

FILMSKO PISMO 2B: FILMSKA ADAPTACIJA

I TEORIJSKE OSNOVE FILMSKE ADAPTACIJE

1. Granice pojma

Pod filmskom *adaptacijom* uobičajeno podrazumijevamo prilagodbu nekog književnog ili kazališnog djela zahtjevima novog, filmskog djela. Iako se doima samorazumljivom, ova jednostavna definicija može nas zavarati. Naime, predodžba koju pojam adaptacije, možda i automatski, evocira u prosječne osobe ima više proceduralne sličnosti s adaptacijom nekog prostora, primjerice stana, no s višeslojnim procesom transfera umjetničkog djela iz jednog medija u drugi. Na prvi pogled, usporedba s adaptacijom stana i nije sasvim deplasirana jer, s jedne strane, podrazumijeva *obnovu*, to jest novu cjelinu koja u sebi zadrži elemente one prijašnje, a s druge strane novi raspored preuzetih sastavnica (namještaja). Još je bolji primjer adaptacije nekog javnog prostora, na primjer gradskog trga, budući da adaptator (arhitekt) mora voditi računa o „originalu“ (prvotnom arhitektonsko-urbanističkom konceptu) u sklopu barem djelomičnog uvažavanja povijesnog konteksta i „duha“ prostora u koji intervenira. Međutim, ovakve automatske predodžbe vezane uz filmsku adaptaciju pogrešne su, prije svega zato jer se temelje na solidnim objektima koji u procesu adaptacije ne mijenjaju specifične osobine svoje *građe*. Nasuprot tome, građa, kako književnog tako i filmskog djela, mnogo je heterogenija, a pojam djela neodvojiv je od svoje cjelovitosti, te je stoga filmsku adaptaciju nemoguće svesti na singularnu i jednoobraznu proceduru.

Ako imamo u vidu da je namjera ovog teksta pomoći u *praksi* adaptiranja, prethodni zaključak može djelovati pomalo obeshrabrujuće. Scenarist koji se laća svoje prve adaptacije očekuje neka pravila, ili barem načela adaptiranja, koja su se u većini slučajeva pokazala djelotvorna. On je jamačno pročitao neki od priručnika za scenarističko pisanje, te vjeruje da se i proces adaptacije može svesti na određen broj općevažećih koraka i savjeta. Naravno, i filmska adaptacija ima u svojem centru priču, a nju uvijek čini mreža likova, njihovih funkcija, motiva, narativnih instanci i dr., pa stoga dobra filmska adaptacija podliježe istim pravilima izgradnje kao i bilo koji igrani film. Ako bismo baš morali izdvojiti jedan postupak koji je zajednički svakom procesu adaptacije, to bi svakako bila rekonstrukcija fabule iz sižea

romana ili pripovijetke, te njeno restrukturiranje u novu sižejnu cjelinu filma. No tu je riječ o nečemu što se gotovo podrazumijeva i što ne treba posebno elaborirati. Većina ostalih oblikovnih odluka i postupaka ovisi o svakom pojedinom slučaju, o djelu koje se adaptira i razlozima njegove adaptacije. Stoga je naš cilj ukazati na bitna problemska žarišta adaptacije i različite teorijske perspektive koje se njome bave, kako bismo scenaristu pomogli u vlastitom pozicioniranju u odnosu na njih, te informiranom izboru oblikovnih rješenja.

2. Vrijeme čitanja i vrijeme projekcije

Linda Seger analizira razlike između književnog i filmskog pripovijedanja u odnosu na doživljajne mehanizme koje pripovjedni tekst pokreće [Seger, 1992]. Ona to čini naoko s književnocentrične pozicije, dajući poglavljima naslove *Zašto se književnost opire filmu*, te *Zašto se kazalište opire filmu*, što može sugerirati hijerarhijski viši položaj djela koje je nastalo ranije, no uvidom u tekst postaje jasno da je takva retorika samo način da se slikovitije ukaže na one razlike koje se nameću kao problem u procesu adaptacije. Prva, za ovo razmatranje bitna, razlika između književnog i filmskog pripovjednog teksta je u recipijentovom doživljaju vremena. Prije svega, i samo vrijeme čitanja jednog romana, čak i pod pretpostavkom da se radi o kraćem romanu od dvjestotinjak stranica, znatno nadmašuje vrijeme projekcije filma. Posljedica toga je da se čitanje romana odvija s prekidima i da u pravilu traje više dana. Čitatelj romana cjelovitost svog doživljaja teksta iznova uspostavlja pri svakom čitanju, prizivajući u pamćenje pročitano, te mu dodaje refleksiju ostvarenu između dva čitanja. Činjenica uzastupnog povratka čitanju motivira takvu refleksiju na način koji je filmu u načelu nedostupan, budući da doživljajno jače motivirana refleksija u pravilu traje samo kraće vrijeme nakon projekcije filma, a sve ono što se odvija naknadno kao "ohlađena" ili produžena recepcija samo je prizivanje u pamćenje doživljajnog sedimenta koji je *događaj-film* ostavio neposredno nakon projekcije. Naravno, refleksiju o djelu moguće je započeti ili obnoviti i dugo nakon projekcije, no doživljajni i spoznajni procesi tada se više ne odvijaju simultano, a spoznajni može preuzeti i neke druge funkcije, ne nužno usmjerene prema djelu samom. No razlika između vremena čitanja i vremena projekcije, koliko god značajna, nije i najbitnija razlika između mehanizama književne i filmske recepcije. Primjerice, ako umjesto romana za polazište uzmemo pripovijetku, tada je razlika između vremena čitanja i vremena projekcije najčešće premala da bi proizvela relevantan učinak. No time specifične osobine temporalnosti dvaju medija još nisu iscrpljene.

3. Sekvencionalnost vs. simultanost

Sve što se uopće može iskazati književnim pripovjednim tekstom iskazuje se sekvencionalno, uzastopno, bilo da je riječ o radnji, karakterizaciji lika, emocijama i razmišljanjima, opisima ugođaja, povijesnog ili nekog drugog konteksta itd. Kada je jezični iskaz romana ili pripovijetke angažiran u stvaranju predodžbe o pojavnom aspektu prizora, gradeći ga minuciozним opisom prizornih detalja, tada mu za tu operaciju treba najviše prostora. Nasuprot tome, film sve te različite iskaze nudi simultano, istodobno, imajući na raspolaganju mogućnost podešavanja pojedinih naglasaka, a time i usmjeravanja gledaočeve pažnje. Iz toga proizlazi da sadržaj „guščih“ književnih opisa, za koji je ponekad potrebno više stranica teksta, načelno stane u minutu-dvije trajanja filma.

4. Kazivanje i prikazivanje

Razlici između sekvencijalnosti i simultanosti iskaza treba pridodati i razliku između kazivanja i prikazivanja. Dok je književni tekst u generičkom smislu kazivački čak i kada kazuje na prikazivački način, film je medij u kojemu, u ime autora, govore isključivo prikazani prizori. Percepcija prizora jedino je gledateljevo uporište, jer o unutarnjem životu likova, njihovim željama, dilemama, bojaznima i stavovima, o njihovoj motivaciji za djelovanje ili nedjelovanje, o njihovom ukupnom psihološkom statusu u pojedinoj situaciji, gledatelj može zaključivati jedino na temelju onoga što vidi i čuje: na temelju radnje, dijaloga, glumačke geste i mimike, te likovnih, režijskih i montažnih značajki prizora. Tu je situacija obrnuta od one u romanu ili pripovijetki, jer povlašten uvid u psihu likova, kakav ima čitatelj književnog teksta, gledatelju filma nije dostupan. Stoga, da bi proizveli spoznajni i doživljajni učinak za koji je piscu romana ili pripovijetke ponekad dovoljno samo nekoliko rečenica opisa unutarnjeg života lika, autori filma moraju proizvesti sekvence i sekvence filmskog materijala iz kojih će gledatelj ne samo razabrati njihovu intenciju, što je moguće postići i određenim retoričkim signalima, već će intendirano značenje i *doživjeti* kroz protok vremena projekcije i bivanjem u blizini likova, uronjen „u njihov svijet“.

5. Percepcija vremena

U književnom pripovjednom tekstu događa se još jedan zanimljiv vremenski fenomen: vjerojatno smo svi iskusili kako se protok vremena prividno usporava kada je prizor otežan

ekstenzivnim opisom; kao da smo, opažajući zajedno s pripovjedačem, tj. slijedeći u mašti njegov pogled, uranjajući u detalje i odmičući se od njih, zaboravili kamo smo krenuli, nesvjesni vremena koje je proteklo. Slično se događa pri opisu psihičkog života lika u određenom trenutku, situaciji, prizoru. Čini nam se da se svaka radnja na trenutak prekida, a junakova psiha izbija u prvi plan kao rendgenska snimka koju promatramo u njezinim svjetlinama i zasjenjenjima, zamrznutu u vremenu. Iako je usporavanje i ubrzavanje pripovijedanja moguće postići i izražajnim sredstvima filma, ono se u filmu uglavnom pojavljuje kao iznimka, kao signal pojačane autorove prisutnosti u pripovijedanju (ponekad nazivane i *autorskim kadrom*), tj. kao stilizacija. Pritom ne mislimo na tehničke postupke, poput usporenog ili ubrzanog kretanja filmske vrpce u kameri, odnosno na kompresiju ili ekstenziju filmskog vremena ostvarenu montažom, već na način vizualnog pripovijedanja srodan detaljnim opisima prizora u književnosti. Duge opisne vožnje ili panorame kamere, kao i statični krupni kadrovi detalja nekog ambijenta ili pojavnosti likova, usporit će naš doživljaj vremena, no dok su kumulativni opisi uobičajen modus književnosti, očekivani od strane čitatelja, cijenjeni ne samo zbog svoje funkcije u gradnji priče, već i zbog kvalitete samog jezičnog izričaja i njegove poetske slikovitosti, u filmu je u prvom planu priča, razvoj likova, sile koje mijenjaju dramsku situaciju i podižu je na sljedeću stepenicu unutar pripovjedne strukture.

6. Kognitivna aktivnost čitatelja i gledatelja u procesu recepcije

Mogli bismo se upitati zašto kao gledatelji ne dopuštamo filmu slobodniji pristup onim prostorima *ne-događanja* u kojima volimo pribivati kao čitatelji romana i pripovijedaka. Odgovor možda ponovo leži u različitom načinu na koji čitatelj romana i gledatelj filma uspostavljaju svoj doživljaj prizora. Najveći dio kognitivne aktivnosti čitatelja čini izgradnja mentalnih slika na temelju jezičnog iskaza pripovjedača. Što je iskaz detaljniji, opisno gušći, to je i aktivnost čitatelja inenzivnija. Ako tu aktivnost zamislimo kao amplitudu, dugotrajni ekstremi amplitude uvijek će biti indikator relativno nepoželjne čitalačke situacije. Tako će neprekinuti visoki intenzitet kognitivne aktivnosti s vremenom rezultirati čitateljevim zasićenjem, nemogućnošću procesuiranja preobilja informacija, dok će niska aktivnost, kao posljedica predvidljivosti radnje, stereotipiziranih opisa i općenitog nedostatka poticaja imaginaciji, najčešće proizvesti dosadu. To, naravno, vrijedi i za gledatelja filma, samo što je njegova kognitivna aktivnost usmjerena na drugačiji način. Prizor više nije mentalna slika, već

realna slika na ekranu, nije konstrukt u čije stvaranje je uložena gledateljeva mentalna energija, već je predmetnut gledateljevoj percepciji. Filmski prizori koji bi bili analogni opisima prostora, ambijenta, prirode ili izvanjske pojavnosti likova u romanu, dakle prizori niskog ili nultog stupnja događanja, slabo angažiraju kogniciju, pa se stoga, ako dulje traju, često doživljavaju kao dosadni. Za jači kognitivni angažman u njima nedostaje i ona simultanost različitih iskaza, inače svojstvena filmu, ali i ona jezična slikovitost književnog teksta koja proizvodi estetski učinak u procesu izgradnje predodžbi. Pojednostavljeno rečeno, na razini jezičnog izraza književnog teksta uvijek se nešto događa, čak ako događaja u pravom smislu riječi i nema, dok je u filmu prizorni kontekst simultano predmetnut opažanju već u prvom trenu svoga pojavljivanja na ekranu, pa gledatelju ostaje jedino da iščekuje njegovu promjenu, dakle – događaj.

7. Fluidno vs. disruptivno pripovijedanje

U svakom procesu izgradnje priče žarište interesa se kroz pripovijedanje kontinuirano mijenja. U književnom tekstu, te promjene žarišta mogu se odnositi na različite vremenske planove u kojima se odvija priča, ali i na različite razine pripovijavanja. Primjerice, u pripovjedni plan može biti ugrađena namjera da se objasni neki kontekst važan za priču, da se iznesu ukorijenjene ideje neke zajednice, da se nadopune informacije o uzročno-posljedičnim vezama koje su dovele do trenutačne situacije likova, da se trasiraju mijene unutar psihičkog života lika, itd. Te promjene žarišta u književnom tekstu odvijaju se fluidno, ne ostavljajući dojam prekida tijekom priče. Čitatelj koji sam čita književni tekst prvenstveno sluša pripovijedanje svojim „unutarnjim uhom“, pa ga zatim pretvara u slike koje opet vidi „unutarnjim okom“. Složenost takvog doživljajnog procesa, nedovršenost i skicoznost predodžbi koje se neprestano stvaraju i smjenjuju, odsutnost oštre granice između raznih interesnih žarišta i razina pripovijavanja, ima za posljedicu da čitatelj te postupke ne doživljava kao skokove, prekide, diskontinuitet. Pomak iz vlastite mentalne predodžbe o pripovjednom prizoru u neku drugu, posve različitu mentalnu predodžbu motiviranu tekstom, čitatelj će obaviti glatko i spontano, lišen osjećaja nasilnog izmještenja, jer se i dalje nalazi u svijetu vlastite imaginacije. S druge strane, većina onoga što je čitatelj prisiljen imaginirati, gledatelju filma dostupno je opažanjem kao jedna vrsta zbilje s oštrim prostorno-vremenskim granicama prizora. Ako zamislimo hipotetičnu situaciju u kojoj bi neki scenarist krenuo u adaptaciju jednog od romana Proustovog ciklusa „U potrazi za izgubljenim

vremenom“, ali tako da filmski zabilježi svaku mikro-promjenu interesnog žarišta pripovjednog teksta, osim što bi se susreo s problemom kako uprizoriti iskaze koji imaju karakter iznošenja stavova ili općenitijih zamjedbi, doveo bi film u opasnost fragmentacije kroz niz narativnih skokova i prekida, obilježenih statičnim motivima koji ne pokreću radnju. Kao što smo već rekli ranije, bila bi to posljedica razlike u perceptivnim i kognitivnim procesima kada ih konstituiraju različiti mediji, a nikako ne u nemogućnosti filma da inkorporira složene iskaze. Složeni iskazi najbolje su inkorporirani u film kada se odvijaju simultano i kada ih zajednički pokreće interes za filmsku priču. „Pribivajući“ filmskom prizoru kojemu nije (na specifičan način) sukreator, kao što je to čitatelj književnog teksta, gledatelj filma svoj interes, pa onda i svoj aktivan odnos prema prikazanom, iskazuje prvenstveno u trenucima kada se odvija neka promjena u prizoru, odnosno kada je ona dovoljna da transformira situaciju likova i pokrene radnju. Taj gledateljev interes za priču, jedini je neupitan, tj. on je na neki način sam sebi svrhom. Stoga vrijedi pravilo da sve ostale razine iskaza koje nisu u funkciji priče, već je na neki način samo informacijski opslužuju, poput karakterizacije likova, opisa ambijenta ili miljea, političkog, povijesnog ili nekog drugog konteksta, treba po mogućnosti integrirati u prizore u kojima se pokreće radnja, kako se ne bi doživjeli kao disruptivni i usporavajući.

8. Ritam

Prijelazi između diskretnih jedinica pripovjedne strukture imaju za posljedicu i određeni *ritam* pripovjedanja. Kao što smo već uočili, pomaci žarišta pripovjednog interesa u književnom tekstu ne doživljavaju se u načelu kao diskontinuitet, a ni vrijeme čitanja nije fiksirano, pa stoga ni ritam pripovjedanja nije toliko uočljiv i bitan kao u izvedbenim umjetnostima i filmu. Dapače, dugo se prozi pogrešno pripisivalo odsustvo ritma, analogno svakodnevnom govoru, dok se u književnom stvaralaštvu ritam poistovjećivao isključivo s metrikom, tj. poezijom. U smislu u kojemu nas on ovdje zanima, primjenjivom u filmskoj naraciji, pripovjedni ritam je rezultanta ritmova različitih sustava koji sudjeluju u tvorbi filmskog djela. Među njih možemo ubrojiti ritam pojavljivanja dramskih motiva u naraciji, ritam zapleta i raspleta (na razini sekvence, tj. čina/epizode), ritam promjene intenziteta radnje, ritam izmjene dijaloških replika, rečenični ritam dijaloga, ritam izmjene kadrova i sekvenci, itd. Tako shvaćen ritam nije samo još jedan sloj forme djela koji ponavlja njegov

smisao, kao što nije ni površinski ornament čije estetske karakteristike ugađaju imanentnoj čovjekovoj muzikalnosti, već on sudjeluje u *proizvodnji značenja*.

Za ilustraciju te tvrdnje analizirat ćemo jednu od najkraćih sekvenci filma *Građanin Kane* Orsona Wellesa, u trajanju od malo preko dvije minute, u kojoj pratimo seriju od šest scena zajedničkih doručaka Kanea i njegove supruge Emily, odvojenih dužim vremenskim razmacima.

Prvo što se može uočiti je da se ritam izmjene scena postupno ubrzava, tj. scene postaju kraće usporedno sa zahlađenjem odnosa u braku. Drugo, ritam Kaneove rečenične artikulacije istovremeno se usporava, postajući asimetričnim u odnosu na istovrsni Emilyn ritam. Treća vrsta ritma, raspoznatljivog u ovoj sekvenci, jest ritam izmjene replika: na početku sekvence taj ritam je relativno pravilan, na način preklapanja, tj. Kaneovog upadanju Emily u riječ, u raspoloženju obilježenom zaljubljenošću, dok prema kraju postaje sinkopiran kroz kraće replike koje u većoj mjeri koče dijalog no što ga potiču. Posljednja izmjena replika u sekvenci, unatoč opisanoj ritmičkoj pripremi, dolazi iznenađujuće naglo i potpuno prekida komunikaciju likova. Scena koja slijedi odvija se u potpunoj tišini, uz sumnjičave međusobne poglede supružnika preko ruba novina. Treba naglasiti da se u svakoj od šest scena radnja odvija u istoj prostoriji, te je i načina kadriranja, uz iznimku prve i zadnje scene, istovjetan, što pridonosi doživljaju sekvence kao neprekinutog kontinuiteta. Stoga i ritmovi koje smo spomenuli izravno označuju promjenu odnosa supružnika, što ne bi bilo moguće kada bi postojao još neki konkurentni sadržaj prizora, ili kada bi se radilo o dužem segmentu filmske priče. Budući da su Emilyn rečenični ritam, intonacija i dužina njenih replika uglavnom konstantni, sve promjene ritma, pa i one koje se tiču izmjene scena, možemo pripisati Kaneu. Ubrzanje ritma izmjene scena, kao i usporenje rečeničnog ritma i sinkopiranost Kaneovih replika, zajednički markiraju rast intenziteta Kaneove netrpeljivosti prema Emily i njegove samoizolacije.

U Hitchcockovoj *Vrtoglavici*, ritam unutar sekvence u kojoj Scottie slijedi Madeleine zagonetnim itinererom kroz ulice San Francisca, od cvjećarnice i galerije slika, preko opskurnog pansiona i starog zaboravljenog groblja, do podnožja mosta Golden Gate, nalikuje ritmu sna u kojemu se prostori prelijevaju jedan u drugi, a smisao koji ih povezuje stalno izmiče osobi koja sanja. Tu mislimo na ritam izmjene prizora, udružen s ritmom

Madeleininog kretanja, zastajanja, nestajanja i ponovnog pojavljivanja, te na koncu i dvotaktni ritam izmjene kadrova „sanjača“ i „sanjane“. Takav složeni ritam i ovdje proizvodi značenje koje se ne može bez ostatka svesti ni na jedan pojedinačan prizor, ali ni na raspored prizora ili neku drugu pripovjednoj instancu.

Vraćajući se nakon ovih primjera našoj glavnoj temi, zaključit ćemo da se u procesu preoblikovanja književnog teksta u filmski neizbježno pojačava označujući utjecaj ritma, te da je nužno prepoznavati njegovo složeno djelovanje kako bismo kao autori njime ovladali.

9. Fokalizacija

Dok ritam u adaptiranom tekstu postaje pertinentniji, obrnut proces događa se s *fokalizacijom*. Gotovo ni jednog fokalizatora u filmu nije moguće prepoznati onako pouzdano kao što je to moguće u književnom tekstu, osim u slučaju kada je pripovjedač prisutan takozvanim *glasom preko slike (voice-over)*, pa zbivanja i likove može komentirati u bilo kojem fokalizacijskom modusu. To naravno ne znači da filmsko pripovijedanje izmiče fokalizacijskim mehanizmima, već da je ponovo na djelu ona simultanost različitih iskaza i relativna neprozirnost unutarnjeg života filmskih likova koji fokalizaciju čine mekšom a prijelaze između njezinih modusa zamagljenijima. Osim toga, kontinuitet fokalizacije u filmu moguće je ustanoviti u pravilu samo u segmentima diskursa, a rijetko u cjelini djela. Jedna od poznatih iznimki od ovog pravila je film *Dama u jezeru* (adaptacija romana R. Chandlera), redatelja i glavnog glumca Roberta Montgomeryja, koji je čitav ispričovijedan iz perspektive glavnog lika, a signal tog fokalizacijskog modusa je kontinuitet junakovog subjektivnog kadra. No subjektivni kadar ne treba uvijek izjednačavati s pogledom lika koji je u tom trenutku dominantni fokalizator, kao što ilustrira Nikica Gilić primjerom filma *Klub boraca* Davida Finchera [Gilić, 2007]. U ovom slučaju radi se o filmu koji je gotovo čitav ispričan iz perspektive neimenovanog junaka, ali na način koji se tek na kraju razotkriva kao odraz njegove deformirane svijesti. Naime, junakov prijatelj Tyler, kojega vidimo zajedno s njim u prizorima, zapravo ne postoji u materijalnoj zbilji, već je naličje njegove podvojene ličnosti. U sceni koju navodi Gilić, Tyler, Pripovjedač i njihova družina zaskoče šefa policije, te u njegovom subjektivnom kadru kratko vidimo i njih dvojicu. Iako se radi o promatračkoj perspektivi šefa policije, te je on u tom trenutku fokalizator, njegova fokalizacija obuhvaćena je na razini cjeline Pripovjedačevom fokalizacijom koja mu je nadređena. Film *Klub boraca*

adaptacija je romana Chucka Palahniuka, no unatoč pripovjednoj neobičnosti koju smo spomenuli, radi se o fiksnoj unutarnjoj fokalizaciji u kojoj je samo jedan lik u priči fokalizator. Unutarnja fokalizacija podrazumijeva i određeni uvid u psihički život lika, no za razliku od književnog teksta, *izravan* filmski prikaz unutarnjeg života lika, dakle onaj koji gledatelj ne rekonstruira iz postupaka, verbalnih iskaza i mimike, u velikoj mjeri ovisi o određenoj prikazivačkoj konvenciji, što je razvidno i iz upravo spomenutog primjera. Prikazivačka konvencija na kojoj se zasniva *Klub boraca* novijeg je datuma i dozvoljava prizorima koje određeni lik svjesno ili nesvjesno zamišlja potpunu pojavnu identičnost s prizorima koji predstavljaju objektivnu ili materijalnu stvarnost. Prije pojave filmova *Klub boraca* (1999), *Identitet* (2003) i nekih drugih konvencija je nalagala postojanje jasnog signala da se radi o zamišljenoj stvarnosti, poput buđenja lika nakon prizora sna, ili vizualnih karakteristika kadra (boja, kontrast, oštrina, scenografija, kostimi i dr.) koje u svojim stilizacijskim obilježjima znatnije odskaču od onih u „normalnim“ scenama. No i samo postojanje konvencije podrazumijeva određeni stupanj arbitrarnosti, a to znači i određeni prekid sličnosti sa stvarnošću, kako izvanjskom, objektivnom, tako i unutarnjom, psihičkom. Način na koji shizofrena osoba, koja pati od sindroma podvojene ličnosti, doživljava i „vidi“ svoje inkarnacije vjerojatno nema puno veze s načinom na koji je ta psihička deformacija uprizorena u *Klubu boraca*. Naravno, ta činjenica ne umanjuje umjetničku vrijednost filma, ali ipak ukazuje na neka imanentna ograničenja filmskog medija, ako ne i filmskih autora, u izravnom prikazu psihičkog života likova, pa o njoj treba voditi računa pri svakoj procjeni moguće uspješnosti neke potencijalne adaptacije književnog teksta.

No pozabavimo se još malo s preostala dva tipa fokalizacije: *nultom* i *vanjskom*. Nulta fokalizacija ili nefokalizirani tekst pretpostavlja *neograničeno pripovjedno gledište*, koje se tradicionalno (i neprecizno) naziva još i pozicijom *sveznajućeg pripovjedača*, i koja u fokalizacijskoj komponenti *znanja* (druga je komponenta *gledanje*) obuhvaća i one informacije i sudove koji su samim likovima nedostupni. Drugim riječima, pripovjedač o likovima može znati više od njih samih, tj. raspolagati nekom informacijom koja je liku (još) nepoznata, zaključivati o kontekstu u kojemu se lik nalazi s pozicije analitičke kompetencije i obrazovanosti koju lik ne doseže, pa i procjenjivati lik na način na koji on sam sebe ne bi procjenjivao. Čini se očiglednim da gotovo sve te navedene pripovjedne funkcije u nefokaliziranom tekstu pretpostavljaju pripovjedačevu neskrivenu prisutnost. U filmu se ona

najupadljivije manifestira ranije već spomenutom instancom naratora u užem smislu (pripovjedačevog glasa, tzv. *glasa preko slike*), pri čemu u nultoj fokalizacijskoj instanci pripovjedač ne pripada svijetu priče, ne pojavljuje se u njoj kao lik, te se stoga naziva *ekstradijegetičnim* pripovjedačem, no ne sudjeluje ni posredno u priči, primjerice na način junaka koji pripovijeda o svojoj prošlosti, pa je istovremeno i *heterodijegetični* pripovjedač. (Na suprotnim pozicijama od navedenih su *intradijegetični* i *homodijegetični* pripovjedač.) U filmu je vrlo teško prepoznati nefokalizirani narativ bez sudjelovanja pripovjedačevog glasa, jer fokalizacijska komponenta *znanja* u tom slučaju nema određivo izvorište, već je dijelom simultanosti prizornih iskaza koji se mogu, ali i ne moraju, pripisati likovima. Postoje i iznimke od tog pravila, no najčešće se radi o specifičnim, funkcionalno i vremenski vrlo ograničenim pripovjednim situacijama, poput one u kojoj pripovjedač zna za neku opasnost, primjerice skrivenu bombu, koje ni jedan od likova nije svjestan. To *znanje* o bombi moguće je kadriranjem i kontekstom odvojiti od gledišta likova i tako uspostaviti kratkotrajnu nefokaliziranu pripovjednu poziciju. Nefokaliziranost, odnosno neograničeno pripovjedno gledište, u načelu pretpostavlja cjelinu teksta, ili barem segmente dovoljno dugačke da se ta neograničenost može iskazati. Iako znamo da u filmu određeni tip fokalizacije zahvaća najčešće samo relativno kratke dijelove narativa, ipak postoji izvjesna kontradikcija između pojma nefokaliziranosti i bilo kojeg vrlo kratkog isječka pripovijedanja na koji se on može odnositi. Ako za ilustraciju uzmemo naš primjer sa skrivenom bombom, tada je moguće zamisliti prizor unutar kojeg je bomba prikazana samo jednom, i to u jednom kadru, kao jedini sadržaj tog kadra. Iako nju u tom trenutku ne obuhvaća gledanje i/ili znanje bilo kojeg lika u priči, pa se stoga ne radi u unutarnjoj fokalizaciji, a nije prikazana ni iz dovoljne razdaljine da bi bila hijerarhijski na istoj razini s ostalim objektima, pa se stoga ne radi ni o vanjskoj fokalizaciji, ipak njena nominalna zahvaćenost nultom fokalizacijom odudara od dojma o izrazitoj fokaliziranosti prizora, tj. usmjerenosti recipijentove pažnje prema bombi. Slične kontradikcije neki su naratolozi pokušali razrješiti eliminiranjem znanja kao fokalizatorskog faktora, pa čak i nepriznavanjem postojanja nulte fokalizacije kao takve, no razmatranja te vrste nadilaze svrhu ove rasprave.

Kao paradigmatički primjer nulte fokalizacije često se spominje film *Nedjelja na selu* Bertranda Taverniera u kojemu narator u trećem licu izvještava o mislima i osjećajima likova. No usudili bismo se reći da je razlikovni učinak nulte fokalizacije u tom filmu, kao i u većini

filmova u kojima je ta fokalizacijska instanca prisutna, relativno ograničen. Prije svega treba napomenuti da se naratorov glas pojavljuje sporadično, zahvaćajući samo odabrane trenutke, što znači da je u većem dijelu filma gledatelj ostavljen bez fokalizatorskog utjecaja sveznajućeg pripovjedača. Informacije o likovima koje narator povremeno daje omogućuju, naravno, precizniji uvid u njihova razmišljanja i emocije u određenim trenucima radnje, no njihovu karakterizacijsku suštinu i srž njihovih odnosa moguće je iscrpno raspoznati i iz samih prizora.

Nefokaliziranost, ili – bolje rećeno – multifokaliziranost pripovijedanja, dominantnija je i funkcionalno relevantnija u filmu *H...8* Nikole Tanhofer. Tu je narator mnogo prisutniji no u *Nedjelji na selu*, a njegova uloga ne može se zamijeniti ni jednim drugim načinom iskaza. Vladajući informacijski cjelinom zbivanja, naslućujući buduće događaje, povezujući prostorne i vremenske razine i mnogobrojne likove prema unaprijed zadanom planu, ukazujući na mapu odnosa i uzročno-posljedičnih veza koja se iscrivava među putnicima autobusa koji će doživjeti nesreću, narator verbalnim iskazom drži epizodičnu strukturu filma na okupu. Pri tome se uglavnom kloni priopćenja o osjećajima likova, zadržava određenu „reportersku“ distancu i bilježi splet okolnosti koji je svaki od likova smjestio na određeno mjesto u velikom mehanizmu slučajnosti i sudbine.

Treći tip fokalizacije, *vanjska fokalizacija*, djeluje putem uskraćivanja ključnih informacija o tome što likovi osjećaju i razmišljaju. Primjeri koji se najčešće spominju su Hemingwayeve novele *Ubojice* i *Brda poput bijelih slonova*, te neki Bressonovi filmovi (*Džepar*, *Osuđeni na smrt je pobjegao*, *Novac*, i dr.). Ponekad se i pojedini talijanski vesterni spominju kao primjeri vanjske fokalizacije, budući da doznajemo vrlo malo (biografskih) informacija o likovima. Međutim, ritualizirano ponašanje likova u talijanskom vesternu uvijek odražava njihov položaj na ljestvici moralnih vrijednosti, a ponekad i simbolički markira njihove osjećaje, što je proturječno vanjskoj fokalizaciji. Da zaključimo: kada razmišljamo o mogućnostima filmske adaptacije, vanjska fokalizacija ukazuje se kao najmanje problematična instanca, jer su njeni mehanizmi jasni i filmu dostupni.

10. Nekoliko teorijskih pristupa pojmu adaptacije

Iako teorija pripovijedanja zasigurno ima najveći utjecaj na praksu filmskog adaptiranja, i neki drugi teorijski pristupi koji se, između ostalog, bave i pojmom adaptacije, poput

strukturalizma, poststrukturalizma, kulturalnih studija i dr., mogu rasvijetliti kontekst pojma na način koji može biti koristan potencijalnom adaptatoru.

Analizirajući prevladavajući obrazac američkog akademskog bavljenja filmskim adaptacijama, James Naremore uočava da je ono najčešće vezano uz studije književnosti, a na njima se filmska adaptacija tretira kao proučavanje književnosti „drugim sredstvima“ [Naremore, 2000]. Pritom se pod adaptacijama vrijednim proučavanja podrazumijevaju one utemeljene na kanonskoj literaturi, dok tzv. niska, žanrovska književnost, strip, novinski članci i sl. izmiću optici takvog proučavanja, iako obuhvaćaju korpus literature za kojom je film, povijesno gledajući, najčešće posezao. Naremore dalje tvrdi: „Ako akademski diskurs na tu temu i nije izravno preokupiran umjetničkom adekvatnošću ili vjernošću (filma) omiljenom književnom predlošku, sklon je biti uzak u perspektivi i pun poštovanja prema izvoru, te se služiti onim binarnim opozicijama koje nas je poststrukturalistička teorija naučila dekonstruirati: književnost vs. film, visoka kultura vs. masovna kultura, original vs. kopija.“[isto]. Naremoreovo zapažanje ukazuje na jednu širu perspektivu pogleda na adaptaciju, koja nije ograničena samo na određenu teorijsku paradigmu, već je i posljedica stavova samih autora i njihove publike. Naime, nemalo puta ćemo čuti, raspitujući se kod prijatelja ili poznanika o nekom filmu koji je nastao na temelju književnog djela, da je „film dobar, ali roman je bolji“, ili da „film nije dovoljno vjeran originalu“. Već i samo pozicioniranje romana kao originala koji predstavlja vrijednosnu referencu, a filma kao kopije koja tim vrijednostima može samo težiti, ali ih nikad ne može u potpunosti dosegnuti, implicitno negira medijsku autonomnost i kulturalni autoritet filma, no i zamućuje pogled na samu prirodu transakcije koja se odvija u procesu adaptacije. Kada ovdje rabimo pojam transakcije, podrazumijevamo određenu razmjenu vrijednosti, no pritom ne mislimo prvenstveno na onu vrstu transakcije koja se događa kada neka izuzetno gledana filmska adaptacija vraća književnom predlošku jedan dio svoje publike, već na transakciju unutar kojeg se mitski i arhetipski obrasci propituju, obogaćuju slojevima i vraćaju prethodnoj instanci u jednoj vrsti interdisciplinarnog i intermedijskog dijaloga. No, ako i eliminiramo paradigmu originala i kopije, o kojoj će nešto kasnije još biti riječi, te ako ideološki obojen pojam vjernosti (originalu) zamijenimo pojmom sličnosti (narativnih i drugih instanci u različitim medijima), nećemo moći izbjeći još jednu rasprostranjenu binarnu opreku dvaju pristupa adaptaciji koja se može podvesti pod metafore *prijeвода* i *izvedbe* [Naremore,

2000]. Metaforom prijevoda mogu se predočiti procedure prijenosa kodova između dvaju različitih sistema znakova, jednog lingvističkog, a drugog audio-vizualnog, te identifikacija formalnih mogućnosti pojedinog medija na primjeru adaptacije. Na suprotnoj strani, izvedba (*performance*) kao metafora (koju ovdje ne treba brkati s izvedbenim praksama vezanim uz kazalište), pokušava označiti onaj pristup filmu, pa i filmskim adaptacijama, koji više naglašava intermedijske razlike no sličnosti, promatrajući ih kroz individualne stilove pojedinih autora, a ne formalne sisteme. Sredinom pedesetih godina prošlog stoljeća taj stav su zastupali predstavnici autorskog pravca filmske kritike (*la politique des auteurs*), francuski kritičari, a kasnije i redatelji francuskog *novog vala*, okupljeni oko časopisa *Cahiers du Cinema*, te šezdesetih godina američki filmski kritičar Andrew Sarris (*auteur theory*). Konceptija redatelja kao autora filma, manifest *kamera-nalivpero* (*camera-stylo*) Alexandra Astruca, potiskivanje važnosti scenarija u korist mizanscene, tj. režije, sve je to utjecalo na predodžbu o adaptacijama kao suspektnim tvorevinama, kao jednom od glavnih oslonaca „tradicije kvalitete“ francuskog filma koju su Francois Truffaut i ostali budući novovalovci žučljivo kritizirali, smatrajući da se radi o formalističkim poduhvatima bez pravog umjetničkog poticaja. No to ne znači da je adaptacija za novovalne filmske moderniste bila a priori neprihvatljiva, o čemu govori činjenica da su ponekad i sami posezali za njom. Dvadesetak godina nakon njihovih kritika, Reiner Werner Fassbinder ovako je opisao modernistički prihvatljivu koncepciju adaptacije: „Filmska transformacija književnog djela ne smije nikad počivati na pretpostavci da je njezina svrha maksimalna realizacija slika koje literatura evocira u svijesti čitalaca. To je besmisleno jer ima toliko čitatelja s toliko različitih imaginacija. Njezin cilj je izbjeći kompozitnu maštu i usredotočiti se na jasno, iskreno i usredotočeno propitivanje književnog djela i njegovog jezika.“¹Tu se, dakle, ponovno vraćamo adaptaciji kao dijalogu s književnim djelom, njegovom estetikom, ideologijom, povijesnim i kulturalnim kodovima, ali i adaptaciji kao izvedbi tog dijaloga posredstvom osobne poetike filmskog autora.

Andre Bazin proširuje pojam adaptacije na svako umjetničko djelo koje je izmješteno, ne nužno iz vlastitog medija, već iz kulturalnog konteksta i recepcijskih uvjeta za koje je

¹ Fassbinder, Reiner Werner, *Preliminary Remarks on „Querelle“*, in *The Anarchy of the Imagination*, ed. M.Toteberg and L.A.Lensing, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992.

stvarano [Bazin, 1997]. Nadovezujući se na Malrauxovu tezu o promjeni izvorne funkcije umjetničkog djela kada je ono izloženo u muzeju, Bazin postavu muzeja uspoređuje s *dajdžestom* jer sadrži *selekciju* slika koje su bile namijenjene drugačijem arhitekturnom i dekorativnom kontekstu, tj. drugačijoj recepcijskoj situaciji. U tom smislu i muzej-dajdžest je određena forma adaptacije, mada još uvijek sadrži *originale*, kao što je i Malrauxova ideja *imaginarnog muzeja*, ostvarivog posredstvom fotografske reprodukcije (u predigitalno doba), samo globalizirana adaptacija. Gledajući još dalje u prošlost, Bazin uz pojam adaptacije vezuje i migracije mitskih narativa i religijskih toposa kroz različite medije i povijesne i umjetničke epohe, te uočava da se i određeni književni likovi (Don Quijote, Gargantua) emancipiraju u kolektivnoj uobrazilji od svojih izvorišta, primjerice od romana, koji se tako ukazuje kao generator modernih mitova. Bazin upotrebljava metaforu kristalnog lusteru i baterijske lampe za funkcionalno razlikovanje književnosti (adaptacijskog predloška) i filma. Formalna ljepota kristalnog lusteru (književnosti) proizvod je kompliciranog i potpuno artifičijalnog rasporeda pojedinih dijelova, dok baterijska svjetiljka (film) nije zanimljiva zbog vlastitog oblika ili kvalitete svjetla, već zbog onoga što otkriva u ovom ili onom mračnom kutu stvarnosti [isto].

Dudley Andrew vezuje adaptaciju uz teoriju interpretacije [Andrew, 1984]. Svaki reprezentacijski film je filmsko označavanje (adaptacija) neke već postojeće cjeline, bilo da se radi o osobi, mjestu, događaju ili situaciji. Primjerice, Ruttmanovoj *Simfoniji velegrada* (1927) prethodi formirana kolektivna svijest o Berlinu kao velegradu. Marxistički teoretičari rekli bi da naša svijest nije otvorena prema svijetu već ga filtrira kroz filter vlastite ideologije, pa tako i svako filmsko izlaganje postoji u relaciji na neku prethodnu cjelinu smještenu neupitno u osobni ili javni rezervoar iskustva. Drugim riječima, ni jedan reprezentacijski film ne reagira direktno na stvarnost, već adaptira neku prethodno postojeću koncepciju, o čemu već govori i sama riječ reprezentacija. Adaptacija u užem smislu ograničava reprezentaciju inzistirajući na kulturalnom statusu modela, što znači da u slučaju djela eksplicitno označenog kao adaptacija kulturalni model koji film reprezentira već je spremljen kao reprezentacija u drugom znakovnom sistemu, tj. mediju.

U velikoj mjeri adaptacija podrazumijeva i preuzimanje značenja prethodnog teksta. Hermeneutički krug, imanentan reprezentacijskoj teoriji, naučava da se eksplikacija teksta događa tek nakon njegovog prethodnog razumijevanja, a prethodno razumijevanje je

ispravno jedino ako omogućava pažljivu eksplikaciju. Shodno tome, proces adaptacije može pokrenuti svoj složeni mehanizam označitelja samo kao odgovor na općenito razumijevanje označenog kojemu stremi.

Andrew navodi tri modusa odnosa filma i prethodnog teksta, pri čemu pretpostavlja tekstove kojima je priznata određena kulturalna vrijednost: *posuđivanje*, *ukrštanje* i *transformacijska (adaptacijska) vjernost* [isto].

Posuđivanje je najfrekventniji modus filmske adaptacije, pri čemu autor novog djela upotrebljava materijal, ideje ili formu ranijeg, recepcijski uspješnog djela, koristeći njegov kulturalni prestiž i/ili popularnost. Pritom nije toliko važna vjernost predlošku, koliko plodnost njegova supstrata u rasađivanju tematskog materijala u druge medije i autorske poetike. Kurosavino *Krvavo prijestolje*, inspirirano *Machbethom*, Bressonov *Džepar*, koji posuđuje motive *Zločina i kazne*, ili Coppolina *Apokalipsa sada*, koja se nadahnjuje *Srcem tame*, primjeri su tog modusa adaptacije. Uglavnom se radi o kanonskoj literaturi koja je već doživjela ranije „vjerne“ adaptacije, ili je toliko dijelom kolektivne svijesti određene kulture da joj *posudba* ne može oduzeti ništa od kulturalnog prestiža i prethodne interpretativne autonomije. Kurosava, koji se često inspirirao zapadnom kulturom, tako posuđuje od Shakespearea temu, likove, a u najvećoj mjeri i strukturu djela, prebacujući radnju u srednjovjekovni Japan. Posudba, za razliku od vjernosti predlošku, ovdje je indicirana ne samo različitim, ikonografski i koreografski iskazanim, kulturalnim kodom, (utjecaj tradicionalnog Nogaku kazališta), nego i djelomično promijenjenom karakterizacijom naslovnog lika u kojemu se ne ogleda toliko negativna veličina ambicije, moći i destrukcije, koliko nesigurna i nekompletna osobnost. Na drugom polu spektra adaptacijske posudbe nalazi se *Džepar*, čija povezanost sa *Zločinom i kaznom* čak nije ni deklarirana na špici filma, jer su faktografske značajke Bressonove priče znatno drugačije od onih u Dostojevskoga. No, iako je zločin Dostojevskijevog junaka ubojstvo, a Bressonovog krađa, i u jednom i u drugom slučaju radi se o junaku koji „namjerno i samosvjesno pokušava djelovati izvan ograničenja koja nameće moralni imperativ. Kao mnogi kriminalci, on to čini iz dva suprotna razloga: zato jer misli da je bolji od drugih, i zato jer – strahujući da je gori – priželjkuje kaznu.“² Francis

² Ebert, Roger, „Pickpocket“ Movie Review & Film Summary, www.rogerebert.com, 1997.

Ford Coppola u *Apokalipsi sada* na sličan način posuđuje centralni zaplet i likove Conradova *Srca tame*, pri čemu tu posudbu i obznanjuje, ostavljajući ključnom liku, Kurtzu, njegovo ime iz romana. Potraga za odmetnutim Kurtzom kod Coppole se seli iz belgijskog Konga s kraja devetnaestog stoljeća u Vijetnam u vrijeme američke vojne intervencije, no ostaje u krugu motiva (neo)kolonijalizma, sudara civilizacije i primitivne kulture, te granica moralne svijesti na rubovima uljuđenog svijeta.

Drugi modus adaptacije, *presijecanje* (ili *ukrštanje*), podrazumijeva da je posebnost predložka sačuvana u tolikoj mjeri da je on intencionalno ostavljen neasimiliran u adaptaciji [Andrew, 1984]. Za primjer opet možemo uzeti jedan Bressonov film, *Dnevnik seoskog svećenika*, nastao prema istoimenom romanu Georges Bernanos. Andre Bazin tvrdi da se tu ne radi toliko o adaptaciji, koliko o *refrakciji* originala [Bazin, 1967]. Bressonov film *jest* roman viđen kinematografski, jer je izbjegao otvaranje ili „pofilmljenje“ predložka. Proklamirajući unaprijed da će biti vjeran romanu, i to na doslovan način, „riječ-po-riječ“, Bresson je, paradoksalno, uspio ostvariti maksimalnu umjetničku slobodu. Umjesto *zgušnjavanja*, koje pretpostavlja integraciju bitnih sastavnica romana u sažetiju filmsku cjelinu, Bresson je primijenio *prorjeđivanje*, odbacujući sporedne likove, prizore i opise, te preuzimajući doslovno svaku rečenicu dijaloga koja je preživjela selekciju, kao i osnovni faktografski sadržaj svakog uvrštenog prizora. No dok je Bernanosov roman bogat opisima koji izražavaju ugođaje i psihološka stanja i koji se u čitateljevoj mašti mogu lako vizualizirati, Bresson je izbjegao svaku ekspresivnost, pa i glumačku, kao i psihologizaciju likova. Doslovno prenoseći znatno reducirani tekst romana u filmski medij, ali i kloneći se realističnog punjenja prizora, on postiže pročišćenje prizora i likova do esencije, gotovo do znaka. Uz tu redukciju informacija unutar kadra, događa se i izrazit metonimijski pomak, skretanje pogleda s cjeline i središta prizora, ali i specifično razdvajanje slike i – ne toliko zvuka, koliko samog teksta romana prisutnog kroz zvuk, tj. kroz glas pripovjedača. Ta dijalektička veza neprocesuiranog književnog teksta i slike koja se doima kao da radi na svom ukidanju, stvara u Bressonovom slučaju ono presjecište koje obilježava ovaj modus adaptacije. [isto]

Treba napomenuti da je modus presijecanja posebno drag modernističkim scenaristima/redateljima jer omogućava metatekstualne konotacije koje su jedno od središta njihovog interesa. Primjerice, u Pasolinijevim filmovima *Medeja*, *Canterberyjske priče* i *Decameron* adaptacija zadržava drugovrsnost i distinktivnost predložka, inicirajući

dijalektičku međuigru između estetičkih formi jednog i kinematskih formi drugog povijesnog perioda.

Treći modus adaptacije, *transformacijska vjernost*, u startu sadrži u sebi kontroverzu jer implicira pokušaj filma da dostigne predložak, da se dovine do njegovih vrednota, kao i publiku koja traži takvu odmjeravanje. Pogled na ovaj modus adaptacije često se koristi metaforom „slova“ i „duha“ adaptiranog teksta, pri čemu je slovo, navodno, dohvatljivije filmu, jer se može emulirati na mehanički način. Geografske, socijalne i kulturalne informacije koje čine kontekst djela, te osnovni pripovjedni aspekti mogu se svesti na kostur koji će na jednak način biti temelj i književnom tekstu i filmu. To i jest bila Bazinova zamjerka ovom tipu adaptacija, budući da nedovoljno kreativno koristi specifičnosti filma u procesu „posvojenja“ materijala preuzetog iz književnog teksta. S druge strane, vjernost duhu originala teže je ostvariva, jer je nemoguće mehanički reproducirati „ton“, ritam, vizualne predodžbe i vrednote teksta koje se stvaraju tijekom njegove čitalačke recepcije. Općenito, film djeluje smijerom od percepcije (vizualne i auditivne stvarnosti na ekranu) prema značenju, od izvanjskih fakata prema unutarnjim motivacijama i konzekvencijama, od datosti svijeta prema smislu priče izlučene iz tog svijeta. Književna fikcija djeluje, do određene granice, obrnuto: od znakova (grafema i riječi), preko izričaja, do percepcije koju izričaj omogućava (a onda opet i do značenja). No, kako je moguće transformirati označitelje iz jednog komunikacijskog sistema (verbalnog) u označitelje drugog sistema (slikovnog i zvukovnog), ako je veza označitelja i označenog specifična za dani komunikacijski sistem? Premisa takve transformacije podrazumijeva da se označeno više razine može odvojiti od označitelja, tj. izdvojiti iz teksta originala te aproksimirati drugom grupom označitelja. Andrew u vezi s tim postavlja pitanje možemo li reproducirati značenje *Mona Lise* u poemi, poeme u muzičkoj frazi, a muzičku frazu u mirisu [Andrew, 1984]. On smatra da svaki proces adaptacije predstavlja svojevršno *sparivanje (matching)*. Kao pojedinci, kroz svakidašnje iskustvo neprestano svjesno ili nesvjesno sparujemo objekte različitih sistema: tuba zvuči više kao kamen nego kao žica, više kao medvjed nego kao ptica, više kao romanička crkva no ona barokna... Daljnjom analizom postaje razvidno da oba sistema znakova, i onaj koji pripada književnosti i onaj koji pripada filmu, počivaju na konotaciji. Narativnost je stoga najsolidnija veza između književnih i filmskih znakova, jer narativni kodovi uvijek funkcioniraju na razini implikacije i konotacije. Budući da je spektar konotacija jednog znaka

(pojma, slike) kulturalno i povijesno specifičan, svaka analiza pojedine adaptacije i adaptacijskog procesa mora u sebe uključiti i analizu konteksta koji analizirano djelo zahvaća. Time proučavanje adaptacija „izmiče iz carstva vječnih načela i generalizacije na neravno ali solidno tlo umjetničke povijesti, prakse i diskursa“ [isto].

Da bi ilustrirao tvrdnju da priče, posebice one popularne, ovise u svojoj razumljivosti o kodovima, konvencijama, konotacijama i tropima koji migriraju iz jednog medija u drugi, Robert B. Ray uzima primjer iz *Casablanca*: u prvom prizoru u kojemu upoznajemo junaka filma, Ricka Blainea, on sjedi za stolom u bijelom smokingu, puši cigaretu i proučava šahovsku ploču pored koje stoji poluprazna šampanjska čaša [Ray, 2000]. Taj prizor trebao bi ocrtati Ricka kao sofisticiranog, inteligentnog, pomalo umornog, ponosnog i melankoličnog čovjeka. Njegova inicijalna karakterizacija derivirana je velikim dijelom iz objekata (smoking, šampanjska čaša, šah) čije značenje je kodirano kroz ponovljene slične uporabe u drugim filmovima, popularnoj književnosti, reklamama i stripovima, te potvrđeno „zdravim razumom“. Pritom popularna djela, za razliku od avangardnih, ne dovode u pitanje konotacije označitelja preuzetih iz zajedničkog kulturalnog konteksta, a time potvrđuju i ideologiju kulture u kojoj stvaraju kao sumu svih konotacija koje su upotrijebili.

Na kraju, treba se zapitati kakve su za praktičara, filmskog ili televizijskog scenarista, konzekvence svih ovdje navedenih uvida u različite aspekte filmskih adaptacija. Kao što smo ustanovili, proces adaptacije nekog teksta ne referira se samo na taj tekst, već i na različite attribute kulturalne zajednice u kojoj je nastao, kao i one u koju se prenosi adaptacijom. Nadalje, strategija adaptacije ovisiti će o umjetničkim i neumjetničkim ciljevima koje adaptator želi postići, u rasponu od posudbe kulturalnog prestiža adaptiranog teksta, tj. hermeneutički zaokruženog, *ready-made* narativnog nukleusa, preko dijalektičkog suživota predloška i adaptacije u jednoj vrsti dijaloga, do pronalaženja medijski specifičnih ekvivalenata izraza koji će „vjerno“ transponirati mrežu recepcijskih učinaka u novo djelo. Da bi se to postiglo, potrebno je, naravno, razumjeti tekst koji se adaptira, kako u njegovom značenju, tako i u svim relevantnim kontekstima koje zahvaća. I, ne manje važno, proces adaptacije implicitno je uvijek istraživanje, koje u svakom pojedinom slučaju propituje sličnosti i razlike, mogućnosti i ograničenja dvaju umreženih medija.

BIBLIOGRAFIJA

1. Andrew, Dudley, chapter *Adaptation* in *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press, 1984.
2. Bazin, Andre, *Adaptation, or the Cinema as Digest* in *Bazin at Work: Major Essays and Reviews From the Forties and Fifties*, ed. Bert Cardullo, London: Routledge, 1997.
3. Bazin, Andre, *Šta je film?*, Beograd: Institut za film, 1967.
4. Bluestone, George, *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1957.
5. Cartmell, Deborah and Imelda Whelehan, eds., *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, New York: Routledge, 1999.
6. Chatman, Seymour, *What Novels Can Do That Film Can't (and Vice Versa)* in *On Narrative*, ed. W.T.J. Mitchell, Chicago: University of Chicago Press, 1980.
7. Gilić, Nikica, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga, 2007.
8. McFarlane, Brian, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York: Oxford University Press, 1996.
9. Naremore, James, ed., *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
10. Ray, Robert. B., chapter *The Field of „Literature and Film“* in *Film Adaptation*, ed. J.Naremore, New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
11. Seger, Linda, *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, New York: Holt Publishing (Owl Books), 1992.
12. Stam, Robert and Alessandra Raengo, eds., *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2004.
13. Vojković, Saša, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008.

II DRAMATURŠKA ANALIZA JEDNE FILMSKE ADAPTACIJE

Kolarova i Babajina *Breza*

Kada je 1967. god. krenuo u snimanje *Breze*, Ante Babaja imao je iza sebe tek jedan dugometražni igrani film, stiliziranu adaptaciju bajke Hansa Christiana Andersena *Carevo novo ruho* (1961), te petnaest kratkih dokumentarnih i igranih filmova, od kojih se ni jedan nije bavio temom sela. Doduše, desetljeće ranije, Babaja je pripremao filmsku adaptaciju jedne druge Kolarove novele, *Svoga tela gospodar*, no taj je projekt, nakon smjene na čelu Jadran filma, dodijeljen redatelju Fedoru Hanžekoviću. Iako je, kao Višanin porijeklom (rođen u Imotskom, školovan u Beogradu i Zagrebu), možda i poznao mentalitet i običaje malih otočkih mjesta, problematika sela sjeverozapadne Hrvatske Babaji sigurno nije bila posebno bliska. Njegov interes za Kolarovu novelu, stoga, nije interes insidera, upućene osobe koja je svoje znanje i iskustvo u vezi sa seoskim ambijentom stekla iznutra, već interes čovjeka koji je većinu života proveo u gradu, koji se u gradu školovao i svjetonazorno formirao, i kojemu je selo iz prve polovice dvadesetog stoljeća zanimljivo prvenstveno kao poprište životne borbe i zaoštrenih egzistencijalnih situacija u kojima čovjekova bit postaje najprezentnija. Iz tog je razloga i izabrao pripovijetku Slavka Kolar, agronoma koji je selo također promatrao očima grada, a ne, primjerice, neko djelo Josipa Kozarca, u kojemu ima „prikrivenog patosa (...), onog metaforičkog, manje ili više spretno uperenog kažiprsta koji upozorava na oblike društvenog zla, ne bi li potakao suprotne mjere.“ [Frangeš, Žmegač, 1998]. Iako, gledajući općenito, patos čovjekove pozicije u svijetu nije stran ni Babaji, njega ne zanima pragmatična kritika društvenih pojava, kao što ga ne zanima ni bilo koji mikroskopski pogled na zbilju.

Kada je pripovijetka *Breza* prvi put objavljena 1928. god., a pogotovo nakon izlaska zbirke pripovijedaka *Mi smo za pravicu*, 1936. god., u koju je i *Breza* uvrštena, Slavko Kolar je dočekan u javnosti kao svojevrsno književno otkriće. Doduše, nije se radilo o piscu početniku, budući da je Kolar u tom trenutku iza sebe već imao objavljene dvije zbirke

pripovijedaka, te dvadesetak godina književnog djelovanja, no tek je u novoj zbirci selo dobilo središnje mjesto, a relativizirajući humorizam postao zaštitnim znakom Kolarovog književnog diskursa. Naime, dotadašnje književno bavljenje selom, kako u već spomenutog Josipa Kozarca, tako i u Ivana Kozarca i Dinka Šimunovića, kretalo se u stilskom rasponu od naturalizma do poetske alegorije, dok većina pisaca Matoševe i kasnije generacije nije ni pokazivala interes za selo kao potencijalnu građu svojih djela. Tek pojavom zbirke *Mi smo za pravicu* problematika sela fokusirana je optikom moderne čitateljske publike, urbane i obrazovane, kojoj folklorizam, romantičnost i prosvjetiteljska kritičnost dotadašnjeg pristupa seoskoj tematici nije odgovarala.

U zadnjoj fazi svog stvaranja, krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, Slavko Kolar oprobao se i u pisanju filmskih scenarija. Iako je uz Zvonimira Berkovića i Nikolu Tanhoferu radio na scenariju filma *Opsada* (1956), redatelja Branka Marjanovića, kao scenarist se doista afirmirao godinu dana kasnije već spomenutom adaptacijom pripovijetke *Svoga tela gospodar*, na čije pisanje ga je, uz tadašnjeg dramaturga Jadran filma Zvonimira Berkovića, potaknuo upravo Babaja, nadajući se svojoj prvoj režiji dugometražnog igranog filma. Do tog angažmana, međutim, nije došlo, film je, kao što smo već rekli, režirao Fedor Hanžeković, a njegov uspjeh kod publike i kritike ponukao je Kolaru na pisanje još nekolicine scenarija, među kojima i *Breze* (1961). No tek 1967. god., nakon što je Kolar u međuvremenu preminuo, Babaja je konačno dobio priliku režirati film koji će postati jednim od najcjenjenijih djela hrvatske kinematografije.

Babajin pristup adaptaciji *Breze* (Kolarov scenarij preradio je Božidar Viočić, a potom i sam Babaja) pripada kategoriji vjerne adaptacije, unutar koje su vidljive prilagodbe ritmu filmske naracije, te određena podešavanja ugođaja i pripovjedačke perspektive u skladu s interesima i osobnošću redatelja. U tom sklopu vjernost prije svega znači adaptatorovo pristajanje na način na koji pripovijetka konstruira implicitnog autora, a na osobnijoj razini i srodnost Babajinog i Kolarovog senzibiliteta u odnosu na temu kojom se bave.

Ono što prvo upada u oči pri čitanju Kolarove pripovijetke, a što se odmah nameće kao ozbiljan izazov filmskom adaptatoru, jest svojevrсно narativno višeglasje, tj. mnogostrukost pripovjednih perspektiva. Unutar tog višeglasja dominantna je

perspektiva tzv. sveznajućeg pripovjedača, instance koja prevazilazi svjetonazorni i perceptivni obzor likova u priči, te se stoga još naziva i transcendentnim pripovjedačem (u suvremenoj naratologiji zamijenio ju je pojam nulte fokalizacije). Ta instanca se ovdje najlakše prepoznaje po više ili manje ironičnom pogledu na zbivanja, onakvom kakav nije značajka ni jednog od likova u priči, pogotovo ne po načinu artikulacije i vokabularu. S druge strane, prividno poistovjećivanje sveznajućeg pripovjedača sa sudovima i općenitim svjetonazorom nekadašnje zaostale seoske sredine, pri čemu se ti sudovi ne pripisuju ni jednom liku poimence, također proizvodi ironičan odmak, računajući pritom na nešto prosvjećenijeg čitatelja kojemu je ova proza i namijenjena. Jer takav čitatelj teško će povjerovati da od pisca poput Kolaro, ili – da budemo precizniji – implicitnog autora pripovijetke, potječu sudovi poput ovih: „Nije na žalost bio dečko, već curica. (...) Umrlo joj u to vrijeme i dijete. Vidjelo siroče da za nj nema života i da je samo na nepraviliku. (...) Za doktora već kako-tako, jer kad ni Roža ni Rok nisu pomogli, šta bi ona zelembać doktorski znao! (...) Tu se jelo, tu se pilo, pjevalo, igralo, a kako je red, bilo je i tučnjave.“ Raskorak između onoga što se tu govori i onoga što bi se trebalo reći s prosvjećenog stajališta toliki je da se značenja zapravo obrću, a to je ključna karakteristika ironije. Pritom činjenica da su neki od navedenih iskaza zapravo prikrivene gnome, „narodne mudrosti“, misli i uvjerenja određene kulturne zajednice, čini narativnu polifoniju još bogatijom.

Najvažniji ishod takve mnogostrukosti pripovjednih motrišta jest određeni relativizam koji se temelji na uvjerenju da svaka društvena pojava ima više lica, te da se o njoj može suditi iz različitih, ponekad i oprečnih načela. No razumijevanje za pojedinca i njegove motivacije, kao značajka tako konstruiranog implicitnog autora, čak i onda kada je taj pojedinac u krivu, kada njegovo djelovanje izaziva patnje drugih, ne govori automatski o moralnom relativizmu. U kontekstu *Breze* moralni fokus promatračke optike uvijek je jasan, podešen prema referencama opće humanosti na koje ukazuje upravo već spominjana ironija, ali bez kritičkog patosa upravljenog prema pojedincu. Teški životni uvjeti i opća zaostalost sredine suzuju prostor u kojemu djelovanje individue može bitno utjecati na ishode zbivanja, pa stoga ni likovi u Kolarovoj noveli ne izazivaju jake emocije identifikacije ili odbojnosti. Sudbina Janice, centralnog lika *Breze*, stoga je prije žalosna no tragična, okolnosti njenog oboljevanja i smrti gotovo da su predestinirane, pa iako je i

minimalni višak uvidavnosti njenih bližnjih mogao promijeniti ili bar odgoditi njen tužni kraj, takav razvoj bilo je teško očekivati. Janičina krhka pojava, „poput breze među bukvama“, kako je opisuje gospodin nadšumar, strši u sredini u kojoj se i kod žena cijeni snaga, izdržljivost i otpornost, dakle opremljenost za teške fizičke poslove. Osim toga, od žene se traži poslušnost i neosjetljivost, poslovična „debela koža“, a Janica je bila „gizdava“, koji put i „oštra jezika“, kako tvrdi njezina svekrva Kata.

Ulazeći u pripovjedačke perspektive svojih likova, tzv. unutarnju fokalizaciju, Kolar ipak ne prodire u dubinu njihovih psihičkih života. On ih promatra kroz njihove primarne emocije i rasudnu logiku koja te emocije podupire, implicirajući da se radi o likovima koji nisu kondicionirani za složeniju autorefleksiju. Njihov pogled u sebe same seže do razine koju oni lako mogu verbalno artikulirati i koju bi mogli prenijeti i nekome drugome, članu obitelji ili susjedu, a da ne uđu u njima neprimjerenu intimnu ispovjed. Primjerice, razmišljanja Janičinog muža Marka Labudana autor ovako opisuje: „Ne može se reći da Marko nije volio svoju ženu i da mu nije bilo žao što će umrijeti, ali opet: može li joj on pomoći? Pa da plače dan i noć, njoj od toga nikakva korist!“ Vrhunac osjećaja, nakon što je pri kraju pripovijetke skoro posjekao brezu u kojoj mu se prividjela pokojna Janica, Marko doživljava ovako: „Sve je bilo tako nejasno, tako mutno i mučno u njegovoj glavi, te mu se još većma zamutiše one njegove nekoć slavne, jasne sokolove oči. Objesio je tužno i nemarno, onaj još jučer gizdavi brk.“ Svoj maksimum uvida, dakle, u ono što mu se upravo dogodilo Marko dosiže spoznajom da ga obuzimaju zbujujući osjećaji koje ne može razbistriti, te im se tužno i rezignirano prepušta. Tu nema katarze, iskupljenja, pa čak ni naslućenog osobnog razvoja. I drugi likovi za svoju emocionalnu suzdržanost prema Janici imaju uvjerljivu argumentaciju, pa tako Janičin svekar ovako rezonira: „Ima li, na priliku, smisla zvati doktora? Pomoći joj neće, to je sigurna stvar, samo će biti više troška. Ako je vozi doktoru, umrijet će putem, ako li pak doktora zove, tu mu konja nahrani i napoji, pa još slušaj i njegove prigovore: zašto pijete svi iz jedne čaše, zašto jedete iz jedne zdjele, zašto toliki spavate u istoj sobi, zašto obojke sušite na peći? Zašto? Zašto? Lako je gospodi prigovarati, ali je teško siromahu čovjeku živjeti!“ Suosjećanje je luksuz bogatih – misao je koja kao da zrači iz ovog monologa, ali i iz mnogih drugih unutarnjih monologa i dijaloških replika Kolarove pripovijetke.

Iz svega navedenog nameće se zaključak da pripovjedna koncepcija *Breze* traži onakvog filmskog adaptatora koji će, poput redatelja Jeana Renoirea, imati razumijevanja i za one likove čije postupke nije lako braniti. Jer „svatko ima svoje razloge“ – jedna je od Renoirovih autorskih maksima. Ante Babaja, na prvi pogled, ne uklapa se glatko u takav traženi profil. Moralna podloga njegovih filmova snimljenih prije *Breze*, kao što su *Carevo novo ruho*, *Lakat*, i drugi, svjedoči o autorskoj osobnosti kojoj opći relativizam u filozofskom smislu nije posebno blizak. Kasniji Babajini filmovi taj dojam samo će osnažiti, držeći čovjeka odgovornim za vlastitu egzistenciju i onda kada je ona nošena silama povijesti i politike. Babajino uvjerenje da su čovjekov karakter i njegova sudbina (u umjetnosti: karakter umjetnika i njegovo djelo) u direktnoj transmisiji, ako već nije moralističko, onda bar ima značajke moralnog fatalizma. Za pretpostaviti je stoga da Babaju *Brezi* nije toliko privukao humoristički relativizam kojim Kolar uspijeva ozbiljnu temu osvijetliti iz onih, ponekad skrivenih, kutova na koje u drugim književnim pristupima često padaju teške sjene patosa, već upravo potencijal za katarzu koji u pripovijetki nije realiziran. Naravno, u tom odabiru ne treba zanemariti ni Babajin senzibilitet dokumentarista koji u (nekadašnjem) selu ne traži toliko etnografski zanimljivu građu, koliko etnografski specifično poprište djelovanja mitova i arhetipova.

Ta dva pretpostavljena interesa u načelu podrazumijevaju i dva suprotna pripovjedna modusa, jedan koji će u određenoj mjeri uvući gledatelja u identifikaciju s likom, te drugi koji će ga onoliko distancirati od likova koliko je potrebno da se ukaže na društvene mehanizme seoske zajednice. Iako suprotni, ti modusi nisu međusobno neuskladivi, pogotovo ako imamo na umu da je u filmskoj *Brezi* potreba za njihovim usklađivanjem ograničena na samo nekoliko mjesta u sižeju, te da je izvedena diskretno, gotovo neprimjetno. Kasnije ćemo se nešto detaljnije pozabaviti ovim pitanjem, no dojam koji se povodom njega nameće jest da je Babaja u pristupu ovom kao i drugim oblikovnim problemima prije svega modernist kojemu ponekad nisu strani ni određeni stilski radikalizmi, no koji čvrsto vjeruje o organsko jedinstvo umjetničkog djela. Tu možemo povući paralelu s jednim drugim filmskim autorom, Reinerom Wernerom Fassbinderom, u čijim filmovima mehanizmi koji navode na identifikaciju i oni koji od nje distanciraju, tj. melodrama i brechtijansko očuđenje, postoje usporedno na razini na kojoj je gledatelj neprestano svjestan njihove istovremenosti. Fassbinder, koji je preminuo 1982. god.,

nagovijestio je takvim radikalnim pristupom tendencije koje će nešto kasnije postati dijelom postmodernističkih strujanja.

Pristupajući problemu narativnog višeglasja, Babaja je morao donijeti odluku kako filmski djelatno uspostaviti pripovjedačke perspektive, te koje među njima učiniti dominantnijima, a koje potisnuti u pozadinu. Prije svega se nametnulo pitanje što učiniti sa sveznajućim pripovjedačem, odnosno kako na neki drugi, filmu primjereniji, način supstituirati neke njegove funkcije.

Instanca sveznajućeg pripovjedača, tj. nulte fokalizacije, filmski je djelatna i prepoznatljiva gotovo isključivo kroz prisutnost naratora, dakle glasa koji komentira događaje, ne sudjelujući u priči i nemajući s pričom ni posredne veze. No, za razliku od situacije kada je pripovjedačev glas u funkciji tzv. unutarnjeg monologa, kada pripada određenom liku u priči (unutarnja fokalizacija) i kada, u načelu, postiže intimni, ispovjedni ugođaj, sveznajući pripovjedač u filmu proizvodi određenu distancu od likova i radnje, bilo da je njegov izričaj u „ozbiljnom“, bilo u humornom registru. Naime, svojim prisustvom on indicira izvjesnu artificijelnost pripovjedačke situacije, za razliku od onog puno češćeg slučaja kada naratora nema i kada se priča (naizgled, samo naizgled!) odvija sama, pa time motivira gledatelja da zaboravi na „pripovjednost“ i da se osjeti uronjenim u zbivanja na ekranu. Razina distanciranja koju postiže sveznajući (filmski) pripovjedač ovisi, naravno, o učestalosti pojavljivanja naratora tijekom filma, pa je i u takvim filmovima moguće „utonuti“ u identifikaciju s likovima u dužim odsječcima u kojima se pripovjedačev glas ne pojavljuje. Takavi su, primjerice, filmovi *Nedjelja na selu*, Bertranda Taverniera, i *Barry Lyndon*, Stanleya Kubrica, u kojima se narator javlja sporadično: u prvome nalik trezvenom i uozbiljenom psihologu koji nam povremeno daje informaciju o razmišljanjima i intimi likova koju oni sami, rječju ili govorom tijela, nisu spremni otkriti; u drugome filmu pripovjedač se doima poput pomalo svečanog pater familiasa koji prosvjetiteljski ukazuje na moralni kauzalitet pojedinačnih sudbina (adaptacija romana W.M.Thackeraya). Puno radikalniji efekt distanciranja s naratorom – sveznajućim pripovjedačem postignut je u filmu *Dogville*, Larsa von Triera, no tamo je narator samo jedan od faktora distanciranja, uklopljen u koncepciju u čijem središtu je prazna pozornica s tlocrtno naznačenom scenografijom, koja i sama ima očudujući učinak. S druge strane, zanimljiv je primjer filma *H-8*, Nikole Tanhoferera, u kojemu je sveznajući

pripovjedač eklatantan, no distancirajući efekt ipak je potisnut. Razlog tome leži u činjenici višekratnog i gotovo neprimjetnog naratorovog isklizavanja iz simulacije radio-vijesti u modus sveznajućeg pripovjedača i natrag, pri čemu se ova prva instanca, svojom prividnom objektivnošću i konkretno lociranim izvorom, uklapa u ugođaj neke zamišljene kućne situacije s upaljenim radio-prijemnikom, pa je njena artifičijelnost prigušena. Kada ona prijeđe u modus sveznajućeg pripovjedača, naratorova glasovna intonacija i retorička povišenost ostaju isti, pa se tako simulacija prepoznatljive i donekle bliske recepcijske situacije nastavlja.

Možda se zasitivši stilizacija koje su dominirale njegovim dotadašnjim igranim filmovima, ili samo procijenivši da je Kolarovoj pripovijetki primjereniji realističan pristup, Babaja je odbacio sveznajućeg pripovjedača, te se pritom našao pred izazovom njegove supstitucije. Naravno, prvi korak u takvom poduhvatu jest ustanoviti što bi se konkretno trebalo supstituirati, koje su to informacije o likovima i događajima koje su važne za priču, a koje su dijelom modusa sveznajućeg pripovjedača, te koje učinke taj modus pripovijedanja proizvodi u procesu recepcije.

Informacija važnih za priču, a koje nikako ne bi mogle biti dijelom perceptivnog i spoznajnog procesa samih likova, u *Brezi* gotovo da i nema. Već ranije spominjane prikrivene gnome skoro je nemoguće efikasno i ekonomično pretočiti u dijalog likova, prije svega zato jer je za njih teško pronaći dijalošku motivaciju. Još i važnije, narodna vjerovanja i „mudrosti“, u svojem izvornom ili ponešto deformiranom obliku, dijelom su perspektive sveznajućeg pripovjedača na način ironijskog odmaka, a ironija iz perspektive likova u *Brezi* gotovo da je nezamisliva. Stoga kao najvažnija funkcija sveznajućeg pripovjedača ostaje baš njegova humoristična intonacija, prvenstveno u ironijskom pogledu na kontekst centralnog događaja, a taj događaj je, sam po sebi, oporo žalostan, ako već ne i tragičan. Događaja, koji bi bili obilježeni humorom proizašlim iz same situacije, u *Brezi* ima malo, a mi ćemo navesti dva: epizoda s financima koji su zalutali na karmine, misleći da se radi o svadbi, te epizoda sa pijanim Janičinim svekrom Mikom Labudanom koji na Janičinom pogrebu upada u raku. Obje epizode imaju obilježja groteske, odnosno mješavine strašnog, smiješnog i bizarnog, pa humorna komponenta u njima ne funkcionira relativizirajuće, ublažavajući patos situacije, već u sinergiji s ostale dvije proizvodi čuđenje i blagu odbojnost.

Kad bi se fabula *Breze* u procesu adaptacije potpuno izmaknula humornoj optici, koja je u pripovijetki neodvojiva od sveznajućeg pripovjedača, posljedice se ne bi osjetile samo u žanrovskom registru, već i u međusobnoj ravnoteži likova. Već i površna analiza Kolarove pripovijetke otkrit će da prema kriteriju odnosa prema centralnom motivu, Janičinoj bolesti, pa i prema Janici općenito, u *Brezi* nema pozitivnih likova. Izuzetak je nadšumar, Markov šef, no njegova uloga u priči vrlo je ograničena, a njegov utjecaj na centralni zaplet zapravo ni ne postoji, pa se njegov lik u tom kontekstu može zanemariti. Dakle, Janica se na izvjestan način nalazi sama protiv svih, protiv nesmiljenih uvjeta života, neprimjerenih njenoj snazi, protiv zahtjevne i nesuosjećajne svekrve, pasivnog svekra, ravnodušnog i nezainteresiranog muža, skeptičnih susjeda, pa čak i vlastite majke koja joj ne zna ili ne želi pomoći. Tako postavljeni likovi guraju u prvi plan tragičnost Janičine sudbine, utirući put turobnoj drami, pri čemu činjenica nepostojanja lika s kojim bi se gledatelj mogao poistovjetiti postavlja povišene zahtjeve pred lik same Janice. Što sve ona proživljava u periodu bolovanja, što osjeća prema ukućanima i susjedima, kako gleda na svoj život koji se u cvijetu mladosti bliži kraju, sve su to pitanja koja se u takvoj koncepciji nameću, nalažući upotrebu pripovjednih mehanizama kojima bi se dublje ušlo u psihu njenog lika i učinilo njezinu pripovjedačku perspektivu dominantnom. Međutim, u skladu s vlastitim oblikovnim planom i pristupom fabuli, Kolar nam ne daje previše informacija o Janičinom psihičkom životu, barem ne u onoj mjeri u kojoj bi one opravdale dominantnost Janičine fokalizacije. To je bez sumnje posljedica činjenice da Kolar ne zanima pojedinačna drama bilo kojeg od likova koje je osmislio, a zasigurno je svjestan i toga da bi preveliko inzistiranje na Janičinoj autorefleksiji i oprema njenog lika slojevitijim unutarnjim životom proturječila jednostavnosti njene ličnosti, njenom mentalitetu, odgoju i obrazovnoj razini. Stoga saznajemo samo informacije nužne za priču: kako Janica gleda na vlastitu poziciju u domaćinstvu svoga muža i njegovih roditelja, te kronologiju njezine ljubavi prema Marku koju nije umanjila ni bolest ni muževljevo zanemarivanje.

Ostajući, dakle, bez sveznajućeg pripovjedača, ali i bez naglašenije Janičine pripovjedačke perspektive, Babaji je preostalo da na neki drugi način uspostavi ravnotežu među likovima. Da bi u tome uspio, posegnuo je za novim likom, posuđujući ga, uz određene prilagodbe, iz jedne druge Kolarove novele, *Ženidbe Imbre Futača*. Radi se o liku Jože, kojega još zovu i Sveti, zbog njegove pobožnosti i čudorednog života. U toj podužoj noveli

Joža je sporedan lik, a osim pobožnosti krasi ga i bistrina i izuzetna spretnost u svim onim manualnim poslovima za koje se u seoskom okružju može ukazati potreba. Preselivši ga u *Brezu*, Babaja je Joži dao funkciju Janičina zagovornika, u periodu prije njezine udaje čak i platonskog udvarača, a kasnije sramežljivog prijatelja i kompanjona u poslu pastira. Time je uspostavio neku vrstu lažnog ljubavnog trokuta između Janice, Jože i Marka, usporedivog na izvjestan način s trokutom u slavnoj Fellinijevoj *Cesti*, samo sa suprotnim predznakom. U Fellinijevom filmu taj trokut sačinjavaju Gelsomina, pomalo priprosta seoska djevojka, Zampano, vašarski zabavljač kojemu Gelsomina pomaže u njegovoj izvođačkoj točki, te klaun sa svojom cirkuskom trupom, kojega susreću na putu. Između infantilne Gelsomine i grubog i šutljivog Campana otprije postoji napetost latentnog ljubavnog odnosa, a klaun u taj odnos upada kao ludistička protuteža Campanu, puna životne energije i komičarske egzaltacije, koja svojom začudnošću fascinira Gelsominu. Da usporedba ova dva „trokuta“ nije pretjerana svjedoči i činjenica da je sam Babaja u jednom intervjuu priznao da ga je Cesta inspirirala na uvođenje lika Jože Svetoga u *Brezu*. No, dok klaun u Fellinijevom filmu svojim drskim oblijetanjem oko Gelsomine uspijeva potaknuti Campanovu ljubomoru, u *Brezi* je situacija obrnuta: izvor ljubomore je Joža. Naravno, njegova ljubomora nema reperkusije u radnji, pogotovo ne takve koje bi dovele do nekog dramatičnog klimaksa, poput klaunove smrti u *Cesti*. Jožina ljubomora na Marka, deplasirana kakva već jest, kao i njeno izvorište - platonska ljubav prema Janici, čine Janicu prezentnijom, umnažaju je kao odraz u Joži i njegovoj pripovjedačkoj perspektivi, otvaraju je kao lik i pune na način na koji to ni jedna negativna energija ostalih likova ne bi mogla učiniti. Pritom treba imati na umu da Joža Sveti nije lik junaka, nije idealiziran i nema atribute ličnosti koji bi ga činili moralnom referencom i zastupnikom implicitnog autora. Za razliku od Jože u *Ženidbi Imbre Futača*, Joža u *Brezi* nije spretan radnik kojemu sve polazi za rukom (osim što zna rezbariti drvene anđele), nije bistar momak koji rješava probleme, pa njegove infantilne vizije idealne prokreacije i naivne predodžbe o stvarnosti ne djeluju toliko kao ekscentričnost, koliko kao neka vrsta nazadnjaštva, gotovo intelektualne zaostalosti. Takav tip karakterizacije, kojemu nedostaju značajke koje bi lik činile objektom poistovjećivanja, ovdje je u skladu s funkcijom uravnoteženja pripovjedačkih perspektiva. Moglo bi se čak reći da Joža, uza svu svoju dobrodušnost i sklonost prema Janici, dodatno naglašava bezizlaznost Janičine

sudbine, jer ukazuje na to da ni sama dobrota, bez razumijevanja onoga prema kojemu je usmjerena, nema djelotvornog učinka.

Pripovjedačke perspektive troje likova u kvaziljubavnom trokutu ujedno su i glavne pripovjedačke perspektive u filmskoj *Brezi*. Njima još treba pridodati perspektivu Janičinog svekra Mike (čije ime je u filmu iz nepoznatog razloga promjenjeno u Tomu, ali mi ćemo ga, radi lakše snalaženja, i dalje zvati Mika), koji je, na neki način, predstavnik one druge, općenito nezainteresirane strane (Marko i Joža su, na različite načine, zainteresirani za Janicu). On je ujedno centristički zastupnik ostatka sela u odnosu prema Janici, pomirujući u svom stavu onu tvrđu i praktičniju struju, kojoj pripada njegova supruga Kata, te onu sentimentalniju, kojoj pripadaju Joža Sveti, nadšumar, te još poneki stanovnik sela. Kolar oprema Miku unutarnjim monolozima u kojima ovaj pokušava pronaći praktična opravdanja za vlastitu pasivnost u slučaju Janičine bolesti, pokazujući time da mu koncept „pravice“ nije stran, ali i da je nedostižan kada se u jednu pravicu upletu neke druge: pravica za Janicu i pravica za Mikinu obitelj kao cjelinu, Janičino pravo na život i pravo obitelji na ekonomsko preživljavanje. No i te pravice (podsjećamo: naslov zbirke pripovijedaka je *Mi smo za pravicu*), kao i sve ostalo u Kolarovim novelama, relativizirane su ironijom koja ukazuje na one ljudske osobine koje te pravice dovode u pitanje: na škrtost, neukost i neosjetljivost za potrebe drugih.

Nakon odluke o pripovjedačkim perspektivama i žanrovskim nijansama, sljedeći korak koji čeka filmskog adaptatora jest rekonstrukcija fabule iz sižejne strukture pripovijetke, te njeno ponovno slaganje prema kriterijima filmske dramaturgije. Pripovijetka *Breza* ima složenu narativnu strukturu koja, slijedeći mijene interesnog i motivskog žarišta, učestalo mijenja i vremenske razine. Tekst se sastoji od sedam segmenata, koji svi zajedno obuhvaćaju dvadeset skokova u kronologiji fabule. Iako su ti vremenski skokovi u Kolarovoj noveli diskretno uklopljeni u pripovijedanje i na izvjestan način zastrti, u filmu kao takvom oni su uvijek mnogo uočljiviji, pa ih je stoga korisno evidentirati kako bi se procijenio potencijalni filmski ritam originalnog sižea novele. Prva dva odjeljka tako čine ekspoziciju, suočavajući čitatelja s centralnim motivom Janičine bolesti, njenim početkom, razvojem i prognozama ukućana, uvjetima koji vladaju u domaćinstvu, te osobinama kojima se Janica izdvaja iz svoje okoline. Tu je također opisan način na koji je Marko Labudan upoznao Janicu, Markova kratka biografija i reputacija u selu, te Janičin

odnos prema Marku. Središnji segmenti bave se Markovom dilemom u vezi s pozivom da bude barjaktar na susjedovoj svadbi, kao i odnosom ukućana i susjeda prema Janičinom umiranju, da bi peti segment završio Janičinom smrću. Zadnja dva segmenta uglavnom kronološki prate daljnja zbivanja, pogreb, susjedovu svadbu, tučnjavu Marka i uzvanika na svadbi, te završnu codu u kojoj se Marko suočava s Janičinom prikazom. Kada se tako složena priča rasloži u fabulu, u kronološkom nizu uočavaju se tri narativne cjeline, odijeljene kako različitim motivskim fokusom, tako i točkama preokreta, važnim za filmsko uobličavanje: između prve i druge cjeline točka preokreta je Janičino razboljevanje, a između druge i treće Janičina smrt.

I Babaja i Kolar kreću u priču *in medias res*, s početkom druge fabulativne cjeline, tj. s Janičinom bolešću, no dok Kolarov početak ima fatalistički predznak („Bude mrijela, to je gotova stvar!“), Babaja nas prema zapletu vodi postupnije, iako ne bez dramatičnog naboja. Ta postupnost odgovara onom specifično filmskom tvorbenom principu nađenosti priče koji nalaže da se ključni pripovjedni motivi rasprše unutar više eskpozicijskih prizora, te više vrsta iskaza, kako bi pružili privid nepodešenosti i kontingencije kao odlika zbilje, te bili postupno rekonstruirani od strane gledatelja, tj. nađeni. Tako filmska *Breza* započinje Janičinim kolapsom na paši pod kišnim pljuskom, u uvjetima koji potcrtavaju njenu krhkost i izloženost bolesti, no time još nije narativno signalizirana buduća Janičina sudbina. Onesviještenu Janicu kući odnosi njen kompanjon na paši, Joža Sveti, a Babaja istu scenu nešto ranije koristi i da bi ekonomično, u nekoliko poteza, okarakterizirao Jožu kao pobožnog i smjernog čovjeka. Joža, naime, pod kišobranom rezbari drvenog anđela, te se u jednom trenutku, diveći se svom djelu, osjeti ponukanim ispričati Bogu zbog takve oholosti. Nakon što je donio onesviještenu Janicu kući, svekrva Kata raskopča košulju na malaksaloj djevojci, otkrivši joj grudi, pa Joža odmah posramljeno potraži izgovor da se makne od tog prizora, skrušeno moleći Boga da ga ne dovede u napast. Time je već u prvih nekoliko minuta filma naznačen jedan od glavnih odnosa, onaj između Janice i Jože, kao i karakterizacijski profil samog Jože.

Sljedeća scena, koja se odvija u seoskoj krčmi, ne spominje se nigdje u pripovijetki. U toj sceni Babaja je udružio nekoliko eskpozicijskih funkcija, objedinjujući informacije raštrkane na različitim mjestima u noveli. Za stolom u krčmi sjedi Marko s ocem Mikom i s nekolicinom svojih pajdaša, pije se, sve je puno cigaretnog dima, a rundu rakije koju

Marko naručuje za cijelo društvo gostioničar poluironično komentira riječima: „To je kakti za karmine!“ Naime, Marku i Janici umrlo je tek rođeno dijete, no – kao što kaže jedan od pajdaša – „Ne daj Bog da se za tako malu decu moraju spremati karmine! Gde bi čovek došiel!“ Malo po strani sjedi i starac, seoski prosjak i pijanac, koji moli da se i njemu udijeli fraklić rakije, jer „gladnog nahraniti, a žednog napojiti, to je dužnost kršćanska!“ Taj stari prosjak, kojega također nema u noveli i koji se u filmu pojavljuje samo jednom, unosi u ovu, još uvijek ekspozicijsku fazu priče lokalni kolorit i humor, toliko blizak Kolaru. Uskoro u gostionicu ulazi i susjed Žugečić i nudi Marku posao barjaktara na skorašnjoj svadbi svog sina. Marko se nećka zbog smrti djeteta, ali Žugečić je uporan i najavljuje da će za par dana doći ponovo. Spajajući, dakle, u istoj sceni početnu karakterizaciju Marka, informaciju o preminulom djetetu, uvid u mentalitet sredine kroz stavove o smrti novorođenčadi, lokalni ugođaj, te prvu točku zapleta, odnosno poziv za barjaktara, Babaja ponovo pokazuje vještinu ekonomičnog filmskog pripovijedanja u kojoj zapravo nema redundancije i disproporcionalnog prepuštanja autonomnoj atraktivnosti prizora. Sve je tu u funkciji, no unatoč tome, scene ne djeluju usiljeno i „obrađeno“, jer u svojim režijskim postupcima, vođenju gledaočevog pogleda kroz prostor, Babaja uvijek pokazuje interes za ambijent, ugođaj i aktivnosti likova u drugom planu.

Kada smo se već dotaknuli aspekata režije, a njih je u analizi *Breze* teško izbjeći jer su poslužili u rješavanju mnogih problema adaptacije, važno je skrenuti pažnju i na način na koji je Babaja filmske prizore odmaknuo od naturalizma i od potencijalne dramske otežalosti, približavajući se tako Kolaru i pronalazeći filmske ekvivalente za Kolarovu pripovjedačku ironiju i njen distancirajući efekt. Jedan od načina za postizanje tog cilja bio je u izboru glumaca i njihovom redateljskom vođenju. Babaja je u *Brezi* koristio i profesionalne glumce i amatere, tzv. naturščike, što uvijek u sebi krije opasnost stilske neujednačenosti glumačkog izraza na razini cjeline djela. No ta je opasnost izbjegnuta inzistiranjem na robusnosti glume profesionalnih glumaca i suzdržavanju od prevelikog psihološkog nijansiranja, u čemu je pomogla i dijaloška karakterizacija likova te koncept pripovjedačkih perspektiva bez jačih uporišta za identifikaciju. S druge strane, koliko god Babaji bila važna pojavna autentičnost u prikazu sela, kako u ambijentu (scenografija, rekvizita), tako i u izgledu i nastupu glumaca, upotreba naturščika donijela je sa sobom i jedan suprotan učinak, izvjesnu neprirodnost, koju je Babaja, vjerojatno intuitivno,

usmjerio prema stilizaciji. Naturščici su stoga istovremeno i uklopljeni u ambijent sela kroz nijanse svog dijalekta, geste, mimiku, te same svoje fizionomije, kao i izglobljeni iz njega kroz određenu krutost glumačkog izričaja. Babaja se pobrinuo da taj odmak od potpunije psihološke uvjerljivosti bude ujednačen i dosljedan, bez većih oscilacija, čime se gluma naturščika svela na određenu esenciju, na noseći ton, koji idealno odgovara ukupnoj koncepciji filma.

Drugi vid odmaka od naturalizma u *Brezi* u vezi je s vizualnom stilizacijom na razini filmske fotografije. Snimatelj Tomislav Pinter, u dogovoru s Babajom, kompozicijski je i koloristički uobličio kadrove, uglavnom one u eksterijeru i širokim planovima, tako da nalikuju djelima slikara naivaca. Kompozicije u kojima se različite udaljenosti sabijaju u plošnu vertikalnu perspektivu, prividna mnogostrukost motrišta i istovremenost različitih prizora udružuju se s pomakom boje prema dominantama okera i smeđe, te zatamnivanjem i bojenjem neba uz pomoć prijelaznih filtera.

Oba navedena mehanizma stilizacije, i onaj glumački i onaj slikovni, otvaraju pogled na likove i prizore u kojemu apriorno postaju vidljive one shematičnosti u njihovoj tjelesnoj ekspresiji i mimici, kao i u navikama i ophođenju, koje su izvorište humora. Kolarov humorizam na taj je način dobio svoj filmski ekvivalent.

Vraćajući se pojedinostima filmskog narativa *Breze*, osvrnut ćemo se na još dvije scene koje slijede neposredno nakon scene u krčmi, a koje nemaju svoj ekvivalent u pripovijetki. One nemaju bitnu funkciju u razvoju priče, ne mijenjaju centralnu situaciju koja je uspostavljena dovođenjem kući bolesne Janice, ali pridonose njenom uslojavanju, dodajući joj faktor Markovog odnosa prema Janici. Prva od tih scena događa se pred kućom Labudanovih u kasni noćni sat, kada se Marko i dvojica njegovih pajdaša vraćaju pripiti iz krčme, pjevajući. U donjoj lijevoj trećini kadra dominira silueta bunara s koloturom i nadstrešnicom, koja svojim plošnim obrisima kružnice, vertikalne crte i trokuta nalikuje nekom pomalo zlokobnom okultnom simbolu, nekom nasljeđu srednjovjekovlja. U dubini kadra, u njegovoj gornjoj trećini (opet vertikalna perspektiva!) nalazi se Markova potleušica, od koje je praktično vidljiv samo jedan osvijetljeni prozorčić. Kadar je sniman iz gornjeg rakursa širokim objektivom, pa osvijetljena površina travnatog obronka, omeđena kompozicijski zamišljenim trokutom u čijem je gornjem

kutu svjetlosni akcent prozora, poprima zaobljenost ovala, tako blisku naivnim slikarima. Mrak koji se razlio gotovo trećinom kadra u kojemu se kuća jedva naslućuje, kao i začudni grafizam siluete bunara, daju cijelom prizoru izvjestan pečat nelagode i zloslutnosti. Nakon par rečenica nevezanog pijanog razgovora trojice pajdaša, Marka iz kuće pozove njegova šogorica, upozoravajući ga da je Janica bolesna. „Kaj se tu more!“, odgovara Marko, ali uskoro se ipak oprašta sa susjedima i odlazi prema kući.

Sljedeća scena, u kojoj se Marko razodijeva u zajedničkoj prostoriji u kojoj su svi ukućani već pozaspali, svjedoči o gotovo virtuoznoj vještini režijskog predočavanja i korištenja prostora. Jedna od funkcija scene bila je pokazati način zajedničkog života bez osobnog intimnog prostora, nešto u čemu Labudanovi nisu izuzetak u svojem okružju. Umjesto da koristi česti mehanizam filmskog opisa (polagani švenk ili vožnja kamere po prostoru koji se opisuje), u kojemu se glavna radnja prividno zaustavlja, tj. ostaje izvan kadra, Babajina kamera gotovo ne napušta Marka do kraja scene. No, osoba s kojom scena započinje nije Marko, već baka (Mikina majka) koja i u ovaj kasni sat sjedi i prede vunu, namotanu na preslicu. Kolar o njoj piše ovako: „Ona je slijepa, gluha i bez zubi. Nitko joj godina ne zna i ona u kući ništa ne znači. (...) Nitko se na nju ne osvrće, a ona vječno nešto mrmlja.“ Tog člana domaćinstva, koji je u patrijarhalnoj hijerarhiji izgubio svoje mjesto kada je onemoćao, Babaja diskretno približava razini simbola, pa u vezi s tim vrijedi citirati filmskog kritičara i redatelja Petra Krelju: „Slika sa staricom, nenametljivo uklopljena u dramaturški tok filma, donosi osjećaj jednog metafizičkog prisustva – tog „člana obitelji“ nitko ne primjećuje i na njega nitko ne obraća pažnju, a on je ta stvarna vremenska mjera života, vrijeme samo, što uporno, bezosjećajno, nemilosrdno i ravnodušno vrti svoje vremensko vreteno i relativizira svu tragikomičnost i grotesku života.“ (*Filmska kultura*, 1972.) Starica koja prede u mraku dok drugi spavaju, i koja, prema tome, vjerojatno nikada ne spava, predstavlja pomalo bizaran prizor ako ga promatramo u strogo realističnom okviru, pa se stoga simbolična interpretacija sama nameće. Ona, dakle, kao da prede vrijeme samo, a ono, unutar ljudske mjere, vodi uvijek prema istom ishodu, pa će starica biti kadirana još nekoliko puta tijekom filma, i to uvijek u onim trenucima kada nagovještaj smrti bude posebno prisutan.

Nakon početka sa staricom, kamera u istom kadru otkriva Marka koji ulazi u prostoriju, pomalo pogrbljen, da ne udari glavom o niske stropne grede. On pali petrolejku i svlači

kaput, a švenk koji prati njegovo odlaganje kaputa otkriva nečija bosa i prljava stopala koja strše s ruba kreveta, te odmah do njih glavu dječaka koji spava na susjednom krevetu. Noge nepoznatog „vlasnika“ i glava dječaka vrlo su blizu jedno drugome, potcrtavajući klaustrofobični ugođaj prostora. Sličnu koncepciju ima i sljedeći kadar: švenk od usnule glave Mike Labudana otkriva u prvom planu Markovu cipelu koju on upravo razvezuje, uprtu u okvir kreveta. Ti različiti planovi nisu umjetno sabijeni i približeni izborom objektiva, već je moguće osjetiti njihovu stvarnu blizinu. I u trećoj varijaciji istog motiva, švenk motiviran skidanjem Markovih naramenica zaustavit će se na glavi njegove usnule šogorice. Na taj je način glavna radnja, Markovo pripremanje za počinak, kontinuirano u fokusu interesa, no istovremeno je, u ritmu Markovog kretanja i gesti, razotkrivena i njena pozadina, neugodna skučenost obitavanja, koja se najbolje ukazuje upravo u trenucima odmora, kada su svi ukućani na okupu. Druga funkcija ove scene jest ukazati na Markovu rutinu pripreme za spavanje, u kojoj trenutačno nema mjesta za Janicu, čak ni u bolesti, ili upravo zbog nje. Marko će prije spavanja još jednom razgledati u zrcalu svoje njegovane brkove, zaštititi ih povezom, te leći uz Janicu, okrenut joj leđima, a da je nije ni jednom pogledao. Tu prvi put Janica kratko preuzima funkciju fokalizatora: ona teško otvara oči i tugaljivo promatra Markov potiljak.

Scena u kojoj u kuću Labudanovih dolazi baba Ježovitka, lokalna vračara i iscjeliteljica, blago je stilizirana, kako kroz kadriranje (krupni planovi detalja), tako i kroz žanrovsku obojenost filmske glazbe. Ježovitka se pojavljuje kao zdepasta figura koja se pomalja iz magle, koračajući pustim poljem. Dječčić koji viri iza nekog zaklona, uplašeno bježi, pronoseći glas da baba dolazi. Prizor prati karikirano teška, ritmična glazba, koja signalizira približavanje opasnosti. Vračarina kasnija, pomalo patetična, molitvena inkantacija i redateljovo inzistiranje na detaljima njene procedure, posebice pijavicama kojima se pušta krv bolesnika, tj. prizorima koji pod „povećalom“ kamere poprimaju ponešto jezovite razmjere, nije teško protumačiti kao autorsku ironiju. Njen cilj nije prvenstveno u prosvjetiteljskom ukazivanju na praznovjerje zaostale sredine, već u dobrodošlom pripovjedačkom predahu od latentne tragičnosti centralnog zapleta. Babajina kamera, tj. kadriranje i zvučni ugođaj, odaju zanimanje, čuđenje i zabavljenost implicitnog autora jednim od običaja seoske sredine, gotovo simpatiju koju ta benigna pojava izaziva. Kažemo – benigna, jer činjenica da Labudanovi više vjeruju vračari nego

doktoru (a vračara je i jeftinija), ne prebacuje nužno teret odgovornosti za ishod postupka na samu Ježovitku i slične njoj. Dokaz da spomenuta autorska zainteresiranost za taj dio folkloru nije folkloristički iskorištena (kao afirmacija), niti etnografski obojena, leži upravo u prenaplašenosti prizora koja je bliska poziciji sveznajućeg Kolarovog pripovjedača kada govori o običajima i vjerovanjima seoske sredine. Inače, sam Kolar je u pripovijetki babi Ježovitki posvetio samo jednu rečenicu, očigledno ne nalazeći narativnu funkciju za eventualni razrađeniji opis njenog rada.

Još jedna razlika između Kolarove pripovijetke i Babajinog filma ukazuje se u prizoru Janičine smrti. Taj prizor Kolar, po običaju, ne sentimentalizira, već ga koristi kako bi i tom prilikom ukazao na ono manje lijepo lice svojih likova, njihovu krutost, sitničavost i kršćansku poslušnost bez prave duhovnosti. Humor i ironija i tu su na djelu, proizlazeći iz nesklada proklamiranog i učinjenog. Na jednom mjestu Kolar će napisati: „Dobar je i pobožan ženski svijet. Može li ikako, on se drži zapovijedi božjih i crkvenih. Treba doista bolesniku olakšati muke, prikratiti mu vrijeme, pružiti mu čašu vode, dati mu dobar savjet i lijepom ga riječi utješiti.“ Drugo je pitanje, naravno, da li postavljanje suvišnih pitanja bolesnici i ogovaranje Janice uz njenu samrtničku postelju nalikuju pomoći i utjesi (iz perspektive samih susjeda i obitelji – vjerojatno i nalikuju!). Slijedom tog motiva, u Kolarovoj pripovijetki u trenutku Janičine smrti nastaje strka zbog toga što nije na vrijeme upaljena svijeća za dušu pokojnice. Oklijevalo se, naravno, jer su svijeće skupe, pa ih ne treba trošiti na lažne uzbune, no kada je Janica ipak preminula, njena svekrva Kata ovako zbori: „U-u! Bože-e, Bože-e!... Se bi dobro bilo, samo da nij brez sveće mrijela... Bogek dragi, oprosti mi moje teške grehe!...“ Metež potrage za svijećom, koji u pripovijetki obilježava zbivanja u zadnjim trenucima Janičina života, u Babajinoj koncepciji *Breze* bio bi kontraproduktivan, pa ga je on potpuno izostavio. Da je uključen u film, takav bi prizor pomaknuo naglasak s Janice kao osobe na okolnosti njenog umiranja i na sporedne likove koji su u tom trenutku zaokupljeni vlastitim problemom. No, Babaja je tom prizoru želio dati određeni dignitet i emocionalno ga obojiti, kako bi između njega i kraja filma izgradio dramski luk, sadržan prije svega u Markovoj pripovjedačkoj perspektivi. Markov osjećaj krivnje taložiti će se od tog trenutka, kao referentne točke, pa sve to zadnjeg prizora filma, kada će buknuti na površinu, pri čemu će prvi konkretni povod biti činjenica da ga je Janica par minuta prije smrti zvala kako bi ga zadnji put vidjela, a on je je oklijevao i

tako zakasnio. Zazivanje Marka od strane umiruće Janice Babaja je prikazao nekarakteristično emocionalno, gotovo patetično, kao da želi tom trenutku dati simboličan značaj, izdignuti ga iznad ostalih, odvojiti ga od ranijih Janičinih tihih buncanja. Markovo primjećivanje golubice, koja je u trenutku smrti poletjela s krova, prepušteno je u filmu Joži Svetome, vjerojatno pod pretpostavkom da je njegov senzibilitet primjereniji takvoj simbolizaciji od Markovog. Sam Marko šutke će i smrknuto prisustvovati naricanju Janičine majke i molitvi ostalih prisutnih uz Janičin odar, te će samo odrješito izdati zapovijed da joj zaklope oči.

Karmine za Janicu, koje u filmu slijede ubrzo nakon ove scene (dijeli ih samo zakašnjeli dolazak popa), Babaja je povezao s anegdotom o dva financa koji su na karmine banuli, misleći da je svadba. Naime, Kolar tu anegdotu opisuje kao zaseban prizor koji nije povezan s glavnom radnjom, osim što je motiviran razmišljanjima starog Mike o obavezama koje ga čekaju ako Janica umre. Anegdota s financima je vrlo važna za pripovijetku, jer opisuje jedan od onih trenutaka u kojima posebno dolaze do izražaja mentalitet i navike ondašnjeg seljaka, naročito ona njihova crta koja stremljenim raspoloženjima i gestama kao reakciji na oskudicu, svakodnevnu životnu muku i – smrt. Za svoje grčevito afektivno pražnjenje seljaci ionako nemaju puno prigoda, a takvo probijanje erosa u najčešće kršćanskim ritualima prerasta nacionalne i vremenske granice, te se doima kao da pristiže iz srednjeg vijeka i slikarstva Pietera Brueghela starijeg. Radi se o prizorima koji su često u znaku groteske, što se jasno vidi iz načina na koji Kolar opisuje sliku koja se ukazala pred zalutalim financima: „Nema sumnje, mrtvac pravi pravcati!... A oko njega, u blijedom svjetlu dviju lojanica koje drščući dogorijevaju, ljudi izobličeni, žene raščupane, deru se, viču kao podivljali, grle se, pjevaju...“ Takav opis kao da vabi na filmsko uobličenje, nudi jake kontraste i otvara prostor za emocionalni angažman gledatelja. Osim što je Kolarovu anegdotu spojio s glavnim motivom filma, Janičinom smrti, Babaja je finance pretvorio u žandare, radi lakše prepoznatljivosti, a dinamiku scene je posebno pažljivo kalibrirao. Scena počinje relativno bučnim, ali i međusobno neusklađenim pjevanjem sudionika okupljenih oko Janičina otvorenog lijesa, točenjem vina i općenitom kakofonijom glasova, čime je nagovješten ugođaj koji će se naknadno još razvijati. Taj prvi, inicijalni val zajedničke pjesme spontano se utišava i prelazi u dva monologa: prvo svekrva Kata svima objelodanjuje kako je prema Janici bila

stroga ali pravedna, a zatim uranjamo u mnogo tiši, intimni monolog Jože Svetoga, kojim se obraća Janici i u kojemu priznaje koliko žali za njom. Njegov polušapat ne čuje nitko od pristunih, pa tako gledatelj postaje pravi adresat Jožinih riječi, uranjajući u njegovu pripovjedačku perspektivu koja će, s prekidima, dominirati cijelom scenom. Pjevanje ponovno povede Mika, ovaj put s ponešto umjerenijim intenzitetom, te ga potom preuzimaju i ostali prisutni, dok Babajina kamera kruži po njihovim licima, da bi se na kraju zaustavila na Marku. Tu započinje prvi, još prigušeni i molećivi, Jožin pokušaj da uvjeri okupljene kako se uz mrtvaca ne bi smjele pjevati svjetovne pjesme. Kako bi svojim primjerom pokazao što je prikladno, on započne pjevati neku crkvenu pjesmu, čiji žalobni ugođaj nakratko zavlada prizorom, no šogorica Jaga uskoro prepozna tu pjesmu kao korizmenu i ismije Jožu. Nezgodnu situaciju dosjetljivo rješava Mika, zapjevavši pjesmu u čast poznatog sveca, no to je pjesma pučke provenijencije, nimalo kontemplativna ili molitveno skrušena. Iznova prevlada slavljeničko raspoloženje, a to je i trenutak u kojemu u kuću upadaju žandari, nasmiješeni i razgaljeni, očekujući svadbu. Njihov užas pred prizorom orgijastičke euforije oko mrtvaca, a zatim i bijeg glavom bez obzira, Marko iskoristi da ismije kukavičluk tih državnih službenika koji, u općoj predodžbi, utjelovljuju hrabrost i autoritet. Veselje sad ima i konkretan povod, pa povišeno raspoloženje, smijeh i galama dosižu kulminaciju, što Joža konačno prekida izljevom svog pravedničkog gnjeva. Njegov monolog u kojemu oplakuje Janicu i optužuje prisutne za bešćutnost ujedno je i coda ove scene, te ugođajno podešavanje za prijelaz na sljedeću sekvencu Janičinog pogreba.

Kao što smo utvrdili, scena karmina dinamički je postavljena kao niz valova povišenog raspoloženja pred kojima periodično iskaču brane samonametnute ili oktroirane skrušenosti. Pritom je zapanjujuće koliko je funkcija spojeno unutar iste scene: upečatljiv prikaz seoskog mentaliteta i običaja, slika različitih odnosa glavnih aktera prema Janici u njenoj smrti, anegdota s žandarima kao brueghelovski *snapshot* zajednice, afirmacija Jože kao kolektivne savjesti ali i ridikuloznog bogomoljca, pulsiranje ugođajnih sistola i dijasstola kao svojevrsna borba erosa i tanatosa...

Poduži put žalobne povorke od sela do groblja Babaja je isprepleo sa retrospekcijskim prizorima koji prate kronologiju Janičinog kratkog života, od trenutka kada ju je Marko prvi put uočio kao privlačnu djevojku, pa do Janičinog kolapsa na paši, čime film i

započinje. Isprepličući te dvije temeljne vremenske razine, Babaja nije odabrao pristup koji se u filmskom pripovijedanju najčešće koristi, a u kojemu scene prošlosti bivaju integrirane u kontinuiranu sekvencu, dok njezin okvir čine pojedinačne scene sadašnjosti koje motiviraju, tj. zaokružuju prisjećanje. Takav, inače uobičajen, retrospektivski kontinuitet pruža prednost cjelovitijeg doživljaja zbivanja iz prošlosti i istaknutijeg biografskog luka, što može biti važno ako se želi naglasiti razvoj lika ili postići snažnija identifikacija. Umjesto toga, Babaja je prošlost podijelio na deset kraćih sekvenci između kojih se uvijek vraćamo na po jedan segment puta pogrebne povorke do groblja. Dok su retrospektivske scene popraćene glazbom, scene sprovoda odvijaju se u tišini, samo uz škripanje drvenih kotača pogrebnih kola i korake ožalošćenih po dubokom gnjecavom blatu. Iznimke su dva segmenta: u jednom Janičina majka nariče u hodu, a u drugome se Mika potihom obraća mrtvoj Janici, lamentirajući nad njezinom sudbinom. Ritam spomenutog vremenskog preplitanja djeluje poput kakvog mehaničkog gibanja, zadanog i neumoljivog. Zanimljiva, živa, koloristički topla i emocionalno ispunjena zbivanja iz prošlosti učestalo se prekidaju tmurnom i proceduralno ukočenom pogrebnom povorkom, gotovo protiv volje gledatelja koji je uronio u prošlost, ponesen životnom energijom koja iz nje zrači. Blaga neugoda koju donose ti prekidi djeluje kao korekcija očekivanja, pa čak i onih estetskih, te je analogna podsjećanju da iza svake ljubavi, iza svakog užitka, negdje u daljini čeka smrt. To podsjećanje na prolaznost, na onaj kršćanski i dominantno srednjovjekovni pojam vanitas, jedan je od funkcijskih slojeva ove scene. Drugi je onaj koji Markovu fokalizaciju postupno vezuje uz Janicu i koji priprema teren za njegovu katarzu, razlabavljujući njegove emocionalne čvorove, i to na način za njega gotovo neprimjetan, neosviješten, ali kumulativan. U tom smislu su i neke retrospekcije diskretno motivirane njegovim prisjećanjem, čiji signal je činjenica da je on zadnja osoba koju vidimo prije flešbeka, ili prva osoba nakon njega.

Na drugim mjestima, prema istom principu, prisjećanja možemo pripisati Joži Svetome ili Janičinoj majci, dok neke retrospekcije uopće nisu motivirane likom, što se može zaključiti iz neutralnih kadrova povorke, snimljenih u širim planovima. No, dok je veza Janičine majke, kao epizodnog lika, s retrospektivnim prizorima samo usputna i formalna, Jožina prisjećanja snažno su motivirana svojevrsnom pričom unutar priče, njegovom zaokruženom osobnom dramom čije središte je Janica. Kao što smo rekli na početku, Joža

je dio svojevrsnog kvaziljubavnog trokuta čija druga dva kraka čine Marko i Janica. Retrospekcije omeđuju njegov razvojni luk od nesigurnog prijateljstva s Janicom, pomalo nedefiniranog snubljenja, pokušaja utjecaja na njezine stavove i odluke, do osobne krize nakon Janičinog vjenčanja i egzaltiranih pitanja upućenih Bogu o smislu uređenja svijeta u kojemu je ljudska prokreacija zamišljena u tako nečistom i sramotnom obliku. Babaja je dobro osjetio da je Joža Sveti potencijalno tragičan lik, dovoljno slojevit da može podnijeti transplantaciju iz jedne pripovijetke u drugu, dostatno zaokružen da bi o njemu bilo moguće snimiti zaseban film. Istovremeno, u odnosu na Janicu, Joža u filmskoj *Brezi* funkcionira kao svojevrsni simulakrum: njegova pozitivna impostacija je naoko stvarna, no u njoj nema stvarne i djelatne dobrote. Joža do određenog trenutka u sižeu pridonosi prividu svijeta priče u kojemu su pozitivne i negativne sile u ravnoteži, a taj privid je ključan kako Janičina karakterizacijska trodimenzionalnost ne bi bila deformirana negativnom energijom ostalih likova, tj. pomaknuta prema idealizaciji žrtve. No, dok je Joža u prvoj i posljednjoj trećini priče (fabule) nesposoban pomoći Janici, jer ne može doista razumjeti ni nju niti svijet u kojemu živi, u središnjem dijelu, nakon Janičinog vjenčanja i nakon smrti njenog djeteta, njegova pomalo difuzna empatija povlači se u ljušturu vjerskog fanatizma, pa on ovako odgovara na Janičine vapaje za umrlim novorođenčecom: „Janica draga, se je to vola Božja! Morebit je to sreća i za tebe i za dete.“ Joža to izgovara propovjednički povišeno i suho, u čemu nije teško prepoznati uvrijeđenost napuštenog ljubavnika, koliko god ona u Jožinom slučaju bila deplasirana i bez pokrića u stvarnosti. Tek će Janičina bolest, koja fabulativno slijedi ovaj prizor, „vratiti“ Jožu Janici kroz dramsku funkciju koju smo već opisali.

No jedan lik u retrospekcijskom bloku ima povlašteno mjesto: to je nadšumar, Markov šef, koji je najbliže utjelovljenju implicitnog autora. On je prva osoba koja uočava Janicu kao djevojku koja se kvalitetama izdvaja iz svoje okoline. On je taj koji će je usporediti s brezom, i to s „brezom među bukvama.“ On će svratiti Markovu pažnju na Janicu, pa će joj Marko inicijalno i pristupiti da bi udovoljio svom šefu. Dan nakon Janičine smrti, Marko će od nadšumara zatražiti slobodne dane kako bi preuzeo ulogu barjaktara na Žugečićevoj svadbi, a u nadšumarevom pogledu i intonaciji prepoznat ćemo prigušeno negodovanje i sjetnu rezignaciju iz koje se može rekonstruirati vrijednosni sustav implicitnog autora. Na koncu, nadšumar je taj koji će u prvom navratu, na seoskom

proštenju, zapjevati solo dionicu pučke brojalice, koja je opet, na svoj način, povlašteni topos filma, gotovo njegova centralna metafora. Zbog važnosti spomenute brojalice, tj. njene filmske vizualizacije, vrijedi je navesti u cijelosti:

Je li ovo jedna vura?

Bogme je to jedna vura!

Jesu l' ovo dva pandura?

Bogme su to dva pandura!

Je li ovo jedna pura?

Bogme je to jedna pura!

Jedna pura, dva pandura

Svakom dojde smrtna vura!

Je li ovo mladi popa?

Bogme je to mladi popa!

Jel on jaše pokraj plota?

Bogme jaše pokraj plota!

Pokraj plota jaše popa

Jedna vura, dva pandura

Svakom dodje smrtna vura!

Je li ovo crni cucek?

Bogme je to crni cucek!

Je li ovo lepi pucek?

Bogme je to lepi pucek!

Crni cucek, lepi pucek

Jedna vura, dva pandura,

Svakom dojde smrtna vura!

Jesu l' ovo ženske gaće?

Bogme su to ženske gaće!

Jesu l' ovo velke daće?

Bogme su to velke daće!

Ženske gaće, velke daće

Crni cucek, lepi pucek

Jedna vura, dva pandura

Svakom dojde smrtna vura!

Ovu brojalicu, koju ne nalazimo u Kolarovoj pripovijetki, Babaja je navodno pronašao u izvedbenoj tradiciji *Križevačkih statuta*, zbirci vinsko-pajdaških regula koja, prema različitim izvorima, potječe iz 14. ili 16. stoljeća, a u sklopu manifestacije Veliko Križevačko spravišće sačuvala se do danas u praktičnoj uporabi. Brojalica se izvodi tako da zborovođa postavlja pitanja, pokazujući na objekte ili crteže o kojima stih govori, a zbor mu na to odgovara. Shodno tome, u filmskoj sceni proštenja nadšumar ustaje od stola i započinje pjesmu, pokazujući štapom crteže koje je netko narisao na papirnatom stolnjaku, dok ostali prisutni pjesmom odgovaraju. Na taj je način brojalicu, u prvoj instanci, prikazana u svom prirodnom ambijentu i realnoj izvedbi. Drugi put brojalicu se pojavljuje također u adekvatnom okruženju, na Žugečićevoj svadbi, no situacija se u međuvremenu radikalno promijenila. Dok je na proštenju Marko tek prvi put bio zaplesao s Janicom, u trenutku u kojemu se odvija Žugečićeva svadba Janica je već mrtva, a Marko, nakon prepucavanja s ljubomornim lokalnim muževima, zamišljeno sjedi u mraku ispod trijema, puši i očekuje mladu udanu ženu s kojom se upustio u flert. Brojalica, dakle, započinje kao dio realne radnje u ambijentu svadbe, no u jednom trenutku prelazi u montažnu sekvencu koja je, uz pomoć ustaljenog signala, označena

kao Markov flešbek, tj. njegova fantazmagorija. Ne prekidajući ritmički kontinuitet koji su pjevanjem započeli svatovi, brojlica u flešbeku kreće ispočetka, od „jedne vure“, a prate je prizori iz dotadašnjeg tijeka filma, koji svojim sadržajem doslovno odgovaraju pojedinom stihu. „Jedna vura“ je tako predstavljena zidnim satom čije klatno ženska ruka zaustavlja neposredno nakon Janičine smrti, „dva pandura“ su, naravno, dvojica žandara koji zabunom upadaju na karmine; „jedna pura“ je puran kojega smo često imali prilike vidjeti kako, sa svojom „protežom“, šepa po unutrašnjosti kuće, itd. Na taj način čitava je dotadašnja priča sažeta i rekapitulirana prizorima koji su istovremeno i vizualizirani arhetipovi i sudbonosna kronologija Janičine propasti. Brojlica se doima kao da je smišljena upravo za Babajin film, suprotstavljajući profano i sakralno, duhovno i materijalno, mladost i starost, ljepotu i ružnoću, životni elan i grotesknu deformaciju, sve to u ritmu koji podsjeća na njihanje klatna (sata) ili rotaciju nekakvog imaginarnog mlina života koji melje raznorodne sastojke u životnu kašu. „Svakom dojde smrtna vura!“ ponavlja se kao lajmotiv, kao upozorenje i podsjećanje na prolaznost, ali i kao jedna individualna smrt, ona Janičina, usmjerena u trenutku odbrojavanja upravo prema Marku, subjektu flešbeka.

Markova fokalizacija Janicu počinje osvjetljavati kasno u filmu, tek od trenutka njezine smrti, polako i postupno, uvijek rubno u odnosu na Markove sveukupne preokupacije, ali taložeći se u njemu na način koje će se uskoro, na kraju filma, ukazati kao ključan. Postoje tako četiri istaknutija mjesta na kojima se može osjetiti da Marko razmišljanja o Janici: na putu pogrebne povorke do groblja, tj. kroz retrospekcijske prizore upoznavanja Janice, snubljenja i vjenčanja; u svatovskoj povorci, kada Marko, kao barjaktar, na putu iz crkve prolazi pokraj Janičinog groba; nešto kasnije, kada u istoj povorci nailazi na Jožu Svetoga koji ga upozorava da „Bog sve čuje, sve vidi i sve zna“; tijekom svadbe uz brojlicu. Nakon ovog posljednjeg prisjećanja na Janicu, Marko se vraća među svatove, jer flert s mladom udanom ženom se, stjecajem okolnosti, izjalovio. No ljubomora mladih seoskih muževa već je previše nabujala, pa uskoro izbija svađa i tučnjava, u kojoj Marko biva nadjačan. On se uspije otrgnuti iz ruku momaka, grabi sjekiru u cilju odvrćanja, te bježi u šumu, psujući i prijeteći svojim napadačima da će se vratiti s „duplenkom“ i sve ih „postrelati kak zajce!“

Tako dolazimo do zadnjeg segmenta priče, onog u kojemu se Kolarova novela i Babajin film donekle razilaze. Ne radi se, doduše, o razilaženju u faktografiji, no izbor i emocionalna ugođenost pripovjedačke perspektive odmiče film od Kolarovog relativizirajućeg humorizma koji sve likove i pojave u pripovjedačevom vidokrugu zahvaća s podjednake distance.

U pripovijetki, razvoj događaja u finalu može se svesti na sljedeće: Marko pred zoru izbija iz šume na proplanak na kojemu mu se odjednom ukaže Janica. Nekako visoka i tanka, drugačija, ali – ipak Janica. Smješka se, a „taj podsmijeh je užasan“. Marko se, dakle, uplašio, boji se nečeg nadnaravnog, možda i kazne, peče ga taj smiješak koji nije blagonaklon, nego je - podsmijeh. Kada se oblaci malo razmaknu, a zora osvjetli proplanak, Marko shvaća da zapravo gleda brezu, osamljeno stablo na čistini. Posrami se, opsuje i nastavi prema kući. Došavši doma, legne u sjenik i zaspe. „Zahrkao gromko“ – piše Kolar. Sutradan, još uvijek bunovan, uzima sjekiru i vraća se do breze da je posijeće. Želi je posijeći „da ga više ne sjeća sramote, da ga više ne plaši.“ No breza je tako fina i lijepa, „kao neka svetica... Nije li to ipak njegova pokojnica, Janica?“ I tako Marko ipak odustaje od sječe, ali – zbunjen je, ništa mu nije jasno. Ili – da još jednom citiramo kraj Kolarove pripovijetke: „Sve je bilo tako nejasno, tako mutno i mučno u njegovoj glavi, te mu se još većma zamutiše one njegove nekoć slavne, jasne sokolove oči. Objesio je, tužno i nemarno, onaj još jučer gizdavi brk.“

No, kao što je i sam Babaja ironično primijetio u jednom intervjuu - kakav bi to svršetak (filma) bio u kojemu kao emocionalni vrhunac figurira nečiji obješeni brk! Inspiriran Fellinijem, autorski formiran na klasičnoj filmskoj naraciji, on je mogao zamisliti samo onakav svršetak Breze koji ima emocionalni naboj kajanja i potencijal iskupljenja. Stoga u zadnjem prizoru filma Marko posrćući izbija na čistinu i ugleda – brezu. Ne Janicu, ne nekakvu prikazu, jer filmski trik koji bi vrlo lako mogao dočarati takvu percepcijsku varku bio bi previše banalan, žanrovski obojen, a u pripovjednom smislu nesukladan ostatku filma u kojemu ni jedna pripovjedačka perspektiva ne zadire tako duboko u osjetilnu sferu. No, breza koja se ukazala pred Markom već je na prvi pogled posebna. Obavijena je koprenom magle, a kada se magla djelomično razide, uspije se razaznati njezina visina. Breza je vrlo mlada i tanka, bijela kora još joj je potpuno glatka, a smještena je na sredini proplanka, kao jedino stablo u bližoj okolini. Zbog svega toga, ona ostavlja dojam da ne

pripada šumi i njenoj kaotičnoj nasumičnosti, već da je na čistinu presađena, sugerirajući već na prvi pogled da se radi o simbolizaciji Janice. I Markova reakcija je adekvatna tome: on se isprva trgne i zastane, a na licu mu se ukaže strah, kao da je ugledao duha. No, nekoliko sekundi kasnije napetost prelazi u prepoznavanje: Marko shvaća da se radi o stablu. On započne kružiti oko njega, kao oko divlje zvjerčice, odmjeravajući ga oprezno, još uvijek s povremenom bojazni u očima. Sjekiru je podigao, spreman na udarac, ali oklijeva, kao da provjerava hoće li ga zvjerčica napasti, hoće li mu nauditi, hoće li se osvetiti. Na koncu ipak zamahne, ali ruke koje drže sjekiru ukoče se u pokretu. Energija breze, koja je u tom trenutku izvan kadra, prelijeva se na njegovo lice kao val nježnosti. A zatim se pretapa u tugu. Marko pada na koljena, grli brezu i jeca.

Velimir Bata Živojinović, kojemu je uloga Marka trajno ostala jednim od vrhunaca sveukupne karijere, odglumio je ovaj prizor maestralno, su suptilnim pomacima između različitih emocionalnih registara. U njegovoj interpretaciji i Babajinoj režiji, Marko je ipak doživio neku vrstu katarze, što filmsku Brezu čini donekle optimističnijom od Kolarove pripovijetke. Naime, ako je Marko sposoban za autorefleksiju i kajanje, tada u njemu postoji i potencijal za promjenu. S druge strane, takvu karakterizaciju moguće je promatrati i kroz prizmu specifične konvencije klasičnog filmskog junaka koja nalaže izvjestan razvoj lika, a što se pred Kolaru, kao pripovjedača, nije postavljalo kao imperativ. Kolar je, kao veterinar „na terenu“, dobro poznao psihologiju seljaka svoga vremena, te bi vjerojatno neuvjerljivim smatrao Markovo emocionalno puknuće i posljedično kajanje. Iako, gledajući iz perspektive suvremenog filma i autorskih poetika, danas je moguće zamisliti i filmski svršetak *Breze* koji bi bio potvrda statusa quo, gdje bi jedini trag koji je Janičin kratki život ostavio među njezinim bližnjima doista bio samo jedan kratkotrajno obješen lugarski brk. No, ta činjenica vjerojatno bi više govorila o razlici između socijalno-reformatorskog optimizma šezdesetih godina i posthladnoratovskog cinizma današnjeg vremena, no o samim načelima filmske adaptacije.

Breza je prikazana na 14. Pulskom filmskom festivalu 1967. god., no imala je hendikep da je to bila izuzetno plodna godina jugoslavenske kinematografije, pa su joj konkurenti bili vrlo kvalitetni filmovi poput *Skupljača perja* Aleksandra Petrovića, *Buđenja pacova* Živojina Pavlovića, *Ljubavnog slučaja ili tragedije službenice PTT* Dušana Makavejeva,

Jutra Puriše Đorđevića i dr. Babajin film doživio je odličnu reakciju publike u areni i izvrsne kritike, no Velika zlatna arena dodijeljena je ipak *Skupljačima perja*, a srebrna *Jutru*. Breza je tako podijelila Veliku brončanu arenu s filmom *Na papirnatim avionima* Matjaža Klopčiča, Bata Živojinović dobio je Zlatnu arenu za glumu u filmovima *Skupljači perja*, *Breza* i *Praznik*, a Tomislav Pinter Zlatnu arenu za snimateljski rad u filmovima *Skupljači perja* i *Breza*. Dodijeljeno je i 12 Posebnih nagrada žirija, od kojih u više kategorije spadaju Posebno priznanje i novčane nagrade, no Babaja i Violić dobili su za scenarističku adaptaciju novele Slavka Kolara samo diplomu.

Babajin poseban, izdvojen, u poetičkom smislu gotovo autsajderski položaj u jugoslavenskoj, ali i hrvatskoj kinematografiji, njegov osobni osamljenički imidž i pomalo elitistička posvećenost umjetnosti, odrazili su se već i u tim početnim festivalskim rezultatima i odjecima filma s kojim je, de facto, prvi put postao poznat u jugoslavenskim razmjerima. Breza će s vremenom steći reputaciju jednog od ponajboljih jugoslavenskih filmova šezdesetih godina i svakako jednog od nekolicine najboljih hrvatskih filmova uopće, no Babajinu rubnu autorsku poziciju njegova sljedeća tri dugometražna igrana filma samo će potvrditi. Pritom će mu literatura i nadalje biti inspiracija i početno polazište (*Mirisi zlato i tamjan*, *Izgubljeni zavičaj*), unatoč tome što je on sve prije no „literarni“ redatelj. Međutim, kao što je to povrdio njegov i Violićev adaptacijski posao u *Brezi*, „vjerna adaptacija“ ne podrazumijeva nužno robovanje literarnosti i filmske aspiracije vezane uz kulturalni prestiž i umjetničke dosege književnosti, već svojevrsno posvojenje materijala čije ključne osobine su kompatibilne, kako sa samim filmskim autorom, tako i s filmskim medijem kao takvim. Naravno, ovo „posvojenje“ pretpostavlja i duboko razumijevanje predloška, te medijski „prijevodne“ zahvate u različite kategorije književne strukture, što smo i pokušali predočiti ovim tekstom.

BIBLIOGRAFIJA

1. Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav, ur., *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2002.

2. Peterlić, Ante, *Filmska čitanka*, str. 281-295, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2010.
3. Frangeš, Ivo i Žmegač, Viktor, *Hrvatska novela, interpretacije*, str. 263-282, Zagreb: Školska knjiga, 1998.