogu preneti linijama“; ako drži četkicu, umetnikova vizija istog pejzaža sastojaće se od masiva, ne od linija (1961: 65). Tako će i adaptatora koji prilazi priči s idejom da je adaptira za film privući drugačiji aspekti priče od onih koji će privući operiskog libretistu.

Adaptacije, a pogotovo adaptacije dugačkih romana, znače da je posao adaptatora da odstrani i skрати; to se s razlogom naziva „hirurškom umetnošću“ (Abbott, 2002: 108). Pri adaptiranju hiljadu trista stranica romaneskne trilogije *Njegova mračna tkanja* Filipa Pulmana u dve tročasovne pozorišne predstave, Nikolas Rajt je morao da izbacii nekoliko važnih likova (na primer, naučnicu s Oksforda, Meri Malon), a time i čitave svetove u kojima se odigravaju njihove priče (na primer, zemlju mulefâ); morao je da ubrza radnju i na samom početku uplete crkvenu desnicu. Morao je, naravno, i da iznađe dva glavna narativna vrhunca umesto tri koja se nalaze u trilogiji. Takođe se našao u situaciji da mora da objašnjava određene teme, pa čak i detalje zapleta, jer pozorišna publika nema dovoljno vremena da poveže stvari onako kako to mogu čitaoci romanâ.

Svaka adaptacija, naravno, ne iziskuje rezanje. Filmovi su često nadahnuti pripovetkama; na primer, „Limena zvezda“ Džona M. Kaningama objavljena 1947. godine, postala je film *Tačno u podne* Freda Zinemana i Karla Formana snimljen 1952. godine. Adaptacije pripovedaka moraju znatno da prošire izvornu građu. Kada su 1984. godine režiser i scenarista Nil Džordan i Andžela Karter adaptirali njenu priču „Vučja družina“, dodali su pojedinosti iz druge dve povezane priče iz zbirke *Krvava odaja* (1979): „Vukodlak“ i „Vučica Alisa“. Kako bi uspostavili bajkovitu logiku komada, poslužili su se savremenim prologom iz spisateljčine ranije adaptacije u radio-dramu. Scenarista Noel Bejker na sličan način opisuje svoj pokušaj da uzme „nagoveštaj ideje za film“ i razvije je u dugometražni igrani film. Od njega se nije tražilo da adaptira pripovetku nego knjigu Majkla Ternera *Hard Core Logo* (1993), ali to je knjiga čiji se fragmentarni narativ o ponovnom okupljanju pank grupe iz osamdesetih godina sastoji od pisama, pesama, poruka na elektronskoj sekretarici, faktura, fotografija, rukom pisanih poruka, isečaka iz dnevnika, ugovora i tako dalje. Bejker je rekao da mu je poteškoću prvo predstavljala sama fragmentarnost, a zatim i činjenica da je priča „tanka i oskudna, puna rupa i tišine, neizrečene elokvencije stvari“ (1997: 10). Na kraju je u svoj dnevnik napisao da je ova druga osobina zadatak učinila zabavnijim, kreativnijim: „Obavezno se zahvaliti Terneru što je napisao toliko malo, a nagovestio toliko mnogo“ (14).

Dakako, brojni su razlozi zašto se adaptatori odlučuju da određenu priču prekodiraju u određeni medijum ili žanr. Kao što je ranije napomenuto, to možda rade iz želje da nadma-

še prethodno delo i u ekonomskom i u umetničkom smislu. Mogu nastojati da ospore estetske ili političke vrednosti adaptiranog teksta isto kao što mogu nastojati i da mu oda-ju priznanje. To je, svakako, jedan od razloga zašto u raspravi na temu procesa adaptacije nije baš najprigodnije koristiti retoriku „vernosti“. Kakav god da je motiv, iz perspektive adaptatora adaptacija jeste čin aproprijacije ili spasavanja, a to je uvek dvostruki proces tumačenja a zatim stvaranja nečeg novog.

Ako ovo zvuči nekako poznato, postoji dobar razlog za to budući da *imitatio* ili *mimesis* – imitacija – ima dugu istoriju na Zapadu gde, kako je smatrao Aristotel, čini deo instinktivnog ljudskog ponašanja i izvor zadovoljstva koje ljudi nalaze u umetnosti (Wittkower, 1965: 143). Svrha imitacije velikih umetničkih dela nije bila jedino da se okoristi prestižem i autoritetom antičkih majstora niti čak da predloži pedagoški model (kako tvrdi *Rhetorica ad Herennium* [I. ii. 3 i IV. i. 2], mada je to činila. Svrha joj je bila postizanje svojevrzne kreativnosti: „*Imitatio* nije ni plagijat niti mrlja u nastanku rimske književnosti, već dinamička zakonitost njenog postojanja“ (West i Woodman, 1979: ix). Kao ni imitacija u klasičnom periodu, ni adaptacija nije slepo kopiranje; to je proces posvajanja adaptiranog materijala. I kod klasične imitacije i kod adaptacije, novina se sastoji od toga šta neko *uradi sa* drugim tekstom. Štaviše, za „Longina“, *imitatio* i *aemulatio* idu ruku pod ruku, čime se povezuju imitacija i kreativnost (Russell, 1979: 10). O neuspešnim adaptacijama se možda ne mora razmišljati u okviru nevernosti nekom prethodnom tekstu, nego u okviru nedostatka kreativnosti ili veštine da se tekst posvoji i time učini nezavisnim od predloška.

Za čitaoca, gledaoca ili slušaoca, adaptacija *kao adaptacija* neminovno je i neka vrsta intertekstualnosti *ako je primalac upoznat sa adaptiranim tekstom*. Odvija se jedan neprekidni dijaloški proces, kako bi rekao Mihail Bahtin, u kome delo koje već poznajemo poredimo sa onim koje trenutno doživljavamo (Stam 2000: 64). Naglašavajući odnos pojedinih dela s drugim delima i s čitavim kulturnim sistemom, francusko semiotičko i poststrukturalističko teoretizovanje intertekstualnosti (npr. Barthes, 1971/1977; Kristeva, 1969/1986) igra važnu ulogu zato što osporava dominantne postromantičarske predstave o originalnosti, jedinstvenosti i nezavisnosti, te nasuprot takvim predstavama, tvrdi da su tekstovi mozaici citata koji mogu biti vidljivi ili nevidljivi, čujni ili nečujni; uvek su već napisani i pročitani. Isto važi i za adaptacije, s tim što se dodatno mora napomenuti da se one takođe prepoznaju kao adaptacije *specifičnih tekstova*. Publika će često uvideti da je neko delo adaptacija više od jednog specifičnog teksta. Na primer, kada su pisci kasnije prerađivali – za radio, pozornicu ili ekran – roman *Trideset i devet stepenica* autora Džona Bakena iz 1914. godine, uz roman su adaptirali i mračni, cinični film Alfreda Hičkoka iz 1935. godine (Glancy, 2003: 99–100). A današnji filmovi o Drakuli često se posmatraju kao adaptacije ranijih filmova koliko i kao adaptacije romana Brema Stokera.

„Palimpsestna“ intertekstualnost publike

Što se tiče publike, takve adaptacije su očito „višeslojne“; direktno su i otvoreno povezane s nekim drugim prepoznatljivim delima i ta je povezanost deo njihovog formalnog

identiteta, ali i onog što bi se moglo nazvati njihovim hermeneutičkim identitetom. Tako se drži pod kontrolom „pozadinska buka“ (Hinds, 1998: 19), sačinjena od svih drugih intertekstualnih paralela sa datim delom koje bi publika mogla povući a koje postoje zbog sličnih umetničkih i društvenih konvencija pre nego zbog sličnosti sa određenim delima. Sve se adaptacije tim drugim delima bave opširno, a ne u vidu površnih aluzija.

Kako užitek tako i frustracija koji se javljaju pri doživljaju adaptacije, delimično potiču od osećaja poznatosti koji nastaje usled ponavljanja i sećanja. U zavisnosti od toga kakav odnos imamo prema tradicionalnim koreografskim verzijama baleta Čajkovskog *Labudovo jezero* iz 1877. godine (a ima ih mnogo, od verzije tandema Petipa/Ivanov do obrade Eštona i Dauela), adaptacija Metjua Borna će nas ili oduševiti ili iznervirati svojim modernizovanjem i ironičnim kvirovanjem ovog popularnog klasičnog baleta. Njegovi mišićavi muški labudovi i njihova homoerotička, žestoka i seksualno nabijena koreografija omogućava, između ostalog, da tradicionalni *pas de deux* princa i labuda bude ples jednakih – možda prvi put. Princ nije više samo atletski građen pomagač balerini koja je zvezda. Neće svako u publici uživati u ovom narušavanju i kritičkom komentaru na račun seksualne politike u baletskoj tradiciji. Ali bez obzira na našu reakciju, intertekstualna očekivanja koja imamo od medija i žanra, kao i od ovog konkretnog dela, izbijaju u prvi plan. Isto će važiti i za doživljaj verzije Australijskog plesnog teatra nazvane *Birdbrain* (2001) koja ima hiperbrzu provokativnu koreografiju, filmske klipove i tehno muziku. Kao članovi publike, posežemo za sećanjem da bismo uočili razlike isto kao i sličnosti.

Modusi angažovanja

Dvostruka definicija adaptacije kao proizvoda (opširnog, konkretnog prekodiranja) i kao procesa (kreativne reinterpretacije i palimpsestne intertekstualnosti) jeste jedan način da se obuhvate različite dimenzije fenomena adaptacije u širem smislu. Stavlanje naglasaka na proces omogućava nam da proširimo tradicionalni fokus studija adaptacije i da se ne ograničimo na pojedine medije niti pojedine komparativne studije slučaja, već da razmotrimo i odnose između glavnih modusa angažovanja: to jest, omogućava nam da razmotrimo kako pomoću adaptacija ljudi kazuju i prikazuju priče ili stupaju u interakciju sa njima. Priča nam se može ispričati ili nam se može prikazati, posredstvom niza različitih medija. No perspektiva, a time i gramatika, menja se kod trećeg modusa angažovanja; kao članovi publike stupamo u interakciju s pričama posredstvom, na primer, novih medija, od virtualne stvarnosti do mašinima filmova.⁴ Sva tri modusa mogla bi se smatrati „imersivnim“

⁴ Reč „mašinima“ (eng. *machinima*) nastala je spajanjem reči *machine* i *cinema*. Manojlo Maravić i Mirko Stojković mašinima filmove definišu kao „primer igranja sa video-igramama [koji] podrazumevaju njihovu kreativnu preradu od strane aktivnih korisnika, koji koriste mogućnost snimanja igre kako bi napravili kratke filmove“ („Mašinima: primer kulture fanova i medijske konvergencije video-igara i filma“, u: *Digitalne medijske tehnologije i društveno-obrazovne promene 8*, Zbornik radova sa 10. međunarodne naučne konferencije *Mostovi medijskog obrazovanja*, ur. Dejan Pralica i Norbert Šinoković, Filozofski fakultet Novi Sad, Novi Sad, 2019, 225–238). (Prim. prev.)

mada ne u istoj meri i ne na isti način: na primer, kazivački modus (roman) omogućava nam da pomoću mašte uronimo u jedan zamišljeni svet; prikazivački modus (pozorišne predstave i filmovi) omogućava nam da u taj svet uronimo pomoću percepcije zvuka i slike, pri čemu je vizuelna percepcija na izvesni način povezana sa renesansnim korišćenjem perspektive u slikarstvu i baroknim postupkom *trompe l'oeil* (Ryan, 2001: 3); učesnički modus (video-igre) omogućava nam da uronimo fizički i kinestetički. Ali iako su sva tri, u izvesnom smislu reči, „imersivna“, obično se samo poslednji naziva „interaktivnim“. Gledanje i tumačenje crnih znakova – reči ili nota – na belom papiru ni na koji način nije pasivan čin, kao ni opažanje i tumačenje direktnog predstavljanja priče na pozornici ili ekranu; oba su imaginativno, kognitivno i emocionalno aktivni činovi. Ali prelazak na učesničke moduse u kojima se fizički angažujemo u priči i njenom svetu – bilo da se radi o nasilnoj akcionoj igri ili o igranju uloga ili o odgonetanju / igri koja nam testira veštine – ne znači da smo aktivniji nego da smo aktivni na drugačiji način.

U kazivačkom modusu – u pripovednoj književnosti, na primer – naše angažovanje započinje u carstvu imaginacije, kojim upravljaju odabrane, usmerivačke reči, ali koji je istovremeno i slobodan – to jest, nesputan vizuelnim i auditivnim ograničenjima. Možemo prekinuti čitanje u bilo kom trenutku; možemo ponovo pročitati ili preskočiti nešto; držimo knjigu u rukama i osećamo, i vidimo, koliko nam je još priče preostalo da pročitamo. Ali prelaskom na prikazivački modus, kao što su filmske ili pozorišne adaptacije, uhvaćeni smo u priču koja nezaustavljivo napreduje. A prešli smo i iz imaginacije u carstvo neposrednog opažanja – obeleženog mešavinom detalja i širine fokusa. Učesnički modus nas uči da jezik nije jedini način da se izrazi smisao i pričaju priče. Vizuelne i gestovne reprezentacije obiluju složenim asocijacijama; muzika nudi zvučne „ekvivalente“ za osećanja likova i izaziva emotivne reakcije publike; uopšte uzev, zvuk može uvećati i pojačati vizuelne i verbalne aspekte ili čak biti u suprotnosti sa njima. Sa druge strane, međutim, dramatisacija koja se *prikazuje* ne može ni približno da prenese složenu verbalnu igru poezije koja se *kazuje*, kao ni isprepletanost opisa, naracije i objašnjenja koju je lako postići u proznom tekstu. Kazivanje priče rečima, usmeno ili pismeno, nikad nije isto kao njeno vizuelno i auditivno prikazivanje u bilo kom od mnogobrojnih raspoloživih performativnih medija.

Neki teoretičari tvrde da u osnovi nema značajne razlike između verbalnog teksta i vizuelnih slika, kao što kaže V. Dž. T. Mičel, iznoseći glavne crte ovog stanovišta: da „komunikativni, ekspresivni činovi, naracija, argumentacija, opis, ekspozicija i drugi takozvani ‘govorni činovi’ nisu vezani za konkretni medij, ne ‘pristaju’ ovom ili onom mediju“ (1994: 160) (Vidi i Cohen, 1991b). Razmatranje razlika u angažovanju između modusa kazivanja i prikazivanja, međutim, sugerise upravo suprotno: svaki modus, baš kao i svaki medij, *ima* sebi svojstvene specifičnosti, ako ne i svojstvenu bit. Drugim rečima, nijedan modus po prirodi ne radi nešto bolje od drugih; ali svaki ima na raspolaganju različite načine izražavanja – medije i žanrove – pa zato može da postavi određene ciljeve i postigne ih bolje od drugih.

Uzmimo, na primer, zanimljiv tehnički zadatak koji je britanski romanopisac E. M. Forster sebi postavio u romanu *Hauards end* iz 1910. godine: kako da *kazanim rečima* predstavi

efekat i smisao *izvedene muzike* – muzike koju će njegovi čitaoci morati da zamisle, naravno, a ne da čuju. Peto poglavlje romana započinje rečima: „Svi će se složiti da je Betovenova Peta simfonija najuzvišeniji zvuk koji je ikada ispunio uho čoveka“ (Forster, 1910/1941: 31). Forster, zatim, opisuje efekat koji muzika ima na svakog člana porodice Šlegel, čije uši ispunjava ovaj „najuzvišeniji zvuk“. Svojim kazivačkim modusom roman može kad god poželi da nas uvede u um i osećanja likova. No ova epizoda, u kojoj cela porodica prisustvuje koncertu u Kraljičinoj koncertnoj sali u Londonu, naročito se usredsređuje na jedan lik, Helen Šlegel – mladu devojkicu, nedavno povređenu u ljubavi, te stoga nekoga čija je reakcija na muziku duboko lična i snažno povezana sa emocionalnim problemima.

Dok orkestar izvodi treći stav, kaže nam se da ona čuje kako „zloduh tiho prelazi preko čitave vasiona, s kraja na kraj“ (32). U prvom stavu čula je „junake i brodolome“, ali ovde čuje strašne zloduhe i „međuigru rasplesanih slonova“ (32). Najstrašnije u vezi sa njima joj je njihova opuštenost: „zapazili su, tako u prolazu, da na svetu nema lepote ni junaštva“ (32). Forster nastavlja, govoreći nam da „Helen nije mogla da im protivreči jer i ona je, bar jednom, osetila to isto i videla kako se ruše čvrsti zidovi mladosti. Panika i praznina! Panika i praznina! Zlodusi su imali pravo“ (33). Do kraja komada, ona biva duboko ganuta i toliko potresena da ne može da ostane u društvu ostalih članova porodice već želi da bude nasamo. U romanu se to ovako opisuje: „Ta muzika sažela je sve što joj se desilo ili što joj se može desiti u životu. Razumela ju je kao nepobitnu tvrdnju, koja nikad neće biti oborena“ (34). Odlazi iz sale i greškom uzima kišobran jednog neznanca, izvesnog Leonarda Basta, koji će igrati važnu ulogu u ostatku njenog života, a, samim tim, i u ostatku romana.

Šta se dešava kada se ova ispričana scena transponuje u prikazivački modus – u ovom slučaju, film – koji je za produkcijsku kuću Merchant Ivory adaptirala Rut Praver Džabvala? Neka vrsta koncerta se održava i u filmu, ali Helen mu prisustvuje bez članova porodice. Ne radi se o punom orkestralnom nastupu nego se svira klavir u četiri ruke, kao pratnja predavanju o Betovenovoj Petoj simfoniji. Ostavljeno je nekoliko Forsterovih reči, ali su malobrojne. Pošto na filmu jedino možemo da *vidimo* Helen ali ne i da zađemo u njene misli, preostaje nam jedino da nagađamo o čemu razmišlja. Otud u prikazanoj verziji Helen ne oseća „paniku i prazninu“ zloduha; pomoću te slike, predavač, odgovarajući na pitanja publike objašnjava Betovenov komad. U stvari, na osnovu onoga što vidimo, čini se da se Helen dosađuje više nego što je potresena čitavim iskustvom. Punu verziju simfonije u izvođenju orkestra možemo čuti kao muzičku pratnju filmu (nedijegetski), ali tek pošto ona napusti salu, a za njom pođe mladić čiji je kišobran greškom uzela.

Iako Forster ovu scenu upotrebljava da nam kaže kakav je imaginativni i emocionalni svet Helen Šlegel, film tu priliku koristi da nam pokaže kako je Helen upoznala Leonarda Basta u odgovarajućem kulturnom kontekstu. Sa stanovišta razvoja radnje, upravo to se dešava u ovoj sceni, a to je ono što film nastoji da postigne. Zanimljivo je da nam prikazivački modus omogućava ono što kazivački ne može, a to je da zapravo *čujemo* Betovenovu melodiju. Ne možemo, međutim, ući u um likova dok slušaju; oni moraju vidno, fizički da otelove svoje reakcije kako bi ih snimila kamera ili moraju da govore o svojim reakcijama.

U filmu se, svakako, mnogo govori o muzici, umetnosti i koječemu drugom, ne samo u ovom prilično očitom obliku predavanja.

Interakcija s pričom je opet različita od prikazivanja ili kazivanja – i ne samo zbog toga što omogućava neposredniji vid uranjanja u priču. Slično predstavi ili filmu, virtualna stvarnost ili video-igra ne koriste samo jezik kao sredstvo predočavanja jednog sveta; taj svet možemo da vidimo i čujemo. No u prikazivačkom modusu ne ulazimo fizički u taj svet da bismo, zatim, u njemu delali. Zbog snažnog doživljaja koji izaziva, igra pejtntbol koja simulira ratni scenario, smatra se različitom vrstom adaptacije ratne priče nego što je to, recimo, čak i slikovito prikazano nasilje u filmu kao što je *Spasavanje redova Rajana* (1998). Rekonstrukcija bitke iz građanskog rata može da uključuje igranje uloga, a dela u novim narativnim medijima mogu zahtevati da se baza podataka „prekombinuje“, ali u oba slučaja oblik učešća publike je različit od onog u kome nam se ista priča ispriča ili prikaže.

Priče se, međutim, ne sastoje samo od materijalnih sredstava kojima se prenose (medija) niti od pravila prema kojima se strukturišu (žanrova). Ta sredstva i ta pravila omogućavaju uspostavljanje, a zatim i kanalisanje narativnih očekivanja, kao i prenošenje narativnog značenja *nekome* u *nekom kontekstu*, pri čemu ih je *neko* kreirao upravo s tom namerom. Ukratko rečeno, postoji širi komunikacijski kontekst koji bi svaka teorija adaptacije trebalo da razmotri. Taj će se kontekst menjati sa svakim modusom predstavljanja ili angažovanja: kazivački modus može upotrebiti niz različitih materijalnih medija, kao što to može i živi ili posredovani kazivački modus, pri čemu oba mogu podržati niz različitih žanrova. No pravljenje razlike među medijima nije uvek dovoljno da bi se mogla izvršiti ona vrsta razgraničenja na koju nam ukazuju adaptacije. Na primer, „mašinima film“ jeste oblik filmografije koji koristi tehnologiju kompjuterskih igara da snima filmove unutar virtualne stvarnosti koju stvara pogon igre. Kao takav, to je hibridni oblik, ali *medij* je u osnovi elektronski. Mašinska adaptacija Šelijeve pesme „Ozimandijas“ iz 1817. godine, koju je za Strange Company uradio Hju Hankok, zapravo je digitalizovana vizualizacija „priče“ iz pesme o čoveku koji u pustinji nailazi na porušeni kip jednog cara na čijem postolju je uklesana jezivo ironična poruka o ovosvetovnoj slavi i moći vremena. Iako lik čoveka na ekranu stvara napestost time što rukom mora da ukloni pesak kako bi pročitao poslednji red poruke („Gledajte dela moja i strepite pred njima“), u digitalnoj verziji ipak ne osećamo toliko uzbuđenje kao dok čitamo poražavajuću ironiju u pesmi. Ukoliko bismo gledali samo na medij, to nam ne bi pomoglo da ocenimo uspeh (ili neuspeh) ove adaptacije: premda je ovaj mašinima film u digitalnom mediju, on nije interaktivan. Štaviše, čin tumačenja te u suštini prikazane priče ne zahteva aktivno angažovanje u tolikoj meri koliko čitanje kazane verzije.

To ne znači da nas različiti mediji ne angažuju na različit način, ali linije razgraničenja nisu tako jasne kao što očekujemo. Doživljaj koji nam pruža čitanje u privatnosti i osami zapravo je bliži privatnom vizuelnom i kućnom prostoru televizije, radija, DVD-a, videa i računara, nego javnom i grupnom gledalačkom doživljaju u bilo kakvoj zamračenoj sali. A kad sedimo u mraku, tiho i mirno, a na bini nam se prikazuju stvarna živa tela koja govore ili pevaju, naš nivo i vrsta angažovanja su različiti nego kad sedimo ispred ekrana a „stvar-

nost“ nam se prikazuje posredstvom tehnologije. Kad igramo pucačku video-igru u prvom licu, postajemo aktivni učesnici u narativnom svetu i organski doživljavamo radnju, naša reakcija je opet različita. Sam medij nije dovoljan da se objasni šta se dešava kada se interaktivna video-igra adaptira u digitalno umetničko delo izloženo u muzeju, jer to onda postaje način da se priča prikaže, pre nego da se s njom stupi u interakciju. Na primer, u delu izraelsko-američkog video-umetnika Eda Sterna koje nosi naziv *Vijetnamska ljubavna priča* (2003), gledalac otkriva da je umetnik-strelac već uklonio sve neprijatelje iz igre, pa nam samo preostaje da gledamo – drugim rečima, da nam se prikaže – niz praznih lokacija koje su uređene tako da podsećaju na klasične kadrove iz ratnih filmova, od *M*A*S*H-a* do *Apokalipse danas*. Preokrenuvši očekivani rezultat igre time što je prekršio sva pravila prema kojima se odvija radnja ovih igara, umetnik se pobrinuo da publika ne učestvuje, niti može da učestvuje na isti način kao što bi mogla u interaktivnoj igri. Na isti način, Sternova *Tvrđava Paladin: Vojska Amerike* predstavlja maketu srednjovekovnog zamka gde se na video-ekranu otkriva – opet – krajnji rezultat umetnikovog savladavanja igre koju vojska SAD-a koristi za regrutovanje, a koja se isto zove *Vojska Amerike*. Trud i užitak gledalaca ovde razlikuju se od kinetičkog i kognitivnog učešća interaktivnog igrača.

Korišćena literatura:

- Abbott, H. Porter. 2002. *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Andrew, J. Dudley. 1980. The well-worn muse: Adaptation in film and theory. U: *Narrative strategies*. Maccomb: Western Illinois Press, 9–17.
- _____. 2004. Adapting cinema to history: A revolution in the making. U: Stam i Raengo 2004, 189–204.
- Axelrod, Mark. 1996. Once upon a time in Hollywood; or, the commodification of form in the adaptation of fictional texts to the Hollywood cinema. *Literature/Film Quarterly* 24 (2): 201–8.
- Baker, Noel. 1997. *Hard core road show: A screenwriter's diary*. Toronto: Anansi.
- Barthes, Roland. 1971/1977. From work to text. Prev. Stephen Heath. U: Barthes 1977, 155–64.
- _____. 1977. *Image–Music–Text*. Prev. Stephen Heath. New York: Hill & Wang.
- Bassnett, Susan. 2002. *Translation studies*, 3. izd., London: Routledge.
- Begley, Louis. 2003. “About Schmidt” was changed, but not its core. *New York Times*. 19. januar, Arts and Leisure: 1, 22.
- Benjamin, Walter. 1968. *Illuminations*. Prev. Harry Zohn, predgovor Hannah Arendt. New York: Harcourt, Brace and World.
- _____. 1992. The task of the translator. U: Schulte and Biguenet 1992, 71–92.
- Bluestone, George. 1957/1971. *Novels into film*. Berkeley: University of California Press.
- Bolter, Jay David, i Grusin, Richard. 1999. *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cardwell, Sarah. 2002. *Adaptation revisited: Television and the classic novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Cham, Mbye. 2005. Oral traditions, literature, and cinema in Africa. U: Stam i Raengo 2004, 295–312.
- Cohen, Keith, ur. 1991a. *Writing in a film age: Essays by contemporary novelists*. Niwot, CO: University Press of Colorado.
- _____. 1991b. Introduction. U: Cohen 1991a, 1–44.
- Cuddy-Keane, Melba. 1998. *Mrs. Dalloway: Film, times, and trauma*. U: Laura Davis i Jeanette McVicker, *Virginia Woolf and her influences: Selected papers from the seventh annual Virginia Woolf conference*. New York: Pace University Press, 171–75.

- Elliott, Kamilla. 2003. *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, John. 1982. The literary adaptation. *Screen* 23 (maj–jun): 3–5.
- Ermarth, Elizabeth Deeds. 2001. Agency in the discursive condition. *History and Theory* 40: 34–58.
- Fischlin, Daniel, i Fortier, Mark, ur. 2000. *Adaptations of Shakespeare: A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. London i New York: Routledge.
- Forster, E.M. 1910/1941. *Howards End*. Harmondsworth: Penguin.
- Garber, Marjorie. 2003. *Quotation marks*. London i New York: Routledge.
- Gaudreault, André. 1998. Variations sur une problématique. U: Groensteen 1998a, 267–71.
- Gaudreault, André, i Marion, Philippe. 1998. Transécriture et médiatique narrative: L'enjeu de 'l'intermédiarité', U: Groensteen 1998a, 31–52.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Glancy, Mark. 2003. *The 39 Steps*. London i New York: I. B. Tauris.
- Gombrich, E. H. 1961. *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. New York: Panther.
- Grau, Oliver. 2003. *Virtual art: From illusion to immersion*. Prev. Gloria Custance. Cambridge: MIT Press.
- Greenberg, Harvey R. 1998. Raiders of the lost text: Remaking as contested homage in *Always*. U: Horton i McDougal 1998a, 115–30.
- Groensteen, Thierry, ur. 1998a. *La transécriture: Pour une théorie de l'adaptation*. Colloque de Cerisy, 14–21. avgust 1993, Québec: Editions Nota Bene.
- _____. 1998b. Fictions sans frontières. U: Groensteen 1998a, 9–29. McFarlane, Brian. 1996. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Hamon, Philippe. 1977. Texte littéraire et métalangage. *Poétique* 31: 263–84.
- Hansen, Miriam Bratu. 2001. *Schindler's List* is not *Shoah*: The second commandment, popular modernism, and public memory. U: Landy 2001a, 201–17.
- Hermans, Theo. 1985. Introduction: Translation studies and a new paradigm. U: Theo Hermans, ur., *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. London: Croom Helm, 7–15.
- Hinds, Stephen. 1998. *Allusion and intertext: Dynamics of appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horton, Andrew, i McDougal, Stuart Y., ur. 1998a. *Play it again, Sam: Retakes on remakes*. Berkeley: University of California Press.
- King, Geoff, i Krzywinska, Tanya, ur. 2002a. *ScreenPlay: Cinema/videogames/interfaces*. London: Wallflower Press.
- _____. 2002. Die hard/try harder: Narrative spectacle and beyond, from Hollywood to videogame. U: King i Krzywinska 2002a, 50–65.
- Klein, Michael, i Parker, Gillian, ur. 1981. *The English novel and the movies*. New York: Frederick Ungar, 1–13.
- Kristeva, Julia. 1969/1986. *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Landy, Marcia, ur. 2001a. *The historical film: History and memory in media*. London: Athlone Press.
- Linden, George. 1971. The storied world. U: F. Marcus 1971, 157–63.
- Lindley, Craig. 2002. The gameplay gestalt, narrative, and interactive storytelling. U: Mäyrä 2002, 203–15.
- Mackrell, Judith. 2004. Born in the wrong body. *The Guardian*. 1. novembar, <http://www.guardian.co.uk>. 2. novembar 2004.
- Marcus, Fred H., ur. 1971. *Film and literature: Contrasts in media*. New York: Chandler.
- Marcus, Millicent. 1993. *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Mäyrä, Frans, ur. 2002. *Computer games and digital cultures*. Tampere, Finland: University of Tampere Press.
- Metz, Christian. 1974. *Film language: A semiotics of the cinema*. Trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press.
- McFarlane, Brian. 1996. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Naremore, James, ur. 2000a. *Film adaptation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- _____. 2000b. Introduction: Film and the reign of adaptation. U: Naremore 2000a, 1–16.

- Newman, Charles. 1985. *The postmodern aura*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Ondaatje, Michael. 2002. *The conversations: Walter Murch and the art of editing film*. Toronto: Vintage Canada.
- Orr, C. 1984. The discourse on adaptation. *Wide Angle* 6 (2): 72–76.
- Peary, Gerald, i Shatzkin, Roger, ur. 1977. *The classic American novel and the movies*. New York: Frederick Ungar.
- Rieser, Martin, i Zapp, Andrea, ur. 2002a. *New screen media: Cinema/ art/narrative*. London: British Film Institute.
- Ropars, Marie-Clair. 1970. *De la littérature au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Clair. 1998. L'oeuvre au double: Sur les paradoxes de l'adaptation. U: Groensteen 1998a, 131–49.
- Russell, D. A. 1979. De Imitatione. U: West and Woodman 1979, 1–16.
- Ruthven, K. K. 1979. *Critical assumptions*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Ryan, Marie-Laure. 2001. *Narrative as virtual reality: Immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- _____. ur. 2004a. *Narrative across media: The languages of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- _____. 2004c. Will new media produce new narratives? U: Ryan 2004a, 337–59.
- Sadie, Stanley, ur. 1992. *New Grove dictionary of opera*. 4 toma. London: Macmillan.
- Seger, Linda. 1992. *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film*. New York: Henry Holt and Co.
- Schulte, Rainer, i Biguenet, John, ur. 1992. *Theories of translation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sinyard, Neil. 1986. *Filming literature: The art of screen adaptation*. London: Croom Helm.
- Smith, Murray. 1995. *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Stam, Robert. 2000. The dialogics of adaptation. U: Naremore 2000a, 54–76.
- _____, i Raengo, Alessandra, ur. 2004. *A companion to literature and film*. Oxford: Blackwell.
- Thompson, Kristin. 2003. *Storytelling in film and television*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Trowell, Brian. 1992. Libretto. U: Sadie 1992, 1185–1252.
- Wagner, Geoffrey. 1975. *The novel and the cinema*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Ward, Paul. 2002. Videogames as remediated animation. U: King i Krzywinska 2002a, 122–35.
- Weinbren, Grahame. 2002. Mastery (sonic c'est moi). U: Rieser i Zapp 2002a, 179–91.
- West, David, i Woodman, Tony. 1979. *Creative imitation and Latin literature*. Cambridge i New York: Cambridge University Press.
- Wittkower, Rudolf. 1965. Imitation, eclecticism, and genius. U: Earl R. Wasserman, ur., *Aspects of the eighteenth century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 143–61.
- Woolf, Virginia. 1926. The movies and reality. *New Republic* 47 (4. avgust): 308–10.

(S engleskog prevela **Nataša Kampmark**)