

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

mr Vesna M. Tripković-Samardžić

**AMERIČKA DRAMA NA FILMU:
TENESI VILIJAMS**

Doktorska disertacija

Beograd, 2016. godine

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Vesna M. Tripković-Samardžić, M. A.

**AMERICAN DRAMA ON FILM:
TENNESSEE WILLIAMS**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

магистр Весна М. Трипкович-Самарджич

**АМЕРИКАНСКАЯ ДРАМА В КИНО:
ТЕННЕССИ УИЛЬЯМС**

Докторская диссертация

Белград, 2016.

Članovi komisije za odbranu:

Mentor: prof. dr Radojka Vukčević, redovni profesor, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Prof. dr Zoran Paunović, redovni profesor, Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

Prof. dr Vesna Lopičić, redovni profesor, Departman za anglistiku, Filozofski fakultet, Univerzitet u Nišu

Datum odbrane:

Beograd

Američka drama na filmu: Tenesi Vilijams

Rezime

Cilj teze je da pokaže transformacije kroz koje je dramsko djelo Tenesija Vilijamsa prošlo u transponovanju na „veliki ekran“. U radu se oslanjamo na noviju teoriju adaptacije koja filmsku adaptaciju doživljava prvenstveno kao autonomno *filmsko* djelo jednakog statusa kao original. Novija teorija odbacuje vjernost originalu kao kriterijum ocjene adaptacije, budući da proces adaptacije podrazumijeva transpoziciju iz jednog znakovnog sistema u drugi (prelazak sa verbalnog medija tj. medija od jedne trake na medij od više traka koji koristi riječi, zvuk i pokretne fotografske slike), ali i drugačije materijalne i praktične datosti (snimanje filma je timski projekat podvrgnut uticaju studija i cenzure, složenosti procesa snimanja, materijalnoj infrastrukturi, budžetskim ograničenjima i sl.). Oslanjajući se na ideju Dejvida Kranca i Linde Hačén da je filmska adaptacija zaostavština književnog izvora, tj. višeslojno djelo koje pohode originali, ali i plod drugih uticaja, u analizi filmskih adaptacija dramskog djela Tenesija Vilijamsa koristili smo komparativni metod koji je, pored analize dramskih i filmskih segmenata, uključio i analizu filmskih, intertekstualnih i kontekstualnih elemenata koji su bili relevantni za tumačenje i ocjenu adaptacije.

Djelo Tenesija Vilijamsa adaptirano je i za „veliki“ i „mali ekran“. Najveći dio adaptacija odnosi se na Vilijamsovo dramsko djelo, iako su do danas za ekran adaptirane mnogobrojne Vilijamsove kratke priče i jedan roman. Od ukupno petnaest adaptacija koje su nastale za Vilijamsovog života, četrnaest filmova se odnosi na adaptacije drama. Adaptacije najpriznatijih Vilijamsovih djela nastale su pedesetih godina dvadesetog vijeka, u periodu najveće piščeve popularnosti. Filmske adaptacije nastale pedesetih godina, i u umjetničkom smislu, ocijenjene su kao najkvalitetnije. Iz tih razloga naše istraživanje bilo je usmjereno na adaptacije nastale u tom periodu. Od sedam adaptacija koje su nastale pedesetih godina analizom smo obuhvatili četiri adaptacije, od kojih su tri ekranizacije najboljih Vilijamsovih komada (*Staklena menažerija*, *Tramvaj zvani želja* i *Mačka na usijanom limenom krovu*) a jedna adaptacija (*Zmijaska koža*) važna je kao filmski doprinos popularizovanja Vilijamsove slike Juga.

Analiza četiri filmske verzije Vilijamsovog djela pokazala je četiri različita *filmska* odgovora na Vilijamsov tekst u istom kulturno-istorijskom kontekstu. U svjetlu novije teorije o adaptaciji kao „intertekstualnom dijalogizmu“ koji doprinosi razmjeni između književnog i filmskog teksta, i ideje o žanru kao važnom intertekstualnom aspektu adaptacije, došli smo do zaključka da je reditelj Irving Reper, u skladu sa svojim opusom, film *Staklena menažerija* uobličio filmskim jezikom po konvencijama „ženske priče“, te da se kao adaptacija uobličena prema okvirima popularnog *filmskog* žanra (koji Vilijamsovu ekspresionističku tragediju o krah iluzija pretvara u naturalističku dramu o prevazilaženju kompleksa inferiornosti) ne može tumačiti niti ocjenjivati samo na osnovu književnog predloška. U svjetlu teorije o adaptaciji kao proizvodu i procesu uslovljenom kontekstom kreacije i recepcije, analiza filma *Tramvaj zvani želja* pokazala nam je da je, iako „okrnjen“ izmjenama nastalim kao produkt cenzure, ovaj film izrastao u jedinstveno, autorsko djelo uobličeno vizijom reditelja

Elije Kazana koje se ne može svesti na repliku originala. Film *Mačka na usijanom limenom krovu* u režiji Ričarda Bruksa, transformisan, u liniji sa odlukama cenzora, u porodičnu melodramu koja afirmiše patrijarhalni poredak, postaje „materijalni dokaz pomjeranja namjera“ ali, budući da nosi sjećanja na druge filmove kao i pečat autorstva, služi i kao primjer za otvoreni tekst u stalnom dijalogu sa originalom. Polazeći od ideje da je adaptacija proces kojim se književni original filtrira kroz viziju reditelja, ali i ostalih filmskih stvaralaca koji, svaki na svoj način, adaptira književno djelo, zaključili smo da je film *Zmijaska koža* Sidnija Lameta, kao rediteljevo, demistifikovano čitanje Vilijamsovog mita o Orfeju u kome „odzvanjaju“ teme tipične za rediteljev opus, ali i djelo čiji osobeni mračni ton govori o autorskom pečatu direktora fotografije, izraslo u neponovljivo filmsko ostvarenje koje se tumači i ocjenjuje nezavisno od originala.

Izučavanje filmskih verzija Vilijamsovog djela potvrđuje ideju Roberta Stema o adaptaciji kao *hipertekstu* koji transformiše original odnosno *hipotekst* putem selekcije, naglašavanja, konkretizacije, aktualizacije i kritike, i koji, zauzimajući aktivan stav prema originalu postaje njegovo *ponovno ispisivanje*.

Ključne riječi:

- | | |
|---------------|---------------|
| 1. drama | 6. intertekst |
| 2. film | 7. kontekst |
| 3. adaptacija | 8. žanr |
| 4. hipertekst | 9. autorstvo |
| 5. hipotekst | 10. cenzura |

Naučna oblast: nauka o književnosti

Uža naučna oblast: američka drama, film

UDK:

American Drama on Film: Tennessee Williams

Summary

The aim of the thesis is to show the transformations of Tennessee Williams's plays in the transposition to the "big screen". In this paper we rely on the recent adaptation theory in which film adaptation is primarily perceived as an autonomous *film* work of equal status as the original. New adaptation theory rejects fidelity to the original as a criterion for evaluation since the adaptation process involves the transposition from one sign system to another (single-track verbal media to a multi-track media which uses words, sound and moving photographic images) and different material and practical contingencies (film shooting is a collaborative project subjected to the influence of studio and censorship, complexities of the shooting process, material infrastructure, budgetary constraints etc.). Relying on the idea of David Krantz and Linda Hutcheon that a film adaptation is a legacy of a literary source i.e. multi-layered work haunted by the original, but also the result of the other influences, in the analysis of the film adaptations of Tennessee Williams's plays we used a comparative approach, which, in addition to the comparative analysis of the segments of the films and plays, included the analysis of the film techniques as well as the intertextual and contextual elements which were relevant for the interpretation and evaluation of the adaptation.

The works of Tennessee Williams have been adapted for both the big and the small screen. Most of the films refer to the adaptations of Tennessee Williams's plays, even though numerous Williams's short plays and one novel have been adapted for the screen to date. From a total of fifteen adaptations made during William's life, fourteen adaptations are the adaptations of the plays. The adaptations of the most recognized William's works were made during the 50's, in the period of the greatest writer's popularity. Film adaptations made in the fifties have been rated as the best adaptations of Williams's works. For these reasons, our research was focused on the adaptations made in this period. Of the seven adaptations that occurred in the fifties, our analysis included four adaptations, three of which are the adaptations of the best plays written by Tennessee Williams (*The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire* and *Cat on a Hot Tin Roof*), and one of them (*The Fugitive Kind*) is considered important as a contribution to popularising Williams's picture of the South on screen.

The analysis of the four film versions of Williams's work shows four different *film* responses to Williams's text in the same cultural and historical context. In light of recent theory on adaptation as "intertextual dialogism" contributing to a dynamic exchange between the literary and cinematic texts, and the concept of genre as an important intertextual aspect of adaptation, we have come to a conclusion that, in line with his film opus, the director Irving Rapper used film language to shape *The Glass Menagerie* in accordance with the conventions of a "woman's picture" and that the adaptation shaped according to the rules of a popular film genre (which transforms Williams's expressionistic tragedy of the collapse of illusions into a naturalistic drama about overcoming inferiority complex), cannot be interpreted or evaluated only on the basis of the literary source. In light of theory of adaptation as a product and a process conditioned by the context of creation and reception, the analysis of the film *A Streetcar Named Desire* has shown us that this film, although "mutilated" by the changes

imposed by the censorship, grew into a unique, author's work shaped by the vision of the film director Elia Kazan and as such cannot be reduced to the replica of the original. The film *Cat on a Hot Tin Roof*, transformed in line with the decisions of the censors into the family melodrama that affirm patriarchal order, becomes a "material evidence of *shifting* intentions", but also, since it evokes the memories of other movies and bears the stamp of authorship, serves an example of an open text in constant dialogue with the original. Relying on the idea that the adaptation is the process by which the literary original is filtered through the vision of the director and the other filmmakers who, each in their own way, adapt literary work, we concluded that the film *The Fugitive Kind*, as the director's demystified reading of Williams's myth of Orpheus in which we find the "echo" of themes typical of the director's opus, and as the work whose distinctive dark tone is the evidence of the authorship of the director of photography, grew into a unique film work which should be interpreted and evaluated as an autonomous art work.

Research of the film versions of the plays written by Tennessee Williams confirms Robert Stam's idea of adaptation as a "hypertext" which transforms the original i.e. "hypotext" through selection, emphasis, concretization, actualization and criticism, a text which takes an active attitude towards the original and becomes its *rewriting*.

Key words:

- | | |
|---------------|----------------|
| 1. drama | 6. intertext |
| 2. film | 7. context |
| 3. adaptation | 8. genre |
| 4. hypertext | 9. authorship |
| 5. hypotext | 10. censorship |

Scientific field: literature

Narrow scientific field: American drama, film

Американская драма в кино: Теннесси Уильямс

Резюме

Цель данного исследования заключается в том, чтобы продемонстрировать трансформации пьес Теннесси Уильямса при их переносе на «широкий экран». В работе мы основываемся на положениях современной теории адаптации, согласно которой кино-адаптация рассматривается как автономное кинематографическое произведение, по статусу равное оригиналу. Теория адаптации отказывается от критерия верности оригиналу как критерия оценивания произведения, поскольку процесс адаптации подразумевает перенос материала из одной знаковой системы в другую (из однодорожечного вербального носителя в многодорожечный носитель, совмещающий в себе слова, звуки и движущиеся фотографические образы), а также разные материальные и практические возможности (съемки фильма – это коллективный проект, подверженный влиянию студии и цензуры, несущий на себе отпечаток сложностей съемочного процесса, материальной инфраструктуры, бюджетных ограничений и т.д.). Опираясь на идею Дэвида Кранца и Линды Хатчен о том, что кино-адаптация наследует литературный источник, т.е. является многоуровневым произведением, находящимся под влиянием оригинала, но также и подверженным другим влияниям, в процессе анализа кино-адаптаций пьес Теннесси Уильямса мы используем сравнительный подход, который, кроме сравнительного анализа сегментов фильмов и пьес, включает в себя анализ кинематографических техник, а также интертекстуальных и контекстуальных элементов, релевантных для интерпретации и оценивания адаптации.

Произведения Теннесси Уильямса были адаптированы как для широкого, так и для малого экрана. Хотя в большинстве своем это кино-адаптации пьес Уильямса, на сегодняшний день экранизированы также многочисленные рассказы и роман писателя. Из пятнадцати экранизаций, предпринятых за время жизни Уильямса, четырнадцать – это кино-адаптации его пьес. Самые известные произведения Уильямса были экранизированы в 50-е гг. прошлого века, в период наибольшей популярности автора. Кино-адаптации этого периода считаются наилучшими экранизациями произведений Уильямса. Исходя из этой причины, в нашем исследовании мы фокусируем внимание на экранизациях этого времени. Из семи экранизаций, представленных в 50-е годы, для анализа выбраны четыре кино-адаптации, три из которых – это экранизации лучших пьес, написанных Теннесси Уильямсом («Стеклянный зверинец», «Трамвай “Желание”» и «Кошка на раскаленной крыше»), а четвертая («Из породы беглецов») считается важным вкладом в кинопопуляризацию созданного Уильямсом образа Юга.

Анализ четырех кино-версий произведений Уильямса дает представление о четырех разных кинематографических ответах на текст Уильямса в одном и том же культурно-историческом контексте. В свете современной теории, рассматривающей адаптацию как «интертекстуальный диалог», способствующий динамическому обмену между литературным и кинематографическим текстами, и при понимании жанра как важного интертекстуального аспекта адаптации, мы

пришли к выводу, что режиссер Ирвинг Раппер, в духе своего творчества, использовал язык кинематографии, чтобы превратить «Стеклянный зверинец» в «женскую историю», и что такую адаптацию, созданную по правилам популярного жанра (при чем экспрессионистическая трагедия краха иллюзий трансформируется в натуралистическую драму о преодолении комплекса неполноценности), нельзя ни толковать, ни оценивать на основе только лишь литературного источника. Исходя из понимания адаптации как продукта и как процесса, обуславливаемого контекстом создания и восприятия, а ходе анализа фильма «Трамвай “Желание”» было продемонстрировано, что, хотя фильм и был «искалечен» цензурными правками, он, тем не менее, представляет уникальную авторскую работу, созданную художественным воображением кинорежиссера Элии Казана, которая не сводится к простому копированию оригинала. Фильм Ричарда Брукса «Кошка на раскаленной крыше», трансформированный, согласно решениям цензоров, в семейную мелодраму, утверждающую патриархальный порядок, являет собой «материальное свидетельство *сдвига* намерений». В то же время, вызывая воспоминания о других фильмах режиссера и неся на себе его авторскую печать, он служит примером открытого текста, находящегося в постоянном диалоге с оригиналом. Исходя из понимания адаптации как процесса, в ходе которого литературный оригинал пропускается через сознание режиссера и других создателей картины, каждый из которых по-своему адаптирует произведение литературы, мы делаем вывод о том, что фильм «Из породы беглецов» является уникальным кинематографическим произведением, которое следует толковать и оценивать как самостоятельное произведение искусства. Такой вывод следует из того, что режиссер Сидни Люмет представляет в нем свое, демифологизированное, прочтение мифа об Орфее, в котором обнаруживаются «переключки» с темами из его собственного творчества. Кроме того, особая мрачная атмосфера фильма несет на себе авторскую печать оператора картины.

Изучение кино-версий пьес, созданных Теннесси Уильямсом, подтверждает мнение Роберта Стэма об адаптации как о «гипертексте», который трансформирует оригинал или «гипотекст» посредством отбора, акцентирования, конкретизации, актуализации и критики. Выражая активное отношение к оригиналу, он становится *переписыванием* оригинала.

Ключевые слова:

- | | |
|---------------|---------------|
| 1. драма | 6. интертекст |
| 2. фильм | 7. контекст |
| 3. адаптация | 8. жанр |
| 4. гипертекст | 9. авторство |
| 5. гипотекст | 10. цензура. |

Научная область: наука о литературе

Узкая научная область: американская драма и кино

Sadržaj

UVOD.....	1
1. Savremena američka drama na filmu.....	1
2. Tenesi Vilijams i američka drama	9
3. Tenesi Vilijams i film	17
3.1. <i>Filmske</i> drame Tenesija Vilijamsa	17
3.2. Tenesi Vilijams, „južnjačka renesansa“ i Holivud.....	22
3.3. Drame Tenesija Vilijamsa adaptirane za „veliki ekran“	25
3.4. Tenesi Vilijams o filmskim adaptacijama svojih drama	28
3.5. Tenesi Vilijams kao scenarista	29
3.6. Izazovi u adaptaciji drama Tenesija Vilijamsa	31
4. Kritički diskurs o Tenesiju Vilijamsu na filmu.....	33
4.1. Dosadašnji kritički osvrti na djelo Tenesija Vilijamsa adaptirano za veliki ekran	33
4.2. Pokušaj novog sagledavanja odnosa Vilijamsovih drama i filma.....	37
I Amerika pedesetih i filmske adaptacije	43
1. Kulturno-istorijske prilike.....	43
2. Američka drama i pozorište	50
3. Holivudska filmska industrija.....	53
4. Cenzura filmske industrije	61
II Književnost i film: preplitanja	68
1. Drama i film: mogućnosti i ograničenja filmske adaptacije drame	71
2. Teorija adaptacije: istorijski pregled (do početka 21. vijeka).....	92
3. Teorija adaptacije: novija strujanja.....	112
III Filmske verzije drama Tenesija Vilijamsa	149
1. <i>Staklena menažerija</i> (1950): žanrovska adaptacija.....	149
1.1. Dosadašnja kritička ocjena.....	149
1.2. Pozorišna produkcija	150
1.3. Filmska produkcija.....	152
1.4. Analiza dramskih i filmskih segmenata	156
1.5. <i>Staklena menažerija</i> po konvencijama „ženskog filma“	172

2. <i>Tramvaj zvani želja</i> (1951): autorska adaptacija	187
2.1. Dosadašnja kritička ocjena	187
2.2. Pozorišna produkcija	190
2.3. Filmska produkcija	196
2.4. Analiza dramskih i filmskih segmenata	207
2.5. <i>Tramvaj zvani želja</i> : autorski (Kazanov) odgovor na cenzuru	226
3. <i>Mačka na usijanom limenom krovu</i> (1958): adaptacija kao produkt cenzure	232
3.1. Dosadašnja kritička ocjena	232
3.2. Pozorišna produkcija	234
3.3. Filmska produkcija	237
3.4. Analiza dramskih i filmskih segmenata	241
3.5. <i>Mačka na usijanom limenom krovu</i> : Bruksova verzija porodične melodrame	259
4. <i>Zmijaska koža</i> (1959): filmska slika Juga Tenesija Vilijamsa	265
4.1. Dosadašnja kritička ocjena	265
4.2. Pozorišna produkcija	266
4.3. Filmska produkcija	269
4.4. Analiza dramskih i filmskih segmenata	270
4.5. <i>Zmijaska koža</i> : filmska priča Vilijamsovog Juga	285
IV ZAKLJUČAK	294
BIBLIOGRAFIJA	329
PRILOZI	339
BIOGRAFIJA	342

UVOD

1. Savremena američka drama na filmu

Američka drama je bila izazov za filmske stvaraocce još od samog rađanja filma (kraj devetnaestog vijeka)¹, kad su se u prvim specijalizovanim kino-dvoranama (eng. *nickelodeons*²) prikazivali prvi kratkometražni filmovi. Veliki uticaj na filmsku produkciju s kraja devetnaestog vijeka imali su zabavni komadi (brodvejski mjuzikli, skečevi, laka komedija i drama), a u prve dvije decenije dvadesetog vijeka viktorijanska drama.³ Značajnu ulogu za američki film prvih decenija dvadesetog vijeka, u smislu udaljenja od manirizma i približavanja realizmu i modernizmu, imali su dramski komadi Dejvida Belaska (David Belasco), pretočeni u četrdeset američkih filmova.⁴ Ipak, pravi zaokret u filmskoj industriji označilo je adaptiranje dramskih komada koje su „raskrstile“ sa tradicijom zabavne industrije i melodramske forme devetnaestog vijeka. Naime, kad je, pod uticajem evropskog naturalizma, 1915. godine, osnovano „Provincetown pozorište“ (“The Provincetown Players“), „najuticajnija američka pozorišna grupa s početka dvadesetog vijeka... prva s ozbiljnom umjetničkom agendom“⁵, nastupio je period rušenja tradicije viktorijanskog pozorišta, koje je bilo zasnovano na spektaklu i kompleksnoj, melodramatičnoj priči i dekonstruisanju tradicionalnih vrijednosti i institucija koje na tim vrijednostima počivaju. U centru tradicije savremene američke drame bio je realizam, uključenost, direktan odnos pojedinca i savremenog svijeta, ali i poseban scenski dizajn – „selektivni realizam“ koji

¹ *Modern American Drama on Screen*, eds. R. B. Palmer, W. R. Bray, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 1.

² Naziv *nickelodeon* potiče od engleske riječi *nickel* (5 centi) i grčke riječi *odeon* (teatar), a odnosi se na prve specijalizovane kino-dvorane koje su, početkom 20 v. bile namijenjene siromašnoj publici u velikim gradovima. U ovim dvoranama se, u toku jedne večeri prikazivalo više kratkometražnih filmova. Ubrzo su ih zamijenile prave, bioskopske dvorane koje su po svemu ličile na pozorišne. Vidi: *ibid.*, 1.

³ *Ibid.*, 2.

⁴ *Ibid.*, 5.

⁵ *Ibid.*, 3, “most influential American theatre group of the early twentieth century... the first with a serious artistic agenda“. – Svi citati iz djela za koje u bibliografiji nije navedena srpska verzija, odnosno prevod sa imenom prevodioca, prevod su autorke rada.

se odnosio na „simboličku upotrebu realističkih struktura i objekata“⁶. Ozbiljnija literatura brzo je našla svoje mjesto u Holivudu. Od tridesetih godina 20. vijeka nije bilo poznatog brodvejskog hita koji nije bio adaptiran za film.⁷ Glavne figure savremenog američkog teatra, čija djela su do danas bila inspiracija za filmske adaptacije, koje su u umjetničkom smislu ostavile poseban trag jesu: Judžin O'Nil (Eugene O'Neill), Tenesi Vilijams (Tennessee Williams), Artur Miler (Arthur Miller), Sidni Kingsli (Sidney Kingsley), Tornton Vajlder (Thornton Wilder), Lilijan Helman (Lillian Helman), Vilijam Indž (William Inge), Kliford Odets (Clifford Odets), Loren Henzberi (Lorraine Hansberry), Edvard Olbi (Edward Albee), Sem Šepard (Sam Shepard), Dejvid Rejb (David Rabe), Dejvid Mamet (David Mamet), Margaret Edson (Margaret Edson) i Toni Kušner (Tony Kushner).

Ekranizacije dramskih komada tih velikih književnih stvaralaca su, svaka na svoj način i sa različitim uspjehom, doprinijele da nove ideje dođu do šire i raznovrsnije publike, i na taj način promijene ne samo razvoj američkog filma nego i američke misli. U narednom dijelu daćemo kratak osvrt na adaptacije poznatih dramskih komada (mnoge od njih su dobile Pulicerovu nagradu) koje su nastale od 30-ih godina dvadesetog vijeka do prve decenije dvadeset prvog vijeka, a koje vodeći teoretičari u oblasti studija filmske adaptacije, R. B. Palmer (R. Barton Palmer) i V. R. Brej (W. R. Bray), izdvajaju kao reprezentativne⁸. Neke od njih, vidjećemo, služe kao svjedočanstvo borbe filmskih stvaralaca da, uprkos mnogobrojnim ograničenjima vezanim za istorijski trenutak u kome su stvarali, iznađu način da misli velikih dramskih pisaca (promišljanja o univerzalnim egzistencijalnim temama, političkim i socijalnih problemima, preispitivanja američkih mitova, rodnih i klasnih kategorija, zabranjene seksualnosti i sl.) prenesu širokoj publici.

Slijepa ulica (*Dead End*, 1935), drama Sidnija Kingslija, adaptirana je u istoimeni film Vilijama Vajlera (William Wyler) 1937. godine, koji ostaje zapamćen kao jedan od najradikalnijih realističkih filmova 30-ih.⁹ Pored modifikacija pod

⁶ *Ibid.*, 5, “symbolic use of realistic structures or objects“.

⁷ *Ibid.*, 2.

⁸ U prvoj obuhvatnoj studiji iz ove oblasti (*Modern American Drama on Screen*, eds. R. B. Palmer, W. R. Bray, Cambridge: Cambridge University Press, 2013), R. B. Palmer i V. R. Brej izdvajaju petnaest eseja o filmskim adaptacijama čuvenih američkih drama kojima su ova djela dobila „drugi“ život i stekla svjetsku reputaciju.

⁹ Amanda Ann, Klein, “Realism, Censorship, and the Social Promise of *Dead End*“, in: *Modern American Drama on Screen*, 9.

pritiskom tek oformljenog cenzorskog tijela, Koda proizvodnje (uklanjanja prikaza nasilne smrti, nedvosmislenog prikaza predstavnika zakona, uklanjanja profanog i politički nekorektnog jezika) i onih pod uticajem konvencija klasičnog holivudskog filma (jasnije ocrtavanje likova u smislu fokusiranja na muškog protagonistu), film predstavlja žestoku kritiku društva. Eksplicitna kritika društvenih problema (gangsterskog načina života, kriminala, siromaštva, surovo kažnjavanje djece), simpatije prema sindikalnom organizovanju i dvosmisleni kraj, ovaj film čine radikalnijim čak i od standardnog realističkog filma tridesetih.¹⁰

Iako je u filmskim krugovima adaptacija drame *Naš grad* (*Our Town*, 1938) Torntona Vajldera ocijenjena kao neuspješna, najviše zbog holivudskog srećnog kraja, u kome smrt postaje samo ružan san iz koga se junakinja budi, i upotrebe filmskog realizma umjesto brehtovske prazne pozornice¹¹, film Sema Vuda (Sam Wood), snimljen 1940. godine, zadržao je glavnu priču, brzinu, strukturu, dijalog i ideju drame. U umjetničkom smislu, film je značajan jer je primjer upotrebe nekonvencionalnih filmskih tehnika (neobični kadrovi, voice-over, krupni plan, ekspresionističko osvjetljenje, dvostruka ekspozicija, paralelna montaža (eng. *cross-cut editing*), namjerno ponavljanje scena, isticanje specifičnih objekata u prvi plan) kojima se, kroz filmski medij, uspješno prenosi Vajlderova ideja o smislu, naizgled običnih, trenutaka našeg života.¹²

Relativno vjerna transformacija Milerove drame iz 1949. godine, *Smrt trgovačkog putnika* (*Death of a Salesman*, 1951) nije našla put do šire publike.¹³ Uprkos pozitivnoj kritici, adaptacija Stenlija Kramera¹⁴, nije ostavila trag u američkoj kulturi, za razliku od pozorišne verzije.¹⁵ Iako krivicu zbog neuspjeha neki kritičari pripisuju Milerovoj nesposobnosti da prevaziđe prezir prema Holivudu i učestvuje u radu na filmskoj produkciji, kritika filma je prvenstveno usmjerena na eliminisanje političke dimenzije drame.¹⁶ Tragična vizija američkog iskustva, priča o običnom Amerikancu

¹⁰ *Ibid.*, 16–24.

¹¹ David Eldridge, "Filming *Our Town* (1940) or the Problem of 'looking at everything hard enough'", in: *Modern American Drama on Screen*, 29.

¹² *Ibid.*, 31, 38–44

¹³ R. B. Palmer, "Screening *Death of a Salesman*: Arthur Miller's Cinema and Its Discontents", in: *Modern American Drama on Screen*, 56.

¹⁴ Iako je film režirao Laslo Benedek (László Benedek), ovaj film je više nosio žig producenta Stenlija Kramera (Stanley Karamer). Vidi: *ibid.*, 58.

¹⁵ *Ibid.*, 60.

¹⁶ *Ibid.*, 61.

koji iskupljenje i sigurnost za porodicu nalazi u samoubistvu shvatajući da „život posvećen prodaji robe na način da prodaš sebe ne donosi finansijsku sigurnost iako te odvaja od porodice“¹⁷, u filmu se pretvara u priču o mentalno poremećenom čovjeku čija ga autodestruktivnost čini drugačijim od ostalih.¹⁸

Vilijam Indž, čije djelo služi kao komentar poslijeratne američke psihoseksualnosti¹⁹, izvršio je značajan uticaj na američki film. Adaptacija njegove drame *Vrati se, mala Šebo* (*Come Back, Little Sheba*, 1950) u istoimeni film Danijela Mana (Daniel Mann) iz 1952. godine, predstavlja vizuelni ekvivalent Indžove zaokupljenosti rodnim temama²⁰. Uprkos cenzuri, film je našao put do Holivuda zamjenjujući temu seksualnog sagrađenja moralnom porukom o seksualnom obrazovanju.²¹ Adaptacija je produkt cenzure pedesetih u smislu rekapitulacije duplog standarda o nedozvoljenom seksu i izmjena koje se tiču seksualnog sagrađenja junakinje i seksualnih frustracija glavnog junaka (isticanjem negativnih crta antagoniste, naglašavanjem romantizma glavnog junaka i predstavljanjem alkoholizma ne kao izraza seksualne želje i zgađenosti životom, nego kao bijega od iznevjerenih snova). Ipak, vizuelni jezik filma koji naglašava voajerizam i fetišizam glavnih likova doprinosi da se, pored teme izgubljene mladosti, istakne (zabranjena) tema erotičnosti i da se, na taj način, oživi podtekst drame.²²

Drama o „moralnim vrijednostima i ispjehu“²³ *Veliki nož* (*The Big Knife*, 1949) Kliforda Odetsa, ekranizovana je bez većih izmjena, 1955. godine, u istoimeni film, u režiji Roberta Aldriha (Robert Aldrich). Iskupljujuća moć smrti i ovom dramom (i filmom) prikazuje se kao rješenje za moralnu dilemu (izbor između slave i samopoštovanja) koji su eho Odetsove lične moralne dileme.²⁴ Pored minimalnih izmjena scenskih elemenata, manjih promjena radi saobražavanja sa Kodom proizvodnje (vulgaran jezik, scena sa abortusom) i isticanja aluzija na račun površnosti holivudskog filma, film je upečatljiv po estetskim kvalitetima (naglašavanje sporta kao

¹⁷ *Ibid.*, 18. “life devoted to selling goods by selling himself has brought no financial security even as it has alienated him from the family“.

¹⁸ *Ibid.*, 63.

¹⁹ John S. Back, “Come Back, Little Scopophile: Williams Inge, Daniel Mann, and Cinematic Voyeurism“, in *Modern American Drama on Screen*, 90.

²⁰ *Ibid.*, 91.

²¹ *Ibid.*, 91.

²² *Ibid.*, 97–107.

²³ Christopher Ames, “*The Big Knife*: Hollywood’s ‘Fable About Moral Values and Success,’ a Movie About the Movies“, in: *Modern American Drama on Screen*, 113.

²⁴ *Ibid.*, 120.

motiva koji glavnog junaka postavlja kao borca u ringu, neobični uglovi kamere, elementi crnog filma, razvoj glavnih likova i izbor glumaca).²⁵ Iako nije mogao biti direktna kritika progona komunista, film je, kao i drama, kritika holivudskog sna o materijalnom uspjehu koji ljude pretvara u robu, ali i slika „povezanosti umjetnosti, masovne zabave i politike u poslijeratnoj Americi“²⁶.

Groždica na suncu (*A Raisin in the Sun*), autorke Loren Henzberi, premijerno prikazana 1959. godine, kao prvo djelo crnog autora prikazano na brodvejskoj pozornici, ekranizovana je 1961. godine, u režiji Danijela Petrija (Daniel Petrie) sa Sidnijem Poatjeom (Sidney Poitier) u glavnoj ulozi. Film vjerno prenosi dijalog i radnju drame²⁷, ali izostavlja provokativne teme (isticanje bijelog paternalizma i potčinjenosti crnih radnika).²⁸ Nerealizovani filmski scenario, međutim, razotkriva zaokupljenost Henzberijeve socijalnom dimenzijom (rasnu i socijalnu nejednakost) kojih nema čak ni u drami.²⁹ Ipak, iako scenario pokazuje zaokupljenost vezom između psihološke i socijalne dimenzije (odnosom mjesta i zdravlja), koji se očituje u detaljnijem prikazu mjesta življenja, grada i prikaza unutrašnjeg života glavnog junaka, elementi psihopatologije su zadržani na filmu, kao i dvosmislenosti originalne drame, zbog čega se film smatra upečatljivim filmskim čitanjem drame Henzberijeve.³⁰

U adaptaciji drame *Dječiji sat* (*The Children's Hour*, 1934) iz 1936. godine, poznate pod nazivom *Njih troje* (*These Three*), u vrijeme kad je Kod proizvodnje bio tek stupio na snagu, optužbe za lezbijski odnos su zamijenjene optužbama za zabranjenu ljubav vjerenika i prijateljice, što je bilo dramski neuvjerljivo rješenje.³¹ Godine 1961, kad je na scenu stupila eksperimentalna avangardna drama, Vajlerova nova verzija pod imenom *Dječiji sat*, koja u filmsku priču vraća temu lezbijskog odnosa, proglašena je „kulturnim antikvitetom“³². Ipak, ova adaptacija je u umjetničkom smislu bolja s obzirom na to da je scenarista poboljšao neke elemente drame (narativnu strukturu i motivaciju likova), unio elemente tenzije i duhovitosti, i izmijenio kraj, Vajler pokazao

²⁵ *Ibid.*, 123

²⁶ *Ibid.*, 127, “interwining of art, mass entertainment, and politics“.

²⁷ Martin Halliwell, “Adapting Lorraine Hansberry’s Sociological Imagination: Race, Housing, and Health in *A Raisin in the Sun*“, in: *Modern American Drama on Screen*, 130.

²⁸ *Ibid.*, 133.

²⁹ *Ibid.*, 130–131.

³⁰ *Ibid.*, 146.

³¹ Neil Sinyard, “Double Vision: The Film Adaptations of *The Children's Hour*“, in: *Modern American Drama on Screen*, 152.

³² *Ibid.*, 154, “cultural antique“.

zrelije vladanje filmskim tehnikama, a glumci veće majstorstvo.³³ Iako se, kao i u drami ne pominje zabranjena riječ „lezbijka“, ova filmska verzija prenosi glavnu ideju drame o „životima uništenim lažima, nepravednim optužbama, kolektivnom hysterijom, predrasudama i netolerancijom“³⁴ i naglašava da samoubistvo glavne junakinje, čin bezuslovne ljubavi, ima mnogo kompleksnije značenje.³⁵

Napisana 1941. godine, a zbog kontroverznog materijala objavljena tek 1955, *Dugo putovanje u noć* (*Long Day's Journey into Night*), prema mišljenju kritičara najbolja drama Judžina O'Nilu, adaptirana je za „veliki ekran“ u režiji Sidnija Lameta (Sidney Lumet) i premijerno prikazana 1962. godine na Kanskom festivalu.³⁶ Lametova adaptacija se ne smatra uspješnom adaptacijom jer je izraz sukoba filmskog realizma i O'Nilovog „pravog realizma“, koji počiva na „metafizičkom biću i na uticaju govora na biće“³⁷. Uprkos namjeri da ostane vjeran originalu, reditelj je modifikacijom dijaloga, scenografije i likova dao svoje tumačenje drame.³⁸ Promjenom mizanscena (premještanjem drame iz klaustrofobičnog okruženja u spoljni ambijent), koja je uzrokovala promjenu karakterizacije, Lamet je narušio piščevu ideju o samoizazvanoj tragediji.³⁹ Idejom o promjenljivosti likova, film je dobio melodramatičan ton i narušio O'Nilovu ideju o ritualnom ponavljanju koja upućuje na stalno prisustvo prošlosti u sadašnjosti⁴⁰. Pored toga, facijalnom ekspresijom glumaca i promjenom lokacija, film je skrenuo pažnju sa govora koji je suština drame⁴¹, a favorizovanjem protagonista i uklanjanjem poetskog dijaloga pružio drugačiji emocionalni doživljaj⁴².

Američki film 60-ih godina, pod uticajem evropskog filma *novog talasa*, ruši cenzorske konvencije ranijih dekada, što je i vidljivo u adaptacijama ovog perioda.

Zahvaljujući promjeni društvene klime 60-ih i liberalizaciji cenzorskih tijela koja je dovela do emancipacije američkog filma u kome reditelj postaje autor, film *Ko se boji Virdžinije Vulf* (*Who's Afraid of Virginia Woolf*, 1962), zasnovan na drami

³³ *Ibid.*, 156–162

³⁴ *Ibid.*, 165., “lives destroyed through deceit, unjust accusation, collective hysteria, bigotry, and intolerance“.

³⁵ *Ibid.*, 165.

³⁶ Mary F. Brewer, “Sidney Lumet's Family Epic: Re-imaging *Long Day's Journey into Night*“, in: *Modern American Drama on Screen*, 167–168.

³⁷ *Ibid.*, “metaphysical being and the implications of the character's speech in relation to that core being“.

³⁸ *Ibid.*, 170.

³⁹ *Ibid.*, 172–173.

⁴⁰ *Ibid.*, 174–175.

⁴¹ *Ibid.*, 175–176.

⁴² *Ibid.*, 178, 182.

Edvarda Olbija, prikazan je gledaocima ispod osamnaest godina u necenzuriranoj verziji⁴³. U režiji Majka Nikolsa (Mike Nichols), film je, ne odstupajući mnogo od originalne drame (skraćenje nepotrebnog dijaloga, „otvaranje“ drame, ublažavanje seksualnih referenci)⁴⁴ pretočen u „duboko ljubavnu priču.“⁴⁵

Drama Sema Šeparda *Ludi od ljubavi* (*Fool for Love*, 1983), u kojoj „porodične veze predstavljaju centralni dio mitologije“⁴⁶ pretočena je, 1985. godine, u istoimenu film u režiji Roberta Altmana (Robert Altman). Ova filmska adaptacija se ne smatra značajnim umjetničkim dostignućem budući da se „mitska dimenzija žrtvuje zarad psihološke priče i vizuelne autentičnosti“⁴⁷. Zbog upotrebe filmskih tehnika, poput „otvaranja drame“ i flešbekova, „fizički intenzitet“⁴⁸ drame i ideja da „realnost leži u umu“⁴⁹, nisu uspješno preneseni na film, a konvencionalni zaplet i intrigantni likovi koji naglašavaju senzacionalizam priče (u skladu sa holivudskim standardom psihološkog realizma)⁵⁰, uvođenje novih likova, i razlika između onoga što vidimo u flešbekovima i onoga što čujemo, doprinose negativnom doživljaju.⁵¹

Film Entoni Drazana (Anthony Drazan) *Lijek za nesanicu* (*Hurlyburly*, 1998), zasnovan na drami *Metež* (*Hurlyburly*, 1984) Dejvida Rejba, prepoznatljiv je po filmskom stilu reditelja (krupni plan, dvoplan, plan-kontra plan) ali i svojevrsnom *glumačkom* stilu. Metod glume „bez strukture“ (od glumaca se ne zahtijeva da traže koherentnost u likovima nego da u karakterizaciji „uključite slike, jezik i radnje“⁵² tako da „čitav niz kontrastnih tonova i gestova“⁵³ prenosi stanje likova) u ovom filmu savršeno odgovara filmskoj priči, koju pokreću likovi koji nisu u stanju da se izbore sa istorijskim trenutkom (devedesete godine u Americi) u kome dominiraju masovni mediji i u kome osnovne ljudske vrijednosti gube smisao.⁵⁴

⁴³ David Lavery and Nancy Mc Guire Roche, “Hollywood’s *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*: Breaking the Code”, in: *Modern American Drama on Screen*, 167–168, 191.

⁴⁴ *Ibid.*, 197–198.

⁴⁵ *Ibid.*, 194, “profound love story”.

⁴⁶ Annette J. Saddik, “Sex, Lies, and Independent Film: Realism and Reality in Sam Shepard’s *Fool for Love*”, in: *Modern American Drama on Screen*, 205, “family ties occupy the forefront of ... mythology”.

⁴⁷ *Ibid.*, 208, “sacrificing the power of myth to psychological narrative and visual authentication”.

⁴⁸ *Ibid.*, 207, “physical intensity”.

⁴⁹ *Ibid.*, 209, “reality is ... based in ... the mind”.

⁵⁰ *Ibid.*, 210.

⁵¹ *Ibid.*, 214.

⁵² Laurence Raw, “Actor, Image, Action: Anthony Drazan’s *Hurlyburly* (1998)”, in: *Modern American Drama on Screen*, 224, “engage image, language, and action.”

⁵³ *Ibid.*, 227, “contrasting tones and gestures”.

⁵⁴ *Ibid.*, 235.

U uspješnije adaptacije novijeg doba, Palmer i Brej izdvajaju film *Oleanna* (*Oleanna*, 1992) Dejvida Mameta iz 1994. godine, koji predstavlja upečatljivo filmsko oblikovanje ideje o krahu ideala intelektualne zajednice⁵⁵; film *Snaga duha* (*Witt*, 2001), ekranizacija istoimene drame Margaret Edson iz 1995. godine, u režiji Majka Nikolsa (Mike Nichols), koja je ilustracija intertekstualnih veza između drame spisateljice, poezije Džona Dona (John Donne) i filmskog scenarija⁵⁶ i mini-seriju *Anđeli u Americi* (*Angels in America*) Majka Nikolsa (Mike Nichols) iz 2003. godine, ekranizacija drame Tonija Kušnera, koja je uspješno filmsko uobličavanje priče o ljubavi i gubitku u periodu Reganove vlade i pojave side.⁵⁷

Od svih dramskih tekstova američkih pisaca, po svom uticaju na američki film i kulturu, posebno se izdvaja ekranizovano dramsko djelo Tenesija Vilijamsa. Vilijamsovo djelo je imalo ogroman uticaj ne samo na visoku kulturu i književni establišment, već je, dosežući do šire publike, uticalo na razvoj američkog filma i promijenilo tokove američke kulture i misli. Činjenica je da su filmske verzije njegovih djela dobile, u istoj mjeri kao i dramska ostvarenja, status kulturnog mita.

⁵⁵ Brenda Murphy, "David Mamet Brings Film to *Oleanna*", in: *Modern American Drama on Screen*, 238–254. Mamet uspijeva da stvori upečatljivo filmsko djelo sofisticiranom upotrebom krupnog plana, posebnim tehnikama montaže, dodatim scenama i vizuelnim metaforama.

⁵⁶ John D. Sykes, Jr., "To What End a Cinematic *Wit*?", in: *Modern American Drama on Screen*, 256.

⁵⁷ Skraćenje dijaloga i izostavljanje nekoliko scena u filmu *Anđeli u Americi* nisu išli na štetu zapleta, karakterizacije i tema. Opširnije o ovom filmu vidi kod: Tison Pugh, "Theatrical, Cinematic, and Domestic Epic in Tony Kushner's *Angels in America*", in: *Modern American Drama on Screen*, 271–288.

2. Tenesi Vilijams i američka drama

Tenesi Vilijams, „pjesnik ljudskog srca“ i „laureat odbačenih“⁵⁸, zauzima posebno mjesto u američkoj književnosti.

Jedan od najminentnijih izučavalaca američke drame i pozorišta, Kristofer Bigzbi (C.W.E. Bigsby), u studiji objavljenoj 1984. godine⁵⁹ ističe da je u periodu poslije Drugog svjetskog rata Tenesi Vilijams dominirao američkim pozorištem više od jedne decenije i bio jedna od ključnih figura koje su američku dramu uzdigli na viši nivo, a Brodveju donijeli moralnu ozbiljnost i estetsku osjetljivost.⁶⁰ Godine 1997, u Uvodu za jedno od najpoznatijih štiva o Vilijamsu⁶¹, Metju C. Rudané (Matthew C. Roudané) naglašava da je zbog „originalnosti pozorišne imaginacije“⁶² Vilijams zaslužio centralnu poziciju u američkom pozorištu. Kao „pjesnik srca“⁶³, tvrdi Rudané, Vilijams je, kombinujući liričnost i eksperimentalizam, donio ne samo preporod američkoj poslijeratnoj drami nego i proširio granice teatralnosti.

Najnovija istraživanja potvrđuju visok estetski kvalitet Vilijamsovih drama i njegovo istaknuto mjesto ne samo u američkoj drami i kulturi već i u domenu drame, pozorišta i filma širom svijeta.

U studiji iz 2005. godine, Ališa Smit Hauard (Alycia Smith-Howard) i Greta Hajncelman (Greta Heintzelman) potvrđuju Vilijamsovu današnju popularnost: dvadeset godina nakon smrti Tenesija Vilijamsa (1911–1983), časopis *USA Today* proglasio ga je najvećim i najplodnijim dramskim piscem Amerike.⁶⁴ I danas, više od trideset godina nakon Vilijamsove smrti, njegovo djelo predmet je izučavanja naučnika i inspiracija pozorišnih i filmskih stvaralaca, a njihova pažnja nije usmjerena samo na Vilijamsova najpoznatija djela već i na njegove rane drame, jednočinke i neobjavljena

⁵⁸ Greta Heintzelman, Alycia Smith, *Critical Companion to Tennessee Williams: A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Facts on File, 2005, xi, “poet of the human heart”, “Laureate of the Outcast”.

⁵⁹ C.W.E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, preface.

⁶⁰ Ostali dramatičari koje Bigzbi navodi jesu Artur Miler i Edvard Olbi. *Ibid.*, 14.

⁶¹ *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, ed. Matthew C. Roudané: Cambridge: Cambridge University Press, 1997, Intro, 1.

⁶² *Ibid.*, “the original nature of his theatrical imagination”.

⁶³ *Ibid.*, “poet of the heart”.

⁶⁴ Greta Heintzelman, Alycia Smith, *op. cit.*, xi.

djela.⁶⁵ Haurard i Hajncelman ističu Vilijamsovu svjetsku slavu: prema riječima njegovog biografa Lajla Leveriča (Lyle Laverich), Vilijams je više od svih dramatičara priznat i igran u svijetu: u Rusiji, Vilijams je poslije Čehova najčešće izvođen pisac, a širom svijeta njegove najpoznatije drame: *Staklena menažerija (The Glass Menagerie)*, *Tramvaj zvani želja (Streetcar Named Desire)*, *Mačka na usijanom limenom krovu (Cat on a Hot Thin Roof)* i *Noć iguane (The Night of the Iguana)* – doživljavaju višestruka ponovna izvođenja svake godine, od kojih se u novije vrijeme ističu *Tramvaj zvani želja* sa Kejt Blanšet u ulozi Blanš iz 2010. godine, verzija *Tramvaj zvani želja* sa višerasnom glumačkom postavkom rediteljke Emili Man iz 2012. godine i *Mačka na usijanom limenom krovu* sa Skerlet Johanson iz 2013. godine.⁶⁶

Harold Bloom (Harold Bloom)⁶⁷, jedan od vodećih književnih kritičara, u studiji iz 2007. godine ističe da je Vilijams „najknjiževniji... najrječitiji i najprimjereniji američki dramatičar do danas“⁶⁸. Blum, koji Vilijamsa karakteriše kao „dramatičnog liričara“⁶⁹, ističe visoki estetski kvalitet drama: *Staklena menažerija*, *Tramvaj zvani želja*, *Iznenada prošlog ljeta (Suddenly Last Summer)* i *Ljeto i dim (Summer and Smoke)*.

U skorašnjoj studiji (2014), Brenda Marfi (Brenda Murphy) ističe da su novoobjavljena Vilijamsova djela omogućila da se Vilijamsov opus sagleda iz nove

⁶⁵ Godine 1999. produkcija jedne od prvih Vilijamsovih drama *Not About Nightingales (Ne o slavujima)* dobila je izvrsne kritike na Brodveju i u Londonu; 2003. godine, starije i neobjavljene drame su izvedene na pozornici u Hartfordu; iste godine, nova filmska verzija romana *Rimsko proljeće gde Stoun (The Roman Spring of Mrs. Stone)* prikazana je na televiziji *Showtime*; Godine 2004, nekoliko Vilijamsovih drama doživjele su ponovna izvođenja i prvi put je izvedeno nekoliko jednočinki; 2003. godine, produkcija drame *Mačka na usijanom limenom krovu* naišla je na ogroman uspjeh na Brodveju; a 2005. godine, ponovo su izvedene *Tramvaj zvani želja* i *Staklena menažerija*; 2005. godine, izašla je DVD kolekcija najvažnijih Vilijamsovih filmova, a 2008. godine snimljen je film po Vilijamsovom scenariju *The Loss of a Teardrop Diamond (Slučaj izgubljenog dijamanta)*. Godine 2011. održane su konferencije (na Univerzitetu u Perudi, Univerzitetu Nanciu Francuskoj, Univerzitetu Džordžtaun, Arena Stejdž u Vašingtonu D.C.) i festivali (Književni festival Tenesija Vilijamsa i festival u njegovom rodnom gradu Klarksdeju, u Misisipiju) povodom stogodišnjice njegovog rođenja. O novim izvođenjima Vilijamsovih drama vidi kod: R. Barton Palmer, William Robert Bray, *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America*, Austin: University of Texas Press, 2009, 14, i kod: Brenda Murphy, *The Theatre of Tennessee Williams*, New York: Bloomsbury Publishing, 2014, 6.

⁶⁶ O ponovnim izvođenjima ostalih drama, dramama koje su izvedene po prvi put, eksperimentalnim verzijama ne samo na Brodveju nego i širom Amerike opširnije vidi kod: Brenda Murphy, *op. cit.*, 6–7, i kod Greta Heintzelman, Alycia Smith, *op. cit.*, x.

⁶⁷ Harold, Bloom, *Bloom's Modern Critical Views: Tennessee Williams*, New York: Infobase Publishing, 2007.

⁶⁸ *Ibid.*, 2,4, “the most literary... the most articulate and adequate of American dramatists up to this moment“, Bloom, 2, 4.

⁶⁹ *Ibid.*, 3, “dramatic lyricist“.

perspektive⁷⁰. Zahvaljujući novoobjavljenim Vilijamsovim dramama iz tridesetih, tvrdi ta autorka, Vilijamsa doživljavamo i kao društveno angažovanog pisca, a objavljivanje drama napisanih poslije 1961. godine omogućava nam da Vilijamsove posljednje decenije stvaralaštva kritički revalorizujemo.

Da je Vilijams živio da bi pisao, potvrđuje njegova četrdesetogodišnja karijera, tokom koje je napisao četrdeset pet dužih i šezdeset kraćih drama, niz scenarija, kratkih priča, eseja i tomova poezije. Prvi put objavljena nakon 2000. godine, pisma⁷¹, zabilješke⁷² i drame iz ranog perioda otkrivaju njegovu neutoljivu želju za pisanjem, čak i u posljednjim decenijama života, tokom kojih je njegova karijera bila na izdisaju.

Vilijamsovu karijeru Bigzbi opisuje kao tranziciju sa politički angažovanog pisanja u ranoj fazi stvaralaštva na apolitičnost srednjeg perioda i antipolitičnost posljednjih decenija.⁷³ Vilijams je karijeru započeo kao politički pisac tridesetih godina, kad je njegove drame izvodila radikalna pozorišna trupa *Mimičari* (*The Mummies*). Užasi rata i postnuklearno kapitalističko doba, koje materijalnu dobit promovise kao dominantnu vrijednost, kao i opšta paranoja od nepoznatog u eri makartizma,⁷⁴ intenzivirali su Vilijamsov osjećaj nesigurnosti i otuđenja, iz kojih je izlaz tražio u nostalgичnoj čežnji za vrijednostima starog doba, koje se, iako opterećeno grijesima

⁷⁰ Brenda Murphy, *op. cit.*, 3.

⁷¹ Tennessee Williams, *The Selected Letters of Tennessee Williams*, Vol. 1, 1920–1945. Eds. Albert J. Devlin, Nancy, M. Tischler, New York: New Directions, 2000; and Volume. 2, 1945–1957. Eds. Albert J. Devlin, Nancy, M. Tischler, New York: New Directions, 2004.

⁷² Tennessee Williams, *Notebooks*, ed. Margaret Bradham Thornton, New Haven CT: Yale University Press, 2007.

⁷³ C. W. E. Bigsby, *op. cit.*, 12.

⁷⁴ Glavna prepreka Ajzenhauerovom programu umjerenosti bila je antikomunistička histerija čiji je najistaknutiji predstavnik bio senator Makarti, predsjednik senatskog *Komiteta za vladine djelatnosti*. Tokom 1953. godine i početkom 1954. godine, Makarti je predsjedavao nizu javnih saslušanja u vezi s tobožnjom subverzivnom djelatnošću u ministarstvima inostranih poslova i odbrane. Veliki broj državnih službenika bio je optužen za subverziju, dok je jedna nedolična grupa bivših komunista sticala novu karijeru kao profesionalni svjedoci. Ni administracija ni kolege senatori nisu bili spremni da se suprotstave Makartiju, iako je njegova djelatnost zakočila efikasnost vlade i nanijela štetu građanskim slobodama i reputaciji Amerike u svijetu. Dva mlada Makartijeva pomoćnika, Roj Kon i Dejvid Šajn, putovali su Evropom da bi iz biblioteka službi za informacije SAD uklonili sve komunističke knjige koje su naročito štetile ugledu Amerike u svijetu. U proljeće 1954. godine, Makarti je optužio oficire armije SAD da su bili preblagi prema komunistima. Ministarstvo rata je optužilo Makartija da se služi prijetnjama da bi obezbijedio privilegije Šajnu. Nakon toga, Senatski komitet je ispitivao optužbe i protivoptužbe, što je javno prenošeno preko televizije. Marta 1954. godine, Ajzenhauerova administracija je osudila Makartija i Kona, koje je Senat propisno kaznio u decembru. Uprkos tome što se na ovaj čin gleda kao na formalni kraj čistki, mnogi od najtežih progona su i dalje trajali, a zakoni donijeti u ovoj histeriji ostali su u zbirinama propisa sve do '70-ih, pa i dalje. Nakon optužbi za zloupotrebu Senata, Makarti je nestao, i ubrzo nakon toga umro, 1953. godine. Opširnije o makartizmu vidi kod: Henri Bemford Parks, *Istorija Sjedinjenih Američkih Država*, prev. Aleksandar Petrović, Krsto Radović, Beograd: RAD, 1985, 700, i kod: Filip Dženkins, *Istorija SAD*, prev. Ljiljana Nikolić, Beograd: „Filip Višnjic“, 2002, 95.

korupcije i rasne nejednakosti, činilo liričnijim od surovog pragmatizma savremenog doba. Zauzimajući stav boema, umjetnika, idealiste, nekonformiste i „romantika u neromantičnom svijetu“, Vilijams se okreće od direktne preokupacije socijalnim strukturama, a njegovi likovi sve više bježe od kauzalnosti u svijet alkohola, iluzija, krhke seksualnosti i ličnih odnosa.

Od svih dramatičara na Brodveju, Vilijams je doživio najveću slavu u prvih petnaest godina poslije rata. U periodu između 1945. i 1961. godine, petnaest njegovih drama je igrano na Brodveju, a sedam adaptirano za film⁷⁵, čime je nadmašio sve američke pisce toga doba.⁷⁶ Filmske adaptacije drama povećale su Vilijamsovu popularnost, pa je Vilijams postao vodeća figura Amerike i svjetski priznato ime. U tom periodu dobio je četiri nagrade Udruženja dramskih kritičara, dvije Pulicerove nagrade, jednu Toni nagradu i izabran je za člana Nacionalnog instituta za umjetnost i književnost. Od *Noći iguane*, 1961. godine, posljednje drame koja je zavrijedila pažnju kritičara i javnosti, pa sve do smrti 1983. godine, Vilijamsova popularnost strmoglavo opada. U posljednje dvije decenije stvaralaštva, Vilijams napušta poetski realizam koji ga je proslavio i okreće se avangardi i umjetničkom pozorištu. Drame nastale u tom periodu su okarakterisane kao inferiornije u odnosu na njegovo ranije stvaralaštvo, a nekada najpopularniji pisac odjednom postaje najocrnjeniji. Ipak, i u tom periodu izvedeno je još šest novih drama na Brodveju. Ostale, nove, izvedene su van Brodveja i u ostalim gradovima Amerike, a njegove poznate drame su doživjele ponovna izvođenja na Brodveju i van njega. Takođe, zahvaljujući stečenoj reputaciji, u tom periodu je snimljeno još osam filmskih adaptacija.

Iako se u njegovom djelu prepoznaju različiti književni i umjetnički uticaji⁷⁷, Vilijamsova originalnost je neosporna. Šaroliki Vilijamsov opus najviše pamtimo po jeziku, čija poetičnost je američku dramu oslobodila od ograničenja realizma. U želji da nađe verbalne ekvivalente za unutrašnja stradanja svojih junaka, on je stvorio novi žanr

⁷⁵ Za film je u tom periodu (1961. godine) adaptiran i roman *Rimsko proljeće gospođe Stoun* u režiji Hosea Kvintera (José Quintero).

⁷⁶ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 1.

⁷⁷ U Vilijamsovom djelu primjećujemo slike potisnutih želja i skrivene seksualnosti Harta Krejna i D. H. Lorensa, osjećaj za tragično Judžina O'Nilu, ekspresionističke elemente Strindberga, tehničke i imažističke mogućnosti francuskog simbolizma, elemente nadrealizma, Čehovljev ambijent i simbol, poetski stil Emili Dickinson, Volta Vitmana i Krejna, ali i uticaj Brehta, Sartra, Remboa, Van Goga i engleskih romantičara. O književnim uticajima na Vilijamsa vidi kod: Matthew C. Roudané, *op. cit.*, Intro, 2, i kod Nancy M. Tischler, *Student Companion to Tennessee Williams*, Westport: Greenwood Press, 2000, 18.

poznat kao „lirska drama“. Tražeći da jezik svojih drama obogati neverbalnim elementima teatra (upotrebom svjetla, muzike, seta i govora tijela), Vilijams je inaugurisao koncept novog, „plastičnog pozorišta“, koje će zamijeniti iscrpljeno pozorište realističkih konvencija, ustanovljene standarde o žanru i norme strukturne i tematske ispravnosti:

Ekspesionizam i sve ostale nekonvencionalne tehnike u drami imaju samo jedan validan cilj, a to je bliži pristup istini. Kad neka drama koristi nekonvencionalne tehnike, ona ne, ili zasigurno ne bi trebalo da pokušava da izbjegne odgovornost bavljenja stvarnošću, ili tumačenja iskustva, već pokušava ili treba da pokušava da nađe bliži pristup, dublji i življi izraz stvari. Prava realistična drama sa pravim frižiderom i autentičnim kockama leda, likovima koji govore isto kao i publika odgovara akademskom pejzažu i ima kvalitet fotografske sličnosti. Svi danas treba da znaju nebitnost fotografskog u umjetnosti: da je istina, život ili stvarnost organska stvar koju poetska imaginacija može da predstavi ili sugeriše, u suštini, samo kroz transformaciju, kroz promjenu u forme koje su drugačije od onih koje su samo prisutne pojavom.

Ove zabilješke ne služe samo kao predgovor za ovu dramu. One su vezane za koncept novog, plastičnog pozorišta, koje mora zamijeniti iscrpljeni teatar realističnih konvencija, ako pozorište želi da povrati vitalnost kao dio naše kulture.⁷⁸

Uspješno kombinujući liričnost i senzualnost, Vilijams je uspio da oslobodi pozorišnu publiku. Dramom *Tramvaj zvani želja*, prožetom seksualnim nabojem i nasiljem, započela je nova faza Brodveja, a *Mačkom na usijanom limenom krovu* promovisana je ideja o heteronormalnosti i ženi kao subjektu seksualne želje.⁷⁹

⁷⁸ Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984, 7–8, “Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. When a play employs unconventional techniques, it is not, or certainly shouldn’t be, trying to escape its responsibility of dealing with reality, or interpreting experience, but is actually or should be attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are. The straight realistic play with its genuine frigidaire and authentic ice-cubes, its characters who speak exactly as its audience speaks, corresponds to the academic landscape and has the same virtue of a photographic likeness. Everyone should know nowadays the unimportance of the photographic in art: that truth, life, or reality is an organic thing which the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation, through changing into other forms than those which were merely present in appearance. These remarks are not meant as a preface only to this particular play. They have to do with a conception of new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture.”

⁷⁹ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 8.

Vilijamsov stil je bio jedinstven, ali ne i dosljedan tokom njegove dugogodišnje karijere.⁸⁰ U ranim dramama pokazao je sklonost ka realizmu i tradicionalizmu u formi, da bi se u kasnijim dramama okrenuo simbolizmu. S obzirom na to da se ekspresionizam drame *Camino Real (Kraljevski put)* nije dopao publici, Vilijams se naizmjenično okretao čas staroj, realističnoj formi, čas novoj, apstraktnoj drami, koja je, poslije lične krize u koju je upao krajem 60-ih, postala izraz njegovih ličnih borbi.

Ono po čemu je Vilijams bio neponovljiv bile su i njegove teme. Na Brodveju Vilijams je zbog sklonosti da šokira i provocira svojim temama nazvan „brodvejski trgovac noćnih mora“⁸¹. Brodvejska publika poslijeratnog doba bila je šokirana temama kao što su: silovanje, nimfomanija, homoseksualnost, nasilna ubistva, frigidnost, impotencija, droga, alkoholizam, sifilis, masturbacija, koprofagija, fetišizam donjeg rublja, lobotomija, kastracija i kanibalizam. Ipak, popularnost koju je stekao u tom periodu govori o tome da se elitistička, brodvejska publika brzo prilagodila i Vilijamsovim šokantnim temama i njegovim modernističkim tehnikama. U Vilijamsovom djelu primjećujemo i manje šokantne teme: na početku stvaralaštva bio je preokupiran temom umjetnika-lutalice i seksualnog buntovnika na konzervativnom Jugu, da bi kasnije izvor stvaralaštva nalazio u svojoj porodici (majci kao slici starije Južnjakinje, sestri kao simbolu izgubljene nevinosti, ocu kao okrutnom mužu, babi i djedu kao predstavnicima najljepših vrijednosti Juga i sebi kao odbačenom pjesniku), u turbulentnim životima glumaca, sopstvenoj seksualnosti, traganju za Bogom, usamljenosti, strahu od prolaznosti, ludilu, kritičkom neuspjehu i poziciji umjetnika, miješajući sopstvena iskustva sa iskustvima drugih.

Ključna figura njegovog djela je bio on sam, čak i pod plaštom ostarjelih junakinja. Zbog ličnih borbi za mjesto u društvu, volio je da slika marginalce: boeme, prostitutke, alkoholičare, ljude sa ulice i idealiste, ostatke stare kulture i civilizacije koji traže nježnost, ljubav i sigurnost. Važan podtekst Vilijamsovog djela čine i pisci, poput Lorensa, Bajrona, Krejna, Fitcdžeralda i Hemingeveja, koji u njegovom djelu postaju neponovljivi književni likovi.

Vilijamsovi osakaćeni, slomljeni i skrхани likovi su, u stanju zatočenosti i neurotičnog grča, od početka osuđeni na propast jer ne mogu da se odupru neumoljivim silama društva. Oni koji nude ljubav u svijetu sterilnosti i impotencije bivaju uništeni.

⁸⁰ Nancy M. Tischler, *Student Companion to Tennessee Williams*, 22.

⁸¹ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 12.

Ipak, ono što nas najviše privlači kod Vilijamsovih likova jeste, kako Bigsby zaključuje, spoj društvenog i metafizičkog, tj. činjenica da su njegovi likovi dijelom žrtve istorije (laži starog Juga koje ne mogu da održe pojedinca u pragmatičnom svijetu koji nema mjesta za krhki duh), a dijelom životnih procesa koji guše njihova duhovna stremljenja isto koliko i društvo.⁸² U širokoj galeriji Vilijamsovih likova, Blanš Duboa, Stenli Kovalski, Megi Mačka, Amanda Vingfild, Tom Vingfild, Veliki Tata i Bebi Dol postali su mitske figure američke kolektivne svijesti, a njihova kompleksnost im daje univerzalan značaj. Ambijent za većinu Vilijamsovih likova bio je Američki jug, ocrtan sa ljubavlju i mržnjom koje je Vilijams gajio prema svojoj regiji, iako je, živeći u vremenu koje potvrđuje gubitak nevinosti, Vilijams preispitivao i opšte, američke mitove o liberalnom individualizmu, zajedništvu i utopijskoj viziji.

O višeslojnosti i univerzalnosti Vilijamsovog djela svjedoče mnogobrojne produkcije njegovih drama u zemlji i inostranstvu, kao i mnogostruka kritička čitanja. Ukoliko uporedimo tradicionalne produkcije drame *Tramvaj zvani želja*, u maniru Vivijen Li i Marlona Branda, i njena najnovija izvođenja, uočili bismo bezbroj produkcija alternativnih, crnačkih, domaćih i inostranih pozorišnih trupa, koje otkrivaju uvijek nove slojeve značenja u ovoj drami, kao što su preispitivanje rasnih odnosa ili, možda, nametnutih seksualnih/rodnih uloga.⁸³ Izučavaoci Vilijamsovog djela prepoznali su u ovom tekstu diskurse kao što su: ljubav, mržnja, žene, muškarci, zakon, politika, razum, ludilo, muzika, porodica, sport i umjetnost,⁸⁴ koji se sagledavaju u svjetlu Fukoove teorije⁸⁵, teorije Julije Kristeve⁸⁶, marksističke teorije⁸⁷, kaos i antihaos teorije⁸⁸, feminističke teorije⁸⁹, teorije pažljivog čitanja⁹⁰, teorije odgovora čitaoca,

⁸² C. W. E. Bigsby, *op. cit.*, 5.

⁸³ *Confronting Tennessee William's Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism*, ed. Philip C. Kolin, Westport: Greenwood Press, 1993, 2–4.

⁸⁴ *Ibid.*, 4.

⁸⁵ *Ibid.*, 7. U svjetlu Fukoove teorije ovaj tekst je sveden na kontrolu znanjem i manipulacije istinom, gdje se Blanš definiše kao „drugo“ koje pokušava da kontroliše i redefiniše „isto“, tj. Stenlija, Stelu, Nju Orleans.

⁸⁶ *Ibid.*, 8. U svjetlosti teorije Julije Kristeve, *Tramvaj zvani želja* analizira se kao potreba da se „pobjegne od arhaične sveprisutne majke“.

⁸⁷ *Ibid.*, 14. Prema marksističkoj teoriji, ovaj tekst je okarakterisan kao prelaz sa ruralno-agrarnog na urbano-mehanistički sistem i ilustruje pad aristokratije i pobjedu radničke klase.

⁸⁸ *Ibid.*, 9. U svjetlu ove teorije, *Tramvaj zvani želja* je predstavljen u vidu razlika između slobodnog i determinističkog ponašanja, pri čemu Stenli slijedi obrasce haotičnih sistema slobodnog ponašanja, a Blanš – antihaotičnog, kanalizovanog i determinističkog.

⁸⁹ *Ibid.*, 11. Feministička kritika Vilijamsov tekst svodi na marginalizovanost sporednih ženskih likova kako od strane muških likova, tako i od strane muških kritičara.

teorije recepcije, gej i kvir teorije⁹¹, kroz istoriju i mit⁹², druga književna djela i mitske asocijacije⁹³, pa kroz subverzivno-mitsko čitanje⁹⁴, sve do čitanja ove drame kao „kulturnog proizvoda“, tj. ikone pop kulture u ideološkom kontekstu „postmoderne“.⁹⁵

Današnja Vilijamsova popularnost kod publike i kritičara gotovo da je mjerljiva sa njegovim „zlatnim dobom“. Savremeni izučavaoci Vilijamsovog djela slažu se u ocjeni da je djelo nastalo u posljednjem periodu stvaralaštva – nepravedno ocrnjeno. Takođe, ulaže se ogroman napor da se Vilijamsov opus ponovo sagleda u svjetlosti tek objavljenih djela.

Ponovno veliko interesovanje za Vilijamsa, Huard i Hajncelman pripisuju promjeni kritičkih, društvenih i kulturnih stavova, koji omogućavaju veće poštovanje Vilijamsovih inovacija,⁹⁶ a nove generacije njegovih obožavatelja jesu dokaz da je Vilijams važniji i kompletniji pisac nego što su to prošle generacije bile sklone da priznaju.

⁹⁰ *Ibid.*, 14. Prema teoriji pažljivog čitanja, ovaj tekst se analizira u smislu sličnosti između Blanš i Stenlija, koji se prikazuju kao žrtve želje.

⁹¹ Početak ovih studija obilježili su svojim djelom Džon Klum i Dejvid Savran: njihova teorija se fokusira na pitanja Vilijamsovog seksualnog identiteta, koji se, kako predlaže Brenda Marfi, mora sagledati unutar Vilijamsove boemske i umjetničke pozicije, tj. pozicije marginalca i pobunjenika protiv američke kulture srednje klase. Vidi: Brenda Maurphy, *op. cit.*, 3.

⁹² *Ibid.*, 11. Vilijamsovo djelo je u ovom tumačenju sagledano kroz marginalizovanje etničkih grupa od strane samog Vilijamsa, u kontradiktornosti sa slikom Nju Orleansa kao kosmopolitskog grada.

⁹³ *Ibid.*, 12. U mitskom čitanju Blanš je sekularna verzija Bijele boginje-ženskog pauka.

⁹⁴ *Ibid.*, 12. U subverzivno-mitskom čitanju, Vilijamsov tekst je tumačen kao Blanšino uništenje prouzrokovano propalim patrijarhatom, a ne muškom seksualnom dominacijom.

⁹⁵ *Ibid.*, 7.

⁹⁶ Greta Heintzelman, Alycia Smith, *op. cit.*, x.

3. Tenesi Vilijams i film

3.1. Filmske drame Tenesija Vilijamsa

Vilijamsovo zanimanje za film počinje još od njegove sedme godine. Nakon srećnog djetinjstva u ruralnom Misisipiju, selidba u Sent Luis označila je sumornu fazu njegovog života, siromaštva i nerazumijevanja, a izlaz iz „svijeta siromaštva i nerazumijevanja“⁹⁷ Vilijams je tražio u tadašnjim filmovima (slepstik komedije i romantični epski kostimirani filmovi),⁹⁸ koji su nudili „idealizovani svijet glamura, avanture i romanse“⁹⁹.

Tom, lik i narator drame *Staklena menažerija*, izražava Vilijamsov stav o filmu kao bijegu od sumorne realnosti. Na Amandino pitanje zašto je toliko opsjednut filmom, Tom odgovara: „Zato... što volim uzbuđenja. U mom poslu nema gotovo nikakvih uzbuđenja i zato idem u bioskop.“¹⁰⁰ Istovremeno, Vilijams je bio svjestan da je film još samo jedna iluzija življenja u koju se čovjek sklanja strahujući da se suoči sa stvarnim životom, i bijeg od odgovornosti koju donosi suočavanje sa životom: „Ljudi u bioskopu gledaju pustolovine, umesto da ih sami doživljavaju. Izgleda da holivudski glumci treba da dožive sve avanture umesto njih, dok oni sede u mraku i gledaju ih kako se zabavljaju.“¹⁰¹ U *Staklenoj menažeriji* vidimo i Vilijamsovo sjećanje na „zabavni“ karakter filmskog programa u turobnom periodu Depresije: „Bio je veoma dug program. Jedan film sa Gretom Garbo, jedan sa Mikijem Mausom, pa jedan putopis, pa žurnal, i

⁹⁷ Gene D. Phillips, *The Films of Tennessee Williams*, Philadelphia PA: Art Alliance Press, 1980, 38, “a world of poverty and misunderstanding“.

⁹⁸ *Ibid.*, 37–38. Prvi filmovi kojih se Vilijams sjeća bile su komedije Fetija Arbakla (Fatty Arbuckle) i Čarlija Čaplina i mjuzikl *Škarletna vidovčica* (*The Scarlet Pimpernel*) sa Lesli Hauardom (Leslie Howard).

⁹⁹ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 16, “idealized worlds of glamour, adventure, and romance“.

¹⁰⁰ Tenesi Vilijams, *Staklena menažerija*, prev. Nada Ćurčija Prodanović, u: *Pre i posle „Kose“: Savremena američka drama*, ur. Jovan Ćirilov, Zepter Book World, Beograd, 2002, vii, 27. “I go to the movies because – I like adventure. Adventure is something I don't have much of at work, so I go to the movies.“

¹⁰¹ *Ibid.*, x, 43. “People go to the moovies instead of moving! Hollywood characters are supposed to have all the adventures for everybody in America, while everybody in America sits in a dark room and watches them have them.“

najava filmova koji dolaze. Onda je bila solo tačka na orguljama i prikupljanje priloga za neki mlečni fond.¹⁰²

Vilijams je bio svjestan činjenice da je film imao veliki uticaj na njegovo stvaralaštvo.¹⁰³ Filmske tehnike koje je Vilijams primjenjivao u dramama omogućile su mu da prevaziđe koncept konvencionalnog pozorišta. Vilijams se zalagao za „skulpturalnu dramu“, koja imitira filmski mizanscen¹⁰⁴ u kome pisac detaljno razrađuje scenu po uzoru na reditelja.¹⁰⁵

Eksperimentalni dramatičar mora naći metod da prikaže individualnu i tuđu strast na izražajan način. Apokalipsa bez delirijuma. Razmišljajući o ovom problemu dok sam radio na novim tekstovima, smislio sam novi metod koji se u mom slučaju može pokazati kao rješenje. Nazvao sam ga „skulpturalna drama“. Zato što je moja forma poetska. Tipična greška koja se pravi u predstavljanju intenzivirane stvarnosti na sceni je realistična radnja. Ako scene nisu prekratke, gluma mora biti neobično uzdržana. Sve više će nam biti važno da detaljno pišemo o emocijama. Istovremeno, uzdržavanje u glumi i režiji se mora povećati. Mora se izabrati nova, nerealistična forma. Ova neophodnost upućuje na ono što sam nazvao „skulpturalna drama“. Ovo očigledno ne važi za konvencionalnu dramu sa tri čina koja je svakako na izmaku. Ova forma i metod je za dramu kratkih kumulativnih scena koja dolazi. Ja je zamišljam kao smanjenu mobilnost na sceni, oblikovanje statuarne položaja ili zamrznutih slika, nešto što liči na uzdržanu vrstu plesa, gdje su pokreti svedeni na najosnovnije ili najznačajnije.¹⁰⁶

¹⁰² *Ibid.*, vi, 23. “There was a very long program. There was a Garbo picture and a Mickey Mouse and a travelogue and a newsreel and a preview of coming attractions. And there was an organ solo and a collection for the Milk Fund.”

¹⁰³ Gene D. Phillips, *op. cit.*, 42.

¹⁰⁴ Mizanscen se odnosi na raspoređivanje glumaca na pozornici prema zahtjevima konstrukcije komada.

¹⁰⁵ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 17.

¹⁰⁶ Lyle Leverich, *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, Crown Publishers, New York, 1995, 446, “The experimental dramatist must find a method of presenting his passion and the world's in an articulate manner. Apocalypse without delirium. In considering this problem while at work on new scripts, I have evolved a new method which in my own particular case may turn out to be a solution. I call it the 'sculptural drama'. Because my form is poetic. The usual mistake that is made in the presentation of intensified reality on the stage is that of realistic action. If the scenes are not underwritten, the acting must compensate by an unusual restraint. We will find it increasingly necessary to write our emotions out. Correspondingly restraint in acting and directing must increase. A new form, non-realistic, must be chosen. This necessity suggests what I have labelled as 'the sculptural drama'. Obviously it is not for the conventional three-act play which is probably on its way out anyhow. This form, this method, is for the play of short cumulative scenes which I think is on its way in. I visualize it as a reduced mobility on the stage, the forming of statuesque attitudes or tableaux, something resembling a restrained type of dance, with motions honed down to only the essential or significant.”

Moris Jakovar (Maurice Yacowar) pretpostavlja da je i čuveni Vilijamsov koncept „plastičnog pozorišta“ nastao pod uticajem popularnog američkog filma.¹⁰⁷ Za *Staklenu menažeriju*, koju neki kritičari smatraju „najfilmskijom“ Vilijamsovom dramom¹⁰⁸, Vilijams je, po uzoru na nijemi film, izumio „ekran“ na koji će se u toku izvođenja projektovati naslovi ili slike (plave ruže, mašine za kucanje ili Džim kao heroj sa srebrnim peharom), čija svrha je da „naglasí određene vrijednosti u svakoj sceni“¹⁰⁹ koje su u strukturalnom smislu najvažnije, tj. „da pojača efekat onoga što je samo aluzija u tekstu i da omogući da se glavna ideja prenese jednostavnije i lakše nego kad bi sva odgovornost bila na izgovorenim riječima“¹¹⁰. Vilijams naglašava da ekran ima i emocionalno značenje, ali i da se u drugim predstavama može koristiti u svrhe koje nadmašuju značenje ove drame. Ogromni ekran u funkciji političkog skupa, Vilijams je koristio i u pozorišnoj verziji drame *Slatka ptica mladosti* (*Sweet Bird of Youth*). Osim ekrana, u uputstvima za scenu *Staklene menažerije*, Vilijams ističe vrijednost drugih, „neknjiževnih“¹¹¹ sredstava poput muzike, koja naglašava tužno i nostalgично raspoloženje i služi kao veza između naratora i teme priče, i osvjetljenja, koje drami daje nerealistični kvalitet. Snop svjetlosti koji, poput reflektora, osvjetljava samo neke djelove scene, često u kontradiktornosti sa središtem radnje, Jakovar povezuje sa efektom irisa¹¹², koji je Grifit upotrebljavao da naglasí segment filmske epizode.

U *Staklenoj menažeriji* Vilijams je pokazao i sposobnost da kontroliše gledište publike upotrebom filmskih sredstava kao što su kamera, kadar akcije – kadar reakcije¹¹³ i tehnika filmskog „šava“ (eng. *suture*), projektujući patrijarhalno gledište tipično za klasični holivudski film.¹¹⁴ Tako, dvojnóm ulogóm naratora i lika, Tom ponavlja dvojnú ulogu filmske kamere: narator, kao i kamera, usmjeravaju gledaoca da se identifikuje sa određenom tačkom gledišta, ali je on i gledalac u pozorištu koji zauzima poziciju subjekta u dramskom narativu. Narator upravlja svime što se dešava

¹⁰⁷ Maurice Yacowar, *Tennessee Williams and Film*, New York: Frederick Ungar Publishing, 1977, 2–3.

¹⁰⁸ George W. Crandell, „The Cinematic Eye in Tennessee Williams's *The Glass Menagerie*“, in: *The Tennessee Williams Annual Review* 1 (1998): 1–12.

¹⁰⁹ Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*, 9, „give accent to certain values in each scene“.

¹¹⁰ *Ibid.*, 10, „strengthen the effect of what is merely allusion in the writing and allow the primary point to be made more simply and lightly than if the entire responsibility were on the spoken lines.“

¹¹¹ *Ibid.*, 10, „extra-literary“.

¹¹² Iris (maska koja otvara i zatvara scenu sa naglaskom) jedno je od sredstava za prelaz između scena.

¹¹³ G. Crandell, *op. cit.*, 5. Prvi kadar bi bio prikaz scene stana Vingfeldovih, a kadar akcije-kadar reakcije – prikaz naratora koji objavljuje da se radi o drami sjećanja, pa gledaoci shvataju da je ono što gledaju naratorova vizija kroz sjećanje i maštu.

¹¹⁴ *Ibid.*, 2–3.

na sceni, a mi prihvatamo Tomovu tačku gledišta jer su ostali likovi samo dio sjećanja naratora. Da bi pojačao identifikaciju publike sa naratorom, Vilijams koristi filmsku tehniku kadar akcije – kadar reakcije kako bi se sakrilo gledište dramskog pisca, kao što se na filmu sakriva prisustvo kamere da bi se gledalac uvjerio da ono u šta gleda predstavlja tačku gledišta jednog od likova.¹¹⁵ Upotrebom tehnike kadar akcije – kadar reakcije, Vilijams ponavlja tehniku filmskog „šava“, koji označava proces kojim se subjekti „javljaju unutar diskursa“¹¹⁶. Naime, pošto gledalac ne može fizički da postoji u filmskom diskursu, njemu se nudi zamjena u vidu fiktivnog lika sa čijom tačkom gledišta se on identifikuje. U *Staklenoj menažeriji*, gledaoci se identifikuju sa Tomovom tačkom gledišta. Krendel povlači sličnost između Tomove tačke gledišta i one u holivudskim filmovima. Kao u klasičnim holivudskim filmovima u kojima se upotrebom tehnike kadar akcije – kadar reakcije projektuje muško gledište na ženu, a žena otkriva kao označitelj „nedostatka kontrole, moći i privilegije“¹¹⁷, i Tom gleda na Lauru i Amandu naglašavajući ideju o nedostatku muža. Drugo, i u ovoj drami se, kao u holivudskom filmu, ponavljaju ustanovljeni stavovi patrijarhalnog društva sa strogo definisanim ulogama muškarca (aktivnog) i žene (pasivne). Tom, kao narator, od početka ima aktivnu ulogu jer kontroliše šta gledamo i kako gledamo. Kao objekti Tomovog gledanja, Amanda i Laura se prikazuju kao pasivne figure koje prihvataju ulogu egzibicioniste pred muškim voajerizmom, iako Laura predstavlja pobunu protiv ustanovljenog poretka. Kraj filma, ističe Krendel, ipak potvrđuje snagu naratora, jer Laura, iako se buni protiv muškog pogleda, ne može da ga sruši.

Zalažući se za „apstraktnu ljepotu forme, boje i linije“¹¹⁸, moć dizajna, svjetla i pokreta i ističući dinamičnost i organski kvalitet kao najveće vrijednosti drame, Vilijams je posebnu pažnju posvetio analizi scenskog dizajna i efektima kao što su svjetlo, gluma, muzika i pokret, jer oni treba da oslobode dramsku strukturu od fizičkih ograničenja trodimenzionalne platforme¹¹⁹.

U cilju prevazilaženja naturalizma, Vilijams je često kršio konvencionalnu dramsku strukturu, tj. podjelu na činove. Težeći da postigne filmsku fluidnost i

¹¹⁵ *Ibid.*, 5.

¹¹⁶ *Ibid.*, 6. “emerge within discourse“.

¹¹⁷ *Ibid.*, “the lack of control, power, and privilege“.

¹¹⁸ Tennessee Williams, *Camino Real* in *The Theatre of Tennessee Williams*, Volume 2, New York: New Directions Books, 1971, 424, “abstract beauties of form, and colour, and line“.

¹¹⁹ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 17.

simultanost, Vilijams je pisao scene koje se, po uzoru na klasični holivudski film „neprekinutog formalnog toka i kadrova koje povezuju narativ, grafička i auditivna sredstva“¹²⁰, pretapaju jedna u drugu. Tako, u Predgovoru za dramu *Camino Real*, Vilijams ističe „slobodu i mobilnost forme“¹²¹ i „neprekinut tok“ kao glavni kvalitet ove drame¹²², a u uputstvima za scenu drame *Ljeto i dim*, Vilijams podrobno razrađuje scenski dizajn na način da stvori utisak „neprekinutog fluidnog kvaliteta slijeda scena“¹²³. Očigledan je i uticaj filma na Vilijamsov stil pisanja jer je umjesto pozorišne dikcije Vilijams koristio filmski naturalizam.

Vilijamsove drame je, kako tvrdi Džin Filips, bilo lako adaptirati i za televiziju i za veliki ekran zbog labavo konstruisanih zapleta koji se lako mogu mijenjati, likova u emotivnoj krizi sa kojima se publika lako identifikuje, i melodramatičnih elemenata u priči sa kojima se publika lako identifikuje.¹²⁴

¹²⁰ *Ibid.*, “uninterrupted formal flow and its shots linked by narrative, graphic, and aural devices“.

¹²¹ Tennessee Williams, *op. cit.*, “freedom and mobility of form“.

¹²² *Ibid.*, 420, “continuous flow“.

¹²³ Tennessee Williams, *Summer and Smoke* in *The Theatre of Tennessee Williams, Volume II*, New York: New Directions, 1964, 121, “unbroken fluid quality to the sequence of scenes“.

¹²⁴ G. D. Phillips, *op. cit.*, 18.

3.2. Tenesi Vilijams, „južnjačka renesansa“ i Holivud

Uprkos kulturnoj i intelektualnoj pustoši Juga prvih decenija 20. vijeka, o kojoj piše H. L. Menken (H. L. Mencken) u eseju *Sahara lijepih umjetnosti*¹²⁵ (*The Sahara of the Bozart*¹²⁶, 1917) i historičar Frenk L. Tanenbaum (Frank. L. Tannenbaum) u knjizi *Mračnije strane Juga* (*The Darker Phases of the South*, 1924)¹²⁷, u periodu od 1925. do 1955. godine u Americi je uslijedio kulturni preporod pod imenom „južnjačka renesansa“, koji „ne samo da je povratio Jug na američku kulturnu mapu nego je inaugurisao pojužnjavanje nacionalne kulture“¹²⁸. Kulturni preporod (procvat književnosti, kulture, istorije, sociologije, političke analize, autobiografije i žurnalizma) počeo je 1929. godine, objavljivanjem knjige *Pogledaj dom svoj, anđele* (*Look Homeward, Angel*) od Tomasa Vulfa (Thomas Wolfe) i Foknerove (Faulkner) *Buka i*

¹²⁵ H. L. Menken, američki novinar, esejist, satiričar i lingvista, tvrdi da je aristokratska plantaška kultura Juga, koja je podržavala učenost i sofisticiranost, bila mjesto civilizacije kakvo nisu poznavali prodavci i teolozi Nove Engleske okrenuti stvaranju vlade. U periodu prije Građanskog rata, Menken objašnjava, Južnjak je pokazivao druželjubivost i toleranciju sve dok rat nije isisao najbolju južnjačku krv. Pošto su sa Juga nestali „nosioci baklji“, na njemu je ostala samo gomila siromašnih seljaka, a Jug je postao regija bez valjanih kulturnih institucija i kulturnih poslenika, umjetnika, filozofa i naučnika u kojoj se čovjek osjećao nesigurno. Menken piše o Građanskom ratu, koji je ostavio bankrot, demoralizaciju i očaj. Ono malo vrijednih ljudi što je poslije rata ostalo, odselilo se, najčešće na Sjever, gdje su uživali poštovanje. Za najveći procenat siromašnih seljaka Juga, Menken tvrdi da potiču od najgorih slojeva, i to od Kelta, a ne Anglo-Saksona, mada među njima ima onih francuske, španske, njemačke ali i crnačke krvi. Tako, Menken nalazi ista religijska uvjerenja kod siromašnih Južnjaka i Velšana, istu naivnu vjeru u antropomorfno Stvoritelja, sveštenu tiraniju i kontrast između doktrine i privatne etike. Menken navodi da je najpopularnija vrsta pobožnosti na Jugu izjednačena sa teorijom da je linčovanje benigna institucija. Ti siromašni slojevi su se u međuvremenu obogatili i postali političke vođe. Na Jugu ranije nije bilo miješanja aristokrata i siromašnih bijelaca, jer su se muškarci viših slojeva miješali sa crkinjama. Crnci koji su uspjeli da se izdignu iznad svog staleža, tvrdi Menken, oni su koji u sebi imaju bijele krvi. Menken poslijeratni Jug opisuje kao regiju u kojoj su usahle ideje, gdje vlada metodistički i baptistički varvarizam, mediokritetstvo, letargija, glupost i sterilnost, bez impulsa za promjenom kakav se nalazi na Sjeveru. Dominantan stav Juga jeste stav crkvenih propovjednika koji sve protivnike izopštava, a utilitarističko filistinstvo novog Južnjaka nastrojeno je antagonistički prema idealima starog Juga. Menken ističe da je rasno pitanje glavna briga političara Juga i da u tom domenu nema nijednog značajnog doprinosa. O Menkenovoj slici Južnjaka opširnije vidi kod: H. L. Mencken, *The Sahara of the Bozart* in *The American Scene: A Reader*, ed. Huntington Cairns, New York: Alfred A. Knopf, 1977, 157–168.

¹²⁶ „Bozart“ je Menkenov duhovit izraz za francuski termin „beaux arts“ (lijepo umjetnosti).

¹²⁷ Tanenbaum ističe da su upravo Južnjaci glavni uzrok ekonomske i kulturne propasti Juga, koji se ogleda u vaskrsnuću Kju-kluks-klana, rasizmu, autodestruktivnoj posvećenosti poljoprivredi jednog usjeva, nehumanim zatvorskim uslovima, odbijanju moderne nauke i prosvjetljenja koje je kulminiralo čuvenim suđenjem Skoupsu (*Scopes Monkey Trial*). Opširnije vidi kod: R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 201.

¹²⁸ *Ibid.*, 202, “not only putting the South squarely back on the American cultural map, but also arguably inaugurating nothing less than a southernization of the national culture“.

bijes (*The Sound and the Fury*), a završio se 1955. godine.¹²⁹ Najznačajniji književnici „južnjačke renesanse“ bili su: Vilijam Fokner, Kerolin Gordon (Caroline Gordon), Elizabet Medoks Roberts (Elizabeth Madox Roberts), Ketrin En Porter (Katherine Anne Porter), Alen Tejt (Allen Tate), Tenesi Viliijams, Lilijen Helman (Lilian Hellman), Robert Pen Voren (Robert Penn Warren) i Zora Nil Herston (Zora Neale Hurston). Od historičara znamenito mjesto pripada C. V. Vudvordu (C. Vann Woodward), a u oblasti kulturnih studija posebno se istakao V. DŽ. Keš (W. J. Cash). Nakon 1920. godine, pisci i intelektualci Juga pokušali su da se suoče sa naslijeđenim vrijednostima južnjačke tradicije, ali i sa načinom na koji se prošlost percipira. Preokupacija predstavnika „južnjačke renesanse“, kako ističe Ričard H. King, bila je tradicija, „čije su osnovne figure bili otac i djed, a osnovna struktura bukvalna i simbolička porodica“.¹³⁰ Suočavanje sa „porodicom kao sudbinom“ i Jugom kao „metaforičkom porodicom koja je hijerarhijski organizovana i organski povezana krvlju“¹³¹, za Kinga je značilo hvatanje u koštac sa „južnjačkom porodičnom romansom“, tj. „kolektivnom fantazijom... vrijednostima, stavovima i uvjerenjima koje su bijelci-Južnjaci izražavali u odnosu prema samoj regiji, porodici, odnosu između rasa i polova, i elita i masa“¹³². U potrazi da nađu prave odgovore, predstavnici kulturnog preporoda tražili su dublje razumijevanje komplikovanog odnosa između prošlosti i sadašnjosti, vrijednosti i problema prošlosti (kulturne, rasne i ekonomske), kao i nedostataka savremenog doba, koji su prijetili da unište najljepši dio tradicije. Za mlade stvaraocce to je značilo suočavanje sa kontradiktornostima: sa „legendom o plantaži“, koja je značila idealizovanje plantažera, uzdizanje žene i porodice, ali i opravdavanje robovlasništva; sa formama „bijelog“ rasizma (dvojak stav prema crncima – kao „nezaštićenoj djeci“ i kao divljacima koji su seksualna prijetnja); sa centralnom pozicijom patrijarha i odnosom otac–sin; sa položajem bjelkinje (lišena seksualnih atributa, potčinjena u odnosu na muškarca, a autoritativna povodom pitanja djece i domaćinstva) i sa

¹²⁹ Richard H. King, *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening of the American South, 1930–1955*, New York: Oxford University Press, 1982, 3–7, 20–38.

¹³⁰ *Ibid.*, 7, “tradition, whose essential figures were the father and the grandfather and whose essential structure was the literal and symbolic family“.

¹³¹ *Ibid.*, 27, “vast metaphorical family, hierarchically organized and organically linked by (pseudo-) ties of blood“.

¹³² *Ibid.*, “the collective fantasy... the values, attitudes and beliefs that white Southerners expressed in their attitudes toward the region itself, the family, the relationship between the races and sexes, and between the elite and the masses“.

dvojakim viđenjem prošlosti u odnosu na modernizaciju.¹³³ Prema Kešu, tipični poroci Juga koji su obilježili njegovu prošlost, ali koji su, uprkos promjenama nabolje, opstali, jesu „nasilje, netolerancija, averzija i sumnja prema novim idejama, nesposobnost analize, sklonost da se radi na osnovu osjećaja, a ne misli, pretjerani individualizam i previše uzak koncept društvene odgovornosti, sklonost fikciji i lažnim vrijednostima, iznad svega prevelika okrenutost rasnim vrijednostima i tendencija da se opravda okrutnost i nepravda u ime ovih vrijednosti, sentimentalnost i nedostatak realizma“.¹³⁴

Vilijams zauzima stav istovremene ljubavi i mržnje, stida i ponosa prema svojoj regiji: njegove protagonistkinje, nemoćne da pomire kontradiktorne težnje za plemenitošću i seksualnošću, dekonstruišu utemeljene ideje o čistoti žena Juga, a oni muški, zatočeni u okruženju koje ne prihvata njihove želje i talente, okreću se autodestrukciji.¹³⁵

Krajem tridesetih godina, tipična reprezentacija Juga na filmu bila je plantaška kultura devetnaestog vijeka i nostalgично sjećanje na „izgubljeni slučaj“¹³⁶ (eng. *The Lost Cause*) – filmovi kao što su *Rođenje jedne nacije* (*The Birth of the Nation*, 1915) i *Prohujalo s vihorom* (*Gone with the Wind*, 1939).¹³⁷ U poslijeratnom periodu, pod uticajem izmijenjene društvene klime, ali i „južnjačke romanse“, koja je pružila obilje „materijala“ za adaptaciju, nastupio je talas novog filma, koji je bio „naturalistički prikaz nižih slojeva, osiromašenih i zarobljenih nasljednika nekad ponosne, a sada propale tradicije“¹³⁸ i odraz negativnih stereotipa o Jugu kao predjelu rasista, vjerskih fanatika, korumpirane više klase i siromašnih farmera.¹³⁹ Palmer i Bray zato ističu

¹³³ *Ibid.*, 20–38.

¹³⁴ W. J. Cash, *The Mind of the South*, New York: Vintage, 1969, 428–429, “Violence, intolerance, aversion and suspicion toward new ideas, an incapacity for analysis, an inclination to act from feeling rather than from thought, an exaggerated individualism and a too narrow concept of social responsibility, attachment to fictions and false values, above all too great attachment to racial values and a tendency to justify cruelty and injustice in the name of those values, sentimentality and the lack of realism.”

¹³⁵ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 205.

¹³⁶ „Izgubljeni slučaj“ se odnosi na skup vjerovanja karakterističnih za Američki jug krajem 19. i početkom 20. vijeka. Vjerovanja podrazumijevaju prihvatanje vrijednosti predratnog Juga, posmatranje Američkog građanskog rata kao časne borbe za južnjački način života, a umanjenje ili negiranje središnje uloge ropstva.

¹³⁷ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 205–206.

¹³⁸ *Ibid.*, 207, “naturalist exposes of the „destitute“ and „depraved“ lower orders, the Post-Reconstruction inheritors of a tradition that was now bankrupt“.

¹³⁹ *Ibid.*, 206.

ključnu ulogu Holivuda u prezentaciji tema i djela „južnjačke renesanse“ i tako širenju ovog pokreta i van nacionalnih granica.¹⁴⁰

Iako neki kritičari umanjuju mjesto Vilijamsa u „južnjačkoj renesansi“ zbog njegove okrenutosti ka slikanju poroka Juga, direktnosti i vulgarnosti u obradi tema, Palmer i Brej Vilijamsa smatraju ključnim stvaraocem te vrste književnosti i dominantnim piscem poslijeratnog perioda u Holivudu.¹⁴¹ Holivud je, kako ističu Palmer i Brej, privukla upravo slika o Jugu kao egzotičnoj regiji ekscentrika, koju je Vilijams popularizovao u svojim dramama, pa je, kako ti autori zaključuju, od svih pisaca „južnjačke renesanse“, Vilijamsovo djelo najviše adaptirano upravo zbog senzacionalizma, koji je pogodovao filmskoj industriji.¹⁴²

3.3. Drame Tenesija Vilijamsa adaptirane za „veliki ekran“

U svijetu filma, Vilijams zauzima posebno mjesto. Nijedan američki pisac se ne može mjeriti sa Vilijamsom u pogledu broja djela adaptiranih za „mali i veliki ekran“. Holivudske adaptacije su doprinjele Vilijamsovoj reputaciji u zemlji i van nje, a razlog njegove nenadmašne popularnosti u Holivudu treba tražiti ne samo u Vilijamsovom majstorstvu već i u posebnim istorijskim okolnostima, tj. spremnosti holivudske industrije da adaptira Vilijamsovo djelo. Palmer i Brej ističu da je, uprkos različitosti Vilijamsovih drama od tipičnog holivudskog proizvoda sa ustanovljenim formulama i žanrovima, filmska industrija imala interes da adaptira Vilijamsova djela.¹⁴³ U trenutku krize kroz koju je Holivud prolazio zbog nemogućnosti da vrati svoju publiku, tvrde ti autori, Holivud je u Vilijamsovim djelima našao „nešto drugačije“ što će povratiti publiku u bioskopske sale.¹⁴⁴ Egzotična scenografija i likovi savršeno su odgovarali holivudskoj potrebi za „senzacionalnim“ materijalom, koji će bolje odgovoriti na potrebe liberalnije i obrazovanije poslijeratne filmske publike. Vilijamsovo djelo adaptirano za ekran, u tom smislu, odigralo je važnu ulogu u razvoju američkog poslijeratnog filma.¹⁴⁵

¹⁴⁰ *Ibid.*, 205.

¹⁴¹ *Ibid.*, 208–210.

¹⁴² *Ibid.*, 211.

¹⁴³ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 27.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.* 246.

O univerzalnosti i popularnosti Vilijamsovog djela svjedoče mnogobrojne pozorišne, televizijske i filmske adaptacije, koje to djelo sagledavaju iz različitih historijskih i kulturoloških perspektiva. Iako je Vilijamsovo djelo adaptirano i za veliki i za mali ekran, i iako ono obuhvata adaptaciju dramskih komada, romana i priča, naredna lista ističe četrnaest adaptacija dramskih komada za veliki ekran¹⁴⁶, od kojih su četiri adaptacije predmet ovog rada. Kako pobrojane adaptacije pokazuju, najveće interesovanje filmskih stvaralaca odnosilo se na one dramske komade koji su Vilijamsa, krajem četrdesetih i tokom pedesetih godina, i uzdigli na pijedestal najpopularnijeg dramskog pisca.

Najranija filmska adaptacija drame *Staklena menažerija* (1944) jeste istoimeni film u režiji Irvinga Repera (Irving Rapper) iz 1950. godine. Novu verziju 1987. godine režirao je Pol Njumen (Paul Newman) s Džoanom Vudvord (Joanne Woodward), Džonom Malkovičem (John Malkovich), Karen Alen (Karen Allen) i Džejsom Notonom (James Naughton) u glavnim ulogama. U Indiji 2004. godine snimljen je film *Akale (Preko)*, vjerna adaptacija Vilijamsove drame na malajalam jeziku¹⁴⁷, koju su kritičari pozitivno ocijenili. Iranski film *Ovde bez mene (Inja Bedoone Man, 2011)* najnovija je filmska adaptacija zasnovana na Vilijamsovoj drami.

Tramvaj zvani želja (1947) prvi je put adaptirana 1951. godine u istoimeni film u režiji Elije Kazana (Elia Kazan). Godine 1984. snimljena je filmska verzija u režiji Džona Ermana (John Erman). Ta Vilijamsova drama poslužila je kao inspiracija poznatim filmskim rediteljima. Najnoviji film Vudija Alena, *Nesrećna Džasmin (Blue Jasmine)*, snimljen 2013. godine, inspirisan je tom dramom. Vudi Alen (Woody Allen) i prije je bio inspirisan tom dramom: u komičnom naučno-fantastičnom filmu *Spavač (Sleeper)* iz 1973. godine pojavljuje se epizoda u kojoj glavni protagonist (koga igra Vudi Alen), zamišlja da je Blanš i izgovara odlomke iz drame, sve dok ga Dajan Kiton (Diane Keaton) ne trgne iz „sna“, preuzimajući ulogu Stenlija. U filmu *Sve o mojoj majci (Todo Sobre Mi Madre)*, za koju je Pedro Almodovar 1999. godine dobio nagradu za najbolju režiju u Kanu, koristi se interesantna tehnika pozorišta u filmu, pri čemu

¹⁴⁶Detaljne informacije o adaptacijama za „veliki ekran“ dostupne su na: http://www.imdb.com/?ref_=nv_home/ (18. 06. 2015). Za kompletnu listu Vilijamsovih djela adaptiranih za „veliki i mali ekran“ pogledajte: Internet Movie Databas (imdb. com).

¹⁴⁷ Jedan od dvadeset tri zvanično priznata jezika Indije, kojim govori više od trideset pet miliona ljudi.

predstavu *Tramvaj zvani želja* izvode sporedni glumci, a sama drama služi kao metafora za život glavne glumice.

Tetovirana ruža (The Rose Tattoo) adaptacija je istoimene drame, snimljena 1955. godine u režiji Danijela Mana.

Bebi Dol (Baby Doll) je Vilijamsov scenario za film koji je snimljen 1956. godine u režiji Elije Kazana, nastao na osnovu jednočinki *Dvadeset i sedam vagona punih pamuka (27 Wagons Full of Cotton, 1946)* i *Nezadovoljavajuća večera (The Unsatisfactory Supper, 1945)*.

Mačka na usijanom limenom krovu je film snimljen 1958. godine u režiji Ričarda Bruksa (Richard Brooks), na osnovu istoimene drame iz 1955. godine.

Zmijaska koža (The Fugitive Kind) je film snimljen 1959. godine u režiji Sidnija Lameta na osnovu drame *Silazak Orfeja (Orpheus Descending, 1957)*.

Iznenada prošlog ljeta je film snimljen 1959. godine u režiji Džozefa L. Mankijeviča (Joseph. L. Mankiewicz) na osnovu istoimene drame iz 1958. godine.

Ljeto i dim je film snimljen 1961. godine u režiji Pitera Glenvila (Peter Glenville), na osnovu istoimene drame iz 1948. godine.

Slatka ptica mladosti (1959) adaptirana je 1962. godine u film istog naziva u režiji Ričarda Bruksa. Sljedeća filmska verzija u režiji Zeinabu Iren Dejvisa (Zeinabu Irene Davis) snimljena je 1987. godine.

Razdoblje bračnog prilagođavanja (Period of Adjustment, 1960) je drama adaptirana 1962. godine u istoimeni film u režiji Džordža Roja Hila (George Roy Hill).

Noć iguane (1961) adaptirana je u film 1964. godine u režiji Džona Hjustona (John Huston).

Vilijamsova jednočinka *Zatvaranje pruge (This Property Is Condemned, 1946)* adaptirana je u istoimeni film 1966. godine u režiji Sidnija Polaka (Sydney Pollack).

Bum! (Boom!) je film snimljen 1968. godine u režiji Džosefa Losija (Joseph Losey), na osnovu Vilijamsove drame *Mliječni voz ovdje više ne zastaje (The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore)* iz 1963. godine.

Posljednja živa slika (The Last of the Mobile Hot-Shots) snimljena je u režiji Sidnija Lameta 1970. godine, na osnovu Vilijamsove drame *Sedam Mirtlinih padova (Seven Descents of Myrtle, 1968)*.

3.4. Tenesi Vilijams o filmskim adaptacijama svojih drama

Svjestan činjenice da je Holivud ogromna industrija koja će njegovu kompleksnu umjetničku viziju pretvoriti u pojednostavljenu zabavu, Vilijams je želio da ima što više kontrole nad svojim filmovima. O tome svjedoči i njegova korespondencija sa direktorima studija, agentima, producentima i cenzorima, sa čijim se viđenjem u pogledu dramske strukture i tema najčešće nije slagao.¹⁴⁸ U producentima Vilijams je vidio lažne zaštitnike javnog morala jer su mijenjali filmove kad god se oni nisu uklapali u njihove ideje o tome šta će prihvatiti cenzori, kritičari i javnost.¹⁴⁹ Cilj cenzure, prema njegovom mišljenju, bio je lažno moralisanje i potreba da se američka javnost zaštititi od „strašne zaraze istine“¹⁵⁰.

U poređenju sa filmom, pozorište je pružalo veću slobodu izraza. Vilijams je bio svjestan razlika između ta dva medija u smislu autonomije koja se jednom formom dobija, a drugom gubi:

*Film prolazi kroz ogroman broj ruku, glava, ukusa, i mora da se saobrazi mnogobrojnim ograničavajućim stavovima koji ne idu u korist umjetničkoj formi, i mrzim što ovo moram da kažem, ali mislim da je autokratija, ili da se finije izrazim, autonomija, ključni element čistote u kreiranju umjetničkog djela. Sve dramske umjetnosti u osnovi su plod zajedničkog rada, ali u pisanju za pozornicu prilično ste sigurni da će ono što ste napisali ostati vaše. Na filmu, međutim, mnogo manje ste sigurni u to.*¹⁵¹

Iako je učestvovao u kreiranju svojih najvažnijih filmova (scenario za filmove *Staklena menažerija*, *Tramvaj zvani želja*, *Iznenada prošlog ljeta*, *Tetovirana ruža* i *Zmijska koža* pisao je u saradnji sa ostalim scenaristima, a za filmove *Bebi Dol* i *Bum!* scenario je pisao sam), pokazalo se da je Vilijamsov uticaj na krajnji filmski proizvod

¹⁴⁸ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 25.

¹⁴⁹ G. D. Phillips, *op. cit.*, 35.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 34, “the frightful contagion of truth“.

¹⁵¹ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 26, “It [the film] passes through so many other hands, minds, tastes, and must cater to so many restricting attitudes not favourable to an art form that, I hate to say this, but I think that, autocracy, or to put it more gently, autonomy, is the first essential of purity in making a work of art. All of the dramatic arts are essentially collaborative, but in writing for the stage you're fairly sure that your writing will always be your writing. But in the film, you're much less certain of this.“

bio mali, pa je i njegovo mišljenje o filmovima najčešće bilo negativno.¹⁵² Vilijams je najveće nezadovoljstvo izražavao zbog načina na koji je urađen kraj filma, koji je najčešće pretvaran u srećan završetak koji bi potpuno preokrenuo tok dramske radnje i razvoj karaktera¹⁵³, u cilju zadovoljenja interesa cenzora, producenata i reditelja. Svjestan da filmovi traju duže od drame, Vilijams je živio u strahu da će se više pamtiti po filmovima zasnovanim na dramama, nego po pozorišnim ostvarenjima.

Vilijams je držao da je filmski medij idealan za „lirski stil izražavanja“¹⁵⁴, te da mu otvoreno prikazivanje nasilja, seksualnosti i politike ne priliči, a na optužbe da su njegovi filmovi prepuni nasilja, odgovarao je argumentima da nasilje nikad nije otvoreno prikazivao na sceni.

O tome koliko je Vilijamsov rad na filmu bio cijenjen u filmskom svijetu svjedoči i činjenica da je 1976. godine bio izabran za predsjednika žirija Kanskog festivala.

3.5. Tenesi Vilijams kao scenarista

Još kao dječak, 1925. godine, Vilijams je dobio nagradu od 10\$ za kritiku nijemog filma *Stela Dalas (Stella Dallas)*.¹⁵⁵ Dok je radio kao razvodnik u pozorištu *Strand*, 1943. godine, potpisao je šestomjesečni ugovor kojim se obavezao da radi kao scenarista za studio Metro Goldwin Majer (Metro-Goldwin-Mayer).¹⁵⁶ U to doba praksa pisanja scenarija je bila kompleksna i podrazumijevala je kolaborativni/timski projekat nad kojim pisac nije imao mnogo kontrole.¹⁵⁷ Prvi zadatak, koji se odnosio na adaptaciju knjige *Sunce je moja propast (The Sun is My Undoing)*, odmah je otkazan, a

¹⁵² *Ibid.*, 25–26. Iako je najčešće izjavljivao da filmske adaptacije treba da budu vjerne pozorišnoj verziji, Vilijams je ponekad davao i kontradiktorne izjave da je film nezavisno ostvarenje u kome vjerno prenesena pozorišna verzija ne funkcioniše.

¹⁵³ *Ibid.*, 26. Vilijams je često izjavljivao da predlaže gledaocima da odgledaju njegov film, ali da je najbolje da ga napuste nekoliko minuta prije kraja.

¹⁵⁴ G. D. Phillips, *op. cit.*, 37, “a lyrical style of expression“.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 40.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 42.

¹⁵⁷ Piscima nije bilo dozvoljeno da rade na svojim djelima. Studio bi kupio prava na materijal nakon tendera, nakon čega bi producenti određivali pristup kupljenom materijalu. Nakon toga, na osnovu tritmenta (prošireni scenoslijed) koji bi pisali pisci po ugovoru, odlučivalo bi se o daljem postupku (po potrebi bi se angažovao još jedan ili više pisaca za razrađivanje scenarija pod budnim okom producenata). I procedura za ime scenariste na uvodnoj špici bila bi kompleksna jer je *Udruženje scenarista (Screenwriters Guild)* nadgledalo cijeli proces. Vidi: R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 20.

scenario za film *Brak je privatna stvar* (*Marriage Is a Private Affair*), koji je trebalo da promoviše glumicu Lane Turner, odbijen je. Nakon neuspjelog rada na tom i na još nekoliko projekata, Vilijams je nastavio da radi na svom scenariju koji je nazvao *Posjetilac* (*The Gentleman Caller*). Studio je odbio taj scenario, a Vilijams ga je obradio i dao mu novi naziv– *Staklena menažerija*.¹⁵⁸ Nakon šest mjeseci rada u Holivudu, razočaran intelektualno neinspirativnom atmosferom koju je tamo zatekao¹⁵⁹, prekinuo je prvi filmski angažman.

Vilijams je holivudske proizvode smatrao inferiornim, ali se nadao da oni mogu postati umjetnički. O tome koliko je bio opčinjen filmskim medijem i željom da za Holivud kreira proizvod po svojim mjerama, svjedoče mnogobrojni (objavljeni i neobjavljeni) scenariji.

Staklenu menažeriju i neke od svojih ranih drama kao što su *Stepenice za krov* (*Stairs to the Roof*), *Portret Madone* (*Portrait of a Madonna*) i *Moj posljednji zlatni sat* (*The Last of My Solid Gold Watches*), Vilijams je pisao imajući u vidu izvođenje na sceni i prikazivanje na filmu.¹⁶⁰

Bebi Dol je jedino djelo koje je Vilijams pisao isključivo za film, iako je učestvovao u pisanju scenarija za sljedeće dramske komade: *Staklenu menažeriju*, *Tramvaj zvani želja*, *Tetoviranu ružu*, *Iznenada prošlog ljeta*, *Zmijsku kožu*, *Noć iguane* i *Bum!*.

Vilijams je pisao i originalne scenarije: scenario *Ružičasta soba* (*The Pink Bedroom*) pisao je s namjerom da u glavnoj ulozi angažuje Gretu Garbo (na kraju je glumica odbila ulogu), a učestvovao je i u pisanju scenarija za film *Senso* (*Senso*) Lukina Viskontija (Luchino Visconti). Posthumno objavljena Vilijamsova knjiga *Zaustavljeno ljuljanje i drugi scenariji* (*Stopped Rocking and Other Screenplays*) sadrži četiri scenarija, a među Vilijamsovim neobjavljenim djelima scenariji čine značajan udio.¹⁶¹

¹⁵⁸ Nakon što je *Staklena menažerija* dobila Pulicerovu nagradu, MGM je, u javnom nadmetanju za prava na film, izgubio od Vornera Brosa. Vidi: G. D. Phillips, *op. cit.*, 43.

¹⁵⁹ Cinizam prema Holivudu Vilijams je izrazio još kao student, kad je napisao satiričnu dramu o producentu nezalici koji adaptira poznato klasično djelo za film. Vidi: G. D. Phillips, *op. cit.*, 49.

¹⁶⁰ Ulogu glavnog protagoniste drame *Stepenice za krov*, Bendžamina Marfija, Vilijams je pisao imajući u vidu glumca Berdžisa Meredita (Burges Meredith), za protagonistkinju jednočinke *Portret Madone* planirao je glumicu Lilijan Giš (Lillian Gish), a za dramu *Moj posljednji zlatni sat* – glumca Sidnija Grinstrita (Sidney Greenstreet). Vidi: M. Yacowar, *op. cit.*, 2.

¹⁶¹ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 17.

3.6. Izazovi u adaptaciji drama Tenesija Vilijamsa

Krajem četrdesetih godina, Vilijamsovi tekstovi su zbog „rušenja konvencionalne prezentacije seksualnosti i roda“¹⁶² bili šokantni i za brodvejsku publiku, koja je važila za „obrazovanu, kulturalno-liberalnu sjevernoistočnu klijentelu“¹⁶³. Ipak, kulturno sofisticirana brodvejska publika se, pod uticajem novih saznanja o psihoterapiji brzo prilagodila inovacijama, nalazeći draž upravo u realističnosti Vilijamsove vizije i poetičnosti njegovog jezika. Za razliku od Brodveja, Holivud je nudio manje slobode izraza,¹⁶⁴ jer je masovna, filmska publika važila za konzervativniju po reprezentacijama i temama. Zbog razlike u ukusu publike, teme koje je Vilijams otvoreno obrađivao na pozorišnoj sceni nisu u istom obliku mogle biti prenijete na ekran. U tom smislu, jedan od ključnih problema u adaptaciji Vilijamsovih drama je bio problem cenzure. Jedna od tema koja je nailazila na žestoki otpor cenzora bila je homoseksualnost. Otvorenost u tretiranju ove teme zavisila je, kako primjećuje Džin D. Filips (Gene D. Phillips), i od trenutka u kome su drame bile adaptirane: u prvim Vilijamsovim filmovima, kao što je *Tramvaj zvani želja* (1951), ona je bila svedena na niz aluzija na račun Blanšinog muža, da bi, u skladu sa liberalizacijom seksualnih stavova od sredine pedesetih, našla potpun izraz u prikazu glavnog protagoniste, homoseksualca Sebastijana u filmu *Iznenada prošlog ljeta* (1959).¹⁶⁵

Vilijamsova zaokupljenost dramatizovanjem života marginalaca bila je daleko od tipičnih holivudskih priča o uspjehu i ispunjenju romantičnog sna. U tom smislu, prenošenje kompleksnog i suptilnog unutrašnjeg svijeta na ekran zahtijevalo je detaljan scenski dizajn, osvjetljenje i muziku, kao i naturalističku – metodu glumu¹⁶⁶.

¹⁶² *Ibid.*, 63. “undermining conventionalized presentations of sexuality and gender“.

¹⁶³ *Ibid.*, “an educated, culturally liberal north-eastern clientele“.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 22.

¹⁶⁵ Gene D. Phillips, *op. cit.*, 18.

¹⁶⁶ Konstantin Sergejevič Aleksejev-Stanislavski, ruski pozorišni reditelj, stvorio je poznati metod u glumi, u kojoj se glumac „služi psihotehnikom, nizom vježbi koje primjenjuje nad samim sobom, radi izazivanja onog podsvjesnog procesa kojim će se 'podvući' pod kožu liku, preživljavajući njegova osjećanja kao svoja“. Ovaj metod je imao veliki uticaj na američku školu glume 50-ih godina, poznatog kao 'Actors Studio' čiji direktor je bio Li Strazberg, režiser, glumac i producent. Vidi: *Leksikon televizijskih i filmskih pojmova*, ur. Marko Babac, Beograd: Naučna knjiga, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1993, 444.

Za filmskog historičara Fostera Hirša (Foster Hirsch) najveći problem za adaptaciju Vilijamsovih drama je bila teatralnost, tj. „bogata i književna slikovnost, kaskadno postavljene govore, zgušnjati vremenski rasponi, ograničen prostor i radnja“¹⁶⁷ tih drama.

¹⁶⁷ G. D. Phillips, *op. cit.*, 17, “lush and literary imagery, cascading speeches, concentrated time spans, limited setting, and confined action“.

4. Kritički diskurs o Tenesiju Vilijamsu na filmu

4.1. Dosadašnji kritički osvrti na djelo Tenesija Vilijamsa adaptirano za veliki ekran

Broj filmskih adaptacija nastalih na osnovu Vilijamsovog „materijala“ dao je povoda za istraživanje transformacija Vilijamsovog teksta u adaptaciji za ekran, kao i razloga za transformacije. Od mnogobrojnih autora koji su izučavali Vilijamsovo djelo na filmu, najopsežnije studije napisali su Moris Jakovar, Džin D. Filips, R. B. Palmer i V. R. Brey.

Prvu, detaljniju studiju filmova baziranih na Vilijamsovim dramama, pod nazivom *Tenesi Vilijams i film (Tennessee Williams and Film)* napisao je Moris Jakovar 1977. godine. Polazeći od tri ključna problema u adaptaciji dramskog djela za film (različitošću medija, društveni kontekst i intervencije reditelja¹⁶⁸), Jakovar se u analizi i ocjeni Vilijamsovih filmova opredjeljuje za primjenu principa vjernosti originalu, koncept koji opravdava izmjene koje reditelj može da napravi u skladu sa različitošću medija i tumačenja. Za Jakovara vjerna adaptacija jeste ona koja prenosi „duh, značenje i važnost originalnog djela, čak iako ona podrazumijeva izmjene na površini drame koje uključuju zaplet i likove“¹⁶⁹. Dobra adaptacija, on zaključuje, nije ona u kojoj nema promjena, nego ona u kojoj su promjene izvršene da bi se prenijelo značenje originala.¹⁷⁰

Analiza Vilijamsovih filmova kod Jakovara se zasniva na hronološkom slijedu. Njegova studija obuhvata četrnaest adaptacija Vilijamsovih drama nastalih u periodu od

¹⁶⁸ M. Yacowar, *op. cit.*, 5–7. Prvo, Jakovar smatra da je fizički realizam filmske slike u kontrastu sa artifičnošću pozorišta koje zahtijeva naglašeniju pozorišnu glumu, koja je i centar pozorišne predstave, za razliku od filma, u kome podjednako važnu ulogu igraju osvjetljenje, muzika, rekviziti itd.; u pozorištu postoji jedna fiksna perspektiva koja traži objektivni stav, za razliku od filmske kamere, koja je subjektivnija jer može da predstavi različite tačke gledišta; u pozorištu glumac je stvaran, a na filmu on je samo slika; na filmu glumac razvija jednu filmsku osobu preko niza uloga, pa u filmskoj adaptaciji, tvrdi Jakovar, dijalog može biti manje ekspresivan od glumačke osobe. Drugo, način prikazivanja filma je različit od drame; film se smatra masovnim medijem, a pozorište je namijenjeno manje brojnoj publici, što otežava mogućnost prikazivanja šakljivijih tema na filmu; pozorište se prikazuje kao niz posebnih segmenata, a film kao kontinuirani tok; ključni element pozorišta je jezik, a filma – slika, pa je dužnost filmskog stvaraoaca da na filmu nalazi vizuelne ekvivalente za riječi. Treće, u postavljanju dramskog teksta na scenu, reditelj ima slobodu da modifikuje tekst, a njegove intervencije na filmu mogu biti još veće, jer se na filmu mogu izostaviti cijele scene.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 7, “the spirit, meaning, and importance of the original work, even if it means taking liberties with the surface of the play, with the plot and characters“.

¹⁷⁰ *Ibid.*

1950. do 1970. godine: *Staklenu menažeriju*, *Tramvaj zvani želja*, *Tetoviranu ruža*, *Bebi Dol*, *Mačku na usijanom limenom krovu*, *Iznenada prošlog ljeta*, *Zmijisku kožu*, *Ljeto i dim*, *Slatku pticu mladosti*, *Razdoblje bračnog prilagođavanja*, *Noć iguane*, *Zatvaranje pruge*, *Bum!* i *Posljednju živu sliku*. Posebno poglavlje Jakovar posvećuje filmskoj adaptaciji Vilijamsovog romana *Rimsko proljeće gospođe Stoun*. Nakon kratke, opšte ocjene o uspješnosti adaptacije i izazovima koje je adaptacija postavila pred reditelja, Jakovar daje kratak rezime drame sumirajući njeno značenje, a potom, koristeći komparativni metod, razmatra razlike i sličnosti između drama i filmova. Koristeći princip vjernosti, Jakovar detaljno ispituje koja je filmska sredstva pojedini reditelj koristio da transformiše dramski tekst za ekran. Na kraju analize, Jakovar utvrđuje da li je filmskim procesom uspješno preneseno značenje Vilijamsovog teksta, i iznosi ocjenu pojedinih adaptacija.

U obuhvatnijoj analizi *Filmovi Tenesija Vilijamsa (The Films of Tennessee Williams)* iz 1980. godine, Džin D. Filips se osvrće na sve dotadašnje filmove bazirane na Vilijamsovim djelima (četnaest filmova baziranih na dramama i jedan na romanu), koje dopunjuje kratkim pregledom televizijskih adaptacija Vilijamsovog djela. Koncentrišući se na analizu pojedinačnih filmskih adaptacija, Filips je pokušao da pokaže kako funkcioniše spoj drame i filma.

Utvrđujući razlike između filma i pozorišta¹⁷¹, kao i sličnosti između filma i romana¹⁷², Filips se zalaže za primjenu teorije vjernosti književnom originalu, definišući vjernost kao očuvanje „duha i teme originalnog djela“.¹⁷³ Iako priznaje da film nikako ne može biti replika književnog originala, prosto zato što se tehnike jednog medija odupiru konverziji u drugi medij, Filips zaključuje da se filmski stvaralac mora potruditi da očuva „tematsku namjeru i ličnu viziju pisca originalnog djela“¹⁷⁴, istovremeno se trudeći da iste prevede u vizualni jezik filma.¹⁷⁵ Pri tome, Filips predlaže da se standardne filmske tehnike adaptacije poput „otvaranja“ drame novim lokacijama

¹⁷¹ G. D. Phillips, *op. cit.*, 20. Sličnost između filma i drame, prema Filipsu, leži jedino u činjenici da se i drama i film odigravaju pred publikom. Filips smatra da je suštinska razlika između ta dva medija u kontrastu slike i riječi: za razliku od filma, drama je vezana za scenu i nema mobilnost kamere, pa se pisac mora oslanjati uglavnom na riječi, a ne na gestove i izraze lica koji su za pozorišnu publiku predaleko od scene, a na filmu prenose značenje.

¹⁷² *Ibid.* Film je, kako Filips zaključuje, mnogo sličniji romanu, jer se, kao i roman, „kreće kuda hoće, analizira reakcije pojedinih likova, bavi se opisom i raspoloženjem i prati, putem kamere, jednu neponovljivu viziju pisca“.

¹⁷³ *Ibid.*, 26, “the spirit and theme of the original work“.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 26, “the original writer's thematic vision and personal intent“.

¹⁷⁵ *Ibid.*

kontrolisano koriste i usklade sa značenjem same drame. Validnost vjernosti adaptacije Vilijamsovom originalu, Filips zaključuje, može se jedino utvrditi na osnovu toga koliko je određeni film „očuvao u potpunosti *duh* Vilijamsove drame“¹⁷⁶. Vjernost originalu, tj. prepoznavanje filma kao odraza postignuća pisca, za Filipsa predstavlja i jedan od ključnih razloga zašto pisac dozvoljava adaptaciju svoga djela za film. Iako ističe važnost rediteljskog doprinosa, Filips smatra da ovaj mora biti vjeran originalnoj priči kojoj saobražava svoj stil i da se njegova uloga svodi na to da obezbijedi „kvalitet i umjetničko jedinstvo filma“¹⁷⁷.

Grupisanje filmskih adaptacija Filips je izvršio koristeći metod individualnog doprinosa filmskih stvaralaca, dakle po imenima reditelja ili direktora fotografije po kojima su, u estetskom smislu, filmovi prepoznatljivi: Irving Reper: *Staklena menažerija*; Elija Kazan: *Tramvaj zvani želja* i *Bebi Dol*; Džejms Vong Hou (James Wong Howe): *Tetovirana ruža* i *Zatvaranje pruge*; Ričard Bruks: *Mačka na usijanom limenom krovu* i *Slatka ptica mladosti*; Džozef L. Mankijevič: *Iznenada prošlog ljeta*; Sidni Lamet: *Zmijaska koža* i *Posljednja živa slika*; Piter Glenvil: *Ljeto i dim*; Hose Kvintero (José Quintero): *Rimsko proljeće gospođe Stoun*; Džordž Roj Hil: *Razdoblje bračnog privikavanja*; Džon Hjuston: *Noć iguane*; Džozef Louzi: *Bum!*.

Prije analize svakog filma, Filips analizira značenje Vilijamsove drame na osnovu koje je nastao film, tretirajući je kao nezavisno književno ostvarenje i smatrajući da se tek nakon shvatanja značenja koja je ta drama imala kao djelo namijenjeno izvođenju na pozornici, mogu „ocijeniti relativne umjetničke zasluge njene naknadne filmske verzije“¹⁷⁸. Nakon toga, Filips analizira upotrebu filmskih sredstava kojima je dramski tekst transformisan na ekran, kao i kontekstualne činioce koji su uzrokovali ove promjene kroz kompleksnu istoriju produkcije pojedinih drama. Na kraju, Filips iznosi svoj sud o uspješnosti adaptacije zasnovane na kriterijumu vjernosti duhu originala.

Nakon analize svih filmskih dostignuća baziranih na Vilijamsovom djelu, Filips utvrđuje da je Vilijamsov duh očuvan u svim njegovim filmovima. Zbog toga, uprkos umijeću vrhunskih reditelja koji su adaptirali Vilijamsove filmove, Filips zaključuje da su Vilijamsovi filmovi sačuvali vrlo malo rediteljskog stila, te da se neke Vilijamsove

¹⁷⁶ *Ibid.*, 18, “preserved intact the spirit of the Williams play“.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 17, “quality and artistic unity“.

¹⁷⁸ *Ibid.*, “judge the relative artistic merits of the subsequent screen version“.

adaptacije rangiraju kao vrhunska ostvarenja, kao i drame koje su im poslužile kao inspiracija.¹⁷⁹

Za razliku od Jakovara i Filipisa, koji filmove nastale na osnovu Vilijamsovih drama sagledavaju u odnosu na Vilijamsov tekst, u najnovijoj studiji o adaptaciji Vilijamsovog djela za veliki ekran (2009) pod nazivom *Holivudov Tenesi (Hollywood's Tennessee)*, autori Palmer i Brej idu u drugom pravcu. Oni polaze od stava da je adaptacija autonomni kulturni artefakt čiji značaj nije određen originalnim književnim djelom, pa iako veći dio istraživanja baziraju na poređenju originala i adaptacije, pitanje vjernosti originalu smatraju nevažnim s obzirom na to da se adaptacija stvara upravo zato da bi taj „izvor pretopila u neku značajniju formu“.¹⁸⁰

U cilju otkrivanja Vilijamsovog uticaja na „oblike i istoriju američke komercijalne filmske industrije“¹⁸¹, Palmer i Brej se zalažu za sociološku analizu, tj. pisanje institucionalne istorije. Koristeći do sada neobjavljeni arhivski materijal Administracije koda proizvodnje i Legije pristojnosti, studijske fajlove (zabilješke, objave za javnost, marketinške planove), kao i prepiske reditelja i Vilijamsa, Palmer i Brej istražuju kontekstualna pitanja, tj. pitanja vezana za filmsku produkciju i recepciju, poput „finansijskih, komercijalnih, zakonskih, formalnih, žanrovskih i kulturnih“¹⁸² razloga koji utiču na stvaranje adaptacije i njenu recepciju; položaja adaptacije u istoriji filma; prilagođavanja filmske industrije književnim formama i temama, kao i razloga za adaptaciju specifičnog književnog opusa.¹⁸³

Predmet istraživanja Palmera i Breja jesu petnaest Vilijamsovih filmova nastalih u trenutku Vilijamsove najveće popularnosti, u periodu od 1950. do 1968. godine. U želji da sagledaju kako su Vilijamsovi tekstovi služili komercijalnom filmu 50-ih i 60-ih i da objasne veze između Vilijamsa i filmske kulture toga doba, veći dio svoje analize Palmer i Brej zasnivaju na izmjenama koje je Vilijamsov tekst doživio u kolaborativnom filmskom radu i u skladu sa zahtjevima filmske industrije. Pri tome, ovi autori posebnu pažnju posvećuju analizi stanja filmske industrije (kriza, cenzura) i dominantnih filmskih žanrova i kulturnih trendova; karakteristikama rediteljskog opusa; ukusu filmske publike i taktikama filmskih producenata (kupovina prava na adaptaciju

¹⁷⁹ *Ibid.*, 27.

¹⁸⁰ *Ibid.*, viii, “to recast that source in some substantially different form“.

¹⁸¹ *Ibid.*, “the forms and history of American commercial filmmaking“.

¹⁸² *Ibid.*, x, “financial, commercial, legal, formal, generic, cultural“.

¹⁸³ *Ibid.*

najpopularnijih književnih ostvarenja, saobražavanje kontroverznog književnog materijala dominantnim žanrovskim konvencijama i holivudskim klišeima, angažovanje filmskih zvijezda i sl.). Veliki dio njihove analize čini istorija produkcije Vilijamsovih filmova, koja im daje uvid u doprinos pojedinačnih filmskih stvaralaca, uključujući Vilijamsov rad na filmu, njegove odgovore na cenzuru, kao i reakcije na pojedinačna filmska ostvarenja. U zaključku analize, Palmer i Brej ističu recepciju Vilijamsovih filmova, uticaj Vilijamsovih modernističkih elemenata na holivudski film i uticaj Vilijamsovih filmova na holivudske institucije i praksu.¹⁸⁴

4.2. Pokušaj novog sagledavanja odnosa Vilijamsovih drama i filma

Kao što smo iz prethodnog poglavlja vidjeli, ranija analiza Vilijamsovog djela adaptiranog za ekran (Jakovar, Filips) pridržava se tradicionalne teorije adaptacije, prema kojoj se tumačenje i ocjena adaptacije zasnivaju na poređenju filmskog djela sa originalom i na kriterijumu vjernosti. Takav stav podrazumijeva aksiomatsku superiornost književnog originala i inferioran status adaptacije koja ovaj original treba da replicira. Komparativna analiza dramskog i filmskog ostvarenja ili ne uspijeva da sagleda sve elemente koji se tiču prirode samog filmskog medija, intertekstualne elemente i elemente vezane za kontekst (žanrovske konvencije, estetika, namjera i vizija reditelja), ili ih ne analizira u smislu njihovog doprinosa uobličavanju novog, filmskog ostvarenja. Umjesto toga, važnost ovih elemenata sagledava se samo u smislu njihovog doprinosa ideji o prenošenju Vilijamsove vizije, ili njene opstrukcije.

Novija analiza (Palmer, Brej) Vilijamsovog djela na ekranu, vidjeli smo, oslanja se na noviju teoriju adaptacije, koja odbacuje kriterijum vjernosti, a film tretira kao nezavisno umjetničko ostvarenje čiji značaj se ne može svesti na književni original. Iako Palmer i Brej razmatraju sve relevantne kontekstualne faktore adaptacije (osobnosti Vilijamsovog djela i stanje holivudske industrije, tj. činioce koji su doprinijeli interesovanju za adaptaciju Vilijamsovog djela, istoriju produkcije, cenzuru, žanrovske konvencije, rediteljski opus, ideološke i kulturne trendove), koji su dali konačan oblik filmu, uticaj Vilijamsa na holivudsku industriju i ulogu adaptacije u istoriji filma, ti autori se udaljavaju od analize adaptacije kao *filma*. Drugim riječima,

¹⁸⁴ *Ibid.*, viii.

oni zapostavljaju analizu filmskih sredstava, odnosno elemenata koji su doprinijeli da se djelo oblikuje u filmskom mediju, i ne uzimaju u obzir rediteljevu estetiku i namjeru koji upućuju na rediteljev postupak i odgovor na niz kontekstualnih ograničenja, kao i neke intertekstualne elemente, koji, zajedno sa ostalim elementima, daju ključ za novo tumačenje adaptacije. U tom smislu, iako smatramo da su Palmer i Brej dali neosporno važne odgovore na pitanja: *Zašto je Vilijamsovo djelo adaptirano?* i *Zašto je adaptirano na ovaj ili onaj način?* – kompletnoj analizi Vilijamsovih adaptacija na filmu nedostaju i odgovori na pitanja: *Kako je (kojim filmskim postupkom i sredstvima, i u skladu sa kakvom vizijom) ovo djelo adaptirano? Koji sve intertekstualni elementi filma ne dozvoljavaju da se adaptacija svede na repliku originala? Koliki doprinos u adaptaciji za ekran imaju reditelj, glumci, scenarista, glumci, direktor fotografije, kompozitor ili drugi filmski stvaraoci?*

Uprkos ogromnom doprinosu, za sagledavanje cjelokupnog Vilijamsovog dramskog djela adaptiranog za ekran, smatramo da prethodne analize Vilijamsovog djela nisu proizvele cjelovito sagledavanje filmskih adaptacija u kontekstu novije teorije filmske adaptacije.

Iz tog razloga, cilj naše teze biće da pokušamo pružiti cjelovit uvid u adaptacije Vilijamsovih djela kao nezavisnih ostvarenja koja su, iako zasnovana na književnom djelu, oblikovana filmskim, intertekstualnim i kontekstualnim činiocima. Fokus našeg istraživanja biće da ispita do koje mjere je dramsko djelo transformisano da bi postalo manje ili više uspješno autonomno filmsko djelo, činioce koji su uticali na transformaciju i modele transformacije na svim nivoima filmskog jezika.

Naša analiza filmskih adaptacija Vilijamsovo uporište nalazi u novijoj teoriji filmske adaptacije, tj. u ideji da je film višeslojno djelo koje stupa u neraskidivu vezu sa originalom na kome je zasnovan, ali i autonomno ostvarenje koje se „otrglo“ od književnog izvora.

U skladu sa mišljenjem Linde Hačen (Linda Hutcheon) da su *adaptacije* „inherentno palimpsestna [...] višeslojna djela koja stalno pohode originali od kojih potiču“¹⁸⁵ i sa kojima je uvijek otvoreno istaknut odnos, kao i sa mišljenjem Dejvida L. Kranca (David L. Krantz) i Sare Kardvel (Sarah Cardwell) da komparativni pristup ne treba potpuno napuštati već revidirati – analizu filmskih adaptacija Vilijamsa

¹⁸⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006, 6, “inherently 'palimpsestuous' ... multilaminated works... haunted at all times by their adapted texts”.

započecemo komparativnom analizom dramskog teksta i filmske verzije (jer pojam filmske adaptacije podrazumijeva transformaciju konkretnog književnog djela, čiju vrijednost, ukoliko je djelo priznato, potvrđuju svi: čitaoci, kritičari, producenti, reditelji i filmska publika). Književna vrijednost Vilijamsovog djela (elementi kao što su poetski realizam, univerzalnost tema, kompleksnost likova, modernistički elementi) je potvrđena i od kritičara i od čitalaca i od filmskih stvaralaca a u tumačenju adaptacije Vilijamsov dramski tekst ima veći značaj od nekog drugog interteksta. Osim toga, komparacija filmske verzije i Vilijamsovog originala neophodna je i u cilju sagledavanja načina na koji su narativni, tematski i estetski elementi drame ponovo stvoreni u *filmskom* mediju.

S druge strane, s obzirom na činjenicu da je tradicionalni, komparativni pristup – redukcionistički jer adaptaciju svodi na reprodukciju originala, zapostavljajući sve elemente koji se tiču stvaranja i recepcije filma (prirodu filmskog medija, kolektivno autorstvo, kulturno-političku situaciju, ekonomsku infrastrukturu, ukus publike), uporednu analizu Vilijamsovog djela, obogat ćemo, u cilju sveobuhvatnosti, a u skladu sa novom teorijom o filmskoj adaptaciji kao autonomnom djelu, analizom filmskih, intertekstualnih i kontekstualnih elemenata.

Budući da adaptacija književnog djela za film podrazumijeva „intersemiotsku transpoziciju iz jednog znakovnog sistema (riječ) u drugi (slike)“¹⁸⁶, tj. prelazak sa verbalnog medija, tj. medija od jedne trake na medij od više traka koje su u sinergiji, analizom sličnosti i razlika između Vilijamsovog dramskog teksta i ekranizovanih verzija utvrdićemo kojim su filmskim postupcima (mizanscen, fotografija, muzika, montaža, gluma, zvuk) književni elementi transponovani u *filmski* medij.

Pošto se slažemo sa gledištem Hačenove da je adaptacija ne samo *proizvod* nego i *proces*, tj. kreativna interpretacija (reditelj tumači a potom kreira, tj. filtrira djelo u skladu sa svojom estetikom, umijećem, talentom, senzibilitetom) i recepcija (adaptacija je za gledaoca intertekstualnost, jer gledalac stalno poredi poznati tekst sa adaptacijom, i tekst vidljivih i nevidljivih citata koji su već napisani i pročitani), koji se odvijaju u određenom vremenu i prostoru, te da u tumačenju adaptacije veliku ulogu ima istorijski, kulturni i društveni kontekst u kojem se adaptacija stvara i doživljava, posebnu pažnju ćemo posvetiti utvrđivanju vladajućih žanrovskih okvira i analizi kontekstualnih

¹⁸⁶ *Ibid.*,16.

elemenata koji su uticali na produkciju i recepciju (odluke cenzorskih tijela i studija, stanje filmske industrije, kulturno-istorijske prilike, ukus i očekivanja filmske publike), kao i njihovom „sudaru“ ili saglasnosti sa vizijom, estetikom ili namjerom reditelja, zatim doprinosu pojedinačnih filmskih stvaralaca u filmu kao kolaborativnom projektu. Istovremeno, u skladu sa idejom Roberta Stema (Robert Stam) da je adaptacija uhvaćena u „vrtlog intertekstualnih referenci i transformacija, tekstova koji generišu druge tekstove u beskonačnom procesu recikliranja, transformacije i transmutacije, bez jasno određenog polazišta“,¹⁸⁷ i da je film diskurs koji ne odgovara na realnost nego na druge diskurse, te da podrazumijeva aktivnu proizvodnju značenja, a ne samo prenošenje značenja, intertekstualne elemente adaptacije ćemo pokušati da sagledamo ne samo u smislu prisustva drugih filmskih ostvarenja koja se ogledaju u djelu nego i u smislu analize niza tekstova u okviru kojih je filmski tekst situiran: filmskih žanrova na koje se adaptacija odnosi, filmskih adaptacija i vezi sa književnim žanrovima, filmova koji pripadaju rediteljevom kanonu, pređašnjih filmova glumaca i sl.¹⁸⁸

U analizi intertekstualnih i kontekstualnih elemenata prihvaćemo Krancov princip vjerovatnosti i objektivnosti, i umjesto favorizovanja beskrajnih intertekstualnih i kontekstualnih mogućnosti, uzećemo u obzir samo one koji su relevantni za tumačenje koje proizilazi iz analize narativnih i ostalih podataka.

U analizi kompleksne igre transponovanja Vilijamsovog dramskog teksta na ekran, rukovodićemo se idejom o rađanju novog, autonomnog, *filmskog* djela, koje, iako sazdano od dramskog teksta, biva uobličeno raznovrsnim *filmskim* sredstvima i mnogobrojnim *kontekstualnim i intertekstualnim* činocima. U suočavanju sa filmskom adaptacijom kao *filmom* u kojem je dramski tekst najvažniji intertekst, ostvarenjem nastalim naporom mnogobrojnih filmskih stvaralaca koji realizuju *rediteljevu* viziju, i uobličanim kontekstualnim činocima, vjernost dramskom tekstu postaće manje relevantan faktor u ocjeni filmskog djela. Umjesto vjernosti, činilo nam se razumnijim da predložimo da se ocjena adaptacije donosi u odnosu na druga djela koja pripadaju

¹⁸⁷ *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, eds. Robert Stam, Alessandra Raengo, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, 31, “ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin“.

¹⁸⁸ Robert, Stam, Robert Burgoune, Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*, London: Routledge, 1999, 208-209.

filmskom mediju (filmska djela u rediteljevom kanonu, druga filmska ostvarenja koja pripadaju istom filmskom žanru, druge filmove koji pripadaju žanru adaptacije isl.).

Naša analiza će se fokusirati na četiri Vilijamsove drame adaptirane pedesetih godina dvadesetog vijeka: *Staklena menažerija*, *Tramvaj zvani želja*, *Mačka na usijanom limenom krovu* i *Silazak Orfeja* (drama adaptirana pod nazivom *Zmijska koža*). Od sedam Vilijamsovih drama koje su adaptirane u tom periodu, ograničićemo se na ove četiri, jer su one svjedočanstvo najplodnije faze Vilijamsovog stvaralaštva, njegovog najvećeg kritičkog uspjeha i popularnosti. U književnom, pozorišnom i filmskom smislu, *Staklena menažerija*, *Tramvaj zvani želja* i *Mačka na usijanom limenom krovu* jesu najpopularnija i najpriznatija umjetnička ostvarenja, a *Zmijska koža* se smatra značajnim doprinosom u popularizovanju Vilijamsove slike Juga preko filma. U analizi filmskih adaptacija ograničićemo se na period pedesetih godina, iz razloga što je to period kad je adaptiran najveći broj Vilijamsovih drama i kad su adaptirane njegove najbolje drame.

U cilju šireg sagledavanja uslova koji su doprinijeli potrebi za adaptacijom Vilijamsovog djela, posebnih modela transformacije u prenošenju dramskog djela na ekran, kao i intelektualne klime i pozicije umjetnika pedesetih, daćemo pregled društveno-istorijskog konteksta: kulturno-istorijskih prilika, stanja američke drame, pozorišta i holivudske industrije pedesetih i uticaja cenzure.

Analizu navedenih drama i njihovih filmskih verzija organizovaćemo hronološki. Nakon uvoda o dosadašnjoj ocjeni pojedinačnih adaptacija, iznijećemo koncept našeg pristupa adaptiranim djelima. Poslije pregleda istorije pozorišne i filmske produkcije, usmjerićemo se na uporednu analizu dramskih i filmskih segmenata i fokusirati se na izmjene na različitim nivoima dramskog i filmskog teksta (radnja, dijalog, likovi, teme, vrijeme i prostor), na elemente filmskog jezika kojima je adaptacija uobličena (filmski plan, rakurs, kretanje kamere, mizanscensko kretanje, dekor, svjetlo, zvuk, kostim, montaža, gluma, način predstavljanja filmskog vremena, vrsta naracije) i na razloge za navedene izmjene (osobnosti medija, žanrovske konvencije, cenzura, estetika i vizija reditelja). Poslije podataka o Vilijamsovoj ocjeni adaptacija i o kritičkom uspjehu pojedinih filmskih djela, sumiraćemo analizu kroz sažet osvrt na skup činilaca (osobnosti filmskog medija, kontekstualni i intertekstualni

činioci) koji su, u skladu sa novom teorijom o adaptaciji kao autonomnom filmskom ostvarenju, uobličili filmsko djelo, i iznijeti naš predlog za ocjenu adaptacija.

Uvjereni smo da će ovakvo istraživanje otvoriti mnoga pitanja vezana za osobenost dramskog i filmskog medija, odnosa dramskog i filmskog teksta – pitanja autorstva, žanra, konteksta i intertekstualnosti.

I Amerika pedesetih i filmske adaptacije

1. Kulturno-istorijske prilike

Za Martina Halivela (Martin Halliwell), jednog od vodećih izučavalaca američke kulture, pedesete godine u Americi obilježila je različitost političkih, društvenih i kulturnih tokova koji ne dozvoljavaju da tu deceniju svedemo samo na kulturu Hladnog rata¹⁸⁹. Mnogi historičari opisuju pedesete godine u Americi kao doba paradoksa, eru „optimizma i stalnog straha od bombi, ogromnog siromaštva usred nezapamćenog bogatstva, bogate retorike o jednakosti i praktikovanja bijesnog rasizma i seksizma“¹⁹⁰. I u pogledu kulturnih trendova to je bilo doba kontradiktornosti: „popularne i avangardne muzike; apstraktne i komercijalne umjetnosti; intelektualaca i glupih plavuša; sivih flanelskih odijela i sportskih jakni; baleta i vesterna; bojkota autobusa i bombardera B52; rasta velikih korporacija i porasta članstva sindikata“¹⁹¹.

Uprkos raznovrsnim političkim i društvenim strujama, ideologija Hladnog rata¹⁹² je ključna za razumijevanje kulture 50-ih. Strah od mogućeg napada Sovjetskog Saveza

¹⁸⁹ Martin Halliwell, *American Culture in the 1950's*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, 3.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 4, “an age of great optimism along with the gnawing fear of doomsday bombs, of great poverty in the midst of unprecedented prosperity, and of flowery rhetoric about equality with the practice of rampant racism and sexism“.

¹⁹¹ *Ibid.*, “popular and avant-garde music; of abstract and commercial art; of eggheads and dumb blondes; of gray flannel suits and loafer jackets; of ballet and westerns; of bus boycotts and B-52 bombers; and of the growth of big corporations and increased membership of workers' unions“.

¹⁹² Hladni rat je bio politički sukob koji se vodio od 1945. do 1991. godine između zapadnih sila predvođenih SAD-om i istočnih sila predvođenih SSSR-om. Rat je vođen svim mogućim sredstvima, ali nikada nije prerastao u oružani sukob svjetskih razmjera. Glavno obilježje rata bila je trka u naoružanju, ali rat je donio i znatne napretke na području kulture, sporta, nauke i tehnologije, od kojih je najznačajnija svemirsko nadmetanje, čiji je rezultat bio odlazak čovjeka u svemir.

Nakon Drugog svjetskog rata, politikom Sjedinjenih Američkih Država zavladao je osjećaj straha od spoljne agresije i unutrašnje subverzije. To je bilo dijelom prouzrokovano unutrašnjim političkim konfliktima: 1946. godine, nakon političkih nesuglasica i rasprava o „Nju dila“, uslijedili su radnički nemiri. Stav konzervativaca je bio da je demokratska administracija obojena socijalističkim idejama, pa su republikanci, koji su predstavljali većinu u Kongresu, krenuli sa usvajanjem radikalnih zakona protiv sindikata. Takođe, od 1945. do 1948. godine, konsolidacijom komunizma u zemljama istočne Evrope, došlo je do potpunog kraha odnosa sa Sovjetskim Savezom. Početkom 1947. godine novi Sovjetski blok obuhvatao je Poljsku, Rumuniju, Bugarsku, Mađarsku, Albaniju, okupirane zone u Njemačkoj i Jugoslaviju, a sljedeće godine i Čehoslovačku. Vođstvo katoličke crkve u SAD postalo je glasan zastupnik antikomunizma. Godine 1947, Truman je izložio svoju doktrinu pomoći „slobodnim narodima koji se odupiru pokušajima naoružane manjine da ih potčini“. Predloženo je prestrukturiranje odbrane, stvaranje Nacionalnog savjeta za bezbjednost i „Maršalov plan“, kojim su milijarde dolara

na Ameriku doveo je do trke u naoružanju, ali i do straha od subverzije unutar američkog društva. Zbog toga je u ovom dobu „obuzdavanje“ (eng. *containment*) sovjetskog uticaja i ekspanzionizma¹⁹³ – metafora „društvene restrikcije Amerike u hladnom ratu“¹⁹⁴ – postalo obilježje klime 50-ih.

uložene za obnavljanje savezničkih država u Evropi. U junu 1948. godine, Sovjeti su zatvorili kopnene puteve prema Berlinu da bi eliminisali zapadni uticaj u komunističkoj zoni. Godine 1949, SAD formiraju NATO, što je bilo odstupanje od njihove nespremnosti da se u vrijeme mira uključuju u međunarodne koalicije. Iste godine Sovjeti su aktivirali svoju prvu atomsku bombu, a kineski komunisti uspostavili vlast nad cijelim kopnenim dijelom Kine. Među Amerikancima je zavladao strah da će postati meta nuklearnog napada, a ta atmosfera je pogoršana izgradnjom još strašnije, hidrogenske bombe (prva eksplozija u SAD izvršena je 1951, a u Sovjetskom Savezu 1953. godine). Strah od komunističke invazije je pojačan 1950. godine, početkom rata između komunističke Sjeverne Koreje i prozapadnog Juga. Oružani sukob između Sjeverne i Južne Koreje trajao je od 1950. do 1953. godine. Na strani Južne Koreje borile su se snage Ujedinjenih naroda, predvođene Sjedinjenim Američkim Državama, Velikom Britanijom i Australijom, dok je Sjevernu Koreju opremom pomagao Sovjetski Savez, a Kina je poslala dobrovoljce nakon invazije snaga UN-a. Rat je završen 27. jula 1953. godine primirjem između Sjeverne i Južne Koreje, čime je granica vraćena na 38. paralelu, tj. stanje kakvo je bilo i prije početka rata. Sovjetska bomba, pad Kine i Korejski rat bili su dokaz komunističkog trijumfa i znak da američke napore podrivaju sile zla. Antikomunističke čistke, započete 1946. godine, u vrijeme Trumanovog mandata, zavladao su zemljom, a prvi predmet napada bila je komunistička partija. U mnogim državama SAD bio je zabranjen rad partije, a njenim članovima je uskraćivana čak i socijalna pomoć, uvedena je zakletva lojalnosti za državne službenike, a veliki broj službenika, učitelja i drugih radnika je bio otpušten zbog navodnih komunističkih veza ili samo sumnji da su one postojale. Nasilje je pravdano argumentom da komunisti predstavljaju petu kolonu. Najveće žrtve nasilja bili su radikalni sindikati. Napad na filmsku industriju odvijao se kroz saslušanja 1947–1948. godine, a optužbe za subverzivnu djelatnost u školama doprinosile su opštem stanju paranoje. Godine 1950, republikanski senator Makarti je senzacionalnim, ali nikada dokazanim, optužbama da federalna vlada vrvi od sovjetskih agenata, otpočeo svoju kampanju protiv komunističkog ateizma, koja je okončana 1954. godine. Sve do kraja 1960-ih, američka spoljna politika bila je obilježena konfrontacijom sa komunizmom. Poslije istovremenih kriza oko Sueca i Mađarske, Sovjeti su pokazali još jedan uspjeh: lansiranje bespilotnog satelita Sputnjika, 1957. godine, znak sovjetske superiornosti u svemirskoj tehnologiji i mogućnosti da napadnu zapadnu hemisferu orbitalnim raketama. U sljedeće četiri godine nastupio je niz neuspjelih pokušaja Amerikanaca da pariraju Sovjetima dostignućima u svemiru. Godine 1961, Sovjeti su poslali prvog čovjeka u orbitu, a Hladni rat je podstakao Amerikance na akciju koja će rezultirati slanjem Nila Armstronga na Mjesec 1969. godine. Od 1959. do 1962. godine nuklearne zategnutosti su se pojačale prilikom krize oko kontrole nad Berlinom i problemima vezanim za Kubu, nakon što su 1959. godine revolucionarne snage Fidela Kastro srušile korumpirani diktatorski režim. U strahu od uspostavljanja sovjetske baze tako blizu nacionalne teritorije, SAD su prekinule diplomatske odnose sa Kubom, 1961. godine, a iste godine je, pod pokroviteljstvom CIA, izvršena invazija antikastrovskih emigrantskih snaga na Kubu, koja je doživjela neuspjeh u Zalivu svinja. Vidi: Filip Dženkins, *op. cit.*, 189–195. i 208.

¹⁹³ Zadržavanje sovjetskog uticaja kao i poslijeratna diplomatija SAD-a počivali su na vjerovanjima da je: SSSR ekspanzionistička država koja želi da maksimalizuje komunističku snagu kroz vojna osvajanja i revoluciju; sovjetski cilj je dominacija svijetom i SAD im se mora oštro suprotstaviti; SAD su lider slobodnog svijeta i jedine su u stanju da se bore protiv sovjetske agresije i za obnovu ravnoteže snaga; SAD treba konstantno da povećavaju vojnu moć; klin se klinom izbija; sudbina svijeta zavisi od odnosa supersila – iznad svega je takmičenje sa Sovjetima, dok su odnosi s manje snažnim narodima sekundarni. Vidi kod: Lidiya Kos-Stanišić, *Vojne komponente američke vanjske politike*, Polemos 3, 2000, 124–125.

¹⁹⁴ M. Halliwell, *American Culture in the 1950's*, 8, “metaphor of social restriction in cold war America“.

Za razliku od burnog početka – rata u Koreji¹⁹⁵ i političke paranoje u vidu makartizma – drugi dio dekade obilježila je umjerenja politika Dvajta D. Ajzenhauera (Dwight. D. Eisenhower)¹⁹⁶ i krunisala „kuhinjska debata“ Niksona i Hruščova¹⁹⁷.

U političkom smislu, ova decenija će, uprkos miješanju liberalnih i konzervativnih struja, ipak ostati zapamćena po konzervativizmu¹⁹⁸ (iako danas postoji tendencija da se pedesete sagledaju kao era u kojoj su se zametnule prve klice društvenih promjena koje će postati evidentnije kasnijih decenija).¹⁹⁹ Istovremeno, ovo

¹⁹⁵ Godine 1949, američke okupacione snage bile su povučene iz Južne Koreje, ostavivši nacionalnu vladu sa Singmanom Rijem na čelu. Dvadeset četvrtog juna 1950. godine, komunističke snage iz Sjeverne Koreje izvršile su totalnu invaziju na Južnu Koreju. Nakon toga, Savjet bezbjednosti Ujedinjenih nacija osudio je taj akt agresije, tražio prekid vatre i pomoć u ostvarenju cilja od zemalja članica. Dvadeset šestog juna, Truman je izdao naređenje generalu Makarturu da Južnoj Koreji pruži vojnu pomoć. Pošto je protjerao neprijatelja iz Južne Koreje, Makartur je prodro u Sjevernu Koreju, gdje su počele da intervensu kineske komunističke armije. Snage Ujedinjenih nacija su se povukle u Južnu Koreju. Makartur je predlagao da se bombarduju baze i industrijska postrojenja na kineskom tlu, ali je administraciji odgovaralo da se vodi samo ograničeni rat na korejskom tlu. Makartura je zamijenio Metju B. Ridžvej, koji se pokazao kao sjajan komandant suvozemnih trupa u Koreji sve do decembra mjeseca. SAD su nastavile da vode ograničeni rat u Koreji i, uprkos mirovnim pregovorima, izgledalo je da nema načina da se on privede kraju. Poslije Korejskog rata, opet se pristupilo programu naoružavanja. U toku Ajzenhauerovog mandata, sklopljeno je primirje 1953. godine. Sumorna i dugotrajna borba Amerikance je koštala 25 000 života i 117 000 ranjenih. Vidi: H. M. Parks, *op. cit.*, 695–696.

¹⁹⁶ Predsjednik Dvajt D. Ajzehauer, čiji je mandat trajao od 1953. do 1961. godine, važio je za čovjeka mira: i u domaćoj i u spoljnoj politici osnovni ton njegove administracije bio je pomirenje, za razliku od zategnutosti, koja je karakterisala Ruzveltov i Trumanov period vladavine. Najveće razlike u odnosu na Trumanov period bile su u fiskalnoj politici: nova administracija počela je drastično da smanjuje državne izdatke, naročito za odbranu i pomoć inostranstvu, sa ciljem smanjenja poreza i uravnoteživanja budžeta. Ipak, uprkos vjeri u superiornost privatne inicijative, administracija je bila odlučna da se posluži mjerama recesije razrađenim u vrijeme „Nju dila“. Ta administracija nije predlagala ukidanje osnovnih mjera iz proteklih dvadeset godina: prava sindikalno organizovanih radnika nisu bila umanjena (iako nije došlo do revizije Taft–Hartlijevog zakona), sistem socijalnog osiguranja je bio proširen, nivo nadnica je bio povećan, a insistiralo se na novom zakonodavstvu, kojim se traže novi izdaci države za zdravstvenu zaštitu, obrazovanje i stambenu izgradnju. Jedina izmjena programa desila se u oblasti poljoprivrede: Zakon o regulisanju poljoprivrede iz 1954. godine dozvolio je snižavanje pariteta cijena na 70% tamo gdje je postojala hiperprodukcija, jer se očekivalo da će farmeri smanjiti proizvodnju osnovnih žitarica. Međutim, hiperprodukcija se nastavila, a cijene poljoprivrednih proizvoda su nastavile da padaju u sljedeće dvije godine, pa je Kongres 1956. godine usvojio plan da se viškovi dokrajče tako što će se farmerima platiti da više od četrdeset miliona jutara stave van proizvodnje i zasade ih drvećem ili biljkama za očuvanje zemljišta. U svim drugim važnim sektorima privrede, taj period obilježava veliki prosperitet: poslije kratke recesije 1953/54. godine, nacionalna proizvodnja, dohodak i zaposlenost dostižu rekordne cifre, bilo je malo radničkih sporova, a i u domenu poljoprivrede nezadovoljstvo je splaslo nakon povećanja cijena poljoprivrednih proizvoda, tako da je većina Amerikanaca bila izuzetno zadovoljna prilikama u zemlji. Vidi: *ibid.*, 698–699.

¹⁹⁷ „Kuhinjska debata“ je popularni naziv verbalne rasprave na temu kućanskih aparata između tadašnjeg sovjetskog premijera Nikite Hruščova i potpredsjednika SAD Ričarda Niksona, 1959. godine, na Američkoj nacionalnoj izložbi u moskovskom parku „Sokoljniki“. Debata je označila mogućnost okončanja Hladnog rata iako nije mogla sakriti sve veći strah od Sovjeta nakon lansiranja Sputnjika 1957. godine. Vidi: M. Halliwell, *American Culture in the 1950's*, 5, 7, 245.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 3.

¹⁹⁹ Ako gledamo iz perspektive šezdesetih, tvrdi Halivel, pedesete ćemo karakterisati kao konzervativnu dekadu zbog marginalizacije mladih, žena, crnaca i homoseksualaca, iako postoje i mišljenja da šezdesetih godina ne bi bilo bez pedesetih. U novije vrijeme, ipak, na pedesete se gleda kao na period koji

je i era nezapamćenog materijalnog blagostanja i produktivnosti koje, podgrijavano dejstvom masovnih medija, postaje mjerilo najvećeg društvenog postignuća, sa konzumerizmom kao idealnim životnim stilom.²⁰⁰

Pedesete godine u Americi bile su vrhunac američkog antiintelektualizma. Skepticizam prema novim idejama prožimao je cijelu deceniju: poslijeratna saglasnost u mišljenju, kojoj su doprinijeli reklama, biznis i cenzura, zamijenila je kritičko gledište, a i oni kritičari koji su potencirali kritiku američkog društva tolerisali su raznovrsnost u ograničenom opsegu.²⁰¹ Makartizam je „simbolizovao smrt radikalnog protesta u Americi“²⁰²: pred MekKartijevim optužbama da se neprijatelj infiltrirao u javne institucije, podgrijavanim medijima, koji su ove optužbe predstavljali kao činjenice, intelektualci su, u strahu da ne budu proglašeni neamerikancima, odbijali da javno govore o kontroverznim temama. Kultura reklame i robe 50-ih bile su privlačnije od ozbiljnijih tema, a najviše diskutovani problemi bili su komunizam, maloljetnička delinkvencija i rasni konflikti²⁰³. Istovremeno, oduzeti pasoši, uskraćene vize i deportacije služe kao svjedočanstva ugroženih građanskih sloboda mnogih umjetnika, naučnika i intelektualaca.²⁰⁴ Biti intelektualac u atmosferi skepse i paranoje – značilo je biti dio istočnog aristokratskog svijeta, koji je makartijevski srednjozapadni populizam napadao²⁰⁵, a masovni mediji su samo pojačavali raskol između akademskog života i mejnstrim kulture. U tom pogledu, jedna od najvažnijih tema umjetnika pedesetih bila je potreba za očuvanjem autentičnosti pred komercijalnim i ideološkim pritiskom.²⁰⁶ Zbog represivnog sistema veliki broj intelektualaca odlazi u Evropu, a Pariz postaje glavna destinacija američkih umjetnika i intelektualaca i mjesto transfera ideja i slobode izraza.

U ovom periodu promijenila se i prostorna konfiguracija Amerike²⁰⁷. Pedesete godine u Americi obilježile su i urbanističke i demografske promjene: moderni, visoki poslovni prostori dizajnirani po uzoru na savremenu arhitekturu mijenjaju američki

je predvidio materijalizam osamdesetih, kontrolu medija devedesetih i uspon desničara na početku dvadesetog vijeka. Vidi: *ibid.*, 4.

²⁰⁰ *Ibid.*, 22.

²⁰¹ *Ibid.*, 24.

²⁰² *Ibid.*, 18, “symbolized the death of radical protest in America“.

²⁰³ *Ibid.*, 5.

²⁰⁴ *Ibid.*, 28.

²⁰⁵ *Ibid.*, 20.

²⁰⁶ *Ibid.*, 10.

²⁰⁷ Aljaska i Havaji su pripali Americi 1959. godine.

pejzaž, a najprepoznatljiviji prostor i trijumf popularne kulture pedesetih postaje tematski park Diznilend u kalifornijskom gradu Anahajmu. Migracija Portorikanaca i Afroamerikanaca u sjevernoameričke gradove uzrokuje selidbe bijelaca srednje klase u novoizgrađena predgrađa.²⁰⁸ To je dovelo do grupisanja naselja po rasnoj i klasnoj pripadnosti: radnička klasa je naseljavala zgusnuta područja, a bijelci niže srednje klase – rjeđe naseljena mjesta sa uniformnim tipom kuća i životnim stilom u kome TV služi kao centar okupljanja:

*Mnoštvo uniformnih, neprepoznatljivih kuća, nefleksibilno poredanih, na istoj udaljenosti, na istim putevima, na obešumljenom komunalnom otpadu koji su naselili ljudi iste klase, iste plate, iste starosne grupe koje gledaju iste televizijske programe, jedu istu, bezukusnu, fabričku hranu, iz istih zamrzivača, i koji se u svakom, unutrašnjem i spoljašnjem pogledu prilagođavaju istom kalupu, proizvedenom u centralnoj metropoli.*²⁰⁹

Period rasta predgrađa, visoke stope nataliteta, ubrzane izgradnje kuća i pojavljivanje sve većeg broja automobila i električnih aparata, koji su odavali konzumeristički duh, i s druge strane, okretanje desnici, usmjerenje ka izolacionizmu, sumnjičav stav prema liberalima, manjinama i sindikatima, značilo je veće okretanje porodici, koja je promovisana kao stub američkog društva.²¹⁰ Međutim, društveno-istorijski uslovi u tom periodu (sve veći broj zaposlenih žena) dovode u pitanje značaj ne samo šire nego i nuklearne porodice kao centralne institucije društva. Skoro svi holivudski žanrovi okreću se porodici i preispitivanju njene uloge, posebno žanr poznat kao „porodična melodrama“, koji porodicu predstavlja kao uzrok, ali i rješenje problema.²¹¹ Afirmacija patrijarhalnog društva ukazuje na standardizovane verzije klase i roda, tj. na strogo definisane uloge muškarca (aktivnog) i žene (pasivne). Najčešće promovisana slika reklamnih kampanja bila je ona u kojoj poslovni muškarac putuje iz predgrađa na posao, a sretna domaćica ostaje kod kuće da brine o djeci i domaćinstvu.

²⁰⁸ M. Halliwell, *American Culture in the 1950's*, 31.

²⁰⁹ *Ibid.*, 36, “A multitude of uniform, unidentifiable houses, lined up inflexibly, at uniform distances, on uniform roads, in a treeless communal waste, inhabited by people of the same class, the same income, the same age group, witnessing the same television performances, eating the same, tasteless prefabricated foods, from the same freezers, conforming in every inward and outward respect to a common mould, manufactured in the central metropolis.”

²¹⁰ Peter Lev, *History of the American Cinema: The Fifties: Transforming the Screen 1950–1959*, New York: Charles Scribner's Sons, 2003, 33–34.

²¹¹ Jackie Byars, *All that Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950-s Melodrama*, Chapel Hill: University of North Carolina, 1991, 71, 95.

Dom je bio standardno žensko prebivalište, majčinstvo i domaćinstvo su bili podignuti na nivo svetosti, a ideja o ženama aktivnim u javnom životu izjednačena sa prostitucijom.²¹² Standardizacija ženskih uloga bila je vezana i za klasu, regiju i etničku pripadnost, jer se ideal žene odnosio na srednju klasu bijele rase, tj. na domaćice u predgrađu sjeveroistoka i „djevojke zlatne kose“ plantaške mitologije Juga. Ipak, književna i filmska djela sredinom 50-ih preispituju i rodne uloge, pa tipična slika krize muškog identiteta u ovim ostvarenjima postaje lik neprilagođenog ratnog veterana čija je muškost ugrožena porodičnim životom.²¹³ U diskursu o ženama, seksualnost je bila implicitna, iako su časopisi prikazivali ženu kao stilizovanu i glamuroznu, a stvarnost ukazivala na potpuno drugačiju sliku u kojoj je seks bio sveprisutan. Holivudske plavuše Merilin Monro i Džejn Mensfild, pin-up model Beti Pejdž, pojava časopisa kao *Plejboj* (*Playboy*) i *Eskvajer* (*Esquire*), filmovi *Vrtoglavica* (*Vertigo*) i *Nijagara* (*Niagara*) i romani kao što je *Gradić Pejton* (*Peyton Place*)²¹⁴ – potvrđuju opsjednutost tijelom i seksualnošću. Bez obzira na stvarnost, reprezentacija seksualnosti u holivudskim filmovima bila je ograničena: iako je koristio seksualnost, holivudski film je potvrđivao žensku skromnost, a ne glamuroznost, i vraćao se zapletima u kojima nedozvoljena seksualnost biva kažnjena.²¹⁵

Artikulacija klasnog identiteta nestala je nakon Taft–Hartlijevog zakona 1947. godine.²¹⁶ Nestanak radničkog identiteta vezuje se i za promovisanje konzumerističkog načina života srednje klase, kao ideala kojem radnici treba da teže, mada je njegov napredak sprečavalo i novo zakonodavstvo.²¹⁷ Pisci i filmski stvaraoci nisu bili voljni da se bave temama klasnog konflikta zbog straha od odmazde, pa iako je bilo filmova sa temom sindikalnog organizovanja, rijedak je bio prikaz savremenog radničkog aktivizma.²¹⁸

²¹² M. Halliwell, *American Culture in the 1950's*, 41.

²¹³ Kriza muškog identiteta je bila podstaknuta i trendom remaskulizacije u epskim filmovima i vesternima i razotkrivanjem homoseksualnih sklonosti mnogih muškaraca koji su važili za heroje toga doba, Vidi: *ibid.*, 57–58.

²¹⁴ *Gradić Pejton* (1956), koji je napisala Grejs Metalijus (Grace Metalious) – priča o ženskoj seksualnosti, nejednakostima i licemjerju, bio je ozloglašeni roman pedesetih. Roman je doživio negativne kritike, ali i odličnu prodaju. Vidi: *ibid.*, 42–43.

²¹⁵ *Ibid.*, 42.

²¹⁶ *Ibid.*, 44. Iako je Taft–Hartlijev zakon spriječio organizovanje sindikata, došlo je do osnivanja jedinstvene sindikalne organizacije koja je brojala 30% ukupnog broja radnika.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

Iako je bilo promjena u borbi za crnačka prava (Roza Parks, Martin Luter King, bojkot autobusa, odluka o desegregaciji²¹⁹), rasna diskriminacija je obilježila ovu deceniju. Afroamerikanci su bili još više marginalizovani u reprezentacijama popularne kulture, iako je afroamerička kultura imala ogroman značaj u oblikovanju muzičkog i performativnog stila dekade.²²⁰

„Sistematski progon javne kulture homoseksualizma“²²¹, koji je počeo poslije perioda depresije²²², nastavlja se sredinom pedesetih godina, u eri makartizma, žestokom kampanjom protiv tzv. subverzivnih elemenata američke kulture. U tom periodu osnovano je i prvo društvo za zaštitu prava homoseksualaca.²²³ Pedesete godine su i period ogromne kulturne produktivnosti vezane za sferu nedozvoljene seksualnosti: objavljuju se knjige o homoerotskim i biseksualnim željama, poput onih koje je napisao seksolog Alfred Kinsi (Alfred Kinsey): *Seksualno ponašanje muškarca (Sexual Behaviour in the Human Male)*, 1948. godine, i *Seksualno ponašanje žene (Sexual Behaviour in the Human Female)*, 1953. godine, lezbijski palp romani kao što su *Ženska kasarna (Women's Barracks)*, 1950. godine, i *Stranac na Lezbosu (Stranger on Lesbos)*, 1960. godine, kao i roman iz 1952. godine *Cijena soli (The Price of Salt)*, koji je napisala Patriša Hajsmit (Patricia Highsmith).²²⁴ U filmovima pak homoseksualne teme su, zbog cenzure, bile znatno ublažene. Period obilja i konformizma krajem

²¹⁹ Roza Parks je bila američka krojačica, koja uživa reputaciju najveće ikone borbe za građanska prava američkih crnaca u 20. vijeku. Početkom 1950-ih pridružila se lokalnim organizacijama za građanska prava. Godine 1955, u prednjem dijelu autobusa odbila je da ustupi mjesto bijelcu i time se usprotivila lokalnim segregacijskim zakonima. U reakciji na njeno zatvaranje počeo je čuveni bojkot autobusa u Montgomeriju, prva protestna akcija američkih crnaca, bojkot koji je organizovao tada malo poznati baptistički sveštenik Martin Luter King, a trajao je punih godinu dana. Na kraju, taj bojkot je 1956. rezultirao odlukom Vrhovnog suda o zabrani segregacije u autobusima.

²²⁰ M. Halliwell, *American Culture in the 1950's*, 45.

²²¹ *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, ed. Christopher Bigsby, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 221, “systematic backlash against public cultures of queerness“.

²²² *Ibid.*, 222–223. O osujećenim nadama za javno priznanje seksualne orijentacije pišu Tenesi Vilijams, Karson MekKalers, Alen Ginzberg, Džejsms Boldvin, Džek Keruak i Ralf Elison. Ipak, Drugi svjetski rat je donio talas njihovog izlaska u javnost. Veliki broj ljudi homoseksualne orijentacije, nakon rata, odbija da se vrati u svoje rodne gradove, a San Francisco postaje centar okupljanja homoseksualaca.

²²³ Ranih pedesetih osnovano je Mattachine Society, prvo društvo za zaštitu prava homoseksualaca kroz sistemsku institucionalnu kritiku i solidarnosti sa drugim potlačenim grupama društva. Ovo društvo je razvilo tezu ('minority thesis') zasnovanu na tome da porodica gura muškarce i žene da prihvate rigidne uloge, zbog čega se na homoseksualce gleda kao na „devijantnu manjinsku grupu“ (“deviant minority group“). Vidi: *ibid.*, 223.

²²⁴ *Ibid.*

pedesetih ustupa mjesto društvenim promjenama u obliku borbe za ljudska prava i seksualno oslobađanje.²²⁵

2. Američka drama i pozorište

Iako mjesto izvođenja najznačajnijih pozorišnih produkcija, Brodvej je pedesetih, kako kaže Martin Halivel, „postao žrtva konzervativizma Hladnog rata sve oprezniji u svojoj kulturnoj hrani”²²⁶ i mjesto gdje je impuls za zabavu ugušio kreativnost.²²⁷ Iako „crne liste“ nisu pogodile Brodvej kao film i televiziju, što je omogućilo veću slobodu u prikazu neke od kontroverznih tema, biraju se sigurne opcije, kao što su mjuzikli, koji dominiraju sredinom 50-ih i postaju ozbiljnija dramska forma. Ovakav trend se objašnjava strahom od gubitka pozorišne publike, naročito nakon ogromnih selidbi srednje klase u predgrađa i pojave televizije. Krivicu za sterilnu klimu na Brodveju, Artur Miler pripisuje dramskim piscima, koji su bili skloniji da „idu uz liniju“ nego da prkose konvencijama.²²⁸ Miler je smatrao da je pozorište bilo preplavljeno „komercijalnim smećem“, koje je samo ponekad zabljecnulo iskrom kreativnosti. Smatrao je da su samo on i Vilijams prkosili ustanovljenim klišeima o moralnosti, svojini i seksualnosti, i da je Evropa bila mnogo stimulativnija.

Konzervativizmu Brodveja prkosila je pojava pozorišnih aktivnosti na Of-Brodveju (eng. *Off-Broadway*), gdje su se izvodile drame Tenesija Vilijamsa, Judžina O'Nil, Olbija, Beketa i Joneska²²⁹. Glumci, dramski pisci i reditelji Of-Brodveja su, pod uticajem evropske avangarde prkosili vrijednostima američkog društva. Sa Milerovom dramom *Sjećanje na dva ponedjeljka* (*A Memory of Two Mondays*, 1955) i Vilijamsovom dramom *Kraljevski put* (1953) dovedena je u pitanje konvencionalna dramska struktura od pet činova, a još veći izazov za dramske konvencije došao je od afroameričkih dramatičara i avangardnih eksperimenata, koji će naći svoj puni izraz tek krajem decenije, kad novine na Brodveju postanu očiglednije.²³⁰

²²⁵ M. Halliwell, *American Culture in the 1950's*, 3.

²²⁶ *Ibid.*, 85, „became the victim of cold war conservatism and 'grew more cautious in its cultural diet'“.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*, 86.

²³⁰ *Ibid.*, 88.

Ključne figure američkog teatra pedesetih bili su, pored Tenesija Vilijamsa, Artur Miler, pozorišni reditelj Elija Kazan i režiser, glumac i producent Li Strazberg (Lee Strasberg).²³¹

I kod Milera i Vilijamsa, pisaca različite reputacije,²³² srećemo modernističke elemente, eho socijalnog realizma i „glas mnogih nezadovoljnih Amerikanaca i Amerikanki“²³³. Miler je okarakterisan kao politički pisac, moralista, sa izrazito društvenom sviješću (u njegovim dramama očigledne su simpatije prema ljevičarima), koga su proslavile drame *Svi naši sinovi* (*All Our Sons*, 1947) i *Smrt trgovačkog putnika*. Centralna sila njegovih drama bila je društvena odgovornost. Zaokupljen nepredvidljivošću ljudskog ponašanja, Miler se suočavao sa savremenim problemima „sa bolnom odlučnošću da ne izbjegne istinu niti odgovornost“²³⁴. Poznat kao poetski pisac, Vilijams je ogromnu popularnost stekao prvim dramama: *Staklenom menažerijom* iz 1944. godine i *Tramvajem zvani želja* iz 1947. godine. Zaokupljen unutrašnjim životima svojih likova, Vilijams obrađuje najmračnije ljudske teme (ludilo, homoseksualizam, megalomanija, pohlepa i duhovna kriza), kombinujući „poetsku delikatnost i izvorno nasilje... krhkost ljudskog duha i proždrljivost“²³⁵. Iako naizgled apolitično, njegovo djelo je kritika društva jer se bavi marginalcima i obespravljenim likovima. *Kraljevski put* je politička alegorija 50-ih, napad na cenzuru i netoleranciju u dekadi u kojoj su ideje o plemenitosti, istini i časti, nestale (u Kazanovoj produkciji ovog dramskog komada, glumci ulaze u publiku i direktno im se obraćaju). Ipak, u Vilijamsovim dramama marginalci se uvijek otkrivaju i kao žrtve sopstvene ilizije koliko i brutalnosti.

Vilijam Indž doživio je manju reputaciju od Milera i Vilijamsa, ali je i njegovo ime bilo značajno i na Brodveju i u Holivudu.²³⁶ Indžove drame *Vrati se, mala Šebo* (*Come Back, Little Sheba*), *Piknik* (*Picnic*), *Autobuska stanica* (*Bus Stop*) i *Mrak na vrhu stepenica* (*The Dark at the Stop of the Stairs*), koje obrađuju teme kao što su

²³¹ *Ibid.*, 86.

²³² Miler je bio Njujorčanin koji se oženio Merilin Monroe, a Vilijams – Južnjak iz Misisipija, koga privlače boemski Nju Orleans i Meksiko, poznat po homoseksualnim sklonostima.

²³³ *Ibid.*, 90, “a voice for the many discontented American men and women“.

²³⁴ Ihab Hassan, *Contemporary American Literature 1945–1972*, New York: Frederick Ungar Publishing, 1973, 149, “with a tortured determination to shirk no truth or responsibility“.

²³⁵ *Ibid.*, “poetic delicacy with primal violence... frailty of man's spirit and his voracity“.

²³⁶ Indžove četiri drame – *Vrati se, mala Šebo*, *Piknik*, *Autobuska stanica* i *Mrak na vrhu stepenica* adaptirane su za film.

alkoholizam, seksualna neuroza, prilagođavanje životu običnih ljudi, a lekcije koje njegovi usamljeni, uplašeni likovi moraju da nauče jesu mir, rezignacija i prihvatanje.²³⁷

Otvaranje *Glumačkog studija (The Actors' Studio)* 1947. godine označilo je prekretnicu u pozorišnoj i filmskoj glumi, u kojoj je čuveni Li Strazberg dvije generacije glumaca (među kojima su bili Marlon Brando, Al Paćino, Voren Biti, Pol Njumen, Stiv MekKvin) učio metodskoj glumi, prema dramskim tehnikama Stanislavskog.²³⁸

Lengston Hju (Langston Hugh) bio je oduševljen „crnom dramom“ početkom 50-ih, ali repertoara crnačkih dramskih pisaca nije bilo, segregacija publike je bila česta i skoro da nije bilo crnih glumaca, reditelja i kompozitora.²³⁹ Institucionalna segregacija u pozorišnoj industriji je bila česta, a Harlem je postao mjesto gdje su crnci – pisci i glumci – mogli da razvijaju svoju karijeru. Harlem je sve više privlačio spisateljice. Do tada, 20-ih i 30-ih, bilo ih je malo: Zora Nil Herston (Zora Neale Hurston) i Nela Larson (Nella Larson). Poznate spisateljice tog perioda bile su Elis Čajldres (Alice Childress) i Loren Henzberi²⁴⁰. Čajldres je bila prva Afroamerikanka čija je drama izvedena u Njujorku 1956. godine, iako je institucionalni pritisak otežavao njen uspjeh. Ona je ustupila mjesto Henzberijevoj, koja je ostala zapažena kao najvažnija politička spisateljica, poznata po drami *Groždica na suncu (A Raisin in the Sun)*. Još jedno djelo koje je označilo prekretnicu u smislu afirmacije afroameričkih stvaralaca bila je *Ana Lukasta (Anna Lucasta)* Filipa Džordana (Phillip Jordan), drama o prostituciji i klasnom konfliktu, adaptirana za film 1959. godine, prvi put sa crnačkom glumačkom ekipom.

Krajem pete decenije američka drama se okreće eksperimentalnoj formi. Dramatičar Edvard Olbi počinje da slika društvene bolesti, inspirisan teatrom apsurd Joneska, Beketa i Ženea. Pošto Brodvej nije bio spreman za inovativni stil novog doba²⁴¹, Olbijevo *Zoo priča (Zoo Story)* 1960. godine prikazana je van Brodveja, ističući egzistencijalne teme teatra apsurdna i nagovještavajući postmodernu dramu.

²³⁷ Richard Grey, *A History of American Literature*, Wiley Blackwell: Blackwell Publishers, 2012, 711.

²³⁸ M. Halliwell, *American Culture in the 1950's*, 87. Odluke ove glume, kao što su „pažljiva kontrola emocija, sposobnost improvizovanja i javno pokazivanje unutrašnjeg života“, dali su posebnu estetsku težinu glumi, a činjenica da američki glumci uče po metodi jednog Rusa usred Hladnog rata bila je čista ironija.

²³⁹ *Ibid.*, 110.

²⁴⁰ *Ibid.*, 112.

²⁴¹ *Ibid.*, 106.

3. Holivudska filmska industrija

Izazovi pred filmskom industrijom pedesetih nisu se mogli mjeriti ni sa jednom drugom dekadom. U odnosu na period najvećeg procvata industrije u istoriji samo nekoliko godina prije²⁴², sa 1946. godinom, koja će se pamti kao rekordna²⁴³, ovo je bio period kada je Holivud zadesila najteža finansijska kriza poslije uvođenja zvuka na

²⁴² Tokom Drugog svjetskog rata Holivud je doživio najprofitabilniji period u svojoj istoriji. Odmah nakon ulaska Amerike u rat, Ruzvelt je osnovao *Biro za poslove igranog filma* sa zadatkom da mobilise filmske studije za potrebe nacionalne odbrane. Nakon toga, Holivud je osnovao *Komitet za ratne aktivnosti*, čiji je zadatak bio da koordinira filmsko stvaralaštvo u Americi s vladinim propagandnim programima. Dakle, holivudska industrija je četrdesetih godina djelovala u korist ciljeva vlade, snimajući filmove koji podstiču odlazak u vojsku i hrabre moral, o čemu je svjedočila rekordna prodaja. Za procvat filmske industrije u tom periodu postoje tri razloga: filmovi su se proizvodili uz tehničku pomoć oružanih snaga, vlada je naplaćivala poseban ratni porez na bioskopske ulaznice, pa je odlazak u bioskop poprimio karakter patriotskog čina, a filmovi su u periodu socijalnog stresa imali terapeutsku ulogu. Ratni filmovi koji su dominirali Holivudom poslije 1942. godine bili su uprošćene crno-bijele verzije koje ističu pozitivne tekovine američke demokratije i zla oličenog u evropskom fašizmu i japanskom militarizmu. U periodu od 1943. do 1944. godine snimljen je veliki broj antifašističkih filmova i onih koji opisuju život u okupiranim zemljama sa željom da se stvori utisak o saosjećanju sa ovim zemljama. Ipak, superpatriotske melodrame koje su glorifikovale rat brzo su nestale pred dokumentarnim filmovima koji opravdavaju rat, ali daju mnogo autentičniju sliku fronta. Pod uticajem dokumentaraca, realistički ratni filmovi se sve više fokusiraju na pojedinca. Po završetku rata, tražio se laganiji materijal koji je odgovarao opštoj euforiji. Holivud je ostvario prevlast u međunarodnom filmu jer je jedino Amerika imala mogućnosti da svijetu pruži visokokvalitetne filmove. Istovremeno, Amerikom je zavlдалo poslijeratno razočarenje i cinizam. Rezultat toga jesu dva osnovna filmska žanra u poslijeratnom Holivudu: 1) problemski filmovi, tj. filmovi „društvene svijesti“ – posvećeni temama rasizma, korupcije i ostalih nepravilnosti u društvenim institucijama, alkoholizma, mentalnih bolesti, delinkvencije mladih, nepravde u zatvorima, ratnog profiterstva, rehabilitacije veterana i sl., kao i njima srodna vrsta socijalno intoniranih poludokumentarnih kriminalističkih melodrama, i 2) *film noir* („crni film“).

Crni film su otkrili francuski kritičari i dali mu ime 1946, kada su u američkim filmovima uočili mračna osjećanja cinizma i očaja. Termin su izveli iz detektivskih romana „Serie Noire“, tada popularnih u Francuskoj. Mnogi od ovih romana su u stvari bili prevodi djela američkih pisaca kriminalističkih romana, kao što su Džašijel Hamet, Rejmond Čendler i Džejms M. Kejn. Ističući značaj crnog i problemskog filma, Palmer i Brej ukazuju na sličnost između stila ovih filmova (ekspresionizam i dokumentarni realizam) i stila tadašnjeg Brodveja. Ovi autori svjedoče i o tome da je promjena ukusa dijela tadašnje filmske publike bila praćena novim rediteljskim talasom. Statistika o posjećenosti bioskopa u ovom periodu pokazuje pad gledanosti kod neobrazovanijeg i siromašnijeg gledališta. Međutim, uprkos pojavi umjetničkih filmova koji su izražavali ciničan stav prema ustanovljenom poretku, holivudski proizvodi su uglavnom bili komercijalni filmovi koji su „promovisali idealizovanu i konzervativnu viziju američkih vrijednosti i društva“. Palmer i Brej navode pet blokbafera toga doba: *Zvona svete Marije* (*The Bells of St. Mary's*, 1945, religiozna melodrama), *Put do Utopije* (*Road to Utopia*, 1945, mjuzikl fantazija), *Priča o Džolsonu* (*The Jolson Story*, 1946, mjuzikl biografija), *Dvoboj na suncu* (*Duel in the Sun*, 1946, vestern) i *Najbolje godine naših života* (*The Best Years of Our Lives*, 1946, ratna melodrama), koji su uglavnom bili konvencionalni i po temi i po strukturi. Vidi: Dejvid A. Kuk, *Istorija filma II*, Beograd: Clio, 2007, 36–37, 43–44, i R. B Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 28, 29, 32, 33.

²⁴³ Dejvid A. Kuk, *Istorija filma II*, 38. Godine 1946, bioskope je posjećivalo sto miliona gledalaca nedjeljno, a godišnji prihodi od 1,75 milijardi dolara potukli su sve rekorde.

film, kriza na koju, nakon rata i ekonomskog prosperiteta, filmska industrija nije bila spremna.

Razlozi za krizu bili su finansijski, zakonski, ideološki, demografski i ekonomski. Prije svega, troškovi produkcije filmova su porasli, a zarade opale.²⁴⁴ Finansijskoj krizi je doprinijela i činjenica da je i prihod sa stranih tržišta opao.²⁴⁵ Palmer i Brej se osvrću i na probleme unutar industrije: u periodu jačanja sindikalnog organizovanja, nakon štrajka Sindikata studijskih radnika, plata filmskih radnika je povećana za 20%. Istovremeno, u većim studijima porasla je nezaposlenost, nezavisne kompanije su propale i započele su mjere štednje.²⁴⁶

Još jedan od razloga za krizu bili su i tzv. „Paramount dekreti“ iz 1948. godine, koji su obavezivali filmske kompanije da se liše isplativih lanaca bioskopa, što je označilo kraj vertikalne integracije (sistema po kome su produkcija, distribucija i premijerno prikazivanje bili organizovani pod plaštom iste korporacije), ponude naslijepo (eng. *blind bidding*), tj. garancije ugovora o prikazivanju prije prezentacije filma, za prodaju i kraj blokbukinga, tj. kupovine filmova u paketima.²⁴⁷ Nove mjere su značile nagovještaj kraja sistema studija²⁴⁸. Naime, pet glavnih holivudskih studija – Paramount, Vorners, RKO, MGM i Twenti Senčri Foks (Twentieth-Century Fox) – koji su tri decenije funkcionisali po ovom sistemu i držali monopol nad prikazivanjem i prihodima od iznajmljivanja²⁴⁹, sada su trpjeli zabranu na ubiranje prihoda blagajni i time doživjeli krah. Umjesto sistema studija, stvoren je sistem paketa (eng. *package unit system*), kojim su producenti morali da biraju filmove prema priči, zvijezdama, inovacijama, rediteljima.²⁵⁰

²⁴⁴ Troškovi studija porasli su zbog porasta cijena koje su uveli snabdjevači filmske industrije sirovinama, tako da su 1950. godine profiti studija opali na 31 milion dolara. Vidi: R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.* 30.

²⁴⁵ Bio je zabranjen izvoz filmova u zemlje Gvozdena zavjese, zemlje istočne Evrope i mnoge zemlje u centralnoj Evropi, prihodi su bili zamrznuti ili je politika protekcionizma prevladala u mnogim zemljama (zaštitni porezi koje su Britanija (75%) i neke evropske zemlje uvele na sve zarade od inostranog filma smanjili su prihod američke filmske industrije), a najprofitabilnije odredište holivudskog proizvoda – Britanija, prolazila je kroz ekonomsku krizu. Vidi: *ibid.*, 30.

²⁴⁶ Produkcijnski budžet je smanjen za 50%, a odustalo se od velikih projekata, kao što su kostimirani filmovi, ekstravagantni projekti i mjuzikli A-produkcije. Vidi: Dejvid A. Kuk, *Istorija filma II*, 39–40.

²⁴⁷ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.* 31.

²⁴⁸ *Ibid.*, 38–39.

²⁴⁹ *Ibid.*, 31.

²⁵⁰ Taj zaokret označio je prelazak na novi sistem medijskih korporacija u kome televizijsko emitovanje ima značajnu ulogu. Ovim sistemom producenti nisu morali da prave traženi broj filmova za studio s istom ekipom, reditelji su dobili veću slobodu i priznanje, a producenti – finansijski uspjeh (uloga scenariste i dalje je bila degradirana). Vidi: M. Halliwell, *American Culture in the 1950's*, 170.

Kriza u Holivudu bila je i ideološka: istraživanje komunističkog uticaja na filmsku industriju od strane Unutrašnjeg komiteta za antiameričku aktivnost (pogrdno HUAC²⁵¹) dovela je do sukoba između desnog i lijevog krila filmske zajednice, zatvaranje deset neprijateljskih svjedoka i dugogodišnju „crnu listu“, koja je uništila mnoge karijere.²⁵²

Na smanjenu prodaju bioskopskih karata uticale su i društvene promjene, poput masovnih selidbi srednje klase u predgrađa, zbog kojih je Holivud izgubio najveći dio svoje klijentele.²⁵³

Sljedeći razlog krize Holivuda bila je pojava konkurencije u vidu novog zabavnog medija, tj. televizije.²⁵⁴ Sa popularnošću televizije, smanjenom filmskom produkcijom (problemski filmovi i poludokumentarne melodrame koje su kritikovale institucionalni poredak više se nisu smjeli prikazivati), opala je i posjećenost bioskopa.²⁵⁵ Kao odgovor na konkurenciju televizije, koja je postala „definišuća kulturna forma decenije“²⁵⁶, Holivud je odgovorio uključenjem u poslove televizije, konkurišući za licencna prava na televizijske stanice na vodećim berzama i uvodeći televizijski program na veliki ekran u svoje bioskopske mreže. Međutim, ovi pokušaji

²⁵¹ House Committee on Un-American Activities.

²⁵² Godine 1947. Unutrašnji komitet za antiameričku aktivnost započeo je kampanju „čišćenja“ Holivuda i čitave zemlje od svih liberalističkih stremljenja. Iako je američka filmska industrija bila jedna od najkonzervativnijih snaga u Americi, problemski filmovi, poludokumentarne melodrame, crni film i proruski filmovi koji su snimani dok je Amerika bila saveznik Sovjetskog Saveza – predstavljali su opasnost. Veliki broj filmskih radnika koji su stupili u Komunističku partiju u periodu krize u Americi pretrpjeli su najveću štetu. Nakon što su, 1947. godine, čuvenih „Holivudskih desetoro“ dramskih pisaca, scenarista i reditelja odbili da svjedoče, donesena je „Valdorfova izjava“, kojom „Desetorka“ dobija otkaze kojom se zabranjuje radni angažman za njih i sve buduće zaposlene sve dok se ne očiste od pripadnosti komunizmu. Od tada započinje praksa stavljanja ljudi na „crnu listu“, koja se smatra gušenjem jednog od najkreativnijih perioda u istoriji američkog filma. Ogroman broj ljudi koji su sumnjičeni za vezu sa Partijom saslušano je pod pritiskom da priznaju „krivicu“ i potkazuju prijatelje. Oni najtvrdokorniji su bili osuđeni na nezaposlenost (na kraju procesa 1951. god. trista dvadeset četiri osobe izgubilo je posao), neki su tragično završili, a neki su uspjeli da prežive zahvaljujući saradnji sa istražnim tijelima. Među onima koji su saradivali bio je i Elija Kazan, reditelj najuspješnijih Vilijamsovih pozorišnih komada i filmskih adaptacija. Kazan je imao izuzetno uspješnu karijeru 50-ih, a 1954. godine dobio je Nagradu Akademije za režiju hvalospjeva doušnicima, za film *Na dokovima Njujorka* (*On the Waterfront*). Stavljanje na „crnu listu“ nastavilo se sve do kraja pedesetih, a posljedice su se osjećale i u šezdesetim. Vidi: Dejvid A. Kuk, *Istorija filma II*, 58.

²⁵³ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 30–31.

²⁵⁴ *Ibid.*, 31. Do 1950. godine većina američkih domova posjedovala je TV aparat, a do 1963. godine zatvoren je veći dio bioskopa koji je radio odmah nakon rata, 1946. godine.

²⁵⁵ Poslije 1946/47. godine, koja je označila vrhunac stvaralačke moći, u Holivudu su u produkciji 1949. godine bila samo dvadeset dva filma, tj. polovina normalnog broja; do kraja te godine studiji su počeli da otpuštaju radnike i da smanjuju plate, a veliki bioskopi počeli su da se zatvaraju; iste godine posjećenost bioskopa opala je na sedamdeset miliona sa devedeset miliona 1948. godine, i nastavila da opada sa porastom TV prijemnika u zemlji. Vidi: Dejvid A. Kuk, *Istorija filma II*, 63.

²⁵⁶ M. Halliwell, *American Culture in the 1950's*, 147.

nisu urodili plodom.²⁵⁷ Nakon toga, MPAA odbija da proda ili iznajmi svoje proizvode za emitovanje, a studiji počinju da ugovorom ograničavaju svoje zvijezde, zabranjujući im da se pojavljuju na televiziji.

Odgovor Holivuda na konkurenciju od televizije bio je i prelazak sa crnobijele produkcije na produkciju u boji.²⁵⁸ Osim toga, Holivud je početkom pedesetih počeo da eksperimentiše sa optičkim formatima koji su slici dali veću širinu i dubinu. Sistem koji je slici davao iluziju dubine i učešća gledalaca nazvan je – *cinerama*, a odnosio se na proces „širokog ekrana na bazi višestrukih kamera/projektora“²⁵⁹. Iako skup, ovaj sistem je doprinio povratku publike u bioskope. Sljedeći eksperiment je bio stereoskopski 3-D nazvan *Natural Vision*,²⁶⁰ koji je bio dosta pristupačniji i sa kojim su uglavnom snimani akcioni filmovi. Ipak, i ovaj proces je brzo iščezao jer je bilo teško napraviti narativne filmove ovim procesom, a i zato što iluzija dubine slike stvorene ovim procesom nije bila autentična.²⁶¹ Najveći razlog bila je pojava konkurencije – anamorfnog procesa za široki ekran pod imenom sinemaskop (eng. *CinemaScope*).²⁶² Njegove prednosti bile su u tome što je bio jeftin, jednostavan i primjenljiv za komercijalni film i što je bio veoma popularan kod publike, pa je skoro svaki veći studio do 1953. godine snimao sinemaskopom. Sinemaskop nije samo oslobodio dramski prostor već je i „naglasio epske paralele između savremenog iskustva Amerike i sudbine drevnih dinastija.“²⁶³

²⁵⁷ D. A. Kuk, *Istorija filma II*, 62. Sistem emitovanja TV programa na velikom ekranu nije mogao da bude konkurencija slobodnom emitovanju programa koje su pružale TV mreže.

²⁵⁸ *Ibid.*, 66–68. Prelazak na boju desio se između 1952. i 1955. godine. Do 1955. godine 50% američkih filmova snimljeno je u boji.

²⁵⁹ U cinerama tehnici, 35-milimetarske kamere koje su bile lučno raspoređene, istovremeno su snimale sliku širokog polja. Nakon toga tri povezana projektora projektovale su sliku na triptih od tri ekrana. Cinerama slika je bila šestostruko veća nego slika standardne veličine, a zakrivljeni oblik platna i stereofonski zvuk na sedam kanala pojačavao je ukupan doživljaj i doprinio ogromnoj popularnosti cinerame. Vidi: *ibid.*

²⁶⁰ *Natural Vision* je bio optički format koji se zasnivao na tome da dvije međusobno povezane kamere, čija su sočiva postavljena na razdaljini koja odgovara rastojanju između dva čovječja oka, snimaju scenu na dva odvojena negativa; kada se dva pozitivna projektuju istovremeno na platno iz istog ugla pod kojim su i sočiva kamera, gledaoci koji nose 3-D naočari vide ih kao jednu trodimenzionalnu sliku. Vidi: *ibid.*, 73.

²⁶¹ *Ibid.*, 75.

²⁶² *Ibid.*, 77–78. U sinemaskopu se „slika širokog vidnog polja bočno sažima pomoću cilindričnog sočiva čiji je opseg kompresije 2:1, na konvencionalnu filmsku traku od 35 mm, a pri projekciji se ponovo pomoću kompenzirajućeg sočiva pretvara u sliku za široki ekran“. Sinemaskop je omogućio novi odnos strana filmskog platna (približno 8:3 u odnosu na standardizovani odnos 4:3), što je slici na filmskom platnu dalo oblik širokog pravougaonika. Ovim procesom povećano je periferno polje vida, a uključivao je i stereofonski četvorokanalni zvuk magnetski snimljen na filmskoj traci, što je sve uticalo na ogromnu popularnost kod publike.

²⁶³ M. Halliwell, *American Culture in the 1950's*, 150, “intensified the epic parallels between the contemporary experience of the United States and the fate of ancient dynasties“.

Sa širokim ekranom²⁶⁴ došlo je do prelaska sa optičkog na magnetno snimanje zvuka. Stereofonski zvuk je reditelju dozvoljavao da zvučno izdiferencira sve ono što je vizuelno ostalo nejasno, a publici prenosio realističan zvuk i pojačanje iluzija dubine. Sistemi širokog filma su patili od ograničenja.²⁶⁵ Međutim, mnoge mane širokog ekrana vremenom su odstranjene (krupni plan i intimne scene su se mogli vjerno prikazati, montaža nije više bila zbunjujuća, a film nije bio vezan samo za spektakl²⁶⁶). Široki ekran je podstakao primjenu izuzetno dugih kadrova, time stvorivši osnovu za novu estetiku filma zasnovanu na mizanscenu. Sa montaže, naglasak se pomjera na snimanje, „pošto dugi kadar, komponovan i u širinu i dubinski, može da sadrži istovremeno total, srednji plan i krupni plan, akciju i reakciju, i to u okviru istog kadra“²⁶⁷ bez rezanja slike na više kadrova, na taj način postižući jedinstvo vremena i prostora i nudeći gledaocu „demokratsku perspektivu“ (gledalac može da bira na koji će detalj unutar datog kadra da se usredsredi).²⁶⁸ U borbi protiv konkurentske televizije, neki filmski stvaraoци uveli su sisteme aromarama i smel-o-vižn, efekte, koji publici omogućavaju da i čulom mirisa doživi ono što se dešava na platnu, kao i jeftine, efikasne trikove poput skeleta koji leti iznad glava gledalaca.²⁶⁹

Da bi se iskoristio veliki ekran, Holivud je 50-ih preplavio tip filma po imenu blokbuster (eng. *blockbuster*).²⁷⁰ Palmer i Brej navode sljedeće blokbastere u formatu širokih ekrana sa masovnim glumačkim ansamblom i zvijezdama: epske filmove poput *Kvo vadis* (*Quo Vadis*, 1951) i *Demetrije i gladijatori* (*Demetrius and the Gladiators*, 1954), *Deset Božjih zapovijesti* (*The Ten Commandments*, 1956), i niskobudžetne crnobijele blokbastere.²⁷¹ Ostale filmske produkcije koje su Holivudu donijele slavu bile su: mjuzikli *Amerikanac u Parizu* (*An American in Paris*, 1951), *Gigi* (*Gigi*, 1958), film

²⁶⁴ Anamorfna slika projektovana na platno većih dimenzija gubila je jasnoću, pa je problem riješen povećanjem širine same filmske trake tako da ona odgovara širokom polju sočiva kamere. Proces na 70-mm filmu uveden je sistemom Todd-AO, a ostali sistemi sa širokom trakom bili su Super Panavision i Ultra-Panavision Proces. Sa širom trakom i širokougaonim objektivima stvarao se efekat sličan cinerami, a da nije bio potreban veći broj kamera i projektora. Vidi: Dejvid A. Kuk, *Istorija filma II*, 83.

²⁶⁵ Kamere za široki film glomazne su i teško se pomjeraju, naročito zbog toga što širokougaona sočiva stvaraju izobličenja pri švenkovanju, a snimanje i obrada filma je duplo skuplje od konvencionalnog 35-mm filma, zbog čega su se uglavnom koristili za spektakularne produkcije (za potrebe redovnog snimanja u bioskopima ovi filmovi su smanjivani na 35-mm kopije za anamorfnu projekciju). Vidi: *ibid.*, 84–85.

²⁶⁶ *Ibid.*, 87.

²⁶⁷ *Ibid.*, 88.

²⁶⁸ *Ibid.*, 88.

²⁶⁹ *Ibid.*, 146.

²⁷⁰ Blokbuster je izraz koji se koristio u Holivudu da označi velike visokobudžetske produkcije, a danas se taj izraz odnosi na sve filmove koji su zaradili više od sto miliona dolara.

²⁷¹ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 32.

o putovanju *Put oko svijeta za 80 dana* (*Around the World in 80 Days*, 1956), melodrama *Najveći šou na zemlji* (*The Greatest Show on Earth*, 1952), rimejk hrišćanskog epa *Ben Hur* (*Ben-Hur*, 1959) i ratna avantura *Most na rijeci Kvaj* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957).²⁷²

Od ostalih žanrova pedesetih isticali su se komedija, vestern, gangsterski film, antikomunistički film, naučna fantastika i „mali film“²⁷³. Palmer i Brej ističu novinu koja je došla sa filmovima pedesetih: blokbasteri su donijeli vizuelni spektakl, a „mali film“ – kršenje holivudskih konvencija (nisu bili toliko žanrovski određeni, manje su zavisili od popularnosti zvijezda).²⁷⁴ „Mali film“ je bio namijenjen obrazovanijoj publici: ovaj film je bio poznat po obradi aktualnih tema, priči zasnovanoj na književnim djelima, odličnoj glumi i neobičnoj stilizaciji, a najpoznatiji filmovi te vrste bili su: *Bumerang* (*Boomerang*, 1947), *Na dokovima Njujorka* (1954), *Marti* (*Marty*, 1955), *Sve o Iv* (*All About Eve*, 1950) i *Odavde do večnosti* (*From Here to Eternity*, 1953).²⁷⁵

Francuski reditelj i kritičar Žak Rivet (Jacques Rivette), koji je 50-ih pisao za ugledni filmski časopis *Filmske sveske* (*Cahiers du cinéma*), primijetio je dvije struje reditelja u Holivudu²⁷⁶: one koji su potpali pod pritisak grupe i one, poput Nikolasa Reja, Ričarda Bruksa, Ota Premingera i Samjuela Fulera, koji su se svojom vizijom oduprli zahtjevima filmske industrije.²⁷⁷ Generalno, kritičari se slažu da su tri reditelja – Hičkok, Nikolas Rej i Daglas Sirk – obilježili petu deceniju jer su uspjeli da postignu balans između kreativnog i komercijalnog imperativa, pokazujući izuzetnu autonomiju u stvaralaštvu, vizuelnim elementima budeći pažnju publike i uranjajući u savremene teme koje su prilagođavali najsavremenijim filmskim tehnikama.²⁷⁸

Uprkos promjeni u studijskoj produkciji, studio je nastavio da posjeduje glumce. Tventi Senčri Foks, Paramaunt (Paramount) i Juniverzal (Universal) kontrolisali su svu studijsku proizvodnju 50-ih, ulažući ogroman novac u promovisanje filmskih zvijezda,

²⁷² *Ibid.*, 34.

²⁷³ D. A. Kuk, *Istorija filma II*, 103–144.

²⁷⁴ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 34.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Poznati reditelji 50-ih godina bili su: Oto Preminger, Elija Kazan, Nikolas Rej, Daglas Sirk, Robert Oldrič, Džon Hjuston, Bad Betičer, Entoni Men, Stenli Donen, Vinsent Mineli, Fred Cineman, Samjuel Fuler, Raul Volš, Stenli Kramer, Ričard Bruks, Žil Dasen i Džozef Louzi. Vidi: Dejvid A. Kuk, *Istorija filma II*, 93–102.

²⁷⁷ M. Halliwell, *American Culture in the 1950's*, 167.

²⁷⁸ *Ibid.*

koje su često postajale žrtve cijelog sistema. Holivudski glamur i emitovanje dodjele nagrada bili su najočiglednija potvrda komercijalne kulture 50-ih²⁷⁹. Međutim, iako su glumci dobijali slavu, studio je imao potpunu kontrolu nad njima: on je odlučivao koje će uloge, u skladu sa očekivanjem publike, dobiti, a potpisivanjem ugovora glumac se vezivao za jedan studio i na period od sedam godina, što je onemogućavalo bilo kakav pokušaj da se napravi karijera van studija.²⁸⁰

Sistem studija je, ipak, polako gubio na snazi zbog političkih pritisaka, televizije, sve jače nezavisne produkcije, gubitka lanaca prikazivača i inflacije. Sve veći broj filmova snimljenih u SAD bili su rezultat nezavisne produkcije (četiri najbolja filma te decenije snimani su u nezavisnoj produkciji.²⁸¹), a mnogi filmovi su, radi uštede, snimani na stranim lokacijama. Takođe, sve više je rasla potražnja za filmovima strane produkcije.

Sa sistemom studija slabi i sistem filmskih zvijezda – sa smanjenom produkcijom odustajalo se od promotivnih kampanja, a ugovori sa glumcima postali su kratkoročni. Ovo je dovelo do prakse podjele zarade između studija i glumaca i veće nezavisnosti glumaca.

Uprkos krizi, popularnost evropskog umjetničkog filma, koji je, bez nadzora, kršio standarde Kodeksa, naročito u pogledu seksualnosti, sve više je rasla.²⁸² Oko 1955. godine seksualnost sve više počinje da se prikazuje na ekranu, pa su, osim sedam Vilijamsovih drama, prikazana *Šaputanja na jastuku* (*Pillow Talk*, 1959) i strani filmovi kao što su *Ljubavnici* (*Les Amants*, 1958), *I bog stvori ženu* (*Et Dieu... Créa la Femme*, 1956) i *Sladak život* (*La Dolce Vita*, 1960). U to vrijeme su i neke druge zabranjene teme, kao što su alkoholizam, narkomanija, rasna pitanja i kriminal, prestale da budu tabu.²⁸³

Palmer i Brej ističu da su, u periodu tranzicije kroz koji je Holivud prolazio poslije rata, upravo modernistički elementi Vilijamsovih drama (provokativni realizam, kontradiktornost i nesaznatljivost likova, nemogućnost svođenja djela na jednu

²⁷⁹ *Ibid.*, 172.

²⁸⁰ *Ibid.*, 170.

²⁸¹ D. A. Kuk, *Istorija filma II*, 144. Najvažnija nezavisna kuća bila je *United Artists*, koja je distribuirala neke od najboljih filmova toga doba.

²⁸² R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 34.

²⁸³ D. A. Kuk, *Istorija filma II*, 152.

idealizovanu istinu²⁸⁴) i teme kao što su prolaznost, gubitak romantičnog, kontradiktornosti seksualne želje, porodični konflikti, egzotično-senzacionalni prikaz Juga – ono što je filmske mogule i navelo da kupe prava na film ne bi li vratili gledaoce u filmske sale i povećali prodaju. Upravo ovi elementi naveli su i poznate, napredne reditelje poslijeratnog perioda, kao što su: Elija Kazan, Džon Hjuston, Džozef L. Mankijevič, Danijel Man, Džozef Louzi, Ričard Bruks i Sidni Lamet, da prihvate Vilijamsovo djelo, iako je to značilo kršenje tradicije komercijalnog Holivuda.²⁸⁵

Početak 1960, holivudska produkcija već je prešla sa 'filma sentimenta' (filmovi čiji je fokus dramski momenat) na 'film senzacije' (naglašava se moć filma da ponudi neki upečatljiv efekat).²⁸⁶ Iako svi Vilijamsovi filmovi pedesetih, izuzev *Staklene menažerije*, pripadaju „filmu senzacije“, Holivud se sve više kretao ka otvorenom prikazu ljudskog tijela i seksualnosti.²⁸⁷ U novonastalim okolnostima, nekad šokantni Vilijamsovi filmovi, pokazali su se staromodni. Zato su filmovi *Rimsko proljeće gospođe Stoun* i *Ljeto i dim* (1961) doživjeli neuspjeh. Istovremeno, kako je u tom periodu došlo do popularnosti internacionalnog umjetničkog filma, dvije Vilijamsove drame saobražene su ovoj novoj formi (filmovi *Noć iguane* i *Bum!*).²⁸⁸

Najvažnija promjena pedesetih bilo je ukidanje Zakona o produkciji. Zakon je najviše napadnut s jačanjem nezavisne produkcije i dolaskom stranih filmova. Pošto filmski studiji nisu bili vlasnici bioskopa, oni nisu mogli da primoraju vlasnike bioskopa da prihvate samo njihove proizvode. Oto Preminger je režirao dva filma koja nisu dobila dozvolu za prikazivanje, ali su prikazana kao nezavisni filmovi, koji su doživjeli veliki uspjeh (u jednom se pominje zabranjena riječ *djevica*, a u drugom je junak zavisnik od heroina²⁸⁹). Film *Bebi Dol* Elije Kazana, koji je prikazivala kuća Vornor Bros (Warner Bros) 1956. godine, bio je prvi igrani film nekog američkog studija koji je osudila Legija za pristojnost. Sva tri filma su donijela komercijalni uspjeh, što je značilo kraj uticaja Legije za pristojnost u Holivudu. Zakon o produkciji ukinut je šezdesetih godina i zamijenjen sistemom rejtinga: obilježavanja vrste sadržaja filma

²⁸⁴ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 66–67.

²⁸⁵ *Ibid.*, 64.

²⁸⁶ *Ibid.*, xii.

²⁸⁷ *Ibid.*, “cinema of sensation“.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Dejvid A. Kuk, *Istorija filma II*, 151.

(kojim rukovodi Američko filmsko udruženje MPPA), kojim se ne određuje sadržaj filmova nego se oni klasifikuju kao podobni za određene segmente publike.²⁹⁰

4. Cenzura filmske industrije

Cenzuru američke filmske industrije pedesetih Peter Lev (Peter Lev) posmatra kao seriju pregovora između tri strane: Administracije koda proizvodnje, autocenzorske grupe filmske industrije, osnovane 1934. godine s namjerom da se umanjí spoljna cenzura i da se kontroliše „moralnost“ holivudskog filma, Legije pristojnosti, koja je bila zadužena za očuvanje konzervativnog morala na ekranu, i države koja je sprovodila cenzuru preko državnih i lokalnih tijela, sudstva, i Kongresa. To znači da su studiji morali da odgovore na restrikcije koje su nametnule te tri strane, kao i na očekivanja publike.²⁹¹

Poslije Prvog svjetskog rata, Volstrit je počeo da ulaže ogromne sume novca u filmske studije iz finansijskih i političkih razloga. Film je postajao jedna od najvažnijih industrijskih grana, ali i medij za indoktrinaciju masa, jer „za holivudski film je uzdizanje vrlina korporacijskog kapitalizma i 'američkog načina života' značilo dizanje neprobojne barijere protiv boljševizma“.²⁹² Da bi kontrolisali nepredvidivost u filmskom stvaralaštvu, obrazovani finansijeri Volstrita donijeli su propise koji se svode na: korišćenje dokazanog i sigurnog uspjeha filmova-formula i ciklusa onog žanra koji se trenutno dobro prodaje, insistiranje na imenima zvijezda kao predvidljivim prodajnim vrijednostima i na bestsellerima, tj. naslovima koji garantuju uspjeh. Filmsko stvaralaštvo postalo je predvidljiva djelatnost, a uloga producenta poprimala je sve veći značaj. Nakon objavljivanja Studije „Fonda Pejn“, koja potvrđuje uticaj filma na ponašanje djece i njihovo poimanje svijeta, javila se svijest o velikoj moći koju film ima na društvene stavove i ponašanje. Istovremeno, pojava zvuka je dovela do talasa

²⁹⁰ Ovaj sistem je uveden 1968. godine, a revidiran 1984. godine. Prema njemu, filmovi se klasifikuju u pet grupa: G, PG (djeca mlađa od 17 god. treba da gledaju film u pratnji roditelja), PG-13 (djeca mlađa od 13 godina treba da gledaju film u pratnji roditelja), R (zabranjeno za mlađe od 17, sem u pratnji roditelja) i NC-17 (zabranjeno za mlađe od 17 god.). Vidi: Dejvid A. Kuk, *Istorija filma II*, 151.

²⁹¹ P. Lev, *op. cit.*, 87.

²⁹² D. A. Kuk, *Istorija filma I*, prev. Mirjana Nikolajević, Beograd: Clio, 2005, 386.

nasilnog filmskog realizma, nakon kojeg su uslijedile reakcije o nemoralnosti holivudskog filma.²⁹³

U strahu od ekonomskog kraha, filmski studiji su uspostavili autocenzuru: 1927. godine Udruženje američkih filmskih producenata i distributera (MPPDA – Motion Picture Producers and Distributors Association) donijelo je Nacrt Zakona o filmskoj produkciji (Motion Picture Production Code), zasnovan na formuli „Ne! i Oprezno!“ (Don'ts and Be Carefuls), a 1930. godine Hejsova agencija (Hays Office) usvojila je Zakon o očuvanju vrijednosti društva i zajednice.²⁹⁴ Hejs je osnovao Upravu za kodeks proizvodnje (PCA) i imenovao sveštenika Džozefa A. Brina za njenog šefa. Pod Brinovim okriljem, otac Danijel A. Lord, jezuitski sveštenik, i Martin Kvigli, katolički izdavač, sastavili su drakonski „Kodeks proizvodnje“ (eng. *Production Code*). Kodeks je donijet 1934. godine, a sve do 1966. godine, kad je potpuno revidiran, u potpunosti je određivao sadržaj svih američkih filmova. Pedesetih godina Upravom za kodeks proizvodnje dominirao je ekumenistički ton, za šta su bili zaslužni Brin, Džek Vizard (Jack Wizard) i drugi katolici, uključeni u cenzuru. Uticaj Katoličke crkve na Upravu za kodeks proizvodnje, kao navodno nezavisnu organizaciju, bio je očigledan, a Lev to objašnjava sljedećim razlozima: katolici su bili koncentrisani u velikim gradovima i činili veliki procenat filmske publike, bili su organizovaniji i zato sposobniji da vrše veći pritisak na industriju od brojnijih protestanata.²⁹⁵

U cilju zaštite gledališta od „očiglednog nemorala... od prevelikog uživanja u iskušenjima ovog svijeta“,²⁹⁶ što, prevedeno na jezik filma, znači strah od tijela, od fizičkog²⁹⁷, Kodeks je nametnuo niz restriktivnih i represivnih pravila. Prema njegovim odredbama, bilo je zabranjeno:

... snimanje 'scena strasti', sem u krajnje djetinje nevinim prilikama, zahtijevano je da se svetinja institucije braka i porodičnog doma stalno čuva (međutim, bračni parovi se nikad nisu smjeli vidjeti u istom krevetu)... preljuba, nedozvoljen seks, zavođenje ili silovanje smiju se samo nagovijestiti, a i tada samo ako je to apsolutno bitno za tok priče i ako su na kraju filma počinioi surovo kažnjeni... sve profano... – izraz proširen do te mjere da je obuhvatao sve vulgarne

²⁹³ *Ibid.*, 387–388.

²⁹⁴ *Ibid.*, 388.

²⁹⁵ P. Lev, *op. cit.*, 88.

²⁹⁶ *Ibid.*, “obvious immorality... from too much enjoyment of enjoyment of 'the enticements of the world’”.

²⁹⁷ *Ibid.*

*izraze... epiteti koji se odnose na rasu; bilo kakva implikacija prostitucije, miješanje rasa, seksualnih devijacija ili narkomanije; golotinja bilo koje vrste; seksualno sugestivni plesovi ili kostimi; 'prekomjerno ili požudno ljubljenje' i prekomjerno piće... rugati se ili kritikovati bilo koji aspekt bilo koje konfesije, pokazati surovost prema životinjama ili djeci, ili prikazivati hirurške operacije... detalje zločina... mašinke... ili drugo oružje... zahtijevalo se da se pokaže kako su sve kriminalne aktivnosti u datom filmu kažnjene... samoubistvo i ubistvo se moraju izbjegavati, sem ako je to apsolutno neophodno radi zapleta priče, dok je ukazivanje na prekomjernu brutalnost ili cjelokupni masakr... bilo apsolutno zabranjeno.*²⁹⁸

Nijedan studio u vlasništvu MPPDA nije mogao da distribuira i prikaže film bez odobrenja Kodeksa, a svaki prekršaj je kažnjavan novčanom kaznom²⁹⁹. Sam proces dobijanja odobrenja bio je veoma komplikovan.³⁰⁰ I Uprava za kodeks proizvodnje i studiji su imali interes za međusobnu saradnju: Upravu i njenog čelnika, MPAA, finansirali su studiji, a studijima je bilo potrebno odobrenje od Uprave prije nego što bi pokazali javnosti da se standardi poštuju.³⁰¹

Vlasnici filmskih studija bili su voljni ne samo da prihvate nego i da institucionalizuju sistem cenzure iz ekonomskih razloga, jer je filmska industrija zavisila od dodvoravanja masovnoj publici, ali i zato što je Kodeks služio kao plan za pisanje scenarija, i na taj način omogućavao studijima da vrše kontrolu nad knjigama snimanja (ljubavna priča je tako mogla da završi samo brakom, kriminal i preljuba su se morali kazniti, postojali su parametri za pisanje dijaloga itd.). Iz tog razloga Palmer i Brej ističu da se Kodeks proizvodnje ne smije shvatiti kao niz principa za konstrukciju priče koji su suprotni dominantnoj praksi filmske industrije, jer su studiji bili ti koji su kreirali Kodeks da bi, između ostalog, izjednačili uslove za producente. Pravila

²⁹⁸ *Ibid.*, 389.

²⁹⁹ *Ibid.*, 390. Kazna je mogla da dostigne čak 25.000 dolara.

³⁰⁰ 1) Brin ili drugi službenici PCA održali bi preliminarnu konferenciju sa producentom na kojoj bi razmatrali osnovnu priču u smislu njenog slaganja s Kodeksom prije nego što bi adaptacija bila napisana i kupljena; 2) produkcijska kompanija podnijela bi na uvid detaljnu analizu scenarija; 3) održao bi se sastanak posvećen scenariju sa piscima i ostalima radi promjena u scenariju; 4) Brin bi napisao dozvolu za produkciju scenarija; 5) tokom produkcije nastavili bi se sastanci čiji je cilj bio kontrola i odobravanje svih promjena u knjizi snimanja, kao i u kostimima ili scenografiji; 6) kad god bi producent bio nesiguran da li se film odvija u skladu sa Kodeksom, na zahtjev producenta vršio bi se pojedinačan pregled sekvenci tokom produkcije; 7) završeni film pregledao bi se u bioskopskoj sali PCA u prisustvu ista dva službenika PCA koja su radila na knjizi snimanja, i jednog koji po prvi put gleda film; 8) nakon brisanja scena, dijaloga itd. koji nisu u skladu s Kodeksom, Uprava za kodeks proizvodnje konačno bi izdala potvrdu. Vidi: Dejvid A. Kuk, *Istorija filma I*, 390.

³⁰¹ P. Lev, *op. cit.*, 89.

Kodeksa, kako ti autori ističu, bila su u skladu sa konvencijama koje su propisivali priručnici za pisanje scenarija, a prema ukusu ranije generacije gledalaca.³⁰²

Pedesetih godina, moralnost nametnuta filmskoj industriji došla je u konflikt sa ukusom publike i interesima filmske industrije, što je dovelo do mijenjanja odredaba Kodeksa. Kako Lev objašnjava, bilo je više razloga za izmjenu klime pedesetih: sve veći broj zaposlenih žena, sve veće potenciranje seksualnosti „kao uzroka i rješenja problema“³⁰³ (čemu je doprinio uticaj psihoanalize i izvještaji seksologa Kinsija o jazu između seksualne norme i prakse) i manja posjećenost bioskopa, koja je iziskivala traganje za senzacionalističkim temama radi povećanja interesovanja gledalaca.³⁰⁴ Iz tih razloga, slobodnije tretiranje odredaba Kodeksa bilo je sve očiglednije: drugačiji prikaz ženskih kostima, slobodniji stav prema preljubi, narkomaniji i tretiranju homoseksualnosti.³⁰⁵

Početak pedesetih, umjesto Brina, na čelo Uprave došao je protestant Džefri Šerlok (Geoffrey Shurlock), manje dogmatičan upravnik, koji je bio spreman da pozdravi inovacije u filmskoj industriji, zaštititi organizaciju od kontrole, i povede je u pragmatičnijem smjeru.³⁰⁶

Godine 1956. došlo je do revizije Kodeksa, pa su se prethodno zabranjene teme (abortus, miješanje rasa i narkomanija) sada smjele prikazivati na filmu; ranije zabranjene teme (miješanje rasa) nisu se ni pominjale novim Kodeksom; neke zabrane su naglašene (prikazivanje brutalnosti), a neke druge (prikazivanje homoseksualnosti) i dalje su važile.³⁰⁷ Do 1959. godine, iako je Kodeks i dalje bio na snazi, njegovo tumačenje bilo je mnogo slobodnije, a njegova funkcija je sve više bila svedena na tampon zonu prema spoljnoj cenzuri. Prema riječima Šerloka, „svaka tema, sem homoseksualnosti, smjela se prikazivati... ukoliko je moralni konflikt pružao odgovarajući okvir“³⁰⁸.

³⁰² R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 23. Tipični holivudski filmovi zasnivali su se na pričama koje slave uspjeh i srećan kraj i u kojima poštteni junaci nakon nevolja pobjeđuju, nalaze romansu, i stiču novac i položaj.

³⁰³ P. Lev, *op. cit.*, 89, “as both the cause and solutions of problems“.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*, 91.

³⁰⁷ *Ibid.*, 93–94.

³⁰⁸ *Ibid.*, 94, “any subject except homosexuality could be presented... as long as a "moral conflict" provided the 'proper frame of reference“.

Konfliktni zahtjevi postavljeni pred Upravu (zahtjevi gledalaca za sve „odraslijim“ tretiranjem seksualnosti i pritisak religioznih i građanskih grupa koje kritikuju slobodnu primjenu Kodeksa) doveli su do razmatranja ideje o rangiranju filmova za djecu i odrasle, iako se mnogi čelnici filmske industrije, u strahu od gubitka profita, nisu slagali s ovim rješenjem. Iako je sistem rangiranja filmova razmatran krajem 1959. godine, konačna odluka nije donesena sve do 1966. godine.

Kao reakciju na nemoralnost američkih filmova, biskupi Rimokatoličke crkve, ovlašćenjem dobijenim od Vatikana, 1934. godine osnivaju „Legiju pristojnosti“, sa namjerom da se bore za moralnije filmove. Kako tvrdi Piter Lev, Legija pristojnosti je bila najjače cenzorsko tijelo u istoriji američkog filma. Njen zadatak je bio ne samo da kontroliše tek oformljeni Kodeks proizvodnje, nego i da direktno utiče na filmske kompanije.³⁰⁹ Na samom početku, zadatak Legije svodio se na kampanju kojom su njeni poklonici potpisivali obećanja da ne gledaju određene filmove, da bi 1936. godine, te kampanje ustupile mjesto rangiranju proizvedenih filmova.³¹⁰

Od 1934. godine, od kad je osnovana Legija pristojnosti, filmovi su bili rangirani u sljedeće kategorije³¹¹:

A-I – Moralno neupitni pod generalnim pokroviteljstvom,

A-II – Moralno neupitni za odrasle,

B – Djelimično moralno upitni za sve (upitni ali nezabranjeni),

C – Zabranjen.

Procedura je bila takva da se filmovi šalju u kancelariju Legije na kontrolu, a ukoliko bi film odudarao od Legijinih standarda, filmski stvaraoci suočavali su se ne samo sa opasnošću od „C“ rejtinga nego i sa osudama sa propovjedaonice, organizovanjem bojkota i pritiskom na vlasnike bioskopa da ne prikazuju filmove.³¹²

Čelnici Kodeksa i Legije usko su saradivali još od 1930. godine, što je bila stvar istorijskih okolnosti, ali i političkih odluka. Legija je podržavala MPAA u suprotstavljanju vladinoj cenzuri i afirmisala sadržaj za koji je imala prigovora da bi,

³⁰⁹ P. Lev, *op. cit.*, 94.

³¹⁰ *Ibid.*, 94–95.

³¹¹ *Ibid.*, 95.

³¹² *Ibid.*

zauzvrat od Uprave, dobila odobrenje za veći uticaj.³¹³ Kvigli je služio kao posrednik između dvije institucije, a Vizard kao stručnjak za odnose sa Katoličkom crkvom.³¹⁴

U nekim slučajevima „glas“ Legije je kontraproduktivno djelovao na prodaju filma, ali je bilo slučajeva kad je Legija značajno uticala na prodaju filma.³¹⁵ Ipak, pod uticajem liberalizacije Katoličke crkve i promjene u ukusima filmske publike, moć Legije pedesetih godina počela je da slabi. Godine 1957, Legija je izmijenila način rangiranja: kategorija „A-II“ sada je označavala filmove koji su „prihvatljivi za odrasle i adolescente“, a nova kategorija „A-III“ odnosila se na filmove koji su „prihvatljivi za odrasle“, što je smanjilo broj filmova rangiranih pod „B“ kategorijom i poboljšalo odnose između Legije, studija i filmske publike.³¹⁶

Lev naglašava da je početkom pedesetih, cenzuru sadržaja filmova vršilo i sedam vladinih cenzorskih tijela i nekoliko lokalnih odbora, koji su imali pravo da traže izbacivanje određenog sadržaja filma ili njihovu potpunu zabranu.³¹⁷ Najznačajnija cenzorska tijela bila su: Odjeljenje za filmove (*Motion Picture Division*) sa sjedištem u Njujorku, Državni odbor filmskih cenzora (*State Board of Motion Picture Censors*) sa sjedištem u Merilendu, Odjeljenje za filmsku kritiku (*Film Review Section*) i Filmski odbor za žalbe (*Motion Picture Appeal Board*) sa sjedištem u Čikagu.³¹⁸ Ograničenje cenzorskih moći državnih i lokalnih odbora uslijedilo je nakon što je Vrhovni sud odobrio prikazivanje filma *Čudo* Roberta Roselinija.³¹⁹ Uporedo sa odlukama Vrhovnog suda koje su umanjivale cenzuru odbora, legislativni i izvršni organi federalne vlade,

³¹³ *Ibid.*, 95.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Kada je film *Čudo* (*The Miracle*, 1950) Roberta Roselinija proglašen bogohulnim, publicitet filma je porastao. S druge strane, film *Bebi Dol*, za koji je scenario napisao Tenesi Vilijams, iako odobren od Kodeksa, zbog uticaja Legije nije ostvario komercijalni uspjeh. Vidi: P. Lev, *op. cit.*, 95–96.

³¹⁶ *Ibid.*, 97.

³¹⁷ *Ibid.* Poznati holivudski filmovi čiji su sadržaj cenzurisali državni odbori bili su *Mjesto pod suncem* (*A Place in the Sun*, 1951) i *Tramvaj zvani želja*, iz koga je odbor iz Merilenda uklonio najveći dio scene kojom se nagovještava silovanje.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Film *Čudo* Roberta Roselinija dio je trilogije *Putevi ljubavi* (*The Ways of Love*), prezentovan od strane nezavisnog distributera, u kome glavna junakinja vjeruje da je zanjela od Svetog Josifa. Film je postao ozloglašen i popularan nakon kampanje za cenzuru i protiv nje. Iako je prikazivanje filma *Putevi ljubavi* bilo odobreno, njegov sastavni segment, film *Čudo*, zabranjen je. Nakon odluke da se cijeli film prikaže, donesena je nova odluka o njegovom ukidanju. Tu odluku je ponovo opovrgao Vrhovni sud, koristeći argument da je film zakonom zaštićen oblik izražavanja. Vidi: P. Lev, *op. cit.*, 98.

kao što su HUAC, vršili su pritisak za cenzuru filmskog sadržaja ili ponašanja filmskih radnika.³²⁰

Strah cenzorskih organa Amerike bio je vezan i za pitanje negativne slike o Americi koja bi se širom svijeta stvorila distribucijom filmova. U cilju sprečavanja širenja negativne slike o Americi, organizacija Filmski servis (Motion Picture Service) dobila je zadatak da utvrdi najbolji način za prikazivanje američkih filmova u inostranstvu i da nametne zabrane na prikazivanje određenih filmova.³²¹ Državna tijela kontrolisala su sadržaj filmova koji se odnosio i na maloljetničku delinkvenciju, a Lev ukazuje i na uticaj Ministarstva odbrane, koje je tražilo na uvid svaki scenario koji se odnosio na temu američke vojne istorije.³²²

S obzirom na opsežnost teme koja dotiče pitanja odnosa dvije umjetničke forme, književnosti i filma, specifičnosti dramskog i filmskog medija i pitanja adaptacije, u narednoj glavi (*Književnost i film: preplitanja*) razmatraćemo generalna pitanja koja se tiču odnosa filma i drugih književnih formi (romana i drame). Imajući u vidu činjenicu da je tema našeg rada usko vezana za problem adaptacije *drame* na film, a da se teorija adaptacije uglavnom fokusirala na pitanja adaptacije *romana* na film, u prvom poglavlju posebnu pažnju ćemo posvetiti odnosu *drame* i *filma*, kao i usko vezanim problemima adaptacije drame na film. U drugom poglavlju, naslovljenom *Teorija adaptacije*, daćemo pregled teorije adaptacije do početka 21. vijeka, koja je i bila uporište za veći dio studija o Vilijamsovom djelu na filmu. S obzirom na to da ćemo se u analizi Vilijamsovih drama držati novijih tendencija u teoriji adaptacije, njihov detaljan pregled, koji je relevantan za temu, daćemo u trećem poglavlju druge glave. Treća glava odnosi se na konkretnu analizu četiri adaptacije Vilijamsovih drama (*Staklena menažerija*, *Tramvaj zvani želja*, *Mačka na usijanom limenom krovu* i *Zmijaska koža*), u skladu sa novijim teorijama adaptacije i teorijskim postavkama vezanim za pitanja odnosa drame i filma.

³²⁰ *Ibid.*, 99. Jedna od cenzorskih mjera bila je i prijetnja zakonom o oduzimanju dozvola za sve filmske radnike koji se ne budu dolično ponašali.

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*, 100.

II Književnost i film: preplitanja

Legitimnost filma kao zasebne umjetnosti utvrđena je početkom dvadesetog vijeka, teorijskim djelima Vejčela Lindzija (Vachel Lindsay) i Sergeja M. Ejzenštajna (Sergei M. Eisenstein).³²³

Film je, kaže filmski historičar Džerald Mast (Gerald Mast), jedina nova umjetnost za koju se tačno može utvrditi godina nastanka (1895. godina).³²⁴ Film su, kao novu umjetnost, od početka poredili sa postojećim umjetnostima, i to izučavaoci obrazovani po standardima starijih umjetnosti. Istovremeno, ekonomske i kulturne razlike između, s jedne strane, filmske, i, s druge strane, čitalačke i pozorišne publike, dovele su do toga da uživaoci drugih umjetnosti, kao obrazovanja i bogatija publika, primjenjuju svoja estetska mjerila na film.³²⁵

Legitimnost i važnost filma priznavala se na osnovu sljedećih predrasuda: poštovanja „svetosti“ originalnog književnog djela (što znači da filmska adaptacija mora biti vjerna „duhu“ i „pismu“ originalnog teksta i istovremeno jedinstveno djelo); preferisanja intelektualnog, kontemplativnog, estetskog zadovoljstva u odnosu na senzualno iskustvo koje nudi film eliminisanjem riječi i umetanjem slike i zvuka, i insistiranja na formalnoj i sadržajnoj originalnosti umjetničkog djela koje ne počiva na žanrovskim konvencijama, pri čemu se odbacuju svi žanrovski ili komercijalni filmovi, kao što su holivudski, koji nisu agresivno rušili filmske konvencije.³²⁶

S obzirom na to da je film, kao i književnost, i formalna cjelina i „komunikativni sistem koji stvara i prenosi značenje“³²⁷, svako poređenje književnosti i filma, tvrdi Mast, mora počivati na razlici između poređenja formalnih cjelina³²⁸ i poređenja sistema prenošenja poruka.

³²³ U djelu *Umjetnost filma (The Art of Moving Picture)*, 1915. godine, Lindzi ističe jedinstvenost i legitimnost filma na bazi poređenja sa drugim umjetnostima. Ejzenštajn, s druge strane, ističe legitimnost filma na osnovi poređenja sa književnim stvaralačkim procesima i djelima. Vidi: Gerald Mast, „Literature and Film“, in: *Interrelations of Literature*, eds. Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi, New York: The Modern Language Association of America, 1982, 279.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*, 281–282.

³²⁷ *Ibid.*, 285, „communicative system for making and conveying meaning“.

Mast navodi četiri književne kategorije: poeziju, prozu, dramu i nefikcijsku prozu, i četiri kategorije filmova: narativne, dokumentarne, eksperimentalne i animirane filmove, ističući da se tradicionalno poređenje književnosti i filma svodilo na poređenje analognih formi: proze, drame i narativnog filma. Drama, za razliku od romana, nema fizičku materijalnost, nego je „imaginarni ideal“, jer se odnosi na skript koji se izvodi kroz niz različitih produkcija. Isto tako, komunikativni sistem romana sastoji se od riječi, a komunikativni sistem drame – od zvuka i vizuelnih detalja koji se samo sugeriraju verbalnim. To znači da film u tom pogledu više liči na dramu, iako po nekim elementima više liči na roman.³²⁹

Analizirajući sličnosti između romana, drame i filma, Mast zaključuje da film zauzima središnju poziciju između ove dvije kategorije, s obzirom na to da je po nekim svojim svojstvima bliži romanu, a po nekima drami.³³⁰ Poput romana, tvrdi Mast, film je konkretna, fizička stvar, on je ispričana fikcija koju kontroliše narativni glas-kamera, koji nam dozvoljava da vidimo samo ono što on želi, i, kao i roman, film može da putuje kroz različita vremena i prostore (neke vrste nerealističnog pozorišta mogu da nas prenesu u drugo vrijeme i mjesto, ali pomoću riječi koje traže da maštom zamislimo druga mjesta i prostore), zadržavajući realističku vezu sa fizičkim svijetom i opisujući vizuelnu konkretnost svih promijenjenih prostora.

Kao drama, film je umjetnost izvođenja koja je vremenski ograničena i koja konkretno predstavlja scene između fizičkih bića, a ne, kao u romanu, između apstraktnih likova.³³¹ Ipak, pošto svaki kadar kontroliše kamera, scene koje liče na pozorišne, u stvari, interpretirane su kao u romanu, tako da je svaki filmski kadar hibrid dramskog prikazivanja (scene sa dijalogom) i narativnog pričanja (montažne sekvence koje povezuju različite kadrove da postignu progresivnost tokom nekog vremenskog perioda).³³²

Razlike, s jedne strane između romana i drame i, s druge strane, filma, proizilaze i iz tretiranja likova. U drami i romanu već definisani likovi su uobličeni maštom ili dobijaju konkretan oblik na pozornici, za razliku od filmskih likova, kod kojih fizičko prisustvo prethodi karakternim crtama koje će ta figura pokazati u svom djelu.³³³ Pošto

³²⁹ *Ibid.*, 285–288.

³³⁰ *Ibid.*, 288.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*, 292.

je filmski karakter konkretno fizičko biće i niko drugi, za razliku od pozorišnih likova i onih u romanu, mi polazimo od fizičkog otjelovljenja da bismo donijeli zaključke o njihovim karakternim crtama, osjećanjima i sl.³³⁴ Takođe, prepoznavanje karakternih crta ličnosti od strane publike (potpomognuti poznavanjem filmske zvijezde i činjenicom da su filmske zvijezde demonstrirale ove crte u nizu filmova) omogućavaju filmu da izbjegne elemente ekspozicije: ko je lik, gdje je, zašto je tu.³³⁵

Mast ističe sličnosti i razlike između književnosti i filma kao dva komunikativna sistema³³⁶. Oba sistema konstruisana su tako da mogu da informišu i ubijede. Filmski stvaraoci, kao i književni, mogu da manipulišu znakovnim sistemom u skladu sa njegovim konvencijama tako da primalac informacije može ponovo kreirati te manipulacije. Oba sistema su aditivna, kumulativna, progresivna i temporalna (individualni znaci dodaju se jedan drugom, svako dodavanje povećava i specifikuje značenje, a progresivno značenje, koje se otkriva u određenom periodu ne može se uspostaviti u suprotnom pravcu).³³⁷ Razlike između dva sistema, prema Mastu, jesu sljedeće: film manipuliše samo jednim artikulišućim sistemom (slikom), za razliku od dvostrukog artikulacionog sistema jezika (fonemski i morfemski), što znači da filmski stvaralac nema izbor (da priča ili piše) nego samo da stvara film; film nema paradigmatičke kodove kao jezik (jezik je kombinacija prethodno definisanih riječi na osnovu pravila) jer kadar nije ekvivalent riječi – i najkraći kadar istovremeno pruža mnoštvo informacija (radnja u pozadini i u prednjem planu, kompozicija, svjetlo, muzika, rakurs kamere, udaljenost kamere i sl.), a kadrovi se zbog raznovrsnosti ne mogu porediti.³³⁸ Semiotičari su, ističe Mast, pokušali da utvrde sintagmatske kodove (temporalne i kauzalne veze između kadrova, vremenski povezano ili nepovezano smjenjivanje lokacija), iako sintagmatski principi povezivanja kadrova nisu jasno definisani kao kod jezika.³³⁹ Verbalni jezik, ističe Mast, zahtijeva upotrebu jednog čula, a i jednog sistema prevođenja fizičkog stimulusa u značenje, a filmski jezik – istovremenu upotrebu dva čula i upotrebu nekoliko sistema prevođenja fizičkog stimulusa u značenje (za čitanje koda ugla kamere, koda boje, koda lica i veze između

³³⁴ *Ibid.*, 293.

³³⁵ *Ibid.*, 294.

³³⁶ *Ibid.*, 298–302.

³³⁷ *Ibid.*, 298.

³³⁸ *Ibid.*, 298–300.

³³⁹ *Ibid.*, 300.

kadrova potrebni su različiti sistemi percepcije); isto tako verbalni kod dozvoljava i denotaciju i konotaciju, a filmski samo konotaciju.³⁴⁰

Na osnovu sličnosti i razlika između dva komunikaciona sistema, Mast zaključuje da se komparativna studija književnosti i filma mora usmjeriti na to kako čitalačka i filmska publika nalazi smisao u književnim/filmskim djelima. Na osnovu komparacije drame, romana i narativnog filma, Mast ističe da su tri najveća problema adaptacije romana za film – „zbijanje“ romana u dvočasovnu formu, prenošenje verbalnog u zvuk i slike, i dramatizovanje ispričanih scena.³⁴¹ Tri najveća problema adaptacije drama u film jesu, prema Mastu, transformisanje verbalnog u zvuk i slike, pretvaranje pozorišnog dekora u filmski i transformisanje dramskog djela u epsku, narativnu formu.³⁴²

1. Drama i film: mogućnosti i ograničenja filmske adaptacije drame

U nastojanju da otkriju osobenosti filmskog i pozorišnog jezika, mnogi teoretičari su se bavili poređenjem ta dva medija. Utvrđivanje sličnosti i razlika između pozorišta i filma njihove izučavaoce navelo je na zaključke vezane za uslove transponovanja dramskog teksta na ekran. Naredni hronološki pregled jasnije ocrtava njihova nastojanja.

Jedan od najranijih filmskih teoretičara koji su se bavili odnosom filma i pozorišta, Vejčel Lindzi, polazi od mišljenja da su pozorište i film dvije suprotstavljene umjetnosti. U tom smislu, svaki film koji se zasniva na drami mora da preobrazi dramu na kojoj se zasniva, jer film počiva na mehaničkim sredstvima koja stalno evoluiraju i na kojima se zasnivaju nove metode kombinovanja u drugačijoj logici, koja nije dramska nego slikovna.³⁴³ Lindzi ističe sljedeće razlike između dva medija:

– pozorište ima ulaz i izlaz sa strane i otpozadi, a standardni film preko zamišljene linije reflektora;

³⁴⁰ *Ibid.*, 300–301.

³⁴¹ *Ibid.*, 290.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Vachel Lindsay, “Thirty Differences Between the Photoplays and the Stage“, in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo, London: Bloomsbury Academic, 2013, 21.

– pozorište počiva na dijalogu, a na filmu se dijalog pretvara u scene lokacija koje se smjenjuju jedna za drugom, jer se na filmu riječi pretvaraju u „objekte koji se kreću“;³⁴⁴

– na filmu klimaks ne može biti predstavljen riječima, već „radnjom koja je istaknutija od bilo čega što joj prethodi a u organskom jedinstvu sa slikom koja je ljepša od bilo čega prije nje“;³⁴⁵

– pozorišna publika je brojnija i predstavlja jedan entitet;

– pozorišni glumac je najvažniji dio scenografije, a filmski je sveden na „hijeroglif“;

– pozorišni „enterijer“ je veći od filmskog;

– scene na otvorenom u pozorištu artificijelne su i male;

– u pozorištu ključnu ulogu imaju karakter i strast, a na filmu brzina i raskoš, pa je film sličniji kratkoj priči ili lirskoj pjesmi nego romanu ili drami;

– film traje kraće od drame;

– pozorišna predstava zavisi od glumca, a film od producenta.

S obzirom na to da je filmski medij specifičan, Lindzi zaključuje da su najbolji oni filmski stvaraoci koji naglašavaju ono po čemu je film jedinstven.³⁴⁶

Služeći se modelom nijemog filma i realističnog pozorišta i kombinujući estetsku i psihološku analizu, Hugo Munsterberg (Hugo Münsterberg) utvrđuje razlike između filma i pozorišne predstave³⁴⁷. Za Munsterberga film „priča ljudsku priču prevazilaženjem formi spoljnog svijeta, kao što su prostor, vrijeme, kauzalnost, i prilagođavajući događaje formama unutrašnjeg svijeta, tj. pažnji, sjećanju, imaginaciji i emociji“³⁴⁸. Pozorište je ograničeno prirodnim zakonima vremena, prostora i kauzalnosti, a film nam daje uvid u dramske događaje oblikovane *umom*. Mi u foto-igri (na filmu) ne vidimo objektivnu stvarnost, već proizvod našeg *uma* koji oblikuje slike. Događaji u njemu dešavaju se u stvarnom prostoru, koji ima svoju dubinu, ali se ne prezentuju u tri dimenzije spoljnog svijeta, nego su ravne slike koje *um* oblikuje u

³⁴⁴ *Ibid.*, 22, “moving objects“.

³⁴⁵ *Ibid.*, “an action sharper than any that has gone before in organic union with a tableau more beautiful than any that has preceded“.

³⁴⁶ *Ibid.*, 25.

³⁴⁷ Hugo Münsterberg, „From the Film: A Psychological Study“, in: *Film Theory and Criticism*, eds. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy, Oxford: Oxford University Press, 1992, 355–362.

³⁴⁸ *Ibid.*, 356.

plastične stvari, a umjesto kontinuiranog kretanja događaja, slike prekidaju kretanje u niz trenutnih impresija. Na filmu pažnja je usmjerena na detalje (npr. krupni kadar), prošlost se kroz rezove miješa sa sadašnjošću, maštom se nagovještava budućnost, a mi prihvatamo sve ono što naš um može da prihvati: razmišljamo o događajima koji teku paralelno na više mjesta, upijamo najtananije emocije i sl. Film je, zaključuje Munsterberg, distanciraniji od fizičke stvarnosti i bliži mentalnom svijetu nego što je to drama. U filmu su unutrašnja stanja vjernija životu nego na pozornici, jer pozorišni glumac vještački demonstrira emocije za gledaoce. Glumci na pozornici jesu živa bića, a filmski glumci ne stoje pred nama kao ljudi od krvi i mesa (iako su stvarni glumci), zato što ih fotografska reprodukcija prikazuje u dvodimenzionalnoj formi. Pred nama se odvija dvodimenzionalna, a ne trodimenzionalna slika koja samo sugerira dubinu stvarnog svijeta. Film ignoriše i vremenski poredak. Pozorište, međutim, prikazuje priču u realnom vremenskom poretku, pa se, u skladu sa pravilom o jedinstvu vremena, radnja mora kretati unaprijed, a ne unazad (u trećem činu ne može reći nešto što se desilo prije drugog čina), iako se prošle priče mogu umetati u vidu predstave u predstavi. Na filmu se ne poštuje vremenska struktura fizičkog univerzuma: radnja se svakog trena može prekinuti i vratiti u prošlost ili okrenuti put budućnosti. U pozorištu nema uzroka bez posljedice, za razliku od filma, koji ne poštuje kauzalnost, a ono što stvara utisak kretanja jeste naš um, koji veže posebne slike. Iako filmske slike ne podliježu zakonima vremena, prostora i kauzalnosti, one podliježu *estetskim* zakonima jedinstva radnje, koji podrazumijevaju jedinstvo likova, tj. potrebu da likovi budu dosljedni, da se radnja razvija u skladu sa unutrašnjom neophodnošću i da su likovi usklađeni sa glavnom idejom zapleta. Dakle, „film prikazuje značajan konflikt ljudskih radnji pokretnim slikama, koje se, oslobođene fizičkih formi vremena, prostora i kauzalnosti, prilagođavaju slobodnoj igri našeg mentalnog iskustva i postižu potpunu izolaciju od praktičnog svijeta kroz savršeno jedinstvo zapleta i slikovnog izgleda“³⁴⁹.

Bernard Šo (Bernard Shaw) smatra dramu superiornijom od filma.³⁵⁰ Za Šoa, razlika između filma i pozorišta zasniva se na publici: film se ne može mjeriti sa dramom, jer njegova usmjerenost ka brojnijoj publici različitih društvenih klasa i

³⁴⁹ *Ibid.*, 361.

³⁵⁰ Bernard Shaw, “The Drama, the Theatre, and the Films“, in: *Stage and Screen*, 34.

slojeva čini da mediokritetstvo i moralnost koja „se ne usuđuje dotaći vrlinu“³⁵¹ bude njegovo osnovno svojstvo, za razliku od drame, čije je glavno obilježje vrlina. Negirajući vrijednost američkih filmova svoga doba, koje karakteriše kao prenaplašene, Šo kritikuje pokušaje adaptacije drama kao „dosadne greške“,³⁵² smatrajući da se izostavljanjem dijaloga drama može samo uništiti.

Umjesto vještačke primjene književnih sredstava u prenošenju drame na film, Ervin Panofski (Erwin Panofsky) ističe potrebu za primjenom „jedinstvenih i specifičnih mogućnosti“³⁵³ filma kao što su „*dinamizacija prostora i spacijalizacija vremena*“³⁵⁴. Panofski polazi od ideje da je prostor u pozorištu statičan i da je odnos gledaoca prema spektaklu fiksno utvrđen, za razliku od vremena, kao medija koji prenosi emocije i misli, koje je slobodno. Kod filmova je suprotan slučaj: gledalac je u fiksnoj poziciji samo fizički, a u estetskom smislu stalno je u pokretu jer se identifikuje sa kamerom, pri čemu se i sam prostor dinamizuje kretanjem kamere, rezovima i montažom, što otvara beskrajne mogućnosti kojih je pozorište lišeno.³⁵⁵ Za razliku od pozorišta, film nam, direktnim prenošenjem sadržaja na ekran, pruža mogućnost prenošenja psihološkog iskustva (halucinacije lika nam se mogu činiti stvarnim). Panofski se protivi prenošenju govora na ekran jer smatra da je suštinsko svojstvo filma da ostane „slika koja se kreće“,³⁵⁶ a ne „napisano djelo koje se glumi“,³⁵⁷ tj. da bude „niz vizuelnih sekvenci koje su povezane neprekinutim tokom pokreta u prostoru, a ne studija ljudskog karaktera... prenesena... dikcijom“³⁵⁸, a ono što zvučni film razlikuje od nijemog jeste spoj pokretne slike i dijaloga.³⁵⁹ Za Panofskog, „princip koekspresibilnosti“, koji podrazumijeva integrisanost vizuelnog i auditivnog (kao u scenama dijaloga/monologa u kojima ljudsko lice snimano u krupnom kadru postaje ekspresivni događaj koji se integriše sa izgovorenim riječi), svojstvo je filma, a ne pozorišta, u kome dominira *govor*. Kad god neki književni ili muzički element na filmu

³⁵¹ *Ibid.*, „dares not touch virtue“.

³⁵² *Ibid.*, 37, „boresome blunders“.

³⁵³ Erwin Panofsky, „Style and Medium in the Motion Pictures“, in: *Stage and Screen*, 51, „unique and specific possibilities“.

³⁵⁴ *Ibid.*, 42, „dynamization of space and... spatialization of time“.

³⁵⁵ *Ibid.*, 42.

³⁵⁶ *Ibid.*, 43, „a picture that moves“.

³⁵⁷ *Ibid.*, „a piece of writing that is enacted“.

³⁵⁸ *Ibid.*, „a series of visual sequences held together by uninterrupted flow of movement in space and not... a... study in human character... transmitted by... diction“.

³⁵⁹ *Ibid.*

izgubi vezu sa *vizuelnim*, stvara se loš utisak. Iz tog razloga, dobar pozorišni komad mora biti znatno transformisan da bi postao dobar scenario. Prema mišljenju Panofskog, filmski scenario, za razliku od dramskog teksta, u estetskom smislu ne postoji dok se ne pretoči u film. Isto tako, dramski likovi postoje bez obzira na to da li se glume ili ne, za razliku od filmskih karaktera, koji ne postoje bez glumaca.³⁶⁰ Još jedna razlika između filma i pozorišta zasniva se na samom procesu stvaralaštva: film je diskontinuiran, zato što se sekvence individualno snimaju, ali i stalan, jer kad je snimanje završeno, ostaje nam trajna zabilješka. Pozorište je, naprotiv, kontinuirano pošto glumci izvode predstavu u jednom dahu, ali je i privremeno, jer je jedna predstava samo jedno potencijalno izvođenje. Ističući kolaborativni rad kao važno obilježje filma, u kome svaki stvaralac podjednako doprinosi ukupnom efektu, Panofski poredi film sa savremenom katedralom u kojoj producent ima ulogu nadbiskupa, reditelj – glavnog arhitekta, scenarista – organizatora ikonografije, a glumci i tehničko osoblje – ulogu zanatlija koji daju fizičko jedinstvo konačnom proizvodu. Medij filma, zaključuje Panofski, jeste fizička stvarnost, jer film organizuje materijalne stvari i osobe, a ne neki neutralni medij, u jednu cjelinu koja ima svoj stil, a svaki pokušaj da se pobjegne od ove stvarnosti – rađa neuspjeh.³⁶¹

Rudolf Arnhajm (Rudolf Arnheim) polazi od ideje da se bogatstvo i jedinstvo nekog umjetničkog djela postiže upotrebom različitih medija: izgovorene riječi, pokretne slike i muzičkog zvuka.³⁶² Prema Arnhajmu, pozorište, za razliku od zvučnog filma, uspješnije kombinuje riječi, koje pripadaju apstraktnom i kompleksnom mediju govora, i slike, koje pripadaju jednostavnijem i konkretnijem *vizuelnom* mediju, stvarajući bogatije djelo koje autentičnije predstavlja ljudsko stanje. Različitost perceptivnih medija zahtijeva, prije svega, njihovo međusobno razdvajanje, a pošto umjetnička veza između vizuelnih i auditivnih fenomena nije moguća na nižem, čulnom nivou, mora se uspostaviti na višem nivou, nivou tzv. ekspresivnih kvaliteta (crno vino ima isto značenje kao zvuk violončela)³⁶³, gdje se mora poštovati razdvajanje uspostavljeno na nižem nivou. Na višem nivou, tako, vizuelni i auditivni elementi koji pripadaju različitim domenima, iako zadržavaju svojstva uspostavljena na nižem nivou,

³⁶⁰ *Ibid.*, 50–51.

³⁶¹ *Ibid.*, 54.

³⁶² Rudolf Arnheim, “A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film“, in: *Stage and Screen*, 55.

³⁶³ *Ibid.*, 57.

koriste sličnosti i kontraste koje imaju u vezi sa izrazom i formiraju međusobne odnose (sličnost izraza između grupe plesača i muzičke kompozicije, recimo). Umjetnički mediji (slika, zvuk, pokret) kombinuju se kao zasebne strukturalne forme. Tako, u pozorištu, i radnja i dijalog moraju, svako za sebe, izražavati jednu temu, a dužnost reditelja je da sadržaj dijaloga prenese bojom, oblikom, pokretom, glumom i scenom.³⁶⁴ U filmu mora postojati balans vizuelnog i auditivnog, tvrdi Arnhajm. On kritikuje filmske reditelje koji se oslanjaju samo na vizuelno u filmu, jer filmsko ostvarenje koje počiva na fragmentovanom, a ne na kompletnom dijalogu, ne dovodi do „paralelizma dvije kompletne komponente“³⁶⁵. Što više se reditelj oslanja na slike, a manje na riječi, Arnhajm zaključuje, govor postaje „neprikladniji, čudniji i smješniji“³⁶⁶. Za Arnhajma ne postoji razlika u principima vizuelne radnje pozorišta i pokretne slike filma, i zato se obogaćivanje slike drugim medijem može direktno sa pozorišta primijeniti na film. Arnhajm predlaže *prostije* dijaloške forme, koje omogućavaju održavanje pažnje publike i bogatiju vizuelnu prezentaciju³⁶⁷. Kombinacija zasebnih medija u jednu cjelinu mora se postići na takav način da se njihovom kombinacijom kaže nešto što se nije moglo reći upotrebom samo jedne od njih: svaki od njih na različit način mora obrađivati temu, i na taj način se međusobno dopunjavati³⁶⁸. Slika i ples iznose temu na indirektniji način od muzike, iako su vezani za opipljivo, za razliku od muzike, koja snažnije i direktnije prenosi ideje, iako je apstraktnija. Riječ ima opseg svih drugih medija: može da prenese konkretno i apstraktno, svijet čula i imaginacije, ali ne može da materijalizuje stvari. Iz tog razloga, izgovoreni dijalog mora biti praćen radnjom koja otjelovljuje indirektnu viziju kroz sliku i zvuk, i služi čulima. U pozorištu, radnja je sluga dijaloga, iako ona ne smije biti puko ponavljanje onoga što se dijalogom želi reći. Arnhajm ističe potrebu za hijerarhijom medija u jednom usklađenom umjetničkom djelu, što podrazumijeva isticanje jednog, dominantnog medija³⁶⁹. Na filmu dominantan medij je *pokretna slika*, a u pozorištu – *riječ*. Dijalog na filmu može da doprinese razvoju spoljnje i unutrašnje radnje, jer se komplikovani događaj ili stanje uma ne mogu

³⁶⁴ *Ibid.*, 60.

³⁶⁵ *Ibid.*, “parallelism between two complete components“.

³⁶⁶ *Ibid.*, 61, “the more disturbing, alien, and ridiculous“.

³⁶⁷ *Ibid.*, 63.

³⁶⁸ *Ibid.*, 64.

³⁶⁹ *Ibid.*, 68–69.

prenijeti samo slikom³⁷⁰, a najbolji način da se publika uključi u radnju jeste kombinacija radnje i dijaloga.³⁷¹

Alardajs Nikol (Allardyce Nicoll) u eseju *Filmska stvarnost: film i pozorište*³⁷² ističe da je, za razliku od pozorišta, film sfera subjektivnog i objektivnog, individualizacije i vjernog reprodukovanja stvarnog i nestvarnog.³⁷³ Ključnu razliku između filma i pozorišta Nikol vidi u ocrtavanju likova: pozorišni likovi su tipovi, poznate, stereotipne, jednostavnije figure, a na filmu – individualizovane, kompleksnije jedinice.³⁷⁴ U pozorištu dramska iluzija nikad nije iluzija stvarnosti, jer smo cijelo vrijeme svjesni artificijelnosti pozorišne produkcije, za razliku od filma, koji daje iluziju stvarnosti jer se vodimo idejom da „kamera ne laže“. Osim vjernog reprodukovanja života, film može da i najdalje i najčudnije svjetove učini realnim.³⁷⁵ Prednost filma je, prema Nikolu, u tome što je materijal koji film obrađuje beskonačan i uključuje bavljenje ljudskom psihom.³⁷⁶ Pozorište predstavlja čovječanstvo, a zahvaljujući gledaocima koji filmsku sliku prihvataju kao istinu, film predstavlja pojedinca, zbog čega je sličan modernom romanu. Iako, gledajući film, ulazimo u svijet koji je daleko od realnog vremena i prostora i u kome su slike dvodimenzionalne, kod gledaoca preovladava osjećaj stvarnosti. Mogućnosti za upotrebu realnih formi na filmu su veće zbog veće distance između gledaoca i slike, za razliku od pozorišta, u kome se, zbog prisustva glumca „od krvi i mesa“, na maloj distanci koja razbija gledaočevu iluziju, zahtijeva konvencionalizacija radi postizanja estetskog cilja.³⁷⁷

U filmovima, tvrdi Nikol, poželjno je da glumac igra isti tip uloga, jer jedino za šta je gledalac zainteresovan jeste istinita reprodukcija stvarnih događaja, a ne umijeće glumca da odigra različite uloge. Od pozorišnog glumca, međutim, očekuje se veća raznovrsnost.³⁷⁸

Pozorište ne bi trebalo da slijepo slijedi filmske metode, iako neka filmska sredstva mogu biti svrsishodna. Realistične konvencije, Nikol objašnjava, nisu u duhu

³⁷⁰ *Ibid.*, 69.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² Allardyce Nicoll, "Film Reality: The Cinema and the Theatre", in: *Stage and Screen*, 33.

³⁷³ *Ibid.*, 88.

³⁷⁴ *Ibid.*, 74.

³⁷⁵ *Ibid.*, 82.

³⁷⁶ *Ibid.*, 80.

³⁷⁷ *Ibid.*, 90.

³⁷⁸ *Ibid.*, 78.

pozorišta, zato što naturalizam u pozorištu stvara utisak ograničenosti i neiskrenosti,³⁷⁹ a budućnost pozorišta vidi u prihvatanju univerzalnosti, koje više odgovara dramskoj formi, koja ne treba da reprodukuje život, već da prihvati konvencionalizam, koji zadržava poetičnost jezika i omogućava da likovi budu mnogo više od kopija poznatih originala, a zapleti mnogo više od aktuelnih događaja.³⁸⁰

U eseju *Pozorište i film*³⁸¹, Andre Bazin (André Basin) tvrdi da je zadovoljstvo koje proizilazi iz odgledane predstave nemjerljivo sa filmom, jer je pozorište moralnije i plemenitije. Razlog za ovo jeste depersonalizacija gledaoca na filmu. Naime, prema Bazenu, „likovi na ekranu su... objekti identifikacije, a oni na pozornici su objekti... mentalne opozicije jer im njihovo realno postojanje daje objektivnu realnost, pa da bi ih transponovali u bića imaginarnog svijeta, volja gledaoca mora da se aktivno uključi, tj. da želi transformisati njihovu fizičku realnost u apstrakciju.“³⁸² Razlika između filma i pozorišta ne može se zasnivati na prisustvu glumca, nego na psihičkoj modalnosti samog izvođenja. Pozorište na nas djeluje tako što podstiče naše učešće, a na filmu se identifikujemo sa svijetom pred nama. Filmski gledalac identifikuje se sa filmskim junakom, što pretvara publiku u masu i dovodi do uniformnosti emocije.³⁸³ Film smiruje gledaoca, a pozorište ga uzbuđuje. Filmski gledalac je u tom smislu isti kao i čitalac knjige, a oba iskustva jednako podrazumijevaju odsustvo društvene odgovornosti i posvećenost samoći.³⁸⁴

U filmu, drama proizilazi od dekora, a u pozorištu – od glumca. Ipak, problem je u različitosti prirode dramskog i filmskog dekora.³⁸⁵ Pozorište ne postoji bez arhitekture, koja najviše doprinosi tome da dekor predstave bude u kontrastu sa svijetom.³⁸⁶ Na filmu je drugačije, jer on uklanja sve granice za odvijanje radnje: ekran nije okvir, nego samo maska koja dozvoljava da vidimo dio radnje, a kad lik nije na ekranu, on nastavlja svoje postojanje u drugom mjestu i dekoru, čineći filmski prostor

³⁷⁹ *Ibid.*, 86.

³⁸⁰ *Ibid.*, 87.

³⁸¹ André Bazin, "Theater and Cinema", in: *Film Theory and Criticism*, eds. G. Mast et al., Oxford: Oxford University Press, 1992, 375.

³⁸² *Ibid.*, 377.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*, 378.

³⁸⁵ *Ibid.*, 379.

³⁸⁶ *Ibid.*, 380.

beskonačnim.³⁸⁷ U pozorištu, međutim, nema prostorne beskonačnosti, pa je prostor pozorišta ljudska duša.³⁸⁸ Na filmu čovjek nije fokus drame, nema privilegiju nad životinjama ili predmetima, on je dio dekora koji je dio svijeta, pa glumac može biti i odsutan, što ne znači da ne može da bude pokretač radnje.

Iz tog razloga, klasična dramska djela ne mogu se ekranizovati prosto stavljanjem pred kamere, jer „su zamišljena tako da njihova radnja i dijalog odzvanjaju arhitekturom auditorijuma, a ono što ove drame čini teatrom nije radnja nego ljudski, tj. verbalni elemenat njihove dramske strukture“³⁸⁹. Zbog toga, problem pri ekranizaciji klasičnih dramskih djela nije u prenošenju radnje na ekran nego u tome što tekst koji je napisan za jedan dramaturški sistem treba da, prilikom prenosa u drugi dramaturški sistem, zadrži svoju efikasnost.³⁹⁰ Verbalna forma je ono što se odupire filmskoj adaptaciji, a estetske mogućnosti i kulturne predrasude nas obavezuju da je ispoštujemo. Razliku između pozorišta i filma, Bazen slikovito predstavlja kao razliku između kristalnog lusteru i lampe: luster (književni original) jeste lijep sam po sebi, on je artificijelan, kristalan, briljantan, zapleten, cirkularan, a njegov sjaj nas drži zatočenikom, za razliku od lampe (filma) što liči na nesigurnu kometu u mraku koja nije zanimljiva zbog oblika ili kvaliteta svjetla, nego zbog onoga što otkriva.³⁹¹

Realizam filma, tvrdi Bazen, proizilazi iz njegove fotografske prirode. Film je pak posvećen i artificijelnom svijetu, pod uslovom da postoji zajednički imenitelj za filmski svijet i svijet u kojem živimo. Suština filma je dramatisovanje prirode, pa nema filma bez stvaranja prostora umjesto univerzuma.³⁹²

Zato je, prema Bazenovom mišljenju, glavni estetski problem filmske adaptacije drama – dekor. Iz tog razloga, reditelj mora da se vrati na svijet prostora orijentisanog samo ka unutrašnjoj dimenziji, tj. zatvorenom i konvencionalnom području, pozorišne predstave. Pošto je osnovno obilježje pozorišta tekst, cilj filmskog reditelja jeste da „dekoru da dramsku neprozirnost, a da istovremeno zadrži naturalizam“³⁹³, i da se,

³⁸⁷ *Ibid.*, 382.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*, “were conceived as echoing through the architecture of the auditorium. What is specifically theatrical about these tragedies is not their action so much as the human, that is to say the verbal, priority given to their dramatic structure“.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*, 383.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*, “give his decor dramatic opaqueness while at the same time reflecting its natural realism“.

nakon što riješi problem sa prostorom, slobodno osloni na vjernost tekstu i na pozorišne konvencije koje mora prenijeti na ekran.³⁹⁴

U eseju *Sistem Stanislavskog na filmu*, Vsevolod Pudovkin ističe da metod glume Stanislavskog, zasnovan na vjernom reprodukovanju stvarnog života, savršeno odgovara filmskom mediju.³⁹⁵ Pošto je filmska umjetnost, više od svih drugih, reprodukcija stvarnog života, realistični metod glume u apsolutnom je skladu sa filmskom umjetnošću. Filmska gluma, prema ovom metodu, treba da se približi što više običnom ljudskom ponašanju i „kompletno se utapa u prirodno okruženje koje se vjerno reprodukuje“³⁹⁶. (Iako je suština ove metode bliža filmskoj umjetnosti, njene *tehnike* bliže su pozorištu naglašavanjem govora i gestova, koji su u pozorištu potrebni zbog distance od publike.) Suština ove metode, objašnjava Pudovkin, jeste „transmutacija“, uspostavljanje odnosa između lika i ličnosti glumca na taj način da se glumac pomoću mašte transformiše u nešto sasvim drugo. S obzirom na jaz koji se dešava između rediteljeve i glumčeve zamisli o ulozi i samog odigravanja uloge, prvi uslov Stanislavskog jeste da glumac „živi“ ulogu ponašajući se onako kako bi se ponašao zadati lik,³⁹⁷ što podrazumijeva prizivanje sjećanja na lična iskustva. Tokom transmutacije, glumac mora zadržati živu ličnost i jedinstvo svrhe kao čovjek u stvarnom životu, a njegov je glavni zadatak da nađe i očuva „unutrašnje veze koje čine dio dijelom cjeline“³⁹⁸.

Na osnovu svog iskustva sa filmskim glumcima, Pudovkin ističe da filmska gluma, za razliku od pozorišne, zahtijeva smanjivanje gestova na minimum, te da njena suština leži u iskrenosti, spontanosti i jednostavnosti. Ipak, film iziskuje „naglašenu ekspresivnost“,³⁹⁹ a ne samo površnu reprodukciju života. U tom cilju, zadatak je reditelja da oslobodi imaginaciju glumca da bi se ovaj što prije koncentrisao na emociju. Razgraničavajući ponašanje, tj. spoljni izraz, glumčevih misli i osjećanja od glumčevog emocionalnog stanja, Pudovkin ističe važnost fizičke radnje, kao polazne tačke glume Stanislavskog, koju definiše kao „usmjerenu radnju glumca prouzrokovanu mislima i

³⁹⁴ *Ibid.*, 386.

³⁹⁵ Vsevolod Pudovkin, “Stanislavsky's System in the Cinema“, in: *Stage and Screen*, 111–119.

³⁹⁶ *Ibid.*, 113, “merge completely with a natural landscape faithfully reproduced on screen“.

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ *Ibid.*, 116, “inner links that make every moment of his acting an indissoluble part of the whole“.

³⁹⁹ *Ibid.*, 114, “heightened expressiveness“.

osjećanjima⁴⁰⁰. Misli i osjećanja navode glumca na fizičku radnju, a govor mora biti usklađen sa radnjom. Jedinstvo i kontinuitet u glumi neophodni su i ne zahtijevaju se samo u pojedinačnim scenama već i od početka do kraja (filmskom glumcu je u tom smislu teže od pozorišnog jer glumi u izdvojenim sekvencama). Pudovkin ističe da je zadatak reditelja da vodi računa o jedinstvu i kontinuitetu odigrane uloge, što podrazumijeva njegovu mogućnost da anticipira buduću sliku u cjelosti. Takođe, tema filma mora biti vodilja filma i uočljiva u svakom detalju, a tekst i fizička radnja, gestovi, osjećanja i govor, moraju biti potpuno usklađeni.⁴⁰¹

Razlike između filma i pozorišta za Lea Brodija (Leo Braudy) počivaju na razlikama između filmske i pozorišne glume.⁴⁰² Brodi uočava razliku između glumačkog stila filma i pozorišta. On navodi dvije tradicije glumačkog stila: metod Stanislavskog, koji se zasniva na „unutrašnjem životu glumca kao izvoru energije i autentičnosti za karakterizaciju“⁴⁰³ i činjenici da glumac mora biti miran da bi projektovao emociju, nasuprot ekspresionističkom stilu, koji naglašava „intenzitet emocije i vizuelnu koherenciju pozorišnog ansambla“⁴⁰⁴. Spoj te dvije tradicije rezultirao je stilom „Grupnog pozorišta“ („The Group Theatre“), koji potencira uzajamno dejstvo ansambla i individue, tipičnog za stil filmskog reditelja Elije Kazana, koji kombinuje zatvoreni – ekspresionistički i otvoreni – naturalistički stil glume. Brodi navodi sljedeće razlike između pozorišne i filmske glume⁴⁰⁵:

- film naglašava glumu i karakter, tajanstvenost unutrašnjeg života, individualnost i vezu između lica i tijela koje se ne vidi u romanu ili na pozornici;
- na filmu karakter liči na likove koje srećemo u svakodnevnom životu, za razliku od pozornice, gdje je publika stalno svjesna činjenice da glumac igra ulogu;
- filmski karakter se čini nedostižnim jer je filmski okvir širi od priče ili proscenijuma;
- filmska gluma je više personalizacija nego impersonalizacija (na filmu je teže razdvojiti glumca od uloge nego u pozorištu jer je realniji odnos glumca i lika koji igra);

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 115, “directed action of one moved by thought and feeling“.

⁴⁰¹ *Ibid.*, 118.

⁴⁰² Leo Braudy, “Acting: Stage vs. Screen“, in: *Film Theory and Criticism*, 387–395.

⁴⁰³ *Ibid.*, 388.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*, 388–393.

– privatni život pozorišnog glumca jeste stvarni život osobe koja igra ulogu, dok se život filmskog glumca odvija kroz kontinuitet uloga koje igra u drugim filmovima tokom karijere;

– na filmu je gluma superiornija od teksta, a na pozorištu je dramski tekst potpuno zasebna kategorija u odnosu na glumu;

– uloga pozorišnog glumca nastavlja da živi i nakon što je glumac odigra, a filmski glumac ne igra ulogu, nego stvara novi život, igrajući između karakterizacije u tom filmu i bijega od tog karaktera (Hamlet postoji i mimo Olivijeove glume, ali Redford u ulozi Velikog Getsbija nešto je što pripada zasebnom svijetu);

– pozorišni glumac pamti sve u vezi s ulogom po određenom redosljedu, a filmski pamti samo djelove, često mimo hronološkog reda;

– radi važnosti ekonomskog momenta na filmu, filmski glumci moraju se više oslanjati na svoju ličnost jer njihovo prisustvo definiše lik na filmu;

– pozorišnu glumu karakteriše kontinuiranost u skladu sa temom, a filmsku – diskontinuiranost, pa glumac ignoriše konvencije zapleta da bi se predao trenutku i svojoj projektovanoj ličnosti;

– filmski glumci *pokazuju*, a pozorišni *sakrivaju* (karakter Orsona Velsa postaje dio njegove filmske uloge, a na pozornici ne primjećujemo karakter Lorensa Olivijeja, nego njegovu sposobnost da se utopi u ulogu);

– pozorišni glumac projektuje uzdržavanje, disciplinu, razumijevanje, a filmski – nonšalantnost i direktnost;

– nasuprot pozorištu, gdje smo uvijek van svjetla pozornice i van grupe, u filmu idemo čas unutra, čas spolja, od individualne do društvene perspektive.

Uzimajući u vidu navedene razlike, Brodi zaključuje da glavna razlika između pozorišne i filmske adaptacije nekog djela nije u tipičnom „otvaranju“ karakterističnom za film, nego u unutrašnjim životima likova, koje dobijamo kroz pozorište i film. Iako je dominantno mišljenje da je pozorišna gluma superiornija od filmske (kaže se da dobar, tj. pozorišni glumac nestaje u ulozi, a loš, tj. filmski glumac igra samo sebe), Brodi zaključuje da pravi glumac može koristiti lično iskustvo da pojača tumačenje svoje uloge (publika mora uvijek osjetiti njegovu distancu od tog iskustva), dok loš projektuje sliku o sebi kroz sve uloge.

U eseju *Pozorišna priča*⁴⁰⁶, Zigfrid Krakauer (Siegfried Kracauer) polazi od ideje da svaki sadržaj uključuje elemente forme i da je svaka forma sadržaj⁴⁰⁷, i zaključuje da se priče mogu dijeliti na osnovu razlike u formi. Nefilmska forma priče za Krakauera je *pozorišna priča*, jer joj je prototip pozorišna predstava.

Jedna od glavnih crta pozorišne forme jeste da su u njenom središtu ljudska figura i ljudski odnosi u skladu sa pozorišnim uslovima (pozorišni mizanscen ne može da reprodukuje punu fizičku stvarnost), za razliku od filma, koji ne razlikuje ljudska bića i nežive stvari.⁴⁰⁸ Najmanje jedinice pozorišne priče mnogo su kompleksnije od filmskih, a u prelasku sa jedne na drugu kompleksnu jedinicu, pozorišna priča razvija određene obrasce značenja. Za razliku od filmske priče, pozorišna priča odvojiva je od svog medija, čvrsto je organizovana i zatvorena, i „vrti se oko jednog ideološkog centra u koji se utapaju svi obrasci značenja“⁴⁰⁹.

Da bi se pozorišna priča adaptirala u filmskom mediju i postala autentičan film, Krakauer zaključuje, filmski stvaralac mora da „prenese njenu priču kao smislenu cjelinu [...], da reprodukuje njene kompleksne jedinice i obrasce značenja, i da, istovremeno slijedeći realističnu tendenciju [...], proširi priču u dimenziju fizičkog postojanja“⁴¹⁰. Kao primjer zadovoljenja samo prvog uslova, služi film *Staklena menažerija*, u kome je vjerno predstavljena priča sa svim njenim značenjima, ali onaj drugi – istraživanje svijeta oko nas – nije ispunjen. Otuda se kod gledaoca stvara osjećaj klaustrofobije.⁴¹¹ Filmovi koji teže da budu samo direktna implementacija pozorišne priče naglašavaju glumce i njihove međusobne odnose, neživim stvarima i faktorima iz okruženja daju drugorazrednu ulogu i ne uključuju nijednu sliku koja ne služi svrsi konstrukcije priče (slika ne postaje dio stvarnosti koja može da donese višestruka značenja, nego mora da ima značenje koje je usmjereno ka ideološkom centru).⁴¹² Pozorišna priča koja se adaptira za film treba da zadovolji i drugi uslov, tj. da se proširi u smjeru kamere, odnosno života. Za Krakauera je proširenje nešto više od reprodukovanja filmskim sredstvima, onoga što se ne može izraziti dramom (ako se u

⁴⁰⁶ Siegfried Kracauer, “The Theatrical Story“, in: *Stage and Screen*, 133–151.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 133.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 136.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, 139, “revolves around an ideological centre toward which all its patterns of meanings converge“.

⁴¹⁰ *Ibid.*, 140, “put across the story as the purposeful whole it is... reproduce its complex units and patterns of meanings in a straight manner. At the same time he will have to follow the realistic tendency... to extend the story into the dimension of physical existence“.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*, 141.

filmu dodaju scene rata koje postoje samo kao verbalna referenca u drami, onda su one samo ilustracije, a ne proširenja verbalne reference⁴¹³). Proširenje, prema njegovom mišljenju, ima svrhu da prizove realnost da učestvuje u radnji.

Krakauer zaključuje kako zbog neusklađenosti formativnih principa pozorišne priče i filmskog realizma, svi pokušaji da se pozorišna priča prilagodi filmskom mediju proširenjem u svijet realnog, rezultiraju ili narušavanjem smisla same priče, ili neefektivnošću.

U eseju *Film protiv pozorišta: slučaj za pozorište*⁴¹⁴, Tiron Gutri (Tyron Guthrie) ističe superiornost pozorišne predstave u odnosu na film. Iako priznaje komercijalne prednosti filma⁴¹⁵, i neke druge filmske kvalitete, poput filmske realističnosti naspram pozorišne artifičijelnosti i fleksibilnost kamere, Gutri smatra da je „živa“ predstava mnogo upečatljivija od snimljenog filma koji krivi stvarne utiske. Prema Gutriju, film je investicija okrenuta masovnom tržištu, što ga čini industrijom, a ne umjetnošću, za razliku od pozorišta, koje traži manje tržište, od koga ima manje materijalne koristi. Iz tog razloga, kreativna sloboda stvaraoca na filmu je manja od pozorišta. Uloga publike na filmu pasivna je jer ne utiče na film, za razliku od pozorišne publike, koja je kreativna, i u odnosu na koju glumac određuje svoje ponašanje na sceni. Gutri smatra da su filmske adaptacije klasika „neuspješne redukcije originala“,⁴¹⁶ jer filmska sredstva ne mogu reprodukovati govor, pa pri adaptiranju, filmski stvaraoci moraju da izbjegavaju upravo one elemente koji daju moć drami: dijaloge i pozorišne efekte. Film, prema Gutriju, mora da usklađuje svoje tehnike sa tehnološkim dostignućima, a drama postaje sve jednostavnija u tehničkom smislu, što filmu postavlja zahtjev za ekstravagancijom, a drami – za ekonomičnošću u osmišljavanju priče. Savremeni film ne može se uzdići iznad žurnalističkog ranga zbog nemogućnosti kamere i mikrofona da prenese ideje i karaktere, tj. nesposobnosti da se uzdigne iznad reprodukovanja auditivnih i verbalnih činjenica.⁴¹⁷ Zato je većina filmskih adaptacija (kao primjer navodi i filmske adaptacije Tenesija Vilijamsa) lošija od književnih originala.

⁴¹³ *Ibid.*, 142.

⁴¹⁴ Tyrone Guthrie, "Movies Versus Theatre: The Case for the Theatre", in: *Stage and Screen*, 151–158.

⁴¹⁵ *Ibid.*, 151.

⁴¹⁶ *Ibid.*, 155, "damaging reductions of the original".

⁴¹⁷ *Ibid.*, 156.

U eseju *Pozorište protiv filma: slučaj za film*⁴¹⁸ scenarista i filmski producent Karl Forman (Carl Foreman) zalaže se za film zbog njegove veće adaptibilnosti. Film se, tvrdi Forman, mnogo brže razvijao i saobražavao publici od pozorišta, koje je ostalo „ograničena i primitivna forma zabave“⁴¹⁹. Forman navodi dodatne argumente u korist savremenog filma: on nas može voditi kroz najrazličitija mjesta i prostore, realne i fantastične, i učiniti ih autentičnim, za razliku od fizičkih ograničenja pozorišne scene; uprkos cenzuri, bogatstvo tema koje film obrađuje sve je veće u odnosu na sve veću komercijalnost Brodveja; standard glume je bolji u filmovima; zahvaljujući fluidnosti kamere, muzici, specijalnim efektima i montaži, gledalac čuje i vidi sve na filmu i postaje dio cjelokupne atmosfere, za razliku od pozorišta, u kome utisak zavisi od mjesta gledaoca u pozorišnoj sali; preko filma se upoznajemo sa stvaralaštvom različitih naroda; film je vizuelna forma koja podstiče maštu više od pozorišta, koje se oslanja na riječi. Forman svoju argumentaciju zaključuje činjenicom da je pozorište preskupo, staro, rigidno i da se ne fokusira na mlađu publiku.

U eseju *Film i pozorište*⁴²⁰, Suzan Sontag (Susan Sontag) kritikuje stav o nepremostivoj razlici između filma i pozorišta. Ona ističe činjenicu da se istorija filma svodila na očišćenje od pozorišnih modela: od pozorišne frontalnosti, nepomične kamere, koja reprodukuje situaciju gledaoca koji sjedi, stilizovane glume, pozorišnih ukrasa koji distanciraju emocije publike, umjesto da je uvuku u realnost. Nasuprot pozorišnoj nepomičnosti (*stasis*) i artifičnosti, isticala se fluidnost, prirodnost i neposrednost filma.⁴²¹

Nasuprot takvom crno-bijelom modelu, Sontag ističe da je film – i umjetnost i medij. Film se smatra medijem zbog toga što je kamera instrument za snimanje: ona može da projektuje pasivnu, neselektivnu viziju, ali i onu selektivnu, a može se koristiti da se snimi neki događaj poput predstave. Pozorište u tom smislu ne može biti medij.⁴²² Film ima svoje nepozorišne uloge: da dokumentuje prolaznu stvarnost i da kreira iluziju.⁴²³ Činjenica da je film realnost, a pozorište artifičnost nije tačna, jer uzima u

⁴¹⁸ Carl Foreman, "Movies Versus Theatre: The Case for the Movies", in: *Stage and Screen*, 158–162.

⁴¹⁹ *Ibid.*, 158, "limited and primitive form of entertainment".

⁴²⁰ Susan Sontag, "Film and Theatre", in: *Film Theory and Criticism*, 362–275.

⁴²¹ *Ibid.*, 362.

⁴²² *Ibid.*, 362–363.

⁴²³ *Ibid.*, 363.

obzir samo model filma sa nestilizovanom stvarnošću, iako postoje mnogi filmovi sa artificijelnim dekorom. U insistiranju na realističnom modelu filma, Sontag nalazi prikriveni politički ili moralni stav (poput marksističkog, koji se oslanja na to da je film autentična, životu vjerna umjetnost za narod, a pozorište – artificijelna umjetnost za aristokrate).⁴²⁴ Za Sontag, budućnost filma nije u naraciji nego u apstrakciji. Prema njenom mišljenju, argument Panofskog da je razlika između filma i pozorišta u različitom iskustvu gledalaca (gledalac na filmu je, u estetskom smislu, u stalnom pokretu zato što se njegov pogled identifikuje sa objektivom kamere, čija se distanca i usmjerenje stalno mijenjaju, za razliku od pozorišnog gledaoca, koji ne može da mijenja svoju tačku gledišta) – nije razlog za disocijaciju filma od pozorišta, jer Panofski uzima samo model nijemog filma i model pozorišta koji uzima u obzir samo dramatizovane književne tekstove. Sontag kritikuje stav Panofskog da svi elementi filma treba da budu podvrgnuti vizuelnom, jer postoji niz filmova čije je dominantno svojstvo odbijanje vizuelne ljepote.⁴²⁵

Ova autorka zaključuje da je film medij koji obuhvata razne umjetnosti te da njegovo glavno obilježje nije slika nego princip po kojem su slike povezane među sobom.⁴²⁶

Sontag ističe da su najraniji filmovi bili ekranizovane drame. Bez obzira na to da li su filmovi bazirani na dramskom tekstu ili ne, ne može se reći da filmovi sa kompleksnim dijalogom, statičnom kamerom ili radnjom koja se zbiva u zatvorenom prostoru imaju odlike „pozorišnog“. Samo oni filmovi koji sadrže skromnu, samosvjesnu naraciju mogu se smatrati teatarskim. U tom smislu, kvalitet filmskih adaptacija drama ne zavisi od toga da li u njima dominiraju filmski ili pozorišni elementi nego od „nivoa do kog scenario preraspoređuje i premješta radnju i sa nepoštovanjem obrađuje izgovoreni tekst“⁴²⁷.

Za Sontag prava razlika između filma i pozorišta ne leži u artificijelnosti pozorišta i filmskoj vjernosti životu, nego u pozorišnoj kontinuiranoj upotrebi prostora, nasuprot diskontinuiranoj upotrebi prostora na filmu, koja se postiže montažom.⁴²⁸

⁴²⁴ *Ibid.*, 363–364.

⁴²⁵ *Ibid.*, 364–365.

⁴²⁶ *Ibid.*, 365.

⁴²⁷ *Ibid.*, 366, “by the extent to which the script rearranges and displaces the action and deals less than respectfully with the spoken text“.

⁴²⁸ *Ibid.*, 367.

Osobnost filma u odnosu na pozorište nije u fluidnosti kamere nego u rasporedu slika i zvuka, pa u filmu može da se predstavi bilo šta.⁴²⁹ Sontag se ne slaže ni sa tvrdnjom da je pozorište posredovana umjetnost, jer počiva na drami, čije je tumačenje određeno izvođenjem, za razliku od filma, koji je neposredovana umjetnost (zbog obima, zbog činjenice da je njegov medij fizička stvarnost, da likovi nemaju egzistenciju mimo glumačke). Za Sontag i film je posredovan, jer promjena kadra na filmu pokreće pitanje iz čije tačke gledišta nešto posmatramo, kao što i pozorište može biti neposredovano.⁴³⁰ Sontag polemiše i sa činjenicom da je film objekat, a pozorište izvođenje (argumenti za tu tvrdnju jesu – filmske uloge su izvođenja glumaca i scenario ne postoji mimo izvođenja) jer filmovi ne moraju biti kreirani da bi se izvodili i mogu se mijenjati od jedne do druge projekcije.⁴³¹

Na filmu je sve proračunato, npr. trajanje kadra, pošto se radi o neživoj stvari, za razliku od pozorišta, koje je živa stvar. Takođe, filmovi čuvaju prošlost, za razliku od pozorišta, koje može samo modernizovati. Sposobnost filma da predstavi imaginaciju, a ne samo da je stimuliše, podstaklo je pozorište da izbriše konvencionalni zaplet.⁴³²

Sontag zaključuje da film i pozorište nisu u rivalskom odnosu, nego se paralelno nezavisno razvijaju, pa se pozorište okreće većoj apstrakciji, a film – autentičnosti života. Uticaj pozorišta je neosporan na rani film (eksperimenti sa svjetlom), isto kao i uticaj ekspresionističkih metoda filma na pozorište.⁴³³ U novije vrijeme, očigledniji je uticaj filma na pozorište, naročito kao dokument ili halucinogeni element, što je malo u odnosu na kapacitete koje film nudi, a dominantna ideja savremenog doba jeste da su savremeni film i pozorište nasilan, agresivan čin upućen publici, koja više nije inertna ni pasivna.⁴³⁴

Rodžer Manvel (Roger Manvell) nalazi samo jednu sličnost između filma i pozorišta: i jedno i drugo odnose se na odigrane priče, tj. priče koje glumci izvode pred publikom.⁴³⁵ Nakon analize razlika (neponovljivost pozorišne predstave u odnosu na

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*, 368.

⁴³¹ *Ibid.*, 368–369.

⁴³² *Ibid.*, 369.

⁴³³ *Ibid.*, 371.

⁴³⁴ *Ibid.*, 371–372.

⁴³⁵ Roger Manvell, "Filmmaker, Actor, and Audience; Dramatist, Screenwriter, and Director", in: *Stage and Screen*, 184.

istovjetnost filma; autonomnost dramskog teksta u odnosu na filmski scenario; zavisnost pozorišta od konvencija koje su zamjena za stvarni svijet⁴³⁶), Manvel se fokusira na ulogu dramskog pisca u odnosu na ulogu scenariste i zaključuje da je priznanje dramskog pisca, istorijski gledano, uvijek bilo veće, te da je uloga scenariste, iako nešto veća pojavom zvučnog filma, ipak degradirana. Manvel potvrđuje sve veću tendenciju ka filmskim adaptacijama pozorišnih djela, ali ističe i potrebu da se one saobraze filmskom mediju. Suština drame je *dijalog* koji izgovaraju glumci na sceni, a vještina dramskog pisca ogleda se u sposobnosti kreiranja pozorišnog dijaloga, koji je naglašeniji od uobičajenog govora i koji mora imati dramsku snagu. Na filmu, međutim, dijalog je samo jedan dio cjelokupnog ponašanja, koje je suština filma. Dramski pisac koji piše za film, dakle, mora da transformiše dijalog za film i da prihvati činjenicu da reditelj određuje stil filma i koordinira radom glumaca, direktora fotografije, kompozitora i ostalih stvaralaca. Ipak, Manvel priznaje da, u slučaju adaptacije poznate drame, važnost dramskog pisca izbija u prvi plan, a ako se radi o uspješnim filmskim adaptacijama, uloga pisca i reditelja imaju podjednak značaj.⁴³⁷

Uspješna adaptacija pozorišnog djela, prema Manvelu, jeste obrada originalnog djela u formu koja „odgovara novom mediju i koja omogućava da se radnja i likovi posmatraju sa veće blizine i fleksibilnije nego što je moguće, i čak poželjno u pozorištu“⁴³⁸. Manvel navodi šest nivoa adaptacije, koji podrazumijevaju različite oblike transmutacije⁴³⁹:

1. filmovi koji su snimak pozorišne produkcije viđene iz različitih pozicija sa simultanom upotrebom kamera na različitim lokacijama;
2. prenošenje poznate predstave iz pozorišta u filmski studio sa novom ali sličnom scenom;
3. filmska koncepcija poznate pozorišne predstave;
4. izvođenje klasične drame u kompleksu filmskog studija;
5. posebne adaptacije drama svih perioda, snimane u studiju ili na nekoj lokaciji, nezavisne od prethodne pozorišne produkcije;
6. adaptacije koje potpuno transformišu dramu.

⁴³⁶ *Ibid.*, 186.

⁴³⁷ *Ibid.*, 191.

⁴³⁸ *Ibid.*, 192., “suits the new medium and that enables the characters and action to be observed much more closely and flexibly than is possible, or even desirable, in the theater“.

⁴³⁹ *Ibid.*, 192–193.

U novijoj studiji iz 2000. godine, Tomas Erskin i Džejms Velš (Thomas Erskine, James Welsh) tvrde da je pozorišno iskustvo jedinstveno i da se najbolje drame ne mogu prenijeti na film⁴⁴⁰. Iako su i drama i film namijenjeni izvođenju, uslovi za njihovo izvođenje su različiti: na pozornici se radnja dešava na ograničenom prostoru, posmatra je gledalac sa fiksne pozicije i distance, a gluma mora biti naglašena; na filmu se, međutim, simulira stvarnost, kamera približava gledaoca radnji, a gluma, koja se snima u sekvencama, prirodnija je.⁴⁴¹

Erskin i Velš tvrde da dramu, i prije postavljanja na scenu, mora da protumači pozorišni reditelj na smislen način. Za film, pozorišno djelo mora da se uprosti za masovnu publiku, koja je manje obrazovana i iskusna od pozorišne publike.⁴⁴² Vođeni očekivanjima publike i potrebom da opravdaju investicije, filmski studiji insistiraju na tome da filmske zvijezde dobiju glavne uloge. Za Erskina i Velša, kriterijum ocjene filmske adaptacije jeste vjernost „duhu“ i „pismu“ teksta.⁴⁴³ Oni ističu da se neke drame mogu lako adaptirati, dok neke, apstraktnije i sa više pozorišnih elemenata, ne mogu (kad se, na primjer, simbolika drame pokušava reprodukovati realistički). Ovi autori ističu dvosmjernost procesa adaptacije: isto kao što se drame adaptiraju za film, film se sve učestalije adaptira za scenu.

Film, zaključuju Erskin i Velš, kombinuje različite umjetnosti u legitimnu, novu umjetnost, pa se smatra umjetnošću zajednice i tehnologije i najboljom formom umjetničkog izraza 20. vijeka, koja bolje od pozorišta prenosi publiku u novi svijet.

Bert Kardulo (Bert Cardullo) zaključuje da se razlike između filma i pozorišta svode na ideju o stvaraocu, publici i umjetničkom djelu.⁴⁴⁴ Pitanje autorstva, prema Kardulu, ukazuje na to da je pozorišni autor dramski pisac, ali ako uzmemo u obzir da se dramski tekst izvodi na pozornici, onda podjednako važnu ulogu imaju i reditelj i glumci. Isto tako, iako je uvriježeno mišljenje da reditelj ima ključnu ulogu na filmu, dobar film ne može postojati bez dobre priče.

U vezi sa publikom, rana kritika ističe razlike između filmske, masovne publike i pozorišne, elitne, iako je ta razlika prouzrokovana društveno-ekonomskim odnosima,

⁴⁴⁰ Thomas Erskine, James Welsh, "Drama into Film", in: *Stage and Screen*, 218.

⁴⁴¹ *Ibid.*, 219.

⁴⁴² *Ibid.*, 221.

⁴⁴³ *Ibid.*, 225.

⁴⁴⁴ Bert Cardullo, "Theater Versus Film: An Historical Introduction", in: *Stage and Screen*, 9–10.

koji nemaju veze sa inherentnim osobenostima ta dva medija.⁴⁴⁵ Druga razlika odnosi se na angažovanost publike: za filmsku publiku kaže se da je pasivnija jer joj je lakše da obuzda nevjericu zbog tačne reprezentacije stvarnosti i zbog toga što je vodi kamera.

Kad govorimo o drami i filmu kao umjetničkim ostvarenjima, ono što im je zajedničko jeste da su obje izvođačke umjetnosti. S druge strane, film je dvodimenzionalan, a pozorište – trodimenzionalno, film je zabilješka nekog prošlog izvođenja, dok smo u pozorištu svjedoci izvođenja koje se odvija pred našim očima. Takođe, iako je pozorište stvarnije, jer se dešava u tri dimenzije, prisustvo glumaca u nerealističnom prostoru potkopava realnost pozorišta.⁴⁴⁶

U pogledu razlika između filmskog i pozorišnog tretiranja vremena i prostora, Kardulo zaključuje da film ima veću fleksibilnost da preskače vrijeme, da predstavi simultane radnje, da skače između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti i da ponavlja iznova isti trenutak.⁴⁴⁷ S druge strane, i pozorište može biti fleksibilno u predstavljanju vremena: u predstavama se može koristiti vremenska elipsa ili fleksibilno pozorišno vrijeme koje skraćuje, produžava ili iskrivljuje realno vrijeme. Takođe, sekvencijalno otvaranje vremena u pozorištu može biti njegova prednost, a ne mana.⁴⁴⁸ Drugo, film fleksibilno tretira prostor, dok je pozorište ograničeno na njegovu kontinuiranu upotrebu: u pozorištu gledalac je fiksiran u jednoj poziciji i radnju posmatra iz te pozicije i tačke gledišta, dok filmski gledalac, iako ostaje na jednom mjestu, stalno mijenja perspektivu, posmatrajući radnju iz pozicije lika ili neke druge pozicije.⁴⁴⁹

Pošto je film oslobođen vremenske i prostorne kontinuiranosti, kadar je osnovna jedinica filmske strukture. Filmska scena sastoji se od kadrova, a oni su najmanja jedinica drame, tj. „jedinica konflikta“, od kojih se sastoji scena.⁴⁵⁰ Scene i činove u pozorištu organizuju srednje strukture drame, tj. rituali (dolasci, odlasci, sahrane, vjenčanja, razgovori i sl.), a na filmu su srednje strukture labavije i manje ritualne. Uvriježeno je mišljenje da film počinje konkretnim, a završava idejom, dok pozorište ide od ideje ka konkretnom otjelovljenju, zbog čega najveće drame teže mitskom, a

⁴⁴⁵ *Ibid.*, 9.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, 12.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, 13.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*, 16.

filmovi koji idu dalje od neposredne stvarnosti karakterišu se kao previše teatralni ili književni.⁴⁵¹

Film, zaključuje Kardulo, nudi veće mogućnosti, ali to ne znači da sve treba da se koriste. Isto tako, i pozorište može da bude vizuelno. Siguran znak klišea u filmskoj adaptaciji jeste prostorno „otvaranje“ drame kao znak superiornosti.⁴⁵² „Otvaranje“ može biti poželjno, ali prema Kardulu, mora biti rezultat razmišljanja kako se prostor koristi u novom mediju, a biće uspješno kada filmski stvaralac zna šta radi i tretira svoje djelo kao novo ostvarenje na osnovu poznatog izvora.⁴⁵³

Kardulovo mišljenje, u pogledu funkcionalnog „otvaranja“ drame, potvrđuje i teoretičar Džerald Mast (Gerald Mast), koji insistira na tome da svaki prostor nosi značenje, i da „prilikom promjene prostora i pozicije kamere unutar jednog mjesta, svaki element u svakom prostoru (zidovi, prozori, namještaj, predmeti, oblici, boje, svjetlo) ima neku vezu sa likovima, radnjom i temom filma“.⁴⁵⁴ Krajnje rješenje ekranizacije drame, prema Mastu, jeste u stvaranju „tečnog verbalno-vizuelnog stila koji kroz montažu, narativnu konstrukciju i dekor, dramsku radnju pretvara u epski (narativni) kod“.⁴⁵⁵

⁴⁵¹ *Ibid.*, 16–17.

⁴⁵² *Ibid.*, 13.

⁴⁵³ *Ibid.*, 15.

⁴⁵⁴ *Interrelations of Literature*, 291, “in its shifting spaces, and its shifting camera positions within spaces, the cinema can endow every element in every space (walls, windows, furniture, objects, shapes, colours, patterns of light) with significant relations to the characters, action, and themes of the film“.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, “a seamless weave of verbal and visual style that, through editing, narrative construction, and decor, renders the dramatic work into the "epic" (i. e., narrated mode)“.

2. Teorija adaptacije: istorijski pregled (do početka 21. vijeka)

Prvi pokušaji da se od poznatih književnih djela stvori filmsko djelo sežu do 1907. godine, kad je američki filmski studio *Kompanija Kalem (Kalem Company)* snimio petnaestominutnu neautorizovanu verziju romana *Ben Hur* autora Lu Volisa (Lew Wallace), i kad je osnovana francuska kompanija *Umjetnički film (Film d'Art)* s namjerom da se ekranizuju ozbiljne drame i priče.⁴⁵⁶ Od samih početaka adaptacije, filmovi su imitirali književne narativne obrasce. Film *Velika pljačka voza (The Great Train Robbery, 1903)* smatra se prvim filmom koji je ispričao priču, iako se i u ranijim kratkim filmovima pojavljuju karakter, događaji i zaplet kao osnove priče.⁴⁵⁷ Od pojave zvuka na filmu pa do danas teoretičari se dijele na one koji ističu različitost filma i književnosti i na one koji ističu analogije između ta dva medija.

Jedan od prvih filmskih teoretičara Bela Balaš (Béla Balázs), u *Teoriji filma*⁴⁵⁸ – poznatom djelu filmske teorije, kaže da adaptacije ne treba apriori odbacivati kao neumjetničke, jer je cijela istorija književnosti prepuna remek-djela koja su adaptacije drugih djela. On navodi primjer sjajnih Šekspirovih drama koje su adaptacije poznatih italijanskih priča, ili grčkih klasičnih drama koje su potekle od starih epova. Balaš objašnjava da je adaptacijom moguće stvoriti savršeno umjetničko djelo samo ukoliko, uprkos identičnim pričama ili temama, sadržaj ostane različit. Dakle, Balaš polazi od ideje da se „sirovi materijal stvarnosti može oblikovati u mnogo različitih umjetničkih formi“ i zaključuje da „sadržaj“ koji određuje formu nije više taj sirovi materijal“⁴⁵⁹. To znači da scenarista koji adaptira dramu može koristiti neko umjetničko djelo kao sirovi materijal i gledati ga iz svog ugla, ne obraćajući pažnju na formu koju taj materijal već ima.⁴⁶⁰ Filmski stvaralac ima pravo da mijenja original koliko hoće u skladu sa zahtjevima filmskog medija. Iako adaptacija podrazumijeva uzimanje teme iz nekog književnog djela, ona je potpuno nezavisno ostvarenje. On zaključuje da je svaka smisljena adaptacija, u stvari, ponovno tumačenje nekog djela, a kad filmski stvaralac za

⁴⁵⁶ *Ibid.*, 278.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, translated by Edith Bone, London: Dennis Dobson, 1952, 258.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, 260, “the raw material of reality can be fashioned into many different art forms... 'content' which determines the form, is no longer such raw material“.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, 263.

potrebe filma mijenja strogi dramski stil, on time samo pokazuje poštovanje prema drugačijim umjetničkim formama. U tom smislu, „upravo poštovanje zakona stila koji upravljaju različitim umjetničkim formama čini adaptacije opravdanim i potrebnim“⁴⁶¹. Za razliku od drugih teoretičara, Balaš ističe da adaptacija počinje samim pisanjem scenarija, a ne snimanjem filma. Scenario smatra nezavisnom književnom formom i kompletnim umjetničkim djelom⁴⁶², te je i adaptacija potpuno autonomno ostvarenje, ni po čemu inferiornije od književnog originala.

U teorijama Zigfrida Krakauera i Andrea Bazena primjećuje se odstupanje od Balašove teorije.

U *Teoriji filma*⁴⁶³ Krakauer naglašava razlike između romana i filma, ističući svijet kamere kao prvenstveno *materijalni*, a svijet romana kao *mentalni* kontinuum, i zaključuje da je „svaki pokušaj da se mentalni kontinuum romana prenese u život kamere, beznadežno osuđen na propast“⁴⁶⁴: ili će u filmsko ostvarenje unijeti realne objekte i lišiti roman mentalnih slika koje su za njega vezane, ili će, želeći da prenese mentalne slike, staviti realne objekte u drugi plan i postići nefilmsko rješenje. Krakauer uvodi koncept „filmske i nefilmske adaptacije“. Analizirajući relativno vjerne filmske adaptacije, a fokusirajući se na nivo do kog su te adaptacije ispunile zahtjeve filmskog medija, on ističe različit nivo njihovog filmskog kvaliteta. Razlika u kvalitetu adaptacija, prema Krakaueru, proizilazi iz razlika u samim originalima – romanima koji se adaptiraju, a ne iz razlika u filmskim stvaraocima. Iako je svijet romana mentalni kontinuum, među romanima postoje oni „filmski“, sa mentalnim kontinuumom koji se može predstaviti i imitirati „kontinuitetom materijalnih fenomena“⁴⁶⁵, i oni „nefilmski“, koji uključuju „neprevodive aspekte života“⁴⁶⁶. Primjer za prvi tip jeste Stajnbekov (Steinbeck) roman *Plodovi gnjeva (The Grapes of Wrath)*, od koga je napravljena vjerna adaptacija u režiji Džona Forda (John Ford). Stajnbekovo djelo je po mnogo čemu

⁴⁶¹ *Ibid.*, “it is often a respect for the laws of style that govern the various art forms which makes adaptations justifiable and even necessary“.

⁴⁶² *Ibid.*, 246–247.

⁴⁶³ Siegfried Krakauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, MB Hansen, Princeton University Press, 1997, 222–235.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 238, “any attempt to convert the mental continuum of the novel into camera-life appears to be hopelessly doomed“.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, 240, “by a continuity of material phenomena“.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, “untranslatable aspects of life“.

„filmsko“: ono otkriva stvarnost i tjera nas da se s njom suočimo. Nefilmske adaptacije potiču od romana koji „konstruišu filmski nesavladiv univerzum“⁴⁶⁷, kakav je Prustov. Dakle, adaptacija ima smisla samo kad je sadržaj romana ukorijenjen u objektivnoj realnosti, a ne u mentalnom iskustvu. Unutrašnji život karaktera mora se vizuelno predstaviti postupkom koji je prirodan materijalnom svijetu, ne specijalnim efektima. Adaptacija služi originalu sve dok je vizuelno vjerna njegovoj formi i sadržaju bez pokušaja da ga transcendira.

Za Andrea Bazena filmske adaptacije su „zgusnute verzije, rezimei, filmski 'dajdžesti' književnog djela“⁴⁶⁸. Kroz filmsku adaptaciju, tj. „dajdžest“, književnost nam je prijemčivija, upravo zbog posebnog načina izražavanja.⁴⁶⁹ Glavni cilj adaptacije jeste, prema Bazenu, da „uprosti i zgusne djelo iz kojeg se u osnovi zadržavaju samo glavni likovi i situacije“⁴⁷⁰. U eseju *U odbranu mješovitog filma (In Defense of Mixed Cinema)*,⁴⁷¹ Bazen zaključuje da je suština adaptacije u vjernosti književnom izvoru. Filmsku adaptaciju treba osuditi ako je iznevjerila suštinu romana, i kad god osjetimo da ta izdaja nije bila neizbježna. Ipak, adaptacije koje nisu vjerne ne mogu pokvariti original onima koji ga poznaju – gledaoci koji nisu čitali original mogu da se zadovolje filmom, ili mogu željeti da pročitaju original. Kultura, tvrdi Bazen, ne gubi adaptacijom.

Filmski stvaralac može samo imati koristi od vjernosti originalu: roman, kao razvijeniji žanr, koji je namijenjen obrazovanijoj publici, jeste uzor za filmskog stvaraoca: on nudi kompleksnije likove, čvrstinu i sofisticiranost u pogledu odnosa sadržaja i forme⁴⁷². Ako je materijal originala na mnogo intelektualnijem nivou, filmskom stvaraocu se nude dvije opcije: original može služiti kao norma, koju filmski stvaralac adaptira za ekran, ili se može stvoriti filmski ekvivalent, što znači da filmski stvaralac prevodi knjigu na ekran, ne služeći se njom samo kao inspiracijom.⁴⁷³ Kad se

⁴⁶⁷ *Ibid.*, 242, “construct a cinematically unmanageable universe“.

⁴⁶⁸ André Bazin, “Adaptation, or The Cinema as Digest“, in: *Film Adaptation*, ed. J. Naremore, New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, 21, “condensed versions, summaries, film 'digests“.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, 26.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, 25, “to simplify and condense a work from which it basically wishes to retain only the main characters and situations“.

⁴⁷¹ André Bazin, *What Is Cinema*, ed. Hugh Gray, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967, 53–69.

⁴⁷² *Ibid.*, 66.

⁴⁷³ *Ibid.*

književni uzor tretira kao nešto što je drugačije od uobičajenog scenarija, film se uzdiže na nivo književnosti.

Zbog razlika u estetskim strukturama filma i književnosti (slika nasuprot jeziku, intima izolovanog čitaoca nasuprot bioskopskoj publici), filmski stvaralac mora da pokaže inventivnost i delikatnost u nalaženju filmskih ekvivalenata.⁴⁷⁴ Polazeći od činjenice da je forma „vidljiva manifestacija stila, koji je apsolutno neodvojiv od narativnog sadržaja čija je... metafizika“⁴⁷⁵, Bazin zaključuje da je vjernost književnoj ili bilo kojoj drugoj formi iluzorna, a jedino što je moguće jeste „jednakost značenja formi“⁴⁷⁶. Stil Šabrolovog filma *Nada (Nada)* potpuno je identičan stilu romana na osnovu kog je nastao, iako su u pitanju dvije različite umjetničke forme, a u filmu *Jedan dan na selu (Une Partie de Campagne)*, Renoar je ostao vjeran duhu Mopasanove priče, dajući mu lični pečat, pa filmsko ostvarenje postaje „prelamanje djela kroz svijest drugog kreatora“⁴⁷⁷.

Povlačeći analogiju između adaptiranja i prevođenja, Bazin lošu adaptaciju izjednačava sa bukvalnim prevođenjem ili previše slobodnim prevodom, i zaključuje da je „dobra adaptacija oživljavanje teksta i duha“⁴⁷⁸ originala. On objašnjava da „što su važniji... književni kvaliteti djela, to adaptacija više ruši njegovu ravnotežu, i to joj je više potreban kreativni talenat da ga rekonstruiše na novoj ravnoteži, koja nije identična, nego ekvivalentna staroj“.⁴⁷⁹ U estetskom smislu, prema Bazinu, neuspješne su adaptacije Balzakovih romana i filmovi poput *Idiota (The Idiot)* i *Za kim zvona zvone (For Whom the Bell Tolls)*.⁴⁸⁰ Ipak, on navodi primjere u kojima su filmski stvaraoci uspjeli da pomoću vizuelne mašte stvore „filmski ekvivalent stila originala“⁴⁸¹, poput filma *Pastoralna simfonija (La Symphonie Pastorale)*, u kome su lijepe oči glumice Mišel Morgan (ogledalo najdubljih misli slijepe Gertrude) i sveprisutni motiv snijega – odlična zamjena za Židovu upotrebu prošlog vremena u romanu.⁴⁸² Prave filmske

⁴⁷⁴ *Ibid.*, 67.

⁴⁷⁵ *Film Adaptation*, 20, “a visible manifestation, of style, which is absolutely inseparable from the narrative content, of which it is... the metaphysics“.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*, “refraction of one work in another creator's consciousness“.

⁴⁷⁸ André Bazin, *What is Cinema*, 67, “a restoration of the essence of the letter and the spirit“.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, “the more important and decisive the literary qualities of the work, the more the adaptation disturbs the equilibrium, the more it needs a creative talent to reconstruct it on a new equilibrium not indeed identical with, but equivalent of, the old one“.

⁴⁸⁰ *Film Adaptation*, 21.

⁴⁸¹ *Ibid.*, 20, “the cinematic equivalent of the style of the original“.

⁴⁸² *Ibid.*

ekvivalente, Bazen nalazi i u Bresonovoj filmskoj upotrebi elipsa i litota u montaži filma *Dnevnik seoskog sveštenika* (*Le Journal d'un curé de campagne*) kao ekvivalentu za hiperbolu u Bernanosovom tekstu.⁴⁸³ Efektivna vjernost Koktoa i Vajlera jeste dokaz razvoja kinematografske inteligencije, jer su ti stvaraoci svojom inventivnošću stvorili remek-djela filmskim sredstvima specifičnom mobilnošću kamere, montažom, fotografijom, upotrebom fiksne kamere ili dubinom polja.⁴⁸⁴ To što se film oslanja na pozorišni repertoar, znak je zrelosti. Bazenov je zaključak da adaptirati znači poštovati, a ne izdati, a da bi težio vjernosti, filmski stvaralac mora prvo poznavati estetsku strukturu svoje umjetnosti. Da bi se dostigao visok nivo estetske vjernosti, kinematografska forma izraza mora napredovati kao ona u polju optike, tako da prelazak sa pozorišnog na filmsko djelo zahtijeva naučno znanje o vjernosti, koja je uporediva sa znanjem kamermana u fotografiji. Iako postoje filmske adaptacije koje su sjajna filmska ostvarenja, Bazen favorizuje originalni scenario, a na činjenicu da se film sve više okreće književnosti, gleda kao na neumitnost koju moramo razumjeti.⁴⁸⁵

O tome da je moguće postići iste efekte u književnosti i na filmu govori Sergej Ejzenštajn. U romanu *Bel-Ami* (*Bel Ami*), Mopasan je opisao kako ponoć otkucava na različitim mjestima i na različitim satovima, u svijesti i osjećanjima čitaoca, gradeći sliku ponoći i značenja koji ona ima za Žorža Durua (Georges Duroy) – sudbonosnog sata u kojem treba da pobjegne sa Suzanom. Tih dvanaest otkućaja, koji kod Mopasana odzvanjaju iz različitih daljina ('daleki', 'bliži', 'veoma daleki'), prema Ejzenštajnu, mogu se filmski predstaviti kao niz kadrova snimljenih iz različitog ugla kamere: 'total', 'srednji plan' i 'daleki total'.⁴⁸⁶

U danas čuvenom eseju *Dikens, Grifit i film danas* (*Dickens, Griffith, and the Film Today*)⁴⁸⁷, Ejzenštajn je ustanovio taj princip jednakosti, tvrdeći da je američka filmska estetika, oličena u djelu reditelja Dejvida Grifita (D.V.Griffith), proizašla iz viktorijanskog romana i Dikensonovog djela. Grifit, kao i Dikens, slika Ameriku kao modernu i provincijalnu, služi se atmosferom da dočara likove, a u Dikensu je našao

⁴⁸³ A. Bazin, *op. cit.*, 68.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Sergei Eisenstein, "Word and Image", in: *The Film Sense*, edited and translated by Jay Leyda, New York: Meridian Books, 1957, 21.

⁴⁸⁷ Sergei Eisenstein, "Dickens, Griffith, and the Film Today", in: *Film Form: Essays in Film Theory*, edited and translated by Jay Leyda, New York and London: Harcourt, 1977, 195–257.

uzor za sve svoje inovacije: pretapanje⁴⁸⁸ (eng. *dissolve*), kao u *Priči o dva grada*, za krupni kadar, švenk pan, za igru svjetla, za ubrzavanje tempa, i, više od svega, za paralelnu montažu.⁴⁸⁹ Dikensovo djelo, opet, ima mnoge filmske elemente kao što su – „filmski optički kvalitet, kompozicija kadra, promjena naglaska posebnim objektivima“⁴⁹⁰.

Montaža, prema Ejzenštajnu, proizvodi isti efekat u različitim umjetnostima, u slikarstvu, glumi, pa i na papiru i na ekranu. Ona ima smisla kad „posebni djelovi, naporedo postavljeni, proizvode opštost, sintezu jedne teme“⁴⁹¹. Ejzenštajn taj proces ovako objašnjava: pred stvaraocem lebdi slika koja otjelovljuje ideju, a zadatak je stvaraoca da tu sliku transformiše u „nekoliko djelimičnih reprezentacija koje će, međusobno iskombinovane i naporedo postavljene, u svijesti i osjećanjima gledaoca, čitaoca ili slušaoca prizvati onu istu, početnu, opštu sliku koja je prvobitno lebdjela pred kreativnim umjetnikom“⁴⁹².

Žan Mitri (Jean Mitry) sumnja da se u dva različita medija mogu proizvesti dva ista značenja. Za njega je adaptacija rađanje novog djela koje poprma novi smisao, ostvarenje „otvoreno ka novim perspektivama jer sredstva izražavanja, samim tim što su drugačija, izražavaju različite stvari“⁴⁹³. Ona, prema njegovom mišljenju, nije prelazak sa jednog na drugi jezik nego „prelazak sa jedne forme na drugu, stvar transpozicije, rekonstrukcije“⁴⁹⁴. On smatra da su razlike između filmske i pozorišne forme sljedeće: „filmsko 'prisustvo' je formalno jedinstvo osobe i svijeta, a pozorišno 'prisustvo' je formalno jedinstvo glumca i riječi“⁴⁹⁵; pozorišni dijalog se ne može skratiti jer

⁴⁸⁸ Postupno pretapanje kadra A u kadar B.

⁴⁸⁹ Paralelna montaža podrazumijeva naizmjenično nizanje dva ili više tokova radnje. Ti tokovi moraju biti uzročno povezani, sastavni djelovi jedne cjeline.

⁴⁹⁰ Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, 213, “cinematic 'optical quality', 'frame composition', 'close-up', and the alteration of emphasis by special lenses“.

⁴⁹¹ Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, 30, “separate pieces produce, in juxtaposition, the generality, the synthesis of one's theme“.

⁴⁹² *Ibid.*, “a few basic partial representations, which, in their combination and juxtaposition, shall invoke in the consciousness and feelings of the spectator, reader or auditor, that same initial general image which originally hovered before the crative artist“, 31.

⁴⁹³ Jean Mitry, “Remarks on the Problem of Cinematic Adaptation“, in: *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Vol 4, No. 1. (Spring, 1971), 1, “open onto different perspectives, because the means of expression, *in being different*, would express different things-not the same things in different ways“.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, “passing from one *form* to another, a matter of transposition, of reconstruction“.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, 2, “the cinematic 'presence' is the formal unity of the person and the world, the thatrical 'presence' is the formal unity of the actor and the word“.

objašnjava, a filmski je lišen transcendentnog; između pozorišne forme, koja se zasniva na „sporijem ritmu verbalne ekspresije“,⁴⁹⁶ i filmske, koja se oslanja na „brzi ritam vizuelne ekspresije“,⁴⁹⁷ vlada neusklađenost poretka trajanja (opisu od dvije strane teksta odgovara jedna filmska slika), a ni intelektualni proces nije isti, jer se „pozorišna stvarnost *shvata*, a filmska *percipira*“⁴⁹⁸. Iako film može da liči na dramu, ukoliko su mu forma i način izraza filmski, vizuelni razvoj pozorišnog djela može samo da deformiše dramu jer riječi označavaju jedno, a slike drugo. Mitri zaključuje da je vjerna adaptacija teksta nemoguća i da je „nemoguće prevesti verbalnu magiju u vizuelnu zato što su značenja, perspektive i mogućnosti radikalno različite“⁴⁹⁹. Adaptator se suočava sa dilemom: 1) da je vjeran 'pismu' (eng. *letter*) originala, pri čemu slijedi proceduru romanopisca, ali rezultat toga jeste da zbog vizuelnog jezika izražava nešto sasvim drugo ili krivi utvrđeni smisao, i, misleći da je vjeran romanu, „konzistentno ga iznevjerava elementima sopstvene fabulacije (fabulation)“⁵⁰⁰, ili 2) da je 'vjeran duhu' originala (eng. *spirit*), pri čemu razbija kontinuitet romana, ali izražava slične ideje, što više nije adaptacija, već novo djelo. Za ovu dilemu Mitri nudi dva rješenja: pošto su pismo i duh neodvojivi, jer „izdati pismo znači izdati duh, pošto se duh nalazi samo u pismu“⁵⁰¹, adaptacija se, prema Mitriju, svodi ili na ilustraciju originala, kao u filmovima *Velika očekivanja (Great Expectations)* i *Oliver Twist (Oliver Twist)*, ili na novo kreativno ostvarenje:

*Onaj koji adaptira tekst može da slijedi priču korak po korak, da je pretvori u slike, ne uključujući ništa što je njoj strano, ne označavajući ništa kroz jezik. On se ne trudi da prevede označavanja, već samo reprodukuje stvari koje su već označene riječima. Film od tog trenutka nije više ni kreacija ni izraz nego predstavljanje ili ilustracija. Ili, ne težeći da bude vjeran piscu, razmišlja o temi i daje joj drugačije usmjerenje i potpuno drugačije značenje. On stvara lično djelo koristeći original kao polaznu tačku ili kao inspiraciju.*⁵⁰²

⁴⁹⁶ *Ibid.*, “slower rhythm of verbal expression“.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, “the rapid rhythm of visual expression“.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, 3, “Theatrical reality is *understood*; cinematic reality is *perceived*“.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, “it is impossible to translate verbal into visual magic, because the meanings, the perspectives, the potentialities are radically different“.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, 4, “betrays him consistently with the very elements of his own fabulation“.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² *Ibid.*, “1) Either the adaptor follows the story step-by step, putting it into images, including nothing which is foreign to it, and signifying nothing to the artifices of language. He does not strive to translate significations, because they are in the words; instead he seeks to reproduce the *things* signified by the words. The film, from that moment, no longer is creation or expression, but only representation or illustration; 2) Or, not troubling to remain faithful to the author, he rethinks the subject, and ends by

Mitri negira Balaševu tvrdnju da adaptator koristi roman ili dramu kao sirovi materijal ignorišući formu, jer drama i roman nisu sirova realnost već *protumačena* stvarnost, a njihova forma je važna jer određuje značenje. Da bi izrazio isto što i roman, adaptator mora napustiti formu romana, i, ukoliko hoće da ga ispoštuje, već označeni svijet mora pretvoriti u slike.

Obimnije studije o vezi između književnosti i filma sporadično su se javljale tokom XX vijeka, a mnogo intenzivnije krajem vijeka, sa utemeljenjem filmske adaptacije kao zasebne oblasti humanističkog plana i programa. Njihov glavni fokus bio je utvrđivanje sličnosti i razlika između filma i književnosti kao umjetnosti, medija i kulturnih proizvoda.⁵⁰³

Jedna od glavnih američkih studija koja se bavi odnosom književnosti i filma jeste *Romani na filmu* Džordža Blustouna (George Blustone)⁵⁰⁴. On je primijetio da je stvaralaštvo Grifita i Konrada, iako je prvi bio reditelj, a drugi romanopisac, obilježila ista namjera usmjerena gledaocu/čitaocu – „omogućiti ti da vidiš“⁵⁰⁵. Blustoun navodi, ipak, da književnost i film podrazumijevaju dva *različita* načina gledanja i dvije *različite* publike. Blustoun ističe neizbježnost promjena u napuštanju jezičkog i prelaskom na vizuelni medij, odlaskom od jednog niza „fluidnih, relativno homogenih konvencija“⁵⁰⁶ ka drugom. U tom smislu, Blustoun smatra da je besmisleno govoriti o ocjeni kvaliteta adaptacije u odnosu na original, jer su oba medija nezavisna i imaju jedinstvene kvalitete.⁵⁰⁷

Blustoun polazi od različitog porijekla i istorijskog razvoja romana i filma i dolazi do zaključaka o različitim osobenostima samih medija. Film djeluje na naša čula i može da pravi beskrajne varijacije fizičke stvarnosti: film je zasnovan na optičkom principu postojanosti vida, a uprkos ograničenjima filmskog materijala, kamera koristi

giving it another development and a completely different meaning. He makes a personal work using original as a point of departure, as an inspiration.“

⁵⁰³ David L. Kranz, “Trying Harder: Probability, Objectivity, and Rationality in Adaptation Studies“, in: *The Literature / Film Reader, Issues of Adaptation*, eds. James M. Welsh, Peter Lev, Maryland, USA: Scarecrow Press Inc., 2007, 77.

⁵⁰⁴ George Bluestone, *Novels into Film*, Berkeley: University of California Press, 1961.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 1, “to make you see“.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, 5.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, 7.

beskonačne vizuelne varijacije, njenim kretanjem postižu se sjajni vizuelni efekti, a specifičnim podešavanjem objektiva mogu da se i bez njenog kretanja postignu posebni efekti, kao što podešavanjem svjetla može da se dobije željena atmosfera.⁵⁰⁸ Književnost, međutim, apsolutno zavisi od simboličkog medija koji „stoji između opažatelja i simbolizovanog objekta opažanja“.⁵⁰⁹

Razlika između književnosti i filma, prema Blustounu, najočiglednija je kad se radi o načinu na koji jezik i film predstavljaju književne trope: „za razliku od pokretnih slika koje do nas dolaze direktno, kroz percepciju, jezik mora da se filtrira kroz ekran konceptualnog razumijevanja... a konceptualni proces... jeste različit način iskustva i različit način shvatanja univerzuma“⁵¹⁰. Književni trop zasniva se na nalaženju sličnih kvaliteta u različitim stvarima i obiluje konotacijama od kojih je vizuelna samo jedna. Filmska metafora se, međutim, ne smije zasnivati na pretvaranju jezičke u vizuelne slike, jer bi značila obustavljanje realističnih zahtjeva. Ipak, Blustoun ističe da kroz montažu, tj. „selekciju, kombinovanje, poređenje, kontrastiranje i povezivanje različitih prostornih entiteta“⁵¹¹ filmski stvaralac može da stvori jedinstven filmski ekvivalent književnog tropa na način da „dvije filmske trake rađaju nešto novo, treće, 'tertium quid'“⁵¹².

Književnost i film podrazumijevaju dvije različite publike, čiji ukus određuje sadržaj tih medija. Književnost ima status institucije zato što stvara i održava „zajedničke simboličke karaktere koji moraju postati dio iskustva svakog pojedinca što učestvuje u tom društvu“⁵¹³, a zahtjevi filmske produkcije, nezvanične i zvanične cenzure i savremeni narodni mitovi utiču na filmske konvencije.⁵¹⁴ Dakle, zadatak filmskog adaptatora jeste da se prilagodi konvencijama koje su kroz istoriju bile različite za film i književnost.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 15–16.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 21, “stands between the perceiver and the symbolised percepta“.

⁵¹⁰ *Ibid.*, 20, “where the moving picture comes to us directly through perception, language must be filtered through the screen of conceptual apprehension... the conceptual process... represents a different mode of experience, a different way of apprehending the universe“.

⁵¹¹ *Ibid.*, 21, “selecting and combining, by comparing and contrasting, by linking disparate spatial entities“.

⁵¹² *Ibid.*, 25, “the two strips, joined together become a tertium quid, a third thing which neither of the strips have been independently“.

⁵¹³ *Ibid.*, 31, “communal symbolic characters who must become part of the experience of every individual who is to take part in this society“.

⁵¹⁴ *Ibid.*, 37.

Mentalna stanja (imaginacija, snovi, sjećanja), prema Blustounu, ne mogu se na pravi način predstaviti filmom, u prostoru, jer postoje samo u individualnoj svijesti. On to ovako objašnjava: „S obzirom na to da radi samo u prostornom poretku, film ne može da predstavi misao, jer onog trenutka kad se eksternalizuje, prestaje da bude misao.“⁵¹⁵ Film, dakle, može prikazati kako likovi misle ili osjećaju, ali direktnu misao ne može prikazati. Ako se i pojave na ekranu, snovi i sjećanja samo su „prostorne reference“⁵¹⁶ na snove i sjećanja, a ne precizna predstavljanja.

Blustoun smatra da razlika između filma i romana proizilazi i iz njihovog različitog tretiranja vremena i prostora⁵¹⁷ jer „formativni princip romana je vrijeme, a filma prostor... roman uzima prostor zdravo za gotovo, a narativ formira u vremenskim vrijednostima, film uzima vrijeme zdravo za gotovo, a narativ formira u prostoru, roman stvara iluziju prostora idući od tačke do tačke u vremenu, film predstavlja vrijeme idući od tačke do tačke u prostoru... roman se usklađuje sa mogućnostima psihičkog, a film – fizičkog zakona.“⁵¹⁸

⁵¹⁵ *Ibid.*, 47–48, “having only arrangement of space to work with, cannot render thought, for the moment thought is externalized it is no longer thought“.

⁵¹⁶ *Ibid.*, 48, “spatial referents“.

⁵¹⁷ Blustoun polazi od analize hronološkog vremena. Roman ima tri, a film samo jedno vrijeme. Hronološko vrijeme romana postoji na tri nivoa: hronološki tok čitanja, hronološki tok naratorovog vremena i hronološki raspon narativnih događaja. Oni se harmonizuju u fiktivnom svijetu voljom čitaoca, koji prihvata konvenciju i zanemaruje nevjericu. Međutim, za prozu, koja je fiksna, sadašnji momenat uvijek izmiče. Na filmu pak kamera je uvijek narator, pa postoji samo hronološko trajanje gledanja filma i trajanje događaja. Čitalac romana može da kontroliše vrijeme čitanja, za razliku od filmskog gledaoca, koji je ograničen projektorom, pa su konvencije filma kompaktnije u odnosu na film, a ponekad zahtijevaju uklanjanje čak i polovine sadržaja romana, što ukazuje na kvantitativne razlike pri adaptaciji originala. Jezik književnosti može učiniti da dugo vrijeme čitanja pokriva kratko fiktivno vrijeme i obratno. Filmski ekvivalent zgušnjavanja i proširenja vremena jesu „spid ap“ (eng. *speed up*) i „slou moušn“ (eng. *slow-motion*). Reditelj filma ima elemente realnosti fiksirane na celuloidnoj traci, i, kombinujući ih po svojoj želji, on stvara svoj prostor i vrijeme i novu stvarnost, vrijeme se oslobađa samim oslobađanjem prostora, pa se na filmu i vrijeme može zakočiti i ubrzati, a prostorna mobilnost čini vrijeme fleksibilnijim. Razlika između filma i književnosti postaje očigledna kad se govori o toku psihološkog vremena: pokazalo se da je i jezik neadekvatan instrument prenošenja psihološkog vremena, a to naročito važi kod filma, kod koga se slike odvijaju u sadašnjosti i nemaju prošlost i budućnost, pa filmski stvaralac vrlo teško može predstaviti istovremeno takva stanja kao što su prošlo odsustvo i sadašnju čežnju (iako se prošlost i budućnost mogu prizvati dijalogom i muzikom). U filmu nikad ne možemo udaljiti pažnju od lika koji govori, jer slika lica ima prioritet nad zvukom, što znači da pokretna slika ostaje slika koja se kreće, a ne pretvara se u riječ koja se glumi. Dakle, u romanu riječ je sama, a u filmu je vezana za prostornu sliku, jer ono što čujemo zauvijek je povezano sa onim što vidimo. Više o vremenu i prostoru na filmu i književnosti, vidi kod: G. Blustoun, *op. cit.*, 48–60.

⁵¹⁸ *Ibid.*, 61, “whereas the formative principle in the novel is time, the formative principle in film is space... the novel takes its space for granted and forms its narrative in a complex of time values, the film takes its time for granted and forms its narrative in arrangements of space... the novel renders the illusion of space by going from point to point in time; the film renders time by going from point to point in space... novel tends to abide by... the possibilities of psychological law... film tends to abide by the possibilities of physical law“.

Uzimajući u obzir različitost materijala, konvencije i publike između filma i književnosti, Blustoun zaključuje da se pri adaptaciji romana za film prenosi samo sirov materijal (likovi i događaji odvojeni od jezika), a ne roman kao organska cjelina, zbog čega filmska adaptacija postaje drugačije umjetničko ostvarenje.

Kako slikovito objašnjava, književnost i film se sreću u jednoj tački, a onda razilaze, tako da se ono „što je tipično filmsko/književno ne može transponovati a da se ne naruši sastavni dio jednog ili drugog“.⁵¹⁹ Kao primjer mimoilaženja književnosti i filma, Blustoun navodi Džojsova i Prustova djela, koja je nemoguće prenijeti na ekran, baš kao što je Čaplinove filmove nemoguće transponovati u riječi.

Krajem 50-ih i početkom 60-ih, predstavnici autorske kritike, francuski kritičari i reditelji *novog talasa* (fr. *nouvelle vague*), na konvencionalne adaptacije koje dominiraju francuskim filmom, počinju gledati kao na drugorazredna ostvarenja. U eseju objavljenom 1948. godine, *Rođenje nove avangarde: kamera-pero* – manifestu autorske kritike – Aleksandar Astruk (Alexandre Astruc) poziva na važnost filmskog stvaralaštva i reditelja kao autonomnog kreativnog stvaraoca koji nije sluga prethodno napisanog teksta (romana, scenarija). Predstavnici novog talasa kategorično se zalažu za autorsku poziciju sineasta i oštro se protive tzv. *scenarističkoj kinematografiji* (franc. *cinéma d'adaptation*), praksi tadašnje francuske kinematografije u kojoj dominiraju scenaristi, prema kojoj se film svodi na „beživotno preslikavanje scenarističkih predložaka na film“.⁵²⁰ Reditelj Fransa Trufo (Francois Truffaut) u časopisu *Filmske sveske* napada „tradiciju kvaliteta“, koja klasična djela francuske književnosti pretvara u filmske adaptacije snimane bez umjetničkog kvaliteta.⁵²¹ Prema Trufou, tradicija kvaliteta svela je francuski film na prevođenje već gotovog scenarija, umjesto da se film zasniva na kreativnim poduhvatima mizanscena, tj. na rediteljskoj manipulaciji pokreta kamere, prostora, dekora, glume za koju su uzor reditelji poput Nikolasa Reja, Orsona Velsa, Hičkoka, Langa i drugih. Novi film, zaključak je ovih kritičara, treba da bude prepoznatljiv po stilu reditelja koji ga stvara, a filmskim diskursom počinju dominirati koncepti kao što su pisanje, tekstualnost, *pisanje* (fr. *écriture*), pa filmovi reditelja

⁵¹⁹ *Ibid.*, 63, “what is peculiarly filmic and what is peculiarly novelistic can not be converted without destroying an integral part of each“.

⁵²⁰ *Filmska enciklopedija 2/2*, gl. ur. Ante Peterlić, Zagreb: JLZ „Miroslav Krleža“, 1990, 243.

⁵²¹ Robert Stam, *Film Theory: An Introduction*, Malden: Blackwell Publishers, 2000, 84.

novog talasa počinju obilovati referencama na *pisanje*, koje postaje metafora za filmsko stvaralaštvo. U odnosu na književnost, reditelji novog talasa su, ipak, zadržali dvosmislen stav: ona je bila model koji treba imitirati, ali u formi književnih scenarija ili konvencionalnih adaptacija, nešto što treba odbaciti. Adaptacija nije bila nešto što apriori treba odbaciti, jer su se neki od njih i sami odlučivali za filmske adaptacije. Zahvaljujući predstavnicima autorske kritike, danas je moguće govoriti o rediteljskim remek-djelima koja nadmašuju književne izvore.⁵²²

Da bi uspostavili razliku između različitih oblika adaptacije, sredinom 70-ih, filmski teoretičari počinju da predlažu različite strategije za klasifikaciju adaptacija u odnosu na vjernost originalu. Pokušaji klasifikacija adaptacija predstavljaju izazov vjernosti originalu kao kriterijumu ocjene adaptacija. Klasifikacije upućuju na to da vjerna adaptacija može biti dobra, ali ne neophodno i bolja od adaptacije, koja na original gleda samo kao na sirovi materijal ili kao na djelo čiji je komentar. Takođe, ove klasifikacije podrazumijevaju da je svaka kritička ocjena adaptacije, ukoliko se ne utvrdi i tip adaptacije, pogrešna.

Uporište za klasifikacije adaptacija bila je teorija književnosti, tačnije teorija prevođenja koju je predložio Džon Drajdren (John Dryden)⁵²³. Naime, Drajdren uvodi tri vrste prevoda: *metafrazu*, tj. bukvalno prevođenje, gdje se doslovno svaka riječ prenosi iz jednog jezika u drugi; *parafrazu*, što podrazumijeva slobodnije prevođenje, gdje prevodilac stalno ima u vidu pisca originala da ne bi odlutao, ali piščeve riječi se ne slijede slijepo koliko smisao koji treba zadržati i pojačati; i *imitaciju*, gdje prevodilac ima slobodu ne samo da izmijeni i riječi i smisao nego da ih, kad je potrebno, napusti, uzimajući samo opšte nagovještaje iz originala. Prema njegovom mišljenju, trebalo bi izbjegavati i metafrazu i imitaciju, kao dva ekstrema.

Analogija između prevođenja i adaptiranja originala jeste očigledna. Adaptator mora biti donekle vjeran originalu, ali i stvoriti novo djelo na svom, filmskom jeziku.

⁵²² *Film Adaptation*, 7.

⁵²³ Dryden John, "On Translation", in: *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, eds. John Biguenet, Rainer Schulte, Chicago: University of Chicago Press, 1992, 17–32.

Prvi obuhvatniji pokušaj klasifikovanja filmskih adaptacija sproveo je 1975. godine filmski teoretičar Džefri Vagner (Geoffrey Wagner). Tri načina adaptacije, prema Vagneru⁵²⁴, jesu: *transpozicija*, *komentar* i *analogija*. *Transpozicija* je najvjernija moguća filmska adaptacija originala kojom se roman „direktno prenosi na ekran, sa minimumom očiglednih intervencija“⁵²⁵. Adaptacija je u ovom slučaju ilustracija originala, često sa eksplicitnom referencom na izvor (uvodni kadar ovakvih adaptacija jeste knjiga koju otvara glumac, a nakon okretanja strane slijedi oživljavanje ilustracije, tj. film). Primjeri za transpoziciju su, prema Vagneru, film *Orkanski visovi* (*Wuthering Heights*) i *Džejn Ejr* (*Jane Eyre*)⁵²⁶. *Komentar*, koji Vagner naziva „ponovnim naglašavanjem“ (eng. *re-emphasis*) ili „restrukturuom“ (eng. *re-structure*), podrazumijeva namjernu ili nenamjernu modifikaciju originala, kao u filmu *Paklena pomorandža* (*A Clockwork Orange*). U ovom slučaju, Vagner pojašnjava, ne radi se o iznevjeravanju originalnog teksta, nego o drugačijoj namjeri reditelja, kao kad izmjene likova ili scena na filmu služe da bolje naglase neke vrijednosti originala. *Analogija* – najslobodnija vrsta adaptacije kao film *Smrt u Veneciji* (*Death in Venice*) – predstavlja „značajno udaljenje“ da bi se stvorilo drugo umjetničko djelo, i može da se odnosi na kršenje originala ili tretiranje originala samo kao inspiracije.⁵²⁷ U slučaju analogije, adaptacija se odnosi na kompletnu transpoziciju scenarija (ne samo na izmjene scena ili kraja), tako da se mali dio originala može prepoznati (radnja se pomjera u drugo vrijeme ili se mijenja osnovni kontekst). U tom smislu, adaptacija se ne može ni osuditi zbog kršenja originala, jer reditelj nije ni pokušavao (ili je minimalno pokušavao) da reprodukuje original, a publika je i ne mora vezivati za original.

Moris Beža (Morris Beja) ističe dva osnovna pristupa adaptaciji: prvi, koji zahtijeva da se integritet originalnog djela sačuva (original se ne smije mijenjati zato što njegovo mjesto mora imati ključnu poziciju u glavi adaptatora), i drugi, koji podrazumijeva slobodno adaptiranje originalnog djela da bi se u različitom mediju stvorilo drugačije djelo sa sopstvenim integritetom.⁵²⁸

⁵²⁴ *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, ed. Katja Krebs, New York, Routledge, 2014, 25.

⁵²⁵ *Ibid.*, “directly given on the screen with a minimum of apparent interference“.

⁵²⁶ *Ibid.*, 25. Primjer *Orkanskih visova* kao transpozicije izgleda nije u skladu sa Vagnerovom definicijom transpozicije, s obzirom na to da je, kako sam Vagner priznaje, na filmu izostavljena polovina knjige.

⁵²⁷ *Ibid.*, “a fairly considerable departure“.

⁵²⁸ Morris Beja, *Film and Literature: An Introduction*, New York: Longman, 1979, 82.

Majkl Klajn (Michael Klein) i Džilijan Parker (Gillian Parker) klasifikuju adaptacije u tri grupe: „vjerne – tj. bukvalne prevode teksta u jezik filma“⁵²⁹, kritičke – tj. relativno slobodne, koje zadržavaju glavnu strukturu narativa „značajno reinterpetirajući ili u nekim slučajevima dekonstruišući tekst“⁵³⁰ i originalne – one koje na original gledaju samo kao na sirov materijal i povod za originalno djelo.

Dadli Endrju (Dudley Andrew) razlikuje tri vrste adaptacije⁵³¹: *pozajmljivanje* (eng. *borrowing*), kao najčešći oblik adaptacije u kome umjetnik „manje ili više koristi materijal, ideju ili formu ranijeg, generalno uspješnog teksta“⁵³², poput filmskih adaptacija Šekspirovih djela. Prestiž koji donosi knjiga, služi da se zadobije publika, a analitičar se fokusira na to kako se izvori moći originala, tj. njegova opšta mjesta, koriste u adaptaciji dobijajući status mita, kao što je mit o Tristanu i Izoldi. Na suprotnom kraju od *pozajmljivanja* jeste *ukrštanje* (eng. *intersecting*), kojim se „jedinstvenost originala čuva do te mjere da se namjerno ostavlja neasimiliran u adaptaciji“⁵³³, poput Bresonovog filma *Dnevnik seoskog sveštenika*, u kome je reditelj izbjegao bilo kakvo „otvaranje“ ili filmsko transponovanje originala. Zadatak analitičara u ovom slučaju jeste da traži „specifičnost originala u okviru specifičnosti filma“⁵³⁴, što je u skladu sa estetikom modernizma u svim umjetnostima. Najčešća, i za Endrjua najdosadnija diskusija o adaptaciji tiče se trećeg oblika: „vjernosti i transformacije“ (eng. *fidelity and transformation*), koja predstavlja „filmsku reprodukciju nečeg osnovnog iz originalnog teksta“⁵³⁵. Film se ocjenjuje u odnosu na originalan tekst, a publika stalno upoređuje original i njegovu filmsku verziju. Vjernost „pismu“, sa filmske tačke gledišta, jeste lakša, jer se radi o prenošenju likova, njihovih međusobnih odnosa, geografskih, socijalnih i kulturnih informacija koji čine kontekst i narativnih aspekata koji određuju naratorovu tačku gledišta. Da bi postigao vjernost „duhu“, filmski stvaralac mora da reprodukuje atmosferu originala, tj. ton, vrijednosti, slike,

⁵²⁹ Michael Klein, Gillian Parker, *The English Novel and the Movies*, New York: Ungar, 1981,9, “faithful, that is literal translations of the text into the language of the film“.

⁵³⁰ *Ibid.*, 10, “significantly reinterpreting or, in some cases, deconstructing the source text“.

⁵³¹ Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1984, 96–104.

⁵³² *Ibid.*, 98, “employs, more or less extensively, the material, idea, or form, of an earlier, generally successful text“.

⁵³³ *Ibid.*, 99, “the uniqueness of the original text is preserved to such an extent that it is intentionally left unassimilated in adaptation“.

⁵³⁴ *Ibid.*, 100, “specificity of the original within the specificity of the film“.

⁵³⁵ *Ibid.*, “the reproduction in cinema of something essential about an original text“.

ritam, što je mnogo zahtjevnije, jer je potrebno naći stilske ekvivalente za nešto što je neopipljivo.⁵³⁶

Iako korisne, ove kategorizacije su ipak generalizacije u koje se pojedinačne adaptacije ne mogu uklopiti.

Od 60-ih, studije adaptacije se, prema riječima Džejmsa Neramora (James Naremore), razvijaju pod uticajem strukturalističke i poststrukturalističke poetike Rolana Barta, naratologije Žerara Ženeta i neoformalizma⁵³⁷. Pristupi adaptaciji svode se na dva pravca: prvi, koji predstavlja Blustoun, i drugi, koji predstavljaju pobornici teorije autorstva. Blustounov pristup, kako tvrdi Neramor, zasniva se na metafori prevoda, tj. prenošenja kodova, između lingvističkog i auditivno-vizuelnog sistema znakova, što znači da se princip vjernosti koristi da bi se na primjeru adaptacije posmatrale sličnosti između medija, tj. njihove formalne mogućnosti. Pristup *autora* oslanja se na metaforu izvođenja (izvođenje se ne odnosi na pozorišnu/filmsku predstavu već se posmatra metaforično) i naglašava razlike između književnosti i filma kroz individualne stilove, a ne formalne sisteme.⁵³⁸

Prva grupa izučavaoca teži da ističe vrijednost književnog kanona i da esencijalizuje prirodu filma. U tu kategoriju spada knjiga Simora Četmena (Seymour Chatman) *Šta romani mogu a filmovi ne (i obratno) (What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa))*, u kojoj je opisan način na koji se opis i tačka gledišta predočavaju u realističkim romanima i u narativnom filmu i daju generalizacije o prirodi filma.⁵³⁹ Druga knjiga u ovoj grupi jeste *Romani na filmu (Novels To Film)*, čiji je autor Brajan Makfarlan (Brian McFarlane)⁵⁴⁰, još jedan zagovornik naratološkog pristupa.

Simor Četmen ističe da se naratologija razvila u periodu procvata lingvistike i teorije filma, koje su pretrpjele veliki uticaj semiotike, nauke o značenju svih, a ne samo jezičkih sistema. Četmen se oslanja na „otkriće“ naratologije da je narativ „duboka

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ *Film Adaptation*, 7.

⁵³⁸ *Ibid.*, 8.

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press, 1996.

struktura nezavisna od svog medija⁵⁴¹, tj. da je narativ jedna tekstualna organizacija koja se realizuje kroz pisanu riječ u romanu, izgovorenu riječ uz pratnju pokreta glumca i sl. u filmu i predstavi, u crtežima, plesu itd. Najvažnija osobina narativa, prema Četmenu, jeste njegova „dvostruka vremenska struktura“ (eng. *double time structuring*), jer svaki narativ kombinuje vrijeme događaja fabule („vrijeme priče“) i vrijeme prezentovanja događaja u tekstu („vrijeme diskursa“).⁵⁴² Ova dva poretka su nezavisna, pa se bilo koji narativ može realizovati kroz bilo koji medij koji može da komunicira sa dvama navedenim vremenskim porecima. Dakle, osobina svih narativnih tekstova jeste prevodivost narativa iz jednog medija u drugi.⁵⁴³

Analizirajući filmske adaptacije romana, Četmen je uočio nedvosmislene razlike u formi, sadržaju i uticaju romana i filma. Predmet njegove pažnje jesu *opis i tačka gledišta*.

Kod romana, u opisu, ističe Četmen, vrijeme trajanja priče, tj. tok događaja, jeste prekinut i „zamrznut“, iako naše vrijeme čitanja traje.⁵⁴⁴ Za razliku od romana, filmski narativ nudi obilje detalja, ali nam ne daje dovoljno vremena da se na njih fokusiramo, jer je pritisak narativne komponente, tj. događaja (šta će se dalje desiti?), previše jak.⁵⁴⁵ U romanu je dominantan asertivni način (kaže se da nešto *jeste* nešto), a u filmskom narativu predstavljački (film nam ne kaže da nešto *jeste* nego nam pokazuje, iako kroz voice-over imamo asertivni način koji bi bio književna asertivnost prenesena na film). Kamera, dakle, ne opisuje, nego predstavlja.⁵⁴⁶ Iako krupni kadar i total prikazuju detalje, oni nemaju estetsku svrhu nego hermeneutičku, tj. služe da otkriju zaplet, kreiraju tenziju i neizvjesnost, pa je za gledaoca tada jedino važno pitanje: Šta će se dalje desiti?⁵⁴⁷ Četmen zaključuje da kamera ne može prenijeti ton naratora, niti verbalnu dvosmislenost romana.⁵⁴⁸

Kada govori o tački gledišta, Četmen ističe da romanopisac na raspolaganju ima veći dijapazon i fleksibilnost od kamere (narator nam može dozvoliti da virimo preko nečijeg ramena, može nam predstaviti nešto iz generalne perspektive, i komentarisati o

⁵⁴¹ Seymour Chatman, “What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)“, in: *Film Theory and Criticism*, 403.

⁵⁴² *Ibid.*, 404.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ *Ibid.*, 405.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, 407.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, 408.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, 408–409.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, 411.

svim perspektivama objekta i pokazati kako stvari izgledaju unutra).⁵⁴⁹ Za razliku od romana, vizuelna tačka gledišta uvijek je fiksna, jer kamera mora biti postavljena negdje.⁵⁵⁰ Ipak, i vizija naratora romana može se prenijeti na film zahvaljujući umijeću reditelja. Tako, reditelj može koristiti upravo ograničenje filmske kamere, tj. njenu fiksnu poziciju, da prikaže nečiju perspektivu (npr. opis djevojke na ljuljašci i ideja nevinog zavođenja na filmu se mogu dočarati prikazom djevojke iz perspektiva više likova). Pritom, filmska kamera ne mora da se identifikuje sa tačkom gledišta naratora romana, već prenosi tačke gledišta različitih likova, praveći jasnu razliku između njih.⁵⁵¹

Iako u *Uvodu u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova* Rolan Bart⁵⁵² ne govori o filmu, Makfarlan koristi njegovu kategorizaciju funkcija na distribucijske i integracijske. Bart razlikuje tri nivoa u pripovjednom djelu: nivo funkcija, nivo radnje i nivo pripovijedanja.⁵⁵³ Polazeći od toga da se pripovjedni tekst sastoji samo od funkcija, jer „na različitim stupnjevima sve u pripovjednom tekstu nešto znači“⁵⁵⁴, Bart razlikuje dvije velike grupe jedinica, tj. dva nivoa funkcija: distribucijski i integracijski.⁵⁵⁵ U prvu grupu spadaju „funkcije u pravom smislu“, koje se odnose na radnje i događaje, na dovršen i dosljedan čin, jedinice koje su u odnosu sa jedinicama istog nivoa, a u drugu – „indicije“, kao što su one vezane za karakter, identitet, atmosferu i sl., čiji smisao zahtijeva prelazak na drugi nivo.⁵⁵⁶ „Funkcije u pravom smislu“, Bart dalje dijeli na *osnovne (jezgra)*, momente rizika u tekstu, tj. radnje koje otvaraju alternativu važnu za nastavak priče, i na *katalizatore*, manje radnje koje popunjavaju pripovjedni prostor koji dijeli jezgra, manje funkcionalni, ali takođe važni u „ekonomiji poruke“. Unutar indicija Bart razlikuje *indicije u pravom smislu*, koje se odnose na karakter, atmosferu, osjećaj, filozofiju i sl., i *obavijesti*, tj. *informanti*, koje služe smještanju u vrijeme i prostor, tj. „da se fikcija utisne u stvarnost“, poput informacija o imenu, godištu,

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ *Ibid.*, 412–418.

⁵⁵² Roland Barthes, „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, u: *Savremena teorija pripovijedanja*, priredio Vladimir Biti, Zagreb: Globus, Nakladni zavod, 1992, 47–78.

⁵⁵³ *Ibid.*, 53.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, 54.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, 56.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

profesiji, fizičkom okruženju i sl. Prve su zasnovane na odgonetanju karaktera, atmosfere i sl., a druge su datosti.⁵⁵⁷

Polazeći od razlike između narativa („niza događaja poredanih sekvencijalno i konsekvencijalno“⁵⁵⁸) i naracije (načina prezentacije događaja), Makfarlan dolazi do pojma „transfer“, koji predstavlja proces kojim se neki narativni elementi romana pokazuju kao lako prenosivi na film, i pojma „adaptacije u pravom smislu“, kojim označava proces kojim ostali elementi romana traže ekvivalente u filmskom mediju.⁵⁵⁹ Prenosivi elementi romana jesu oni koji nisu vezani ni za jedan semiotički sistem i čine narativ, za razliku od naracije ili izražavanja (eng. *enunciation*)⁵⁶⁰, tj. „cijelog ekspresivnog aparata koji upravlja prezentacijom i recepcijom narativa, [u koje spadaju] oni elementi koji podrazumijevaju komplikovane procese adaptacije jer su njihovi efekti usko vezani za semiotički sistem u kojem se manifestuju“⁵⁶¹. Najvažniji transfer iz romana u film je lociranje u domenu funkcija. Funkcije, tj. jezgra, i katalizatori ne zavise od jezika, odnose se na radnje i događaje, tj. na aspekte sadržaja koji se mogu prikazati verbalno i audio-vizuelno, pa se direktno prenose u drugi medij. Ukoliko se izbriše ili izmijeni neka osnovna funkcija, tj. jezgro, npr. tužan kraj na filmu zamijeni srećnim, dolazi do razočaranja filmskom verzijom, pa se filmskom stvaraocu koji drži do vjerne filmske adaptacije savjetuje da očuva osnovne funkcije. Kod indicija, jedino su informanti podložni transferu u drugi medij, za razliku od indicija u pravom smislu, koje zahtijevaju adaptaciju.⁵⁶²

U cilju boljeg definisanja transfera, Makfarlan predlaže različite strategije⁵⁶³. Prva strategija je razlikovanje *fabule*, tj. niza događaja, od *sižea*, tj. posebnog načina na koji je priča ispričana, tj. „kreativno deformisana“⁵⁶⁴ (roman i film mogu imati istu priču, ali različite strategije zapleta). Druga strategija je razlikovanje distribucijskih i integracijskih funkcija. Prvi nivo vjernosti ovom strategijom određuje se nivoom do kojeg je filmski stvaralac uspio da prenese jezgra narativa. Treća strategija je

⁵⁵⁷ *Ibid.*, 56–58.

⁵⁵⁸ B. McFarlane, *Novels To Film*, 19, “a series of events sequentially and consequentially arranged“.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, 13.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, 20. Termin *izražavanje* je, prema Makfarlanu, adekvatniji jer se ne veže za lice i vrijeme kao termin *naracija*.

⁵⁶¹ *Ibid.*, 20–21, “the whole expressive apparatus that governs the presentation and reception of the narrative... those which involve intricate processes of adaptation because their effects are closely tied to the semiotic system in which they are manifested“.

⁵⁶² *Ibid.*, 13–14.

⁵⁶³ *Ibid.*, 23–25.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, 23, “creatively deformed“.

identifikovanje karakternih funkcija i polja radnje (iz originala se izoluju glavne karakterne funkcije raspoređene u sedam sfera radnji nazvanih po agentima (eng. *performers*), npr. „nitkov“, „pomagač“ i sl., pa se utvrđuje do koje mjere su ovi zadržani u filmskoj verziji). Četvrta strategija je identifikacija mitskih i psiholoških obrazaca (mitski elementi romana prenosivi su jer su nezavisni od vrste manifestacije).

Makfarlan naglašava da filmski stvaralac može zadržati sve osnovne funkcije, a proizvesti potpuno različite reakcije u odnosu na književno djelo. Razlika u reakciji zavisi od toga koliko je reditelj uspio da stvori sopstveno djelo u oblastima u kojima transfer nije moguć, tj. na polju indicija. U tom smislu, Makfarlan ističe razlike u sistemima izražavanja (eng. *enunciatory modes*) filma i književnosti,⁵⁶⁵ i to: 1) razlike u znakovnim sistemima: s obzirom na to da se roman zasniva na verbalnom sistemu, a film na verbalnim, auditivnim i vizuelnim označavaocima, Makfarlan zaključuje da „verbalni znak sa niskom slikovnošću i visokom simboličnom funkcijom djeluje konceptualno, dok filmski znak sa svojom visokom slikovnošću i nesigurnom simboličkom funkcijom djeluje direktno, spontano, perceptivno“⁵⁶⁶, pa se u analizi adaptacije možemo fokusirati na to „do koje mjere je reditelj u svom predstavljanju glavnih verbalnih znakova pokupio vizuelne nagovještaje iz romana i kako vizuelno predstavljanje utiče na čitanje filmskog teksta“⁵⁶⁷; 2) razlikovanje linearnosti romana i prostornosti filma (kadar nudi kompleksniju informaciju od riječi, zahvaljujući prostoru, i on nije zasebna jedinica poput riječi; reditelj ne može kontrolisati sve informacije koje dobijamo od mizanscena); 3) razlikovanje kodova (verbalni jezik, za razliku od filmskog, ima svoj vokabular i sintaksu, a u „čitanju“ filma, osim filmskih kodova, treba razlikovati jezičke, vizuelne, nelingvističke zvukovne i kulturne kodove); i 4) razlikovanje ispričanih i predstavljenih priča (simbolički jezik nasuprot interakciji kodova; razlike u predstavljanju vremena, linearnosti nasuprot fizičkom prisustvu, metajezik romana naspram filmskom mizanscenu).⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ *Ibid.*, 26–30.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 26–27, “the verbal sign, with its low iconicity and high symbolic function, works conceptually, whereas the cinematic sign, with its high iconicity and uncertain symbolic function, works directly, sensuously, perceptually”.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, 27, “to what extent the film-maker has picked up visual suggestions from the novel in his representation of key verbal signs-and how the visual representation affects one's 'reading' of the film text”.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, 29.

Makfarlan smatra da je lako izdvojiti i izbrojati koje su osnovne funkcije prenesene iz potpuno verbalnog sistema u sistem audio-vizuelnih pokretnih slika, ali je, iako teško, zanimljivije shvatiti kako se odvija adaptacija u pravom smislu, tj. kako nam tri velike klase filmske naracije – mizanscen, montaža i muzika – predočavaju narativne događaje. Ove kategorije pomažu nam da shvatimo kako film kreira značenje u oblastima koje vertikalno prožimaju tekst, za razliku od horizontalnog uzročno povezanog lanca događaja.⁵⁶⁹

Iz gore navedenog pregleda, očigledno je da studijama adaptacije dominira pitanje „vjernosti“ originalu. Stav o superiornosti književnog nad filmskim djelom proizilazi iz ideje da je književno djelo nastalo prije ekranizacije, ali i iz većeg ugleda koje književnost uživa u odnosu na film. Osim toga, „kritika vjernosti“ (*eng. fidelity criticism*) polazi od ideje da književni tekst ima jedno značenje koje filmski stvaralac usvaja ili koje „iznevjerava“. Takođe smo vidjeli da teoretičari prave razliku između vjernosti *pismu* i vjernosti *duhu*. Prvi tip „vjernosti“ podrazumijeva postojanje nekog „prenosivog“ semantičkog jezgra, a drugi, teži, odnosi se na „ton“ ili „atmosfera“ koju reditelj treba da „uhvati“ i za koju treba da nađe filmski ekvivalent. Rediteljevo tumačenje originala rijetko se kad poklapa sa tumačenjem čitaoca/gledaoca, a iako se osnovna priča može prenijeti u drugi medij – budući da književnost počiva na jeziku, a film na predstavljanju i glumi – pravog ekvivalenta ne može biti. Zato je kritika vjernosti od samog početka bila upitna.

⁵⁶⁹ Brian McFarlane, “It Wasn't Like That in The Book“, in: *The Literature Film Reader: Issues of Adaptation*, eds. James M. Welsh, Peter Lev, Plymouth: The Scarecrow Press, 2007, 7.

3. Teorija adaptacije: novija strujanja

Reforme u studijama adaptacije javljaju se početkom XXI vijeka, nakon što se filmske studije izdvajaju kao zasebna akademska disciplina, a u isto vrijeme kad i teoriju književnosti preplavljaju poststrukturalistička strujanja (dekonstrukcija, feminizam, kulturološke/ideološke studije i postmodernizam) i preispitivanja tradicionalnog formalizma, humanizma i istorizma.⁵⁷⁰

Nove tendencije u studijama adaptacije sumirane su u *Časopisu za književnost i film (Literature Film Quarterly)*, koji, umjesto vjernosti što je bio glavni cilj studija adaptacije 70-ih, ističe tendencije u novoj eri da se:

istraživanja beskrajne intertekstualnosti favorizuju isto koliko i nalaženje direktnih veza između dva teksta; lociranje specifičnih tekstova i adaptacija u odgovarajući kulturni kontekst prevladava nad argumentima za 'bezvremenost' teksta (verbalnog ili vizuelnog); pozitivistički argumenti vezani za suštinske kvalitete teksta zamjenjuju se naglašavanjem pitanja zašto, kako i u koju svrhu se neki tekst adaptira, čini novim ili ponovo stvara; esencijalistički argumenti o prirodi književnog nasuprot filmskom pripovjedanju ili taksonomijski pristupi uglavnom su zamijenjeni obuhvatnijim razumijevanjem različitih medija koji se ukrštaju, rasvjetljavaju jedan drugoga i, ponekad, sukobljavaju. Štaviše, dugo čuvano prvenstvo izvornog književnog djela nad filmskim (re)kreacijama se konstantno dovodi u pitanje. Zebnju o očuvanju zamijenio je istraživački duh.⁵⁷¹

Robert Stem pripisuje reforme teorijama druge polovine XX vijeka, prije svega, strukturalistima i poststrukturalistima.⁵⁷² Ukidanju hijerarhijskog odnosa književnosti i filma i vjernosti izvornom tekstu, kao osnovnom kriterijumu u ocjeni adaptacija, te

⁵⁷⁰ D. L. Kranz, *op. cit.*, 77.

⁵⁷¹ *Ibid.*, 84, "explorations of wide-ranging intertextuality are favoured as much as finding direct correlations between pairs of texts; locating specific texts and adaptations of them within their own cultural moment takes precedence over arguments for the 'timelessness' of texts (whether verbal or visual); positivist arguments concerned with the essentialist qualities of any text have been challenged by a greater emphasis on why, how, and to what precise effect particular texts are adapted, made new, or remade; and essentialist arguments about the nature of literary versus cinematic storytelling or taxonomical approaches have been mostly displaced by more expansive understandings of different media as they intersect, inter-illuminate each other, and, sometimes, collide. Furthermore, the long-standing primacy of original literary texts over cinematic (re)creations has been consistently called into question. Anxiety about preservation is undone by the spirit of exploration."

⁵⁷² *Literature and Film*, 8.

shvatanju adaptacije kao kritičkog čina, doprinijeli su strukturalistička semiotika, koja tretira sve „označavajuće prakse kao zajedničke znakovne sisteme koji proizvode 'tekstove'“⁵⁷³, teorija intertekstualnosti Julije Kristeve i Ženetova teorije „transtekstualnosti“, koje ističu „beskonačnu permutaciju tekstualnosti“⁵⁷⁴ i Bartovo izjednačavanje književnosti i književne kritike. Takođe, Deridina teorija dekonstrukcije, tj. zamjena krutih binarizama idejom „uzajamne invaginacije/uzajamnog uvlačenja“⁵⁷⁵, i razbijanje hijerarhije između originala i kopije shvatanjem po kojem „prestiž originala kreiraju kopije, bez kojih ideja originalnosti nema smisla“⁵⁷⁶ – pomaže nam da shvatimo da filmska adaptacija kao „kopija“ nije nipošto inferiornija u odnosu na književni „original“, da je „original“ uvijek „kopija“ nečega drugog, kao i da film kao „kopija“ može poslužiti kao „original“ za sljedeće „kopije“. Poststrukturalističko preispitivanje ideje o jedinstvenom subjektu (kao Lakanova ideja o nekonzistentnosti psihe i Bahtinovo problematizovanje autora i karaktera kao stabilnih entiteta) narušava ideju o autoru kao ishodištu umjetnosti i obesmišljava ideju da adaptacija može prenijeti namjeru autora. Koncept da se na autora gleda kao na orkestratora i Fukoovo degradiranje autora u korist anonimnosti diskursa, doprinose novom pristupu umjetnosti po kome se degradira umjetnička originalnost. U skladu sa novim ubjeđenjima da originalnost ne postoji, adaptacija postaje „orkestracija diskursa, talenata i traka, „hibridna“ konstrukcija raznovrsnih medija, diskursa i kolaboracija“⁵⁷⁷, a ideja o tome da adaptacija izdaje „originalnost“ postaje obesmišljena.

Drugačijem konceptu adaptacije doprinijele su i kulturološke studije i naratologija.⁵⁷⁸ Interdisciplinarni pristup kulturnih studija okrenut je istraživanju odnosa između susjednih medija u kome adaptacija ima jednak status kao i drugi kulturni proizvodi, tj. tekst u okviru „sveobuhvatnog tekstualizovanog svijeta slika i simulacija“,⁵⁷⁹ koji čini dio „širokog diskurzivnog kontinuuma“.⁵⁸⁰ Isto tako, naratologija je doprinijela izjednačavanju adaptacije sa ostalim naratološkim medijima jer polazi od stanovišta da narativna jezgra nisu vezana samo za književni medij, već da

⁵⁷³ *Ibid.*, “treated all signifying practices as shared sign systems productive of ‘texts’”.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, “endless permutation of textualities”.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, “mutual invagination”.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, 8, “the prestige of the original is created by the copies”.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, 9, “an orchestration of discourses, talents, and tracks, a ‘hybrid’ construction mingling different media and discourses and collaborations”.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, 9–10.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, 10, “a comprehensively textualized world of images and simulations”.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, “broad discursive continuum”.

se očituju ispod površine najrazličitijih medija. Insistiranjem na činjenici da je tekst „događaj čije se neodređenosti upotpunjuju procesom čitanja i gledanja“,⁵⁸¹ te da ne postoji neko „semantičko jezgro“⁵⁸² književnog djela koje adaptacijom treba da se prenese, teorija recepcije doprinosi shvatanju da adaptacije popunjavaju praznine originala, ističući njihova „strukturna odsustva“⁵⁸³, naročito kod onih djela kod kojih protok vremena utiče na to da čitaoci preispituju svoje osnovne stavove. Stem pominje i značaj filozofa u reformi studija adaptacije, poput Deleza (Deleuze), koji ističe da je film podjednako filozofski kao i književnost, samo što to postiže audio-vizuelnim sredstvima, „blokovima pokreta i trajanja“⁵⁸⁴. Delez uočava i vezu između istorije filozofije i istorije filma, a o adaptacijama govori ne kao o kopijama, nego kao o „transformacionoj energiji“⁵⁸⁵. U svjetlu performativne teorije i adaptacija i književno djelo postaju izvođenja, samo što je adaptacija vizuelni, verbalni i auditivni performans, a književnost samo verbalni.⁵⁸⁶ Kao što književnost ne imitira neku postojeću, već stvara novu sliku, tako i filmska adaptacija stvara novu, audio-vizuelno-verbalnu sliku zasnovanu na književnom djelu.

Na kraju, Stem naglašava i da su multikulturalizam, postkolonijalizam, normativna teorije rase, kvir teorija i feministička teorija znatno izmijenili shvatanje adaptacije drugačijim viđenjem književnog kanona, uključivanjem pisaca koji su predstavljali manjinu, pisaca postkolonijalnog perioda i onih drugačijeg seksualnog opredjeljenja, drugačijim pogledom na istoriju književnosti, izjednačavanjem usmene književnosti sa ostalim oblicima, čitanjem književnih i filmskih djela koja ističu multikulturalnu i rasnu dimenziju i isticanjem adaptacija koje uzimaju u obzir multikulturalnost.⁵⁸⁷

Jedan od prvih pristupa reformi studija adaptacije jeste interdisciplinarni pristup kulturnih studija. Dadli Endrju zalaže se za to da adaptacije postanu više sociološke i istorijske⁵⁸⁸, a iako smatran „najužom i najgraničnijom oblašću filmske teorije“⁵⁸⁹

⁵⁸¹ *Ibid.*, “an event, whose determinancies are completed and actualized in the process of reading (or spectating)“.

⁵⁸² *Ibid.*, 10, “semantic core“.

⁵⁸³ *Ibid.*, “structural absences“.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*, 10–11.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, 11.

⁵⁸⁸ Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1984, 104.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, “the most narrow and provincial area of film theory“, 96.

diskurs o adaptaciji može da bude i njena najšira oblast⁵⁹⁰, jer je izrazito obilježje ne samo filmske adaptacije nego i bilo kog reprezentacijskog filma – „spajanje filmskog znakovnog sistema sa prethodnim dostignućem u nekom drugom sistemu“.⁵⁹¹ Proces adaptacije Endrju dovodi u vezu sa teorijom interpretacije, jer adaptacija podrazumijeva usvajanje značenja nekog prethodnog teksta: ona aktivira mehanizme označavaoca samo kao reakciju na generalno razumijevanje označenog. Tako, svaki je film adaptacija, tj. filmsko označavanje zato što ne odgovara direktno na stvarnost, već adaptira postojeću koncepciju stvarnosti (svi reprezentacijski filmovi jesu tumačenja nekog događaja, situacije, osobe). Sam termin *reprezentacija* podrazumijeva postojanje modela, a adaptacija u užem smislu ograničava reprezentaciju insistiranjem na *kulturnom* statusu modela, odnosno na njegovom postojanju u obliku teksta, i odnosi se na filmove koji ističu odnos filmskog teksta i originalnog teksta koji treba rekonstruisati.⁵⁹²

Originalno djelo predstavlja umjetnički znak sa datim oblikom i vrijednošću, a novo umjetničko djelo, tj. adaptacija, uključuje taj originalan znak kao označeno (eng. *signified*), u kom slučaju govorimo o vjernoj adaptaciji, ili kao referent (eng. *referent*), kada je filmska adaptacija samo inspirisana originalom.⁵⁹³

Od tri, već navedene, vrste adaptacije (*pozajmljivanje*, *ukrštanje* i *vjernost i transformacija*), ova posljednja, koja se zasniva na diskusiji o vjernosti originalu i poređenju filma sa književnim ostvarenjem, zasnovana je, kako tvrdi Endrju, na besmislenim argumentima o razlikama između medija i pitanju da li film uopšte može „uhvatiti“ duh književnog originala. Umjesto toga, Endrju predlaže da adaptaciju tretiramo kao „kompleksnu razmjenu era, stilova, nacija i tema [...], jer je adaptacija [...] dio univerzalne situacije filmske prakse i zavisi od estetskog sistema filma u određenoj eri i od kulturnih potreba i pritisaka te ere“.⁵⁹⁴

Dakle, za Endrjua su studije adaptacije neodvojive od izučavanja filma kao cjeline. Studije moraju naći uporište u sociologiji i pitanjima kako adaptacija služi filmu

⁵⁹⁰ *Ibid.*, 96.

⁵⁹¹ *Ibid.*, “the matching of the cinematic sign system to prior achievement in some other system“.

⁵⁹² *Ibid.*, 97.

⁵⁹³ *Ibid.*, 96.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, 106, “the complex interchange between eras, styles, nations, and subjects [...] for adaptation [...] partakes of the universal situation of film practice, dependent as it is, on the aesthetic system of the cinema in a particular era and on that era's cultural needs and pressures“.

i koji su to uslovi što u *filmskom* stilu i kulturi zahtijevaju upotrebu *književnih* prototipova, jer oni govore mnogo o ulozi filma u različitim historijskim periodima.⁵⁹⁵ Da bi ilustrovaio složenu dinamiku razmjene između filma i književnosti, Endrju navodi naturalistički roman, koji je podstakao filmske stvaraoce na traganje za naturalističkim temama, a ovi su, opet, uticali na američke romanopisce, da bi se njihov stil vratio u Evropu i ogledao kroz filmski stil Viskontija. Na kraju, Endrju zaključuje da adaptaciju „ne treba koristiti da se biju bitke oko suštine medija ili čistote pojedinačnih umjetničkih djela, [već] da se shvati svijet iz kojeg dolazi i onaj ka kome je usmjeren“.⁵⁹⁶

Pošto adaptacije zauzimaju aktivan stav prema originalu i uključuju ga u dijalog, za Roberta Stema je proces adaptacije izjednačen sa „intertekstualnim dijalogizmom“, koncept koji podrazumijeva da „svaki tekst formira presjek tekstualnih površina“⁵⁹⁷, a u širem smislu odnosi se na „beskonačne mogućnosti koje stvaraju sve diskurzivne prakse kulture, cjelokupnu matricu komunikativnih izjava u kojoj je umjetnički tekst situiran, a koje do teksta dolaze ne samo kroz prepoznatljive uticaje već i kroz suptilne procese diseminacije“.⁵⁹⁸

Stem napada moralistički jezik dosadašnjih izučavaoca filmske adaptacije („iznevjeravanje“, „izdaja“, „deformacija“, „kršenje“, „bastardizacija“, „vulgarizacija“ i „sknavljenje“⁵⁹⁹) koji implicira nepravdu filma prema književnosti.⁶⁰⁰ Ovakav diskurs o adaptaciji podrazumijeva superiornost književnosti u odnosu na film i ističe ono što se adaptacijom gubi, umjesto da se istakne ono što se njom dobija, kao u slučaju sjajnih Hičkokovih adaptacija.

Inferioran status filma u odnosu na književnost Stem objašnjava sljedećim predrasudama: 1) „apriori valorizacijom historijske anteriornosti i superiornosti“⁶⁰¹, tj.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, 104.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, 106, “not to fight battles over the essence of the media or the inviolability of the individual art works [...] to understand the world from which it comes and the one toward which it points“.

⁵⁹⁷ Robert Stam, “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation“, in: *Film Adaptation*, 65, “an intersection of textual surfaces“.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, “open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination“.

⁵⁹⁹ *Literature and Film*, 3, “infidelity“, “betrayal“, “deformation“, “violation“, “bastardization“, “vulgarization“, “desecration“.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ *Ibid.*, 5.

shvatanjem da su starije umjetnosti bolje od mlađih, što znači da književnost ima dvostruku superiornost u odnosu na film, s obzirom na *opšti* historijski prioritet književnosti u odnosu na film i *specifični* prioritet romana u odnosu na adaptacije; 2) rivalitetom između filma i književnosti, tj. slike i riječi, pri čemu riječi gube snagu pred novom „vizuelnom kulturom“; 3) ikonofobijom, tj. nipodaštavanjem *vizuelnog*, što potiče još od platonskog i neoplatonskog degradiranja svijeta fenomena, pri čemu se misli na pobjedu pojavnog nad razumom, a „na film gleda kao na pobjedu filmski ikoničnog znaka nad logosom simboličke pisane riječi“⁶⁰²; 4) logofilijom, tj. isticanjem superiornosti *verbalnog*; 5) antikorporealnošću, tj. suprotstavljanjem filmskoj *materijalnosti* naspram književnoj *transsenzualnosti*; 6) ubjeđenjem da je film lako snimiti i da njegova recepcija podrazumijeva zadovoljstvo koje ignoriše različite talente i napor usmjeren ka produkciji filma kao i perceptivni i konceptualni napor pri njegovoj recepciji; 7) klasnom predrasudom koja podrazumijeva da su adaptacije uprošćene forme originala namijenjene neobrazovanoj, masovnoj publici; i 8) mišljenjem da su adaptacije paraziti koji kradu vitalnost od književnih izvora.

Prema Stemu, vjernost kao kriterijum u ocjeni adaptacija treba odbaciti iako diskurs o vjernosti postavlja važna pitanja o *filmskom* rekreiranju narativnih, tematskih i estetskih elemenata originala.⁶⁰³ Osjećaj da nas je film iznevjerio proizilazi iz činjenice da se naša fantazija, tj. „zamišljeni mizanscen“ koji stvaramo dok čitamo književno djelo, ne podudara sa filmskom verzijom. Stem postavlja interesantno pitanje kojem se malo poklanjala pažnja: ukoliko gledanje filma prethodi čitalačkom iskustvu, da li tada kao gledaoci projektujemo svoju viziju na knjigu i da li je tada knjiga kao pravi original izdaja filma, koji je u našem iskustvu original?⁶⁰⁴

Stem pobija esencijalističke argumente na kojem počiva diskurs o vjernosti. On negira postojanje nekog „prenosivog jezgra“⁶⁰⁵ originala koje adaptacija treba da prenese, a ono što se naziva „duhom“ djela samo je konsenzus kritičara o značenju djela.⁶⁰⁶ On pobija postulate teorije vjernosti koji se baziraju na nalaženju filmskih ekvivalenata za književni stil i tehnike. Iako film može da reprodukuje istu priču, pravog ekvivalenta, tvrdi Stem, ne može biti jer se književnost bazira na jeziku, a ne na

⁶⁰² *Ibid.*, 4.

⁶⁰³ *Ibid.*, 14.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ *Ibid.*, 15, “transferrable core“.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

predstavljanju i glumi, pa će rezultirajući tekstovi u njihovoj „gusto označavajućoj materijalnosti biti nemjerljivi“⁶⁰⁷. Stem smatra da treba odbaciti i argumente koji se zasnivaju na vjernosti osnovnim osobinama medija izražavanja, stav koji podrazumijeva da se film kategoriše kao isključivo vizuelni medij, u kome je verbalno potisnuto u drugi plan. Verbalna dimenzija na filmu ne smije se nipodaštavati zato što se ona kontekstualizuje vizuelno-auditivnim elementima (mizanscenom, glumom, muzikom, bukom i sl.), a film se pokazao podesnim i za prikazivanje situacija gdje se verbalno graniči sa neverbalnim ili čak za unutrašnji govor i tok svijesti (fragmentarnim voice-over komentarima). Za razliku od književnosti, film može da uhvati simultanost trenutka, da miješa različita vremena i predstavi trope, snove, kao i kontradiktornosti između muzike i slike.⁶⁰⁸ Film, zaključuje Stem, raspolaže mnogo bogatijim sredstvima izražavanja nego književnost i, kao sinestetička (podstiče različita čula) i sintetička umjetnost (spoj različitih umjetnosti), umjesto osiromašenja, donosi „umnožavanje registara“, umnožavanje vremena i prostora, i obogaćivanje likova.⁶⁰⁹ Diskurs o vjernosti ne odgovara na pitanje u odnosu na šta treba biti vjeran: zapletu, fizičkom izgledu lika, piščevoj namjeri i sl. U slučaju vjernosti zapletu, film bi predugo trajao, namjeru pisca bilo bi teško odrediti, pogotovo kad je pisac autor književnog djela i

⁶⁰⁷ *Ibid.*, 19, “in their densely signifying materiality will be in many ways incomensurable“.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, 20.

⁶⁰⁹ Uprkos uobičajenoj tvrdnji da film ima samo sadašnje vrijeme jer se sve odvija sada, pred našim očima, Stem tvrdi da, pored jezičkog kapaciteta koji omogućava filmu da označi sva stanja, vidove i vremena, film ima mnoštvo *neverbalnih* sredstava da označi protok vremena, npr. okretanjem stranica kalendara, naslovom, flešbekovima, pretapanjem⁶⁰⁹ (eng. *lap dissolve*), promjenom svjetla, boje, naporednim postavljanjem zamišljenog lica i zapamćene slike, dekorom, šminkom, arhaičnim snimcima, muzikom, kostimom, slikama, rekvizitima i sl.⁶⁰⁹ Štaviše, u filmu se mogu namjerno miješati vremenski periodi u istom kadru upotrebom nove tehnologije, švenka i sl., on može da zamrzne prošlo vrijeme kroz arhivske snimke, on može da miješa temporalnosti kombinujući različite forme zamrznutog prošlog vremena kao igrane filmove ili dokumentarce sa žurnalima. Tehnološke mogućnosti dalje povećavaju filmske mogućnosti: film se može vratiti unazad, a udvostručena vremena i prostora možese postići preklapanjem (eng. *superimposition*), montažom i višestrukim frejmovima. Kontradikcije se na filmu mogu postizati ne samo u okviru jednog kadra nego i kroz međugru traka, npr. ubrzavanjem slike, a usporavanjem muzike i sl. „Umnožavanje registara“ (“multiplication of registers“) moguće je i na nivou karaktera – iako u adaptaciji gube verbalnu kompleksnost, likovi na platnu dobijaju punoću svojim prisustvom, kostimom, facijalnom ekspresijom i sl. Filmski karakter je mješavina pokreta, glumačkog stila, gestova, kostima, glasa i sl., koji se mijenjaju kroz dijalog, rasvjetu, muziku, pa izvođači postaju i adaptatori književnog izvora ili scenarija. Time postaju i likovi i izvođači. Jedan glumac može da igra više karaktera, a više izvođača mogu da glume jedan lik. Književne karaktere stvara tekst, a projektuju čitaoci, dok filmske vidimo ujedno projektovane i otjelovljene. Tokom recepcije filma, filmski glumac je odsutan, njegovo prisustvo je posredovano imaginarnim filmskim označavaocem, i tako još otvoreniji za naše projekcije. Naše projekcije šire se preko fizičkog postojanja i izvođenja glumca. Adaptacije stvaraju tenziju između likova koji su iskonstruisani i projektovani tokom čitanja i otjelovljenih glumaca koje vidimo na ekranu, što se usložnjava gledaočevim saznanjima o glumi izvođača, njegovom privatnom životu i sl., što sve, opet, utiče na recepciju. Opširnije o mogućnostima filma vidi u: *Literature and Film*, 21–23.

scenarija, a glumac koji odgovara fizičkom opisu lika nije uvijek i talentovan. Na kraju, Stem ističe nepravdu koju kriterijum vjernosti nanosi filmu, jer se na vjernosti insistira samo na filmu, za razliku od drugih medija, kao što su muzika, pozorište, književnost, gdje je svaka adaptacija dobrodošla.

Insistirajući na pitanju specifičnosti medija kao suštinskom u razmatranju adaptacije, Stem zaključuje da je „filmska adaptacija automatski različita i originalna zbog promjene medija“,⁶¹⁰ te da je vjernost adaptacije nemoguća i nepoželjna zbog semiotičkih razlika (radi se o prelasku sa verbalnog medija, tj. medija od jedne trake, na medij od više traka koji koristi riječi, zvuk i pokretne fotografske slike), ali i zbog materijalnih i praktičnih faktora (književnost je individualan, a film – timski projekat, za film se veže kompleksnost procesa snimanja, materijalna infrastruktura, budžetska ograničenja, dostupnost glumaca, pritisak studija, cenzura i sl.). Čak i u slučaju da imamo više vjernih adaptacija jednog književnog djela koje su plod reditelja sličnih estetskih opredjeljenja, svaka od njih će se razlikovati zato što je filmsko stvaralaštvo, a posebno adaptacija, rezultat mnogobrojnih izbora koje reditelj mora da napravi, počev od glumaca, rekvizita, formata, lokala i sl., i podrazumijeva „sinergističku interakciju između traka“⁶¹¹, tj. našu *istovremenu* izloženost *određenoj* muzici, osvjetljenju, uglu kamere i sl.

Polazeći od činjenice da je tekst „otvorena struktura koju stalno razrađuje i nanovo tumači bezgranični kontekst [...] da se hrani beskonačno promjenljivim intertekstom u koji se i sam utapa, što se ogleda u stalno promjenljivim mrežama tumačenja“⁶¹², Stem predlaže novu koncepciju adaptacije zasnovane na modelu Pigmaliona (adaptacija oživljava roman); modelu ventrilokviste (adaptacija daje glas romanu); alhemijском modelu (adaptacija pretvara roman u zlato) i modelu inkarnacije (adaptacija otjelovljuje roman). On navodi niz tropa kojima se ističu promjene koje adaptacija donosi: *čitanje, ponovno ispisivanje, kritiku, prevod, transmutaciju, metamorfozu, rekreaciju, transvokalizaciju, reanimaciju, transfiguraciju, aktualizaciju*,

⁶¹⁰ *Ibid.*, 17, “filmic adaptation is automatically different and original due to the change of medium“.

⁶¹¹ *Ibid.*, 18.

⁶¹² *Ibid.*, 15, “open structure, constantly reworked and reinterpreted by a boundless context [...] feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, seen through ever-shifting grids of interpretation“.

*transmodalizaciju, označavanje, izvođenje, dijalogizaciju, kanibalizaciju, predviđanje, inkarnaciju, naglašavanje*⁶¹³.

Diskusija o intertekstualnim aspektima adaptacije, prema Stemovom shvatanju, veže se za pitanje „žanra“, koji je jedan aspekt intertekstualnosti. Neki žanrovi su isključivo filmski, neki su zajednički za književnost i film, a pošto adaptacije miješaju filmske i književne žanrove, analizira tih aspekata intertekstualnosti adaptacije zasniva se na korelaciji žanrova romana i filma.⁶¹⁴ Ističući značaj teorije intertekstualnosti za adaptaciju, Stem polazi od Bahtinove ideje o *hronotopu*, konceptu koji Bahtin definiše kao „suštinsku uzajamnost vremenskih i prostornih odnosa, onako kako su oni umjetnički dati u književnosti“⁶¹⁵ i koji nam pomaže da „istorizujemo naše shvatanje vremena i prostora na filmu“⁶¹⁶. Primjenjujući Bahtinov koncept na film, Stem zaključuje da hronotopski model savršeno odgovara filmskom mediju, koji spaja vremensko i prostorno, tj. gdje „prostor postaje ispunjen reagujući na promjene vremena, zapleta i istorije“⁶¹⁷. Hronotopski model analize, prema Stemu, ukazuje na međusebnu vezu između dekora, vremenskih i prostornih artikulacija (npr. ulice/spori ritam/kosi ugao), i dovodi do obuhvatnije analize prostorno-vremenskih odnosa u filmu koji istovremeno uzima u obzir pitanje istorije, žanra, i usko-filmske artikulacije vremena i prostora.⁶¹⁸ Važnu ulogu u redefinisaju adaptacije ima i Bahtinov koncept *dijalogizma*, koji se odnosi na „beskonačne i otvorene mogućnosti koju stvara sva diskurzivna praksa kulture, matrica komunikativnih izjava koje dolaze do teksta ne samo kroz citate, nego i indirektno tekstualne instrumente“⁶¹⁹ i koncept *intertekstualnosti* Julije Kristeve, jer oni ističu važnost svih dopunskih tekstova i dijalošku reakciju čitaoca/gledaoca koji kritika vjernosti ne uzima u obir.⁶²⁰

Za redefinisanje koncepta adaptacije važan je i Ženetov koncept *transtekstualnosti*, koji se odnosi na „sve ono što stavlja jedan tekst u direktnu ili

⁶¹³ *Ibid.*, 25, “reading, rewriting, critique, translation, transmutation, metamorphosis, recreation, transvocalization, resuscitation, transfiguration, actualization, transmodalization, signifying, performance, dialogization, cannibalization, reinvisioning, incarnation, or reaccentuation“.

⁶¹⁴ *Ibid.*, 25.

⁶¹⁵ *Ibid.*, 26.

⁶¹⁶ *Ibid.*, 25, “historize our understanding of space and time in both film and novel“.

⁶¹⁷ *Ibid.*, 27, “space becomes charged responsive to the movements of time, plot, and history“,

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ *Ibid.*, “all the discursive practices of a culture, the matrix of communicative utterances which 'reach' the text not only through recognizable citations but also through a subtle process of indirect textual relays“.

⁶²⁰ *Ibid.*

indirektnu vezu sa ostalim tekstovima⁶²¹ i pet tipova transtekstualnosti koji su važni za teoriju adaptacije. Prvi tip ili *intertekstualnost*, tj. „koprisustvo dva teksta u formi citata, plagijata i aluzija“⁶²² ukazuje na igru aluzija i referenci u filmu i romanu, npr. satirična verzija Tajne večere, ili pokret kamere poput krana koji se od Velsovih filmova prenosi u današnji. Drugi tip je *paratekstualnost*, tj. veza između samog teksta i njegovog „parateksta“, tj. naslova, uvoda, epigrafa, posveta, ilustracija, autograma i sl. Stem dodaje da se, primijenjeno na film, paratekstualnost odnosi na vezu sa trejlerima, posterima, kritikama, intervjuima i novim paratekstualnim materijalom koji uključuje sekvence filma kojih nema u finalnoj verziji, a koji doprinosi boljem razumijevanju samog teksta. Treći tip, *metatekstualnost* se odnosi na kritičku vezu između dva teksta, bilo da se komentarisani tekst eksplicitno navodi ili se samo priziva. Ovdje se na adaptaciju gleda kao na „čitanje“ izvornog teksta pa u ovu vrstu spadaju sve adaptacije koje se kritički odnose prema izvornom tekstu ili drugim adaptacijama, ali i adaptacije koje se ne deklarišu kao takve. Četvrti tip, *arhitekstualnost*, odnosi se na sve implikacije naslova ili podnaslova teksta. Većina adaptacija preuzima naslov originala, neke ga mijenjaju, ali postoje i adaptacije koje se ne deklarišu kao adaptacije ili one koje samo formalno uzimaju naslov originala. Posljednji tip, *hipertekstualnost* je najuže vezan za teoriju adaptacije. On ukazuje na vezu između „hiperteksta“ sa prethodnih tekstom, tj. „hipotekstom“, koji hipertekst „transformiše, modifikuje, elaborira ili proširuje“⁶²³, poput Godarovog *Prezira*, koji elaborira jedan hipotekst *Odiseju*. U tom smislu, filmska adaptacija predstavlja „hipertekst koji potiče od već postojećih hipotekstova transformisanih selekcijom, pojačavanjem, konkretizacijom i aktualizacijom“⁶²⁴. Različite filmske adaptacije istog originala su, tako, drugačija hipertekstualna čitanja jednog te istog hipoteksta, a prethodne filmske adaptacije za novijeg filmskog stvaraoca formiraju jedan hipotekst.

Oslanjajući se na Ženetov koncept „dvostruke temporalnosti“, tj. činjenici da pripovjedni tekst traje u dimenziji priče (događaja o kojima se pripovijeda) i dimenziji

⁶²¹ *Ibid.*, “all that which puts one text in relation, whether manifest or secret, with other texts“.

⁶²² *Ibid.*, “effective co-presence of two texts“.

⁶²³ *Ibid.*, 31, “transforms, modifies, elaborates, or extends“.

⁶²⁴ *Ibid.*, 31, “hypertexts derived from pre-existing hypotexts which have been transformed by operations of selection, amplification, concretization, and actualization“.

pripovijedanja (samog narativnog teksta),⁶²⁵ kao i na kategorije *redosljeda*⁶²⁶, *trajanja*⁶²⁷ i *učestalosti*⁶²⁸, tri kategorije u okviru kojih Ženet proučava odnos između vremena *priče* i pseudovremena *pripovijedanja*, Stem analizira narativne aspekte adaptacije i daje svoje viđenje izučavanja narativnih, tematskih i stilskih aspekata filma.⁶²⁹

⁶²⁵ Vrijeme priče je hronološko, tj. događaji su poređani onim redosljedom kojim su se dogodili, dok je vrijeme pripovijedanja podložno različitim temporalnim deformacijama, kao što su izvrtnje redosljeda događaja, ispuštanje ili udvajanje pojedinih epizoda i sl. Dvostruka temporalnost i činjenica da se ova dva vremena podudaraju ili razilaze omogućava pripovjedaču da se na bezbroj načina poigrava sa vremenom. Igra između „faktičkog“ i „sižejnog“ vremena se shvata kao „umjetničko vrijeme“ pripovjednog djela. Dakle, umjetničko vrijeme je način na koji se vrijeme reprodukuje i prikazuje u pripovjednom tekstu. O vremenu priče i vremenu pripovijedanja vidi kod: Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga, 2003, 107.

⁶²⁶ *Redosljed* kod Ženeta podrazumijeva razmatranje odnosa između hronološkog (uzročno-posljedičnog) nizanja događaja u priči i načina na koji su ti događaji raspoređeni u narativnom tekstu, tj. kako se događaji iz *fabule* raspoređuju u *sižeu*, npr. da li su povezani „prstenasto“ ili „linearno“, tj. da li se „sižejna pozicija jednog događaja podudara sa njegovom temporalnom pozicijom u fabuli, ili je on možda „premješten“, ispričovijedan unaprijed ili ostavljen za kasnije. Različite oblike odstupanja hronološkog vremena priče od umjetničkog pripovijedanja, Ženet naziva *narativnim anahronijama*. On polazi od postojanja tzv. „nultog stepena“ temporalnosti, slučaja u kojem se vrijeme priče i pseudovrijeme pripovijedanja podudaraju apsolutno, a razlikuje nekoliko tipova anahronija (*analepsi* i *prolepsi*) u zavisnosti od odnosa anahronije prema osnovnom „temporalnom“ planu. Analepse su retrospekcije, a prolepsi – anticipacija budućih događaja. Razlikujući dvije dimenzije anahronije, i to „dometa“, tj. vremensku udaljenost, anahronije od osnovnog temporalnog nivoa i „amplitude“, koja se odnosi na trajanje anahronije, Ženet dijeli analepse na spoljašnje, unutrašnje i miješane. U spoljašnjoj, tj. eksplikativnoj analepsi vrijeme umetnute priče u potpunosti prethodi vremenu osnovne priče, a funkcija joj je da pruži objašnjenje za aktuelno zbivanje, npr. informacije o porijeklu junaka. U unutrašnjoj analepsi vrijeme umetnute i glavne priče u određenim granicama teče simultano, dakle, domet i amplituda ostaju u okvirima osnovne priče. Kod miješanih analepsi domet seže u prošlost, koja je prethodila početku glavne priče, a amplituda obuhvata i prevazilazi početnu narativnu situaciju. I u slučaju prolepsi, Ženet razlikuje dva osnovna tipa: spoljašnji i unutrašnji. Opširnije o *redosljedu* vidi kod A. Marčetić, *op. cit.*, 111.

⁶²⁷ *Ibid.*, 111. *Trajanje* proučava „odnos između „realnog“ trajanja nekog događaja i dužine teksta posvećenog pripovijedanju o njemu“, tj. brzinu naracije (da li se ubrzava ili usporava narativni tok).

⁶²⁸ *Ibid.*, *Učestalost* proučava „odnos između učestalosti ponavljanja nekog događaja u priči i učestalosti pominjanja tog istog događaja u pripovijedanju“. U ovoj kategoriji Ženet razlikuje nekoliko mogućnosti pripovijedanja: *singulativno*, kada se o događaju koji se zbio jednom pripovijeda samo jednom, što je norma u dugometražnom filmu, *anaforično*, kada se o događaju koji se zbio više puta pripovijeda više puta, *repetitivno*, kada se o događaju koji se desio jednom pripovijeda više puta i *iterativno*, kada se o događaju ili nizu događaja koji su se ponavljali na skoro isti način pripovijeda samo jednom.

⁶²⁹ *Literature and Film*, 31–41. Primjenjujući Ženetove kategorije na film, Stem, govoreći o kategoriji *redosljeda*, daje primjere za analepse u *crnom filmu* (retrospektivni off-screen naratori) a za unutrašnje prolepse i miješane analepse u francuskom filmskom romanu (fr. *ciné-roman*). Vezano za kategoriju *trajanja*, Stem napominje da filmske adaptacije zgušnjavaju događaje iz romana, npr. dvije godine iz romana postaju dva dana u adaptaciji. Povodom pitanja poređenja gustine događaja i brzine na filmu i u romanu, Stem zaključuje da brzini na filmu doprinosi ekspozicija, gustina informacije u filmskoj slici, brzo kretanje unutar kadra i odsječan dijalog (*staccato*). Povodom pitanja *učestalosti*, Stem zaključuje da je singulativno pripovijedanje norma u mejnstrim filmu, za repetitivno daje primjer multiperspektivne naracije u *Rašomonu*, anaforično pripovijedanje Stem naziva homolognim, i dodaje još jedan tip pripovijedanja koji se javlja i u romanu i na filmu. Taj tip pripovijedanja Stem naziva „kumulativnim pripovijedanjem“, a pod njim podrazumijeva kombinaciju singulativnog i repetitivnog (kad se jedan događaj *obogaćuje* detaljima kroz stalne flešbekove tokom filma, poput kleptomanije u Hičkokovom filmu *Marni*. Iterativni tip navodi Stema da razmišlja o idealnim filmskim sredstvima kojima bi se mogla

izaraziti dosada iz romana *Madam Bovari* (totalom, komentarima likova, voice-over pripovijedanjem koje uzima bukvalne riječi iz romana koje se odnose na dosadu, epizodnim sekvencama koje ukazuju na put ka dosadi, vizuelnim sredstvima poput prikaza česme iz koje kapa voda, tehnikom „slou moušn“, širenjem kadra u montaži, tj. beskonačnim ponavljanjem istog gesta ili dobrim sinegdohičnim izborom nekog gesta, npr. rasijano crtanje). Pošto se u adaptaciji radi o dva semiotički različita teksta koja prenose istu priču, ona je vezana i za komparativnu naratologiju, kao što su npr. pitanje koji događaji i likovi se uklanjaju, dodaju, mijenjaju i zašto dolazi to tih promjena. Glavno pitanje za studije adaptacije tada je – koji principi upravljaju tim izmjenama. Iako u adaptacijama najčešće dolazi do uklanjanja događaja, nekad se oni koji nude mogućnost posebnih filmskih kadrova naglašavaju, ponekad se određeni događaji dodaju, a vrlo rijetko se većina njih i odbaci. Što se tiče likova, nekad se više likova svodi na jedan, nekad jedan lik spaja karakteristike više likova iz romana ili se likovima mijenja etnička pripadnost. S obzirom na to da je grupisanje pripovjedača u dvije kategorije: na „pripovjedača u prvom licu“ (koji može biti posmatrač u prvom licu i učesnik pripovjedač u prvom licu) i „pripovjedača u trećem licu“ (sveznajući, ograničeno sveznajući i dramski pripovjedač) neadekvatno, jer romansijerov izbor nije između dva gramatička oblika, nego između dvije narativne pozicije (skovati priču tako da je iznosi jedan od likova u njoj ili pripovjedač izvan nje) koja definiše i status pripovjedača, i tačku gledišta, pouzdanost tog gledišta i odnos prema onima kojima se obraća. Ženet je osnovnu razliku između „ja“ i „on“ zamijenio složenim sistemom narativnih paradigmi u kojima se kombinuju četiri osnovne pozicije pripovjedača: ekstradijegetska, (narator izvan priče), intradijegetska (narator priča o onome što je doživio), heterodijegetska (narator ne učestvuje u događajima o kojima priča) i homodijegetska (narator aktivno učestvuje u događajima o kojima priča). Govoreći o filmu, Stem ističe da narator može biti jedinka, ili grupa, off-screen naratori mogu biti anonimni, poznati, može ih biti jedan ili više njih, mogu biti kontradiktorni, kao u Rašomonu, živi ili mrtvi, možemo ih voljeti ili mrzjeti, vjerovati im ili ih smatrati nepouzdanima, a oni mogu mijenjati svoju priču. Izazov za adaptacije, u slučaju nepouzdanih naratora, jeste da se filmskim sredstvima reprodukuje tekstualna dvosmislenost. Kad je narator u romanu intradijegetski, filmski narator je više homodijegetski, jer nestabilnost nepouzdanih naratora iz romana film automatski redukuje zbog svoje prirode od više traka (drugi likovi, glumci, glasovi, dekor) pa je za adekvatno prenošenje naracije u prvom licu potrebna subjektivizacija na svim filmskim registrima (prvi plan, stalni voice-over, subjektivni kadar). Film usložnjava književnu naratologiju ukrštanjem dvije forme naracije: verbalne (kroz voice-over i govor likova) i svojom sposobnošću da pokaže svijet, a Stem zaključuje da film kao narator „nije osoba (reditelj) niti karakter već apstrakcija ili nadređeni agent koji reguliše znanje gledaoca“. Zvučni film omogućava dvostruku igru formi, realistički film sjedinjuje voice-over sa prikazivanjem, a modernistički film naglašava njihovu kontradiktornost. Voice-over naratori nam se obraćaju kao gledaoci, a dijegetski likovi se obraćaju jedni drugima, ignorišući nas.

Naratologija se bavi i pitanjima vremenskog polazišta, tj. da li je priča ispričana nakon završetka događaja iz priče, prije njih, simultano, ili ima događaja koji su umetnuti između trenutaka glavne radnje. Tada je glavno pitanje za adaptaciju kako se ovi vremenski okviri prenose iz književnog djela. U slučaju „umetnute naracije“, jedna priča je umotana u drugu u narativnom uokviravanju –*le mise-en abyme* (mini narativ koji predstavlja ogledanje teksta u subtekstu, film u filmu).

Fokalizacija i tačka gledišta su, prema Stemu, takođe važna pitanja vezana za adaptaciju. Prema njemu je termin „tačka gledišta“ problematičan jer se može odnositi na ideološki i emocionalan stav ili ugao iz kog je priča ispričana. I u književnosti i na filmu, taj termin može biti i bukvalan i figurativan. Na filmu je bukvalan kad se radi o bukvalnom podešavanju kamere, a figurativan kad se odnosi na filmska sredstva izražavanja. Teorija o filmskoj tački gledišta, prema Stemu, mora uzeti u obzir film kao medij od više traka i više formi jer svaka filmska traka može prenijeti određenu tačku gledišta (ugao kamere, fokalna dužina, muzika, mizanscen, gluma, kostim). Tako npr. široki ugao i „riblje oko“, tj. objektiv koji pokriva ugao veći od 120 stepeni, prenose gledište da je neki lik opasan iz tačke gledišta drugog lika ili reditelja. Više traka se može učiniti suvišnim, one mogu zajedno dobro funkcionisati ili biti u kreativnoj tenziji, a svaki izbor utiče na promjenu gledišta. Termin *fokalizacija* skovao je Ženet i on se vezuje na odnos znanja karaktera u odnosu na znanje pripovjedača, odnosno na „restrikciju 'polja', tj. selekciju narativnih informacija u odnosu prema onom što se tradicionalno naziva *sveznanje*“. Zbog specifičnosti zvučnog filma koji istovremeno pokazuje šta karakter vidi i govori, šta on misli, Stem ističe termin „okularizacije“ da bi prikazao odnos između onoga što kamera prikazuje i onoga što karakter vidi: „unutrašnja primarna okularizacija“ za slučajeve gdje filmski označitelj sugerise gledište lika kroz jasne pokazatelje-meki fokus, duple ili zamagljene slike ili nametnutu formu dvogleda, „unutrašnju sekundarnu okularizaciju“ u kojoj se tačka gledišta samo nagovještava kroz subjektivnu montažu, npr. linijom

Stem prihvata naratologiju za analizu formalnih aspekata adaptacije, ali smatra da ona zapostavlja istorijsku analizu, tj. kontekst koji je veoma bitan element za adaptaciju.⁶³⁰ U analizi adaptacije ne smijemo zanemariti važnost vremenskog konteksta, npr. vrijeme objavljivanja romana i produkcije filma⁶³¹, cenzure (spoljašnje, unutrašnje, svjesne i nesvjesne)⁶³², pitanja aktualizovanja adaptacija (da li od književnog djela iz ranijeg istorijskog perioda napraviti istorijsku dramu ili aktualizovati djelo za savremene događaje), prostornog miljea, adaptiranja van nacionalnih okvira, kao i pitanje internacionalnih produkcija koje pokreću važna pitanja poput upotrebe jezika i akcenta u adaptaciji.

Književno djelo, prema Stemovom mišljenju, postaje „smješten iskaz“⁶³³ proizveden u jednom mediju i jednom istorijskom i sociološkom kontekstu, i taj iskaz se transformiše u drugi „smješten iskaz“ preko drugog medija u drugom kontekstu. Ove transformacije se obavljaju po principima drugačijeg medija, „koji koristi i mijenja raspoložive žanrove i intertekstove kroz mrežu diskursa i ideologija sredine posredstvom raznih filtera: stil studija, ideološka moda, politička ograničenja, autorske sklonosti, harizmatičnost zvijezda, ekonomske prednosti ili ograničenja i tehnološki razvoj.“⁶³⁴

pregleda, kontra-planom itd., i „nultu okularizaciju“ kojom se ne prenosi ničije gledište. Pitanje gledišta je vezano i za pitanje stila, tj. da li je priča linearna ili modernistička na primjer.

⁶³⁰ *Ibid.*, 41.

⁶³¹ *Ibid.*, 41–42. Kad su u pitanju bestseleri, producenti žure sa snimanjem filma da bi iskoristili komercijalni uspjeh knjige, a nekad prođe dosta vremena između objavljivanja knjige i snimanja filma zasnovanog na njoj i u tom slučaju adaptator ima više slobode u tumačenju knjige, a postojanje prethodnih adaptacija zahtijeva inovaciju i oslobađa potrebe za vjernošću. Neki filmski stvaraoći aktualizuju adaptaciju u skladu sa savremenim događanjima.

⁶³² *Ibid.*, 42. Književnost je, tvrdi Stem, manje podložna cenzuri od filma kao masovnog medija. Adaptacija može izvorno djelo učiniti manje ili više smjelim. Nekad je drugačija adaptacija rezultat ideologije i klasnog diskursa, pa je važno pitanje za studije adaptacije da li film gura književno djelo udesno, opravdavajući socijalnu hijerarhiju zasnovanu na rodu, klasi, naciji i sl. ili ulijevo, ispitujući hijerarhiju ili izjednačavajući hijerarhijske nivoe, ili se radi o adaptacijama koje su u vezi sa nekim pitanjima više okrenute ulijevo, a u vezi sa drugim više udesno. Neke adaptacije potpuno koriguju izvorna djela, kao u slučaju holovudskog filma, koji se držao po strani bilo koje ideologije koju je smatrao ekstremnom, i čistio književne izvore od kontroverznog, teškog, revolucionarnog ili nefilmskog materijala. One su rezultat tzv. „estetskog mejnstriminga“ koji odbija bilo koji ekstremizam i modernizam. Zato se pojavio niz priručnika o adaptaciji i pisanju scenarija koji insistiraju na strukturi od tri čina, koherentnim karakterima, glavnom konfliktu i katarzi, tj. srećnom kraju, pa su adaptacije očišćene od meditativnosti, moralne dvosmislenosti i narativnih prekida.

⁶³³ *Film Adaptation*, 68, “situated utterance“.

⁶³⁴ *Ibid.*, 68, “absorbing and altering the genres and intertexts available through the grids of ambient discourses and ideologies, and as mediated by a series of filters: studio style, ideological fashion, political constraints, auteurist predilections, charismatic stars, economic advantage or disadvantage, and evolving technology“.

Imajući u vidu da adaptacija ističe ne samo različite aspekte književnog djela, perioda i kulture vezane za to djelo, već i perioda i kulture koji uokviruju samu adaptaciju, Stem zaključuje da je svaka adaptacija „ponovno naglašavanje kojim se izvorno djelo ponovo tumači kroz nove mreže i diskurse [pri čemu] svaka mreža otkrivajući aspekte izvornog teksta otkriva i nešto o diskursima sredine u trenutku ponovnog naglašavanja [a] otkrivanjem prizmi, mreža i diskursa kroz koje se roman ponovo zamišlja, adaptacije daju objektivnu materijalnost diskursima dajući im vidljivu, auditivnu i perceptivnu formu.“⁶³⁵

Intertekstualni pristup filmskoj adaptaciji zagovara Tomas Lič (Thomas Leitch). Lič oštro kritikuje novije ocjene pojedinačnih filmskih adaptacija koje ističu namjeru pisca kao najvažniji kriterijum. Takve ocjene, prema Ličovom mišljenju, ilustruju raskol između novije teorije adaptacije i prakse.⁶³⁶ Studije adaptacije teže da privileguju književnost u odnosu na film na taj način što renomirane pisce postavljaju kao organizacioni princip pojedinih adaptacija koji služi i kao kriterijum za njihovu ocjenu.⁶³⁷ Razlog za raskol između teorije i prakse, Lič nalazi u činjenici da je teorija adaptacije donedavno bila odvojena od filmske teorije, a oslanjala se na književnu teoriju.⁶³⁸ Insistiranje na humanističkim mjerilima u studijama adaptacije, prema Liču, proizilazi iz impulsa da se u originalima uvijek nalazi mjerilo vrijednosti. Vjernost književnom izvoru, smatra Lič, ima smisla samo ukoliko smo sigurni da je original bolji

⁶³⁵ *Literature and Film*, 45, “reaccentuation, whereby a source work is reinterpreted through new grids and discourses...Each grid, in revealing aspects of the source text in question, also reveals something about the ambient discourses in the moment of reaccentuation. By revealing the prisms and grids and discourses through which the novel has been reimagined, adaptations grant a kind of objective materiality to the discourses themselves, giving them visible, audible, and perceptible form.”

⁶³⁶ Thomas Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007, 1–22.

⁶³⁷ *Ibid.*, 3.

⁶³⁸ 60-ih godina su se na američkim univerzitetima izučavale adaptacije književnih klasika ili klasična filmska djela, po uzoru na književna djela. S druge strane, centralni problem akademskih filmskih studija se zasnivao na odbijanju estetske validnosti književnosti i na razvijanju kulturne kritike pod utjecajem revolucionarnog pokreta 60-ih i 70-ih, prema kojima filmovi nisu vrijedni zato što su u skladu sa tradicionalnim estetskim kriterijumima, nego zato što pružaju uvid u istorijske trenutke ili savremenu scenu. Raskol između estetskog principa književne teorije i analitičkog pristupa filmske teorije je, prema Liču, teoriju filmske adaptacije obilježio na dva načina: izolovao je studije adaptacije od filmskih studija i približio ih programu književnih studija. Filmovi su tako ocjenjivani sa stanovišta političke kritike, a u *adaptacijama* su se tražile vrijednosti univerzalnog humanizma. Istovremeno, jaz između teorije i prakse filmske adaptacije je bivao sve veći, gurajući ovu drugu u pravcu književne estetike kao kriterijuma i kanonskih djela i autora kao organizacijskog principa. Opširnije vidi: *ibid.*, *op. cit.*, 3–5

od kopije.⁶³⁹ Prema Liču, književni originali su pogrešno tretirani kao „kanonski autoritativni diskurs ili tekstovi za čitanje, umjesto kao interno ubjedljivi diskurs ili tekstovi za pisanje [jer] tekstovi ostaju živi samo dotle dok se mogu ponovo ispisati“⁶⁴⁰.

Lič, dakle, tvrdi da su i adaptacije i originali heteroglotski tekstovi (eng. *heteroglot texts*), a ne kanonska djela i da svaki tekst traži da bude ponovo ispisan. Alternativni pristup adaptaciji on opisuje kao „neprestani proces ponovnog ispisivanja kao kritičkog čitanja... obilježen konfliktom između *heteroglosije (heteroglossia)*, čija su promjenljiva, interno ubjedljiva značenja apsolutno zavisna od konteksta koje generišu pojedini čitaoci i čitalačke situacije i *kanonizacije*, koja traži da standardizuje autoritativna značenja za sve čitaoce“⁶⁴¹. Vjernost kao kriterijum adaptacije daje originalnim djelima nepoštenu nadmoć, što poređenje čini besmislenim, jer se radi o tekstovima koji su vjerni sami sebi. Da bismo bili pravični u ocjenjivanju adaptacija, moramo ocjenjivati i književne originale, što je tradicionalna teorija adaptacije odbijala.

Iako je adaptacija intertekst, koji na poseban način zavisi od izvornog teksta, ona se ne smije svoditi na repliku originala. Pošto je svaki tekst „intertekst koji inkorporira, mijenja, negira i aludira na mnoge druge književne, filmske ili uopšte kulturne tekstove“⁶⁴², isticanje vjernosti kao glavnog kriterijuma u ocjeni adaptacije je obesmišljeno jer znači da adaptacija radi isto što i izvorni tekst i ne ide dalje od njegovih granica. Takođe, isticanjem vjernosti, Lič zaključuje, nanosimo štetu samim originalima jer ih ne sagledavamo kao intertekst.

Novu šansu za studije adaptacije koje bi povezale književnost i pismenost, Lič vidi u tekstualnim studijama koje proučavaju „kako se tekstovi proizvode, konzumiraju, kanonizuju, transformišu i negiraju“⁶⁴³. U tom smislu, Lič predlaže da se pojedinačne adaptacije izučavaju ne sa aspekta šta reprodukuju i biraju iz originala, nego šta

⁶³⁹ *Ibid.*, 6.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, 12, “canonical authoritative discourse or readerly works rather than internally persuasive discourse or writerly texts [...] texts remain alive only to the extent that they can be rewritten“.

⁶⁴¹ *Ibid.*, 16, “incessant process of rewriting as critical reading... informed by the conflict... between heteroglossia, whose protean, internally persuasive meanings are irreproducibly dependant on the contexts generated by particular readers and reading situations, and canonization, which seeks to standardize authoritative meanings for all readers“.

⁶⁴² *Ibid.*, 17, “an intertext that incorporates, refracts, refutes, and alludes to many other texts, whether literary, cinematic, or more broadly cultural“.

⁶⁴³ *Ibid.*, 17–18, “how the texts are produced, consumed, canonized, transformed, resisted, and denied“.

izostavljaju, jer kad gledaoci počinju da nadopunjuju ono što je izostavljeno, počinje komunikacija.⁶⁴⁴

Potrebu za novinom u oblasti filma i književnosti uočio je i Robert B. Rej (Robert B. Ray). On razmatra niz faktora koji su doveli do diskreditovanja te oblasti 80-ih i 90-ih godina: prirodu narativa, normu filma, metode akademskih književnih i filmskih studija i potrebu za akademskom profesijom.⁶⁴⁵ Potreba za poređenjem filma i književnosti proizilazila je iz činjenice da su i film i književnost narativne umjetnosti. Analiza se svodila na komparaciju individualnih romana i ekranizovanih verzija, a pitanja razlike između popularnih i umjetničkih narativa i razloga zašto je film isključivo posvećen pričanju priče, nisu se uzimala u obzir.⁶⁴⁶ Što se tiče prvog pitanja, Rej ističe da „jasnoća priče zavisi od kodova, konvencija i tropa, koji se na sličan način sele iz medija u medij, tj. od intertekstualnosti koja ne uključuje samo književnost i film nego sve medije.“⁶⁴⁷ Tako predmeti poput smokinga, čaše šampanjca i seta karata čije značenje je kodirano kroz filmove, reklame, stripove i sl., koji služe karakterizaciji sofisticiranog, pametnog, melanholičnog i ponosnog čovjeka poput Rika (Rick) u *Kazablanki*, olakšavaju publici dešifrovanje tog lika.⁶⁴⁸ Automatsko prepoznavanje zavisi od označavoca čije su konotacije predvidljive u kulturi (čaša šampanjca da izrazi sofisticiranost), a skup ovakvih konotacija jednak je ideologiji.⁶⁴⁹ Iako avangardni tekstovi koriste opšte kodove (prema Bahtinu, „heteroglosija“), oni su ipak preokupirani sopstvenim medijumom za razliku od popularnih tekstova. Avangardni, „pišući“ tekstovi (eng. *writerly*, prema Bartu) kritikuju i parodiraju konvencije popularnih „čitljivih“ (eng. *readerly*) tekstova.⁶⁵⁰ Filmovi kao popularni narativi potvrđuju prihvaćene konotacije označavaoca, a pošto je zbir ovakvih konotacija jednak ideologiji, ovo potvrđivanje se, prema Reju, izjednačava sa političkim činom koji potvrđuje status kvo.⁶⁵¹

⁶⁴⁴ *Ibid.*, 18.

⁶⁴⁵ Robert B. Ray, “The Field of 'Literature and Film'”, in: *Film Adaptation*, 38–49.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, 39.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, “codes, conventions, connotations, topoi and tropes that similarly migrate from medium to medium... -in short, on an intertextuality that includes not only film and literature, but all the other media as well”.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, 40.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, 41.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, 40.

⁶⁵¹ *Ibid.*

Pošto narativ nije specifičan za jedan medij, nije ni ideologija, a pristupačnost popularnih priča kroz filmove zavisi od konotacije označitelja tokom njegove migracije iz jednog u drugi medij (čaha šampanjca ima iste konotacije na reklami i u filmu, inače se karakter Rika ne bi tako brzo mogao otkriti). Rej krivi izučavaoce filma i književnosti koji, za razliku od poststrukturalističkih struja u književnosti, nisu shvatili da su popularni narativi, uključujući filmske verzije radikalno intertekstualni i da su filmovi, kao „komercijalna praksa izložena ćudima tržišta“⁶⁵², oduvijek zahtijevali ideološku kritiku kao teorijsku praksu u koju se sliva „semiotička i strukturalistička kritika i kritika čitalačkog odgovora.“⁶⁵³

Rejev odgovor na pitanje zašto film priča priču jeste Mekluanova tvrdnja da je sadržaj novog medija stari medij, tj. da pisani narativi pozajmljuju usmena predanja, televizija od filma, a filmovi od knjiga.⁶⁵⁴ On se slaže sa tvrdnjom Noela Birša (Noel Burch) da je primitivni film sa fokusom na prezentaciji mogao da zadovolji ukus proleterijata, ali nije mogao da zadovolji ukus buržoazije, koja je imala potrebu za reprezentacijom, pa je film morao usvojiti omiljene forme buržoazije, tj. roman i dramu, 19. v. i aktualizovati ih putem institucionalnog modusa reprezentacije, pa je filmska industrija u toku prve dvije decenije 20. vijeka bila posvećena nalaženju filmskih ekvivalenata za realističnu prozu.⁶⁵⁵ U tome da film prisvoji narativnu formu književnosti, glavnu ulogu je odigrao Holivud.⁶⁵⁶

Izučavaoci veza između književnosti i filma su se predavali nepovezanim analizama individualnih slučajeva, i, bez insistiranja na obuhvatnoj poetici, ostali zakočeni samo u jednom pitanju: „Kakav je film u odnosu na knjigu?“ i jednom odgovoru: „Knjiga je bila bolja“.⁶⁵⁷ Novokritički pristup koji se fokusirao na detaljnoj analizi određenih slučajeva, a ne na obuhvatnijoj poetici je, ističući „višu umjetnost“, doveo do degradiranja filmskih verzija u odnosu na književni izvor. U poređenju dvije umjetnosti isticane su mane filma, kao što su filmska nemogućnost da predstavi vrijeme, da održi tačku gledišta ili da prikaže unutrašnji svijet.⁶⁵⁸ Pozivajući se na Deridu, Rej tvrdi da filmska adaptacija nije blijeda imitacija nekog superiornog originala nego „navođenje“

⁶⁵² *Ibid.*, 41, “commercial practice utterly exposed to the whims of the market place“.

⁶⁵³ *Ibid.*, “semiotic, reader response, and structuralist accounts of the reading process“.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, 42.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, 43.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*, 44.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, 45–46.

(eng. *citation*) koje je nakalemljeno u novi kontekst i koji zato neizbježno dobija novu funkciju⁶⁵⁹ umnožavanjem značenja originala. Na kraju, Rej se zalaže za to da se studije književnosti i filma okrenu postmodernizmu i izučavanju „transakcija između riječi i slike“⁶⁶⁰ i „zamišljanju novih načina da se riječi i slike adaptiraju i kombinuju“⁶⁶¹.

Iako se teoretičarka Sara Kardvel (Sarah Cardwell) bavi analizom romana adaptiranih za britansku televiziju, njena teorija je primjenljiva i za film. Kardvel kritikuje tradicionalni, komparativni pristup adaptaciji koji se više bavi procesom adaptiranja umjesto adaptacijama kao nezavisnim djelima. Prema tradicionalnom pristupu, adaptacija je samo verzija nekog teksta koji čini glavni dio njenog identiteta. Otuda preokupiranost ovih teoretičara problemom vjernosti i tvrdnjama da adaptacija kao verzija nekog teksta nije tekst i nema jasnog autora, da je izvorni tekst cjelina kojoj se zna autor i da adaptacija izražava namjere tog potvrđenog autora.⁶⁶² Tradicionalni pristup je zasnovan na dehistorizaciji: on negira istoriju adaptacije koja je na raspolaganju svakom stvaraocu, vezu koju jedna adaptacija može da ima sa drugim adaptacijama, kao i istorijski jaz između originala i adaptacije.⁶⁶³ Kardvel se zalaže za alternativni pristup koji adaptacije stavlja u širi kulturni kontekst posmatrajući ih kao „postepeni razvitak metateksta“⁶⁶⁴. To znači da se adaptacija oslanja i na ranije adaptacije i na originalno djelo, a svaka adaptacija bi bila „tačka na kontinuumu, kao dio razvoja jednog beskonačnog metateksta [...] mita koji raste [...] ponovo se priča, tumači i ocjenjuje“⁶⁶⁵. Kardvel ističe važnost intertekstualnih i kontekstualnih referenci jer smatra da njihovo rasvjetljavanje više doprinosi shvatanju adaptacije od njegove veze sa originalom. Dakle, adaptacije su televizijski (ili filmski) proizvodi, tj. podliježu određenim konvencijama koje se odnose na sadržaj, stil i atmosferu. Ipak, za razliku od drugih teoretičara pod uticajem poststrukturalizma, ona navodi da su ideološka čitanja često redukcionistička, a da se pod uticajem teorija kulturoloških studija, filozofije, tradicionalne filmske teorije i teorije književnosti, analiza same adaptacije gubi iz

⁶⁵⁹ *Ibid.*, 45, “‘citation’ grafted into a new context, and thereby inevitably refunctioned“.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, 48, “transactions between word and image“.

⁶⁶¹ *Ibid.*, 49, “imagining new ways in which words and images can be adapted or combined“.

⁶⁶² Sarah Cardwell, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester: Manchester University Press, Manchester, 2002, 24.

⁶⁶³ *Ibid.*, 25.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, 25, “gradual development of a meta-text“.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, “points on a continuum, as part of the extended development of a singular, infinite meta-text... myth that is constantly growing and developing, being retold, reinterpreted, and reassessed“.

fokusa. Njen ideal je da se uspostavi balans između postmoderne intertekstualnosti i tradicionalne referencijalnosti.⁶⁶⁶

U cilju nalaženja sveobuhvatnog pristupa, Kardvelova se usmjerava na sagledavanje mana i prednosti komparativnog i nekomparativnog pristupa.⁶⁶⁷ Tradicionalno, studije adaptacije su se zasnivale na komparativnom pristupu, tj. na poređenju originala i filma, što je dovodilo do vjernosti kao osnovnog kriterijuma u ocjeni. Iako se Kardvel u gore pomenutoj knjizi *Ponovno vraćanje adaptaciji* (*Adaptation Revisited*, 2002) zalaže za drugi, nekomparativni pristup koji počiva na tvrdnji da na adaptacije gledamo kao na filmove nezavisne od originala, ona objašnjava da je u zavisnosti od okolnosti nekad dobro izabrati jedan, a nekad drugi pristup.⁶⁶⁸ Njena ocjena je da obje perspektive dovode do razvoja estetike adaptacije. Kao argument protiv komparativnog pristupa, ona ističe sljedeće: poređenje nas navodi na pogrešna očekivanja u pogledu namjere i forme filma, ne dozvoljavajući nam da vidimo šta se filmom želi postići i usmjeravajući nas da otpočetak film ocjenjujemo po kriterijumima knjige. Fokusirajući se na izvorni tekst, mi se fokusiramo samo na određene elemente, a ignorišemo druge koji se tiču konteksta, što utiče na tumačenje i ocjenu filma kao autonomnog ostvarenja.⁶⁶⁹ Kardvel sugerije da je za potpuno shvatanje umjetničkog djela potrebno detaljnije shvatanje umjetničkog i kulturnog konteksta i poznavanje samog medija. U slučaju televizijske ekranizacije djela, recimo, treba razumjeti žanrovski, autorski i televizijski kontekst i na kraju estetske karakteristike adaptacije.⁶⁷⁰ Za žanrovski kontekst postoje brojni ekstratekstualni (npr. adaptacija se reklamira kao ekranizacija poznatog klasičnog romana, reditelj je poznat po određenim žanrovima) i intratekstualni (kostimi, lokacija, glumci i sl.) indikatori. Film može pripadati žanru adaptacije klasičnih romana, istorijskoj drami i sl. Žanr je važniji od originalne knjige jer „postavlja okvir, pravila i očekivanja za publiku“⁶⁷¹ u vezi sa narativom, formalnim konvencijama, predstavljanjem roda, klase i sl., a usklađenost sa normama ili njihovo mijenjanje daje nam ključ za tumačenje.⁶⁷² Što se

⁶⁶⁶ Sarah Cardwell, “Adaptation Studies Revisited: Purposes, Perspectives, and Inspiration“, in: *The Literature/ Film Reader*, 82.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, 51–65.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, 52.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ *Ibid.*, 55.

⁶⁷¹ *Ibid.*, 56, “provides its framework, its ground rules, and a set of expectations for the audience“, 56.

⁶⁷² *Ibid.*, 55–56.

tiče autorskog konteksta, Kardvel ističe da poznavanje autorovog opusa i postavljanje adaptacije unutar njega donosi izvjesna očekivanja za publiku i sugerije namjere i ton adaptacije mnogo više od izvornog djela.⁶⁷³ Kod osobnosti medija, Kardvel predlaže usmjerenost na osobine koje su tipične za televizijsku u odnosu na filmsku adaptaciju.⁶⁷⁴ Isto tako, u analizi estetskih osobnosti, treba obratiti pažnju na, recimo, karakteristike koje definišu oblik i atmosferu i sredstva kojima se ona postiže.⁶⁷⁵ Dakle, u analizi adaptacije po nekomparativnom pristupu moraju se uzeti u obzir ona pitanja koja proističu iz estetskih osobnosti same adaptacije.

U argumentima za komparativni pristup Kardvel navodi sljedeće: putem poređenja dva teksta različitih medija, mi poredimo same medije, dakle studije adaptacije doprinose boljem razumijevanju specifičnosti medija.⁶⁷⁶ Poređenje temporalnosti na filmu i u književnosti može da bude korisno jer se fokusiranje na detalje knjige prenosi na analizu detalja filma (kadrove), poređenje između glagola koji imaju „vremensku“ prirodu za razliku od slika koji je nemaju itd.⁶⁷⁷

Kardvel zaključuje da studije adaptacije podstiču uključivanje više perspektiva nego druge oblasti filmskih ili televizijskih studija (kognitivnu teoriju, filozofski pristup, detaljnu analizu, evaluaciju) zbog toga što izučavaoci ove oblasti poznaju dvije oblasti i što imaju niz neodgovorenih pitanja.⁶⁷⁸ Kako tvrdi Kardvel, književni pristup filmu može rasvijetliti neke aspekte filma, kojih filmski teoretičari, zaokupljeni teorijom i ideologijom, nisu svjesni (detaljna analiza stila, argumentacija, estetika, jasnoća izraza).⁶⁷⁹ Budućnost studija adaptacije Kardvelova vidi u „estetici koja unapređuje studije umjetničkih formi filma, književnosti, televizije u kojima bi adaptacije predstavljale idealnu mogućnost za intermedijske interdisciplinarnе studije.“⁶⁸⁰

Dejvid L. Kranc se slaže sa Kardvelovom da ne treba biti isključiv i napustiti komparativni metod. Ipak, Kranc kritikuje redukcionizam komparativnog metoda, ističući činjenicu da adaptacija nadilazi funkciju reprodukovanja izvornog teksta: ona

⁶⁷³ *Ibid.*, 56.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, 56–57.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, 58.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, 59.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, 60.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, 61.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*, 62, “aesthetics, enhancing the study of the art forms of film, literature, and TV, with adaptations providing a unique possibility for intermedia, interdisciplinary study.”

može da zauzme kritički stav prema originalu i da ga prevodi u druge kulture i vremena mijenjajući njegovo izvorno značenje.⁶⁸¹ Iako kritikuje redukcionistički pristup „kritike vjernosti“, Kranc smatra da su u nekim segmentima poststrukturalisti pojednostavili ovu kritiku. Kako Kranc tvrdi, samo je rana „kritika vjernosti“ favorizovala književni izvor, a formalistička analiza adaptacija je više imala za cilj da utvrdi izmjene adaptacija u odnosu na original, a ne da vrši evaluacije adaptacije u odnosu na original.⁶⁸² Iako je tačno da komparativna metodologija „kritike vjernosti“ ne uzima u obzir one složene činioce koji se tiču stvaranja filma: „kolektivno autorstvo, brojna navođenja prošlih filmova, kulturne i političke datosti u trenutku stvaranja filma, ekonomsku infrastrukturu, komplikovanu recepciju, prirodu filma kao vizuelno-auditivnog medija“⁶⁸³, Kranc smatra da tu metodologiju ne treba potpuno negirati, već je revidirati. On nudi sveobuhvatni pristup po kojem je filmska adaptacija i film i zaostavština književnog izvora i plod drugih uticaja. Dakle, osim književnih i dramskih elemenata, koji su najvažniji elementi igranih filmova, treba uzeti u obzir i „značajne filmske elemente kao mizanscen, fotografiju i montažu, značajne intertekstualne veze kao što su poznati prošli filmovi, scenarija, istorije, medijske izvještaje i relevantne kontekstualne podatke kao što su ugovori studija, inovacije filmske tehnologije, intervjui sa rediteljima i glumcima, statistika distribucije, politički, ekonomski i kulturni događaji.“⁶⁸⁴ Insistiranje na komparativnoj metodi koja uključuje dramske i narativne elemente dovelo je do odsustva analize filmske dimenzije u studijama adaptacije. Kranc se zalaže za komparativni metod koji uključuje sve „filmske, intertekstualne i kontekstualne elemente koji su relevantni za argumente u vezi sa tumačenjem koje proizilazi iz analize narativnih i ostalih tradicionalno favorizovanih podataka“⁶⁸⁵. Dakle, prema Krancu, da bi pravilno interpretirali adaptaciju, treba uzeti u obzir samo one filmske, intertekstualne i kontekstualne elemente koji su značajni za razumijevanje filma.

⁶⁸¹ David L. Krantz, *op.cit.*, 84.

⁶⁸² *Ibid.*, 85.

⁶⁸³ *Ibid.*, “its collective authorship, its sometimes numerous citations of past films and referents to the cultural and political givens at its creation, its economic infrastructure, its complicated reception, and the nature of its particular aural and visual medium“.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, “significant cinematic elements-for example mise-en-scene, cinematography, editing-consequential intertextual connections-for example, famous past films, screenplays, histories, media accounts-and relevant contextual data-for example studio contracts; advances in cinematic technology; interviews with directors and actors; distribution statistics; and political, economic, or cultural events“.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, 86, “analysis of cinematic, intertextual, and contextual elements relative to interpretive arguments emerging from analyses of narrative and other traditionally favored data“.

Slažući se sa nekim argumentima poststrukturalista (ranija teorija je počivala na „kritici vjernosti“ i reduktivnim narativnim komparacijama, zapostavljajući filmski medij, intertekst i kontekst; evaluacija adaptacija je bila zasnovana na favorizovanju književnog djela) i odbacujući druge (kritiku vjernosti treba da zamijeni poststrukturalistička teorija koja više odgovara kompleksnosti filmskog medija i koja će kroz stalno promjenljivu intertekstualnost i kontekstualnost otvoriti mogućnosti za beskonačna tumačenja, pri čemu bi studije adaptacije postale poddisciplina studija medija ili posebna nauka koja obuhvata razne diskurse, ideologije i kulturne konstrukcije⁶⁸⁶), Kranc dolazi do zaključka da je ključ reformi studija adaptacije sredina između dva ekstrema, esencijalizma „kritike vjernosti“ i relativizma poststrukturalista.⁶⁸⁷ On ističe da ne treba bespogovorno prihvatiti niti odbaciti ni „kritiku vjernosti“ ni poststrukturalistički pristup. Kao što kritikuje redukcionizam komparativnog metoda formalista i humanista, Kranc kritikuje i relativizam poststrukturalističkog metoda. On smatra da poststrukturalizam treba „pročistiti“ od relativizma, tj. od napada na racionalizam, objektivnost i od insistiranja na beskonačnoj dvosmislenosti i u tom cilju predlaže dva principa: primjenu principa *vjerovatnosti* na beskonačnu igru označavatelja, na kojima insistira dekonstrukcija i *pokušaj za objektivnošću*, tj. insistiranje na smanjenju subjektivnosti.⁶⁸⁸ Što se tiče principa vjerovatnosti, poststrukturalisti kritikuju izučavaoce „kritike vjernosti“ jer oni ističu književnost, a posebno kanonska djela u odnosu na film, tj. original u odnosu na kopiju, a insistiraju na tome da svako književno, tj. umjetničko djelo, ima bezbroj intertekstualnih i kontekstualnih mogućnosti od kojih ni jednu ne treba favorizovati. Kranc kritikuje tu njihovu tvrdnju smatrajući da nisu sve intertekstualne i kontekstualne veze podjednako važne za značenje same adaptacije (npr. činjenica da se majstor rasvjete u toku snimanja filma razbolio ili referenca na nijemi film u Šekspirovoj adaptaciji), već one koje su istaknute u prvi plan i koje doprinose shvatanju same adaptacije.⁶⁸⁹ Prema Krancovom mišljenju, ima dosta razloga za isticanje književnog izvora u odnosu na druge činioce, jer ono što je zajedničko za reditelje, producente i publiku jeste shvatanje vrijednosti nekog književnog djela koja je, prema njima, veća od

⁶⁸⁶ *Ibid.*, 83.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, 98.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, 88.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, 88–89.

nekog drugog interteksta. Brojni filmovi su adaptacije ili rimejkovi nekih poznatih romana ili drugih filmova, a filmski stvaraoci su svjesni da će sa poznatim djelima imati bolju reakciju publike. Isto tako, analiza promjena izvornog teksta u procesu adaptacije više doprinosi samom tumačenju adaptacije od intertekstualnih i kontekstualnih faktora koji nemaju nikakve veze sa originalom.⁶⁹⁰ Ako književni izvor nije poznato djelo, onda je komparativni metod manje važan iako ne gubi na vrijednosti.⁶⁹¹ Na kraju, princip vjernosti ne isključuje analizu intertekstualnih i kontekstualnih elemenata, a oni postaju važniji kad književni izvor, koliko god da je poznat, nije toliko formativan za filmsku adaptaciju. Kranc smatra da ne treba napuštati potrebu za objektivnošću koju poststrukturalisti negiraju, tvrdeći da smo podvrgnuti socijalnim konstrukcijama, ideologijama i kolektivnim mitovima koji određuju naše odluke, a mogućnost izbora, učešća i volje čine iluzornim.⁶⁹² Rezultat negiranja objektivnosti prema Krancu, jeste neuzimanje u obzir suprotnih argumenata i dokaza ili takva selekcija ili oblikovanje dokaza da se obavezno uklapaju u određena ideološka gledišta.⁶⁹³

Kranc smatra da ne treba napuštati komparativni pristup, jer se bez poređenja sa izvorom ne može razumjeti adaptacija, ali treba izbjegavati favorizovanje književnog izvora. U novoj, komparativnoj kritici, pitanje vjernosti bilo bi samo jedno od mnogih, a obuhvatilo bi i pitanje u odnosu na šta treba biti vjeran. Takođe, Krancovo mišljenje je da su evaluacije bespotrebne, a ukoliko se sprovode, smatra da ne treba porediti adaptaciju i književni izvor već adaptacije sa ostalim adaptacijama.⁶⁹⁴ Prihvatanjem poststrukturalističkog pristupa (Stemovog ili Rejevog), studije adaptacije bi izgubile svoj identitet jer traganjem za beskonačnim intertekstovima i kontekstima među kojima nema razlike, svi filmovi bi postali adaptacije, a adaptacije bi izgubile poseban status u filmskom mediju.

Donald M. Vejli (Donald Whaley) zalaže se za izučavanje adaptacija uz pomoć intelektualne istorije, tj. istorije ideja, koja se bavi pitanjem kretanja ideja kroz istoriju

⁶⁹⁰ *Ibid.*, 89.

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² *Ibid.*, 90.

⁶⁹³ *Ibid.*

⁶⁹⁴ *Ibid.*

(odakle ideje dolaze i gdje idu).⁶⁹⁵ Za istoričare ideja nije dovoljno utvrditi sličnost između tekstova da bismo zaključili da je jedan tekst uticao na drugi. Potrebno je naći dokaz o pravom uticaju, npr., izučavanjem biografije ili nekog drugog navoda kreatora teksta utvrditi izvor, i tek onda, koristeći ideje iz datog izvora, „rekonstruisati intelektualnu istoriju nekog teksta da bi se rasvijetlilo njegovo značenje“.⁶⁹⁶ Istoričari ideja, tekst uzimaju u najširem značenju. Vejli navodi primjer filma *Apokalipsa danas* (*Apocalypse Now*, 1979). Značenje filma se može utvrditi rasvijetljavanjem izvora koje su sproveli reditelj Kopola (Francis Ford Coppola) i scenarista Džon Milijus (John Milius).⁶⁹⁷ Film je adaptacija Konradovog romana *Srce tame* (*Heart of Darkness*), a glavna priča i likovi su sačuvani u filmu. Pozivajući se na Ličovu tvrdnju da je i izvorno književno djelo ponovno ispisivanje nekog ranijeg teksta, Vejli ističe *monomit*, (tradicionalnu avanturističku priču o junaku koji poslije avanture dobija moć da preobražava društvo) i novi avanturistički mit (konvencionalni moral se doživljava kao zatvor iz kojeg junak bježi u carstvo van dobra i zla) kao osnovu za roman *Srce tame*.⁶⁹⁸ Producent filma je imao na umu različite verzije monomita, od kojih je jedna bila *Odisej*. Početak filma liči na Danteov *Pakao* jer vidimo protagonistu koji je izgubio kompas, a nalazimo reference na Isusa i Edipa.⁶⁹⁹ Dakle, u skladu sa Ličovom tvrdnjom, film *Apokalisa sada* je ponovno ispisivanje ranijih tekstova i rezultat interetekstualnih referenci. Pored književnih, film ima i mnogobrojne druge izvore koje istoričar ideja mora tačno utvrditi. Osim sličnosti i sa romanom *Mobi Dik*, film *Apokalipsa sada* je u tradiciji avanturističkih akcionih filmova, a za izvor ima i novinske članke Majkla Hera sa mnogim referencama (Michael Herr) na kulturu Kalifornije, film *Doktor Streindžlav* (*Dr Strangelove*), slučaj pukovnika Roberta B. R., pripadnika Zelenih beretki u Vijetnamu, vestern *Tragači* i samurajski kod.⁷⁰⁰

Da bi rekreirali intelektualnu istoriju filma, istoričari ideja, prema Vejliju, moraju tragati i za socijalnim izvorima (politička i etnička pripadnost, socijalni stalež filmskog stvaraoca, socijalni, ekonomski i politički pritisak na kreatora teksta). Istoričari ideja treba da razmotre i kontekstualne elemente koje navodi Kranc, kao što su

⁶⁹⁵ Donald M. Whaley, “Adaptation Studies and the History of Ideas: The Case of *Apocalypse Now*“, in: *The Literature / Film Reader*, 35–51.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, 36.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, 29.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, 37.

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ *Ibid.*, 39–47.

kulturne, ekonomske, ideološke i istorijske činioce koji utiču na produkciju filma.⁷⁰¹ U tom smislu, *Apokalipsa sada* je rezultat umjetničkog napora reditelja koji je želio da revitalizuje filmsku industriju, ali koji je bio isfrustriran zbog ekonomskog pritiska direktora studija.

Inferioran status studija adaptacije u filmskoj teoriji Džejms Neramor objašnjava institucionalnim razlozima (adaptacija je studirana pod okriljem književnosti, kao način da se poznati pisci proučavaju iz nekog drugog ugla)⁷⁰². Akademska kritika u domenu adaptacije, tvrdi Neramor, uska je, jer ističe superiornost književnog izvora i stvara opozicije: književnost nasuprot filmu, visoka kultura nasuprot masovnoj, original nasuprot kopiji. Takođe, Neramor potvrđuje da su izučavaoci adaptacija uglavnom bili fokusirani na probleme adaptiranja romana.⁷⁰³ Kao glavni razlog takvih tendencija Neramor navodi Kantovu estetiku i Arnoldove ideje o društvu⁷⁰⁴. Naime, Arnoldova tvrdnja da je kultura isto što i velika umjetnička djela i da tradicija judeo-hrišćanskog svijeta otjelovljena u najboljim djelima može dovesti do humanijeg društva, rezultirala je degradirajućim stavom prema masovnoj produkciji Holivuda, koja, navodno, uništava vrijednosti visoke kulture. S druge strane, Kantova idealistička filozofija, tj. estetski formalizam, oslanjala se na ideju da je svrha umjetnosti postizanje estetskog zadovoljstva, a ne podsticanje želje, političke akcije jer ne služi ni zabavi ni koristi.⁷⁰⁵

Neramor predlaže da pisanje o adaptaciji postane fleksibilniji i življi diskurs filmskih studija, jer se svaki reprezentacijski umjetnički čin može smatrati adaptacijom.⁷⁰⁶ On se zalaže za „širu definiciju adaptacije i sociologije koja uzima u

⁷⁰¹ *Ibid.*, 46.

⁷⁰² James Naremore, "Introduction: Film and the Reign of Adaptation", in: *Film Adaptation*, 1.

⁷⁰³ *Ibid.*, 10.

⁷⁰⁴ U knjizi *Kultura i anarhija* (*Culture and Anarchy*, 1869), esejističkim raspravama o engleskom društvu, Arnold ističe da se društvo sastoji od tri sloja: od varvara, aristokrata u kojih je smisao za tradiciju i vođstvo atrofirao u hedonizam, preko filistara, kojima je pred očima samo materijalni dobitak, do svjetine, koja je suviše siromašna i neobrazovana; nijedna društvena skupina ne upućuje na izlaz iz duhovne krize, pa je pojedinčevo obrazovanje cilj od najšire važnosti. U toj perspektivi i književnost, savremena i ona iz prošlih vremena – naročito pjesništvo, koje je kritika života – ima svoju društvenu ulogu. Zato su Arnoldovi kritički i programatski ogledi uticali i na metode književne ocjene u XX v., naročito njegovi tekstovi *Funkcija kritike u sadašnje vrijeme* (*The Function of Criticism at the Present Time*, 1864), *Kritički ogledi* (*Essays in Criticism*, 1865, 1888), *Proučavanje pjesništva* (*The Study of Poetry*, 1880). Pritom Arnold upozorava na opasnost od provincijske zatvorenosti, upućuje na vrijednost savremenih francuskih i njemačkih pisaca, te naglašava važnost Homera i stare keltske književnosti. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3956> (30. 09. 2015).

⁷⁰⁵ *Film Adaptation*, 2–3.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, 9.

obzir komercijalni aparat, publiku i akademsku kulturnu industriju⁷⁰⁷. Potrebno je da izučavaoci adaptacije odgovore na pitanja zašto su neke poznate knjige bile interesantne za Holivud u određenom periodu, koja je istorijska veza između filmova i izdavaštva, i koji uslovi tržišta diktiraju potrebu za tekstualnom vjernošću. On ističe da je potrebno posvetiti pažnju „nižim“ popularnim tekstovima, razmotriti kako se isti tekstovi adaptiraju u različitim kulturama i koja je razlika u pojedinim adaptacijama velikih djela, imajući u vidu da neki reditelji radikalno mijenjaju tekst, neki ga sagledavaju iz različitih političkih i kulturnih pozicija, a neki mu ostaju vjerni.⁷⁰⁸ A pošto živimo u okruženju ispunjenom raznim medijima i referencama na knjige, filmove i druge vrste reprezentacije, Neramor predlaže da adaptaciju opišemo metaforom *intertekstualnost*.⁷⁰⁹

Neramor se poziva na Bazena, koji ističe značajnu ulogu adaptacija u kreiranju nacionalne i kulturne mitologije i zaključuje da studije adaptacije treba da se pridruže „studiji recikliranja, ponovnog stvaranja i svakog drugog oblika prepričavanja u doba mehaničke reprodukcije i elektronske komunikacije [što će pomoći da] adaptacija postane dio teorije ponavljanja, a da se studije adaptacije pomjere sa margina u centar savremenih studija medija“.⁷¹⁰

Kritici komparativnog pristupa adaptaciji pridružuje se i Linda Hačen (Linda Hutcheon). Hačen kritikuje analizu specifičnih „studija slučaja“, koja počiva na principu vjernosti adaptacije originalu i zaključuje da su originalna djela, tj. „adaptirani tekstovi“ (eng. *adapted texts*), pluralni, te da su za adaptacije, osim originala, podjednako važne prethodne adaptacije istog teksta kao i kontekst.⁷¹¹

Iako primjećuje da su adaptacije sveprisutne, Hačen zaključuje da su one, uglavnom, okarakterisane kao drugorazredne u odnosu na književne izvore.

Polazeći od stanovišta da privlačnost adaptacije proizilazi iz „ponavljanja priče sa varijacijom [odnosno] kombinacije udobnosti rituala i pikantnosti iznenađenja“⁷¹², Hačen zaključuje da su adaptacije „inherentno 'palimpsestna'... višeslojna djela“ koja,

⁷⁰⁷ *Ibid.*, 10, “a broader definition of adaptation and a sociology that takes into account the commercial apparatus, the audience, and the academic culture industry“.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, 12.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, 12.

⁷¹⁰ *Ibid.*, 15., “the study of recycling, remaking, and every other form of retelling in the age of mechanical reproduction and electronic communication. By this means, adaptation will become part of a general theory of repetition, and adaptation study will move from the margins to the center of contemporary media studies.“

⁷¹¹ *Ibid.*, xiii.

⁷¹² L. Hutcheon, *op. cit.*, 5. “repetition with variation [that is] the comfort of ritual combined with a piquancy of surprise.“

iako estetski autonomna ostvarenja, „stalno pohode originali na kojima su zasnovane“⁷¹³. Cilj adaptatora ne smije biti reprodukovanje originala kao što vjernost ne smije biti kriterijum ocjene djela. Adaptacija je, tvrdi Hačén, „ponavljanje bez replike“⁷¹⁴, a osim reprodukovanja izvora, adaptator može imati namjeru i da ga preispita ili ga izbriše iz sjećanja.

Hačén nudi dvostruku definiciju fenomena adaptacije kao *proizvoda* i *procesa*, jer ona je: 1) „formalni entitet ili proizvod“, tj. „najavljena i opsežna transpozicija nekog djela“⁷¹⁵, koja može da podrazumijeva promjenu medija, žanra, tačke gledišta ili neku ontološku promjenu (realno u fiktivno npr.), 2) proces stvaranja, tj. kreativno-interpretativni čin i 3) proces recepcije, tj. palimpsestička intertekstualnost koja vraća sjećanje na prošla djela.⁷¹⁶

Hačén se slaže da je adaptacija kao proizvod slična prevođenju ili parafrazi, ali ne u smislu da izvorni tekst ima prioritet, nego u smislu zauzimanja aktivnog stava prema originalu koji nam omogućava da ga sagledamo iz različitih perspektiva.⁷¹⁷ Osim toga, s obzirom na promjenu medija u adaptaciji (koje nema u prevodu), adaptacija je prevođenje koje podrazumijeva „intersemiotiku transpoziciju iz jednog znakovnog sistema (npr. riječi) u drugi (npr. slike)“⁷¹⁸.

Adaptacija kao kreativna interpretacija podrazumijeva perspektivu adaptatora, koja polazi od toga da je adaptacija prisvajanje i interpretacija nekog djela a potom kreacija, tj. filtriranje tog djela, kroz nečiji senzibilitet, talenat i sl.⁷¹⁹ Važan faktor koji utiče na interpretaciju jeste izbor medija ili žanra. Adaptacije romana su često skraćena originala, a adaptacije priča zahtijevaju proširenje. Motivi adaptatora mogu biti različiti, od izražavanja poštovanja izvornom djelu, preko nadmetanja, što je dodatni razlog za obesmišljavanje kritike vjernosti.⁷²⁰ Adaptacija podrazumijeva stavljanje ličnog pečata

⁷¹³ *Ibid.*, 6. “inherently 'palimpsestuous'... multilaminated works“, “haunted at all times by their adapted texts“.

⁷¹⁴ *Ibid.*, 7. “repetition without replication“.

⁷¹⁵ *Ibid.* “an announced and extensive transposition of a particular work“.

⁷¹⁶ *Ibid.*, 7–8.

⁷¹⁷ *Ibid.*, 16.

⁷¹⁸ *Ibid.*, 16, “intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images)“.

⁷¹⁹ *Ibid.*, 18.

⁷²⁰ *Ibid.*, 20.

na originalno djelo, a njihov neuspjeh je srazmjeran nedostatku kreativnosti da ga učini autonomnih ostvarenjem.⁷²¹

Iz ugla gledaoca ili čitaoca, adaptacija je intertekstualnost, pod uslovom da je ovaj upoznat sa originalom, jer gledalac stalno poredi poznati tekst sa onim koji doživljava.⁷²² Doprinos francuskih semiotičara i poststrukturalista u isticanju odnosa jednog djela sa drugim djelima i cijelim kulturnim sistemom umjesto potenciranja neponovljivosti i autonomnosti djela je, u tom smislu, neosporan.⁷²³ I adaptacija je „mozaik vidljivih i nevidljivih citata... koji su već napisani i pročitani“⁷²⁴, samo što je ona priznata kao adaptacija *specifičnog teksta* (i to čini dio njenog „hermeneutičkog identiteta“⁷²⁵), iako publika često prepoznaje da se radi o adaptaciji više tekstova, a ne samo jednog.

Definicija adaptacije kao proizvoda i procesa omogućava nam da prevaziđemo tradicionalno fokusiranje na specifičnost medija i na individualne komparativne studije i da, razmišljanjem o tome kako kroz adaptacije ljudi govore, prikazuju priče i stupaju u interakciju sa njima kroz različite medije, shvatimo značenje adaptacije u širem smislu.

U potrebi za sveobuhvatnim sagledavanjem fenomena adaptacije koji ne mora da znači vezivanje za poseban medij i žanr, Hačén polazi od šireg konteksta, tj. tri glavna načina, na koja se uključujemo u priče: *pričanje*, *pokazivanje* i *interakcija*. U *pričanju*, tj. narativnoj književnosti, mi se uključujemo imaginacijom u fiktivni svijet, *pokazivanje* (pozorište i film) nas „uvlači“ percepcijom auditivnog i vizuelnog da bismo u *interakciji* (video igrama), bili uvučeni fizički i kinestetički.⁷²⁶

Svaki vid uključivanja ima svoje specifičnosti i svoja sredstva izražavanja, tj. medije (materijalna sredstva izražavanja priča), i žanrove (pravila koja strukturiraju priče). Komplikovana verbalna igra poezije se ne može pokazati na sceni; isto tako, auditivno-vizuelni elementi obogaćuju verbalnu dimenziju.⁷²⁷ Uključivanje u priče neko proizvodi, ono je upućeno ka nekome, i dešava se u određenom kontekstu (vremenu, prostoru, društvu i kulturi) koji utiče na izmjenu, a time i na tumačenje priče.

⁷²¹ *Ibid.*

⁷²² *Ibid.*, 21.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ *Ibid.*, “mosaics of citations that are visible and invisible... already written and read“.

⁷²⁵ *Ibid.*, 21, “hermeneutic identity“.

⁷²⁶ *Ibid.*, 22.

⁷²⁷ *Ibid.*, 23.

Za Hačen je *medij* „materijalno sredstvo izraza adaptacije“⁷²⁸ pa je analiza njegove forme, ali i njegove socijalne i komunikativne komponente od izuzetne važnosti.⁷²⁹ U smislu specifičnosti medija, ova autorka zaključuje da je film od svih umjetničkih formi najinkluzivniji jer predstavlja sintezu fotografije, slikarstva, plesa, arhitekture, pozorišta, muzike itd.

Hačen primjećuje da je najčešći i najteži oblik transponovanja priče iz modusa pričanja u pokazivanje, ali i da su najčešće adaptacije one gdje se napisani tekst transponuje u izvođenje.⁷³⁰ Hačen dalje analizira specifična svojstva književnosti u odnosu na film/pozorište. Književnost koristi simboličke i konvencionalne znake za razliku od pozorišta i filma, koji koriste ikoničke i indeksičke znake, tj. konkretne osobe, lica, mjesta.⁷³¹ Iako adaptacija romana za film uključuje kreativna rješenja prilikom skraćanja, kao i neophodne dramatizacije prilikom dodavanja glumaca, glasa, radnje, zvuka, muzike, vizuelnih slika, rekvizita, kostima, arhitekture, te izmjene su najčešće okarakterisane kao neuspješne, naročito kad se radi o prenošenju lingvističkih, narativnih, psiholoških i duhovnih elemenata romana.⁷³² Takođe, s obzirom na to da reditelj i glumac tumače i kreiraju dramu na sceni gdje se vizuelno i auditivno pokazuje svijet, može se reći i da je svako izvođenje dramskog teksta na pozornici adaptacija.⁷³³ Prenosjenje teksta na scenu zahtijeva dramatizaciju, a to znači pomjeranje fokusa tema, zapleta, karaktera itd.⁷³⁴ U takvom vidu transponovanja, vizuelni i auditivni elementi (izgovorene riječi, muzika, buka, voice-over) izuzetno su važni. Ograničenja pozornice mogu da budu prepreka za radnju i karakterizaciju za razliku od filma koji, kao medij sa više traka (verbalnom, auditivnom, vizuelnom) raspolaže većim mogućnostima i jezikom koji uključuje različite kadrove, montažu. S druge strane, zbog upotrebe kamere, koja ograničava našu percepciju na filmu, ističe se prednost pozorišta.⁷³⁵ Prelazak iz pričanja u pokazivanje nekad zahtijeva i promjenu žanra (žanrovske

⁷²⁸ *Ibid.*, 34, “the material means of expression of an adaptation“.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ *Ibid.*, 36.

⁷³¹ *Ibid.*, 43.

⁷³² *Ibid.*, 38.

⁷³³ *Ibid.*, 39.

⁷³⁴ *Ibid.*, 41.

⁷³⁵ *Ibid.*, 42–43.

promjene mogu se desiti i u okviru jednog vida, npr. pokazivanja), što dovodi do promjene očekivanja i odgovora publike.⁷³⁶

Druga, lakša vrsta adaptacije dešava se između različitih medija unutar samog izvođenja, pri čemu svaki medij ima svoja ograničenja i mogućnosti. Prilikom filmske ekranizacije predstave, filmski realizam se može žrtvovati zarad prenošenja pozorišne artificijelnosti, ili može doći do njenog naturalizovanja.⁷³⁷

Treći vid adaptacije podrazumijeva promjenu iz pričanja i prikazivanja u interakciju i obrnuto.

Analizirajući transformacije koje se dešavaju prelaskom sa jednog vida uključenja u drugi, Hačen se kritički osvrće na sljedeće kliše:

- 1) Da samo vid pričanja može da prenese intimnost i distancu u tački gledišta.⁷³⁸

– Hačen ističe činjenice da se mnogi teoretičari ne slažu s upotrebom književnih sredstava (voice-over ili kraj *deus ex machina*) na filmu, budući da je film baziran na pokazivanju, da upotreba kamere za naraciju u prvom licu nije česta na filmu (filmovi sa subjektivnom tačkom gledišta dobijaju negativne kritike), te da se na filmu kamera koristi kao narator u 3. licu da predstavi tačke gledišta više likova u više trenutaka. Međutim, kako treba razlikovati ono što karakteri vide/znaju i ono što mi znamo, često je na filmu potrebno koristiti voice-over i flešbek da bismo saznali više o likovima i proširili perspektivu. Na filmu tačku gledišta, kako ističe Hačen, mogu prenijeti razni filmski elementi: ugao kamere, fokalna dužina, muzika, mizanscen, gluma, a umjesto naracije u prvom ili trećem licu važnije je „autorsko usklađivanje intimnosti i distance“.⁷³⁹

- 2) Da je unutrašnji svijet domen pričanja, a spoljni pokazivanja.⁷⁴⁰

– Hačen ističe da je psihološka kompleksnost moderne književnosti istakla razliku između filma i književnosti: film navodno može da prikaže likove u akciji ili kako razmišljaju, ali ne može da prikaže njihove misli, osim kroz upotrebu voice-over-a. Ipak, u adaptaciji Džojsovog djela nailazimo na uspješnu upotrebu avangardnih filmskih sredstava u prikazivanju unutrašnjeg svijeta: široki objektiv, asocijativnu

⁷³⁶ *Ibid.*, 45.

⁷³⁷ *Ibid.*, 46.

⁷³⁸ *Ibid.*, 52.

⁷³⁹ *Ibid.*, 55.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, 56.

montažu i zvuk koji narušava logiku i kontinuitet⁷⁴¹, retrospekciju (eng. *flashbacks*) i prospekciju⁷⁴² (eng. *flashforward*) umjesto standardnih holivudskih metoda za prikazivanje subjektivnosti (kadar akcije – kadar reakcije)⁷⁴³ i linija pogleda⁷⁴⁴ (eng. *eyeline match*). Od ostalih filmskih ekvivalenata za subjektivne doživljaje, Hačćen ističe: krupni kadar, filmske tehnike poput sloumoušn, iskrivljeni objektiv, svjetlo, sjenke, boje, muziku, prostor itd.⁷⁴⁵

Hačćen negira i tvrdnju da su filmovi superiorniji u prikazivanju spoljašnjeg svijeta. Ona zaključuje da proza može nadugo i naširoko da opisuje, ali i da se fokusira na važne detalje, dok se na filmu sve dešava sada i sve je iste važnosti; karakteri se u romanu opisuju jednom u detaljima, a na filmu se gledaju više puta, pa ponavljanjem i vizuelizovanjem gube specifičnost i suptilnost.⁷⁴⁶

3) Da samo pričanje može da prikaže vezu između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, a da pokazivanje i interakcija imaju samo sadašnje vrijeme.⁷⁴⁷

– Iako se film vezuje za ideju neposrednosti i sadašnjosti, „tropi izvođenja postoje da povezuju prošlost, sadašnjost i budućnost“⁷⁴⁸. Za razliku od pozorišta, film može da kombinuje vremena retrospekcijama i prospekcijama, a njegova neposrednost vremenske prelaze čini efikasnijim od književnosti, u kojoj narator posreduje između lika i čitaoca.⁷⁴⁹ Hačćen navodi pojam *pretapanje*, filmski ekvivalent pojmova „u međuvremenu“ i „negdje drugo“, koji omogućava vezu između prostora i vremena i uzroka i posljedice, a ova tehnika olakšava adaptaciju toka svijesti i unutrašnjeg monologa. Prošlost mogu sugerisati i drugi filmski elementi, poput dekora, kostima,

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 57, “a wide-angle lens, associative editing patterns, and a sound design that undermines logic and continuity“.

⁷⁴² Prospekcija se odnosi na kadrove budućnosti, inserte budućih zbivanja (obično kadrovi zamišljanja).

⁷⁴³ Kadar akcije – kadar reakcije (eng. *action shot - reaction shot*) odnosi se na „pokazivanje jednog pola zbivanja u jednom kadru, tzv. kadru akcije (npr. kadar pogleda junaka, pucanj iz pištolja, govor lika u razgovornoj razmjeni), a potom se u sljedećem kadru pokaže drugi, posljedični pol zbivanja, tzv. kadar reakcije (ono u što junak gleda, ono u što je metak pogodio, sagovornikovu nijemu ili govornu reakciju)“.

Vidi: H. Turković, *Filmski leksikon*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2008. Dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=765> (17. 03. 2014).

⁷⁴⁴ rampa (takođe: osa akcije, linija pogleda, linija radnje) jeste „zamišljena linija ili ravan koja prolazi između dva aktera (njihovih glava), produžava pravac pogleda jednog aktera ili njegov pravac kretanja“.

Vidi: *Leksikon televizijskih i filmskih pojmova*, ur. Marko Babac, Beograd: Naučna knjiga, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1993, 535.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, 59.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, 62.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, 63.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, “performance tropes do exist... to fuse and interrelate past, present, and future“.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, 63.

rekvizita, boje i arhivskih snimaka. U romanu se važnost radnje ili lika određuje vremenom koje narator odredi, a na filmu – vrstom i dužinom kadra.⁷⁵⁰ Pozorište je u tom smislu ograničenije od filma jer se predstava odvija u stvarnom vremenu, a odnos slike i zvuka tačno je označen, za razliku od filma, gdje je takav odnos iskonstruisan, i može da prenese različite vremensko-prostorne odnose. Poseban problem pri adaptaciji za ekran jeste prikazivanje protoka vremena, mada postoje filmske tehnike da se i to riješi (okretanje stranica kalendara, ponavljanje iste scene).

4) Da se samo pričanjem mogu izraziti dvosmislenost, ironije, simboli, metafore, tišina i odsustvo; oni su neprevodivi u pokazivanju i interakciji⁷⁵¹.

– Hačen navodi da, iako narativne dvosmislenosti treba dramtizovati, u izvođenju to nije nemoguće.⁷⁵² Štaviše, činjenica da film u sebi kombinuje više traka (verbalnu, vizuelnu, auditivnu) doprinosi ne samo da se prenese višesmislenost već i da se ona usmjeri ka raznim čulima⁷⁵³. Da bi se simboli i metafore realizovali tokom pokazivanja, mogu se prosto izgovoriti, materijalizovati ili pretvoriti u filmske ekvivalente (kamera, npr., može da ukaže na promjenu tačke gledišta, muzika može da naglasi dvosmislenost, naročito kad zvuk ne odgovara onome što vidimo, montažom se mogu spojiti različite slike i time nagovijestiti metafora itd.).⁷⁵⁴ Iako Hačen navodi poteškoće pri adaptaciji verbalne ironije, i naročito tišine i odsustva (koje pri adaptaciji postaje prisustvo i time gubi značenje), u adaptaciji postoje sredstva (poput muzike i odsustva radnje, tišine) kojima se one mogu dočarati.⁷⁵⁵

Hačen kaže da se, prelaskom sa pričanja na izvođenje i interakciju, i pitanje autorstva komplikuje jer se prelazi sa individualnog na kolaborativno stvaralaštvo⁷⁵⁶. Film je kolaborativna umjetnost u kojoj ima više adaptatora zato što u njemu vidimo doprinose scenariste, kompozitora, scenografa, kostimografa, direktora fotografije, glumaca, montažera i ostalih. Svi ti adaptatori stoje na različitoj udaljenosti od originalnog teksta, od kojih je tekstu najbliži scenarista, potom svi koji učestvuju u snimanju, i na najvećoj udaljenosti od teksta stoji montažer.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, 64.

⁷⁵¹ *Ibid.*, 68.

⁷⁵² *Ibid.*, 69.

⁷⁵³ *Ibid.*, 70.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, 70–71.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, 74.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, 80.

Ipak, zaključuje Hačen, svi filmski stvaraoci upućeni su na reditelja i njegovo tumačenje scenarija, prema kome se osjećaju odgovorni⁷⁵⁷. To se odnosi i na filmskog glumca, koji se zbog posebne materijalizacije teksta može smatrati interpretatorom scenarija, iako je on prvenstveno odgovoran prema tekstu.⁷⁵⁸ Scenarista prvi interpretira original za novi medij, a reditelj daje svoj pečat adaptaciji upravljanjem svim umjetnicima od kojih adaptacija zavisi. U pozorištu i na filmu, umjetničko ostvarenje je prepoznatljivo upravo po rediteljevom estetskom žigu. Adaptator je prije svega interpretator, a potom kreator, pa iako transpozicija originalne priče zavisi od zahtjeva medija i žanra, ona podjednako zavisi i od temperamenta i talenta adaptatora i njegovih ličnih intertekstova kroz koje se filtrira materijal.⁷⁵⁹ Adaptatori, prema Hačen, nose dvostruku odgovornost: da adaptiraju tuđi tekst i da stvore autonomno djelo.⁷⁶⁰ Među razlozima koji dovode do adaptacije nekog djela, Hačen navodi: ekonomsku dobit (računajući na sigurnu publiku, filmovi su često adaptacije nagrađenih djela, a u toj raspodjeli najbolje prolaze reditelji, velike zvijezde i poznati pisci⁷⁶¹), kulturni kapital (način da se adaptacijom poznatih djela stekne respektabilnost), lični motivi (adaptatori osjećaju sličnost u senzibilitetu i umjetničkim usmjerenjima sa autorom djela koje adaptiraju) i politički motivi (adaptacija može biti i kritički čin, kao i uzdržavanje od kritike). Ona ističe i mnogobrojna zakonska ograničenja (autorska prava) zbog kojih adaptatori mijenjaju osnovnu priču, ali i pritisak cenzure, naročito na filmu.⁷⁶² U tom smislu, za Hačen adaptacije postaju fluidni tekst, tj. „materijalni dokaz pomjerenja namjera“⁷⁶³. Iako se u kritičkim krugovima namjera autora smatra irelevantnom za tumačenje djela, Hačen smatra da su političke, estetske i autobiografske namjere adaptatora bitne za tumačenje.⁷⁶⁴ Namjera autora je važna jer određuje zašto autor bira da adaptira neko djelo i kako će to da radi. Takođe, saznanja publike o kreativnom procesu autora utiču na tumačenje adaptacije, iako se djelo ne smije svesti samo na taj

⁷⁵⁷ *Ibid.*, 81.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, 82.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, 84.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, 85.

⁷⁶¹ *Ibid.*, 88.

⁷⁶² *Ibid.*, 92.

⁷⁶³ *Ibid.*, 95, “material evidence of shifting intentions“.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, 107.

aspekt.⁷⁶⁵ Kontekst kreacije mogu da čine duhovni, psihološki, politički, istorijski (mjesto i vrijeme stvaranja) i estetski (izbor medija i žanra) činioči.

Za Hačena recepcija adaptacije neodvojiva je od stvaralačkog procesa zbog toga što se reakcije publike uvijek tiču autora. Zadovoljstvo koje osjećamo u suočavanju sa adaptacijom proizilazi iz činjenice da se njome ponavlja nešto što je staro, poznato i zato što istovremeno dobijamo nešto novo⁷⁶⁶. Adaptacija je za publiku stalni dijalog sa prošlošću, a njena palimpsestna priroda stvara „intelektualno i estetsko zadovoljstvo koje proizilazi iz razumijevanja igre između djela i otvaranja mogućih značenja teksta ka intertekstualnim odjecima“⁷⁶⁷. Hačena navodi i obrazovnu funkciju adaptacije, jer zanimljiva filmska i pozorišna adaptacija jeste podsticaj za čitanje knjiga i sredstvo za opismenjavanje masovne publike. Istu ulogu imaju i nove knjige bazirane na adaptacijama koje pružaju nove detalje i omogućavaju veću identifikaciju publike sa likovima. Adaptacije su podvrgnute kontroli finansijskih mogula koji žele da udovolje publici, ali i cenzora koji ne dozvoljavaju moralnu korupciju publike.⁷⁶⁸ Hačena pravi razliku između publike koja poznaje originalno djelo i one koja ga ne poznaje.⁷⁶⁹ Da bismo adaptaciju prepoznali kao adaptaciju, moramo poznavati original. Original i adaptacija nastavljaju da istovremeno postoje u našim glavama, a mi, pokušavajući da shvatimo značenje adaptacije, popunjavamo praznine u njoj informacijama iz originala.⁷⁷⁰ Adaptacije zasnovane na poznatim djelima postavljaju određena očekivanja za publiku, pa original postaje dio našeg „horizonta očekivanja“⁷⁷¹ Nakon adaptacije, originalno djelo doživljavamo drugačije jer ga poredimo sa kreativnim i interpretativnim činom adaptacije. Za publiku koja se prvo upoznaje sa adaptacijom pa tek potom sa originalom, original postaje drugorazredan, a adaptacija autonomno djelo, dok se za onu koja poznaje original – adaptacija doživljava uvijek kao „dvostruki palimpsest“, kroz objektiv originalnog djela. Publika koja poznaje original ima i svoje zahtjeve za vjernost originalu, naročito ako se radi o fanatičnim zaljubljenicima u knjige. Osim toga, promjena žanra i medija u adaptaciji utiče na određena očekivanja

⁷⁶⁵ *Ibid.*, 110.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, 114.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, 117, “intellectual and aesthetic pleasure of understanding the interplay between works, of opening up a text's possible meanings to intertextual echoing“.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, 119.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, 121.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, 121.

⁷⁷¹ *Ibid.*

publike. Hačen napominje da i medijska i žanrovska „pismenost“ članova publike, njihov različit stepen informisanosti o izvoru, prethodnim pozorišnim i filmskim adaptacijama, o prethodnom stvaralaštvu reditelja i glumca – takođe utiče na tumačenje adaptacije.⁷⁷²

Pričanje, pokazivanje i interaktivnost razlikuju se u pogledu angažovanja publike (čitaoca, gledaoca, igrača): pričanje nas uključuje imaginacijom, film i pozorište – vizuelnim i auditivnim svijetom, a igrice – fizičkim učešćem. Pričanje zahtijeva konceptualni napor čitaoca, a pokazivanje perceptivno dekodiranje – u prvom zamišljamo svijet na osnovu crnih tragova na papiru, a u drugom percipiramo svijet pa onda dajemo značenje slikama, zvucima i riječima. Takođe, svjesna i nesvjesna uključenost u film mnogo je veća nego u pričanju. U pričanju elemente narativa skupljamo sekvencijalno, u pokazivanju – simultano, dok se u interaktivnom vidu sekvencijalnost teksta spaja sa simultanošću filma⁷⁷³. Takođe, kod izvođenja dobijamo kolektivnu reakciju gledalaca, za razliku od individualnog kontemplativnog čina čitanja. Polazeći od stanovišta da je publika aktivan učesnik estetskog procesa i stvaranja značenja, Hačen ističe da pozorišna publika aktivno učestvuje u stvaranju značenja drame, ne samo kroz tumačenje nego i kroz emotivno-fizičku reakciju. Publika različitih vidova različito doživljava i vrijeme: čitaoci sami kontrolišu vrijeme čitanja, koje mora biti dugo, za razliku od gledanja filma.

Razlike u „mentalnoj reakciji“ publike/čitalaca koje adaptator mora uzeti u obzir postoje i između samih medija⁷⁷⁴: filmsku publiku usmjeravamo kamerom da gleda u datom trenutku put onog što reditelj bira, a pozorišna publika bira u šta će da gleda u datom trenutku; trodimenzionalni svijet pozornice i „konflikt... neospornog prisustva glumca i konvencionalne artificijelnosti scenografije i pozornice zahtijevaju suspenziju nevjerice“⁷⁷⁵ i stimulaciju mašte gledaoca više od dvodimenzionalnog realističnog filmskog medija, a pozorišna publika pokazuje veću distanciranost od radnje zbog pozorišnih konvencija nego filmska publika.

Promjena, tvrdi Hačenova, sastavni je dio adaptacije kao proizvoda (adaptacija ponavlja sa varijacijom) i kao procesa (promjene uslovljene formom, adaptatorom,

⁷⁷² *Ibid.*, 126.

⁷⁷³ *Ibid.*, 130.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, 128.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, 129, “the conflict of the hard, undeniable presence of actors together with the conventional artifice of scenery and stage required a suspension of belief”.

publikom, kontekstom kreacije i recepcije)⁷⁷⁶, jer je adaptacija uvijek uokvirena nekim kontekstom: mjestom, vremenom, društvom i kulturom.

Materijalni momenti sadržani u samom mediju i načinu uključivanja u priču, npr. vrsta štampe, veličina ekrana, reklame, pokrivenost štampom, kritika, status reditelja i glumaca i sl., takođe čine kontekst. Za adaptaciju je važno pitanje gdje i kada se adaptira djelo, pa adaptatori prilagođavaju djelo mjestu, kulturi, jeziku i vremenu. Često se adaptacije aktualizuju da bi se smanjio jaz između vremena nastanka i savremene publike, što znači da promjena konteksta recepcije zahtijeva promjenu stila, mjesta i vremena. Tako, adaptacije istog djela, između kojih postoji vremenski razmak, treba da se razlikuju zbog kulturnih promjena. Prilagođavanje drugoj kulturi zahtijeva promjenu mjesta, vremena, jezika, ali i političke konotacije. Promjena konteksta mijenja značenje adaptacije čak i u okviru jedne kulture gdje se promijenila politička situacija.

Nekad adaptator stvara u jednom kontekstu, ali se značenje koje on uspostavlja u jednom okviru može vremenom izmijeniti, kao u slučaju adaptacije *Dame sa kamelijama*.⁷⁷⁷ Kontekst recepcije jednako je važan kao i kontekst stvaranja: savremena zbivanja uslovljavaju tumačenje adaptatora kao što uslovljavaju tumačenje publike. Kako to objašnjava Hačen: „Postoji dijalog između društva u kojem i adaptirano djelo i adaptacija nastaju i onog u kojem se oni primaju, a oba društva su u dijalogu sa samim djelima.“⁷⁷⁸ Hačen ističe i važnost ekonomskih, pravnih, religijskih i tehnoloških činilaca koji utiču na proces adaptacije. U adaptiranju za druge kulture, kod pokazivanja ili interakcije, kulturno i društveno značenje mora da se prenese i da se prilagodi novoj sredini vizuelnim i auditivnim putem, a kad se priča prenosi sa pričanja u pokazivanje, razlike u kulturi, rodu i rasi moraju da se nadoknade kinetičkim, fizičkim i lingvističkim dramskim sredstvima. U tu svrhu, Hačen uvodi koncept *prilagođavanje* (eng. *indigenization*) da označi sudar kultura, tj. transformisanje nečega što je kulturna moć u upotrebljivu formu za određeno mjesto ili kontekst. Adaptacije mogu da poremete odnos prioriteta (npr. kad original čitamo poslije adaptacije), da svojom subverzivnošću poremete odnos moći i da prenose priče kroz razne medije i djelove svijeta svaki put ih transformišući.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, 142.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, 148.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, 149, “There is a kind of dialogue between the society in which the works, both the adapted text and adaptation are produced and that in which they are received, and both are in dialogue with the works themselves.”

U definisanju adaptacije Hačén koristi i biološku analogiju, jer je „adaptacija evolucija i mutacija priče kroz kulturnu selekciju i prilagođavanje novom vremenu i mjestu“.⁷⁷⁹ Ona svoju studiju završava zaključkom da adaptacija jeste otrgnuta od originala, ali da nipošto nije drugorazredna forma i da različite verzije iste priče postoje samo bočno, a nikako vertikalno.⁷⁸⁰ Prema riječima Linde Hačén, adaptacija je „namjerno, prošireno, objavljeno vraćanje određenom djelu“⁷⁸¹, a na kontinuumu različitih odgovora prema prethodnoj priči, Hačén pozicionira adaptaciju kao „reinterpetaciju i rekreaciju“⁷⁸² jer je njeno inherentno svojstvo da „ponavlja bez kopiranja, da umetne razliku u sličnost, da bude istovremeno i JA i DRUGI“⁷⁸³.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, 176, “adaptation is how stories evolve and mutate to fit new times and different places“.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, 169.

⁷⁸¹ *Ibid.*, “extended, deliberate, announced revisitation of a particular work“.

⁷⁸² *Ibid.*, 172, “re-interpretations and re-creations“.

⁷⁸³ *Ibid.*, 174, “the ability to repeat without copying, to embed difference with similarity“, to be at once both self and Other“.

III Filmske verzije drama Tenesija Vilijamsa

1. *Staklena menažerija* (1950): žanrovska adaptacija

1.1. Dosadašnja kritička ocjena

Većina kritičara koji su proučavali Vilijamsovo djelo na ekranu jednoglasna je u ocjeni da je *Staklena menažerija* neuspjela filmska adaptacija, bez obzira na to što se radi o djelu koje je izraslo iz filmskog scenarija i koje sadrži veliki broj filmskih elemenata.⁷⁸⁴ Naime, Vilijams je dramu *Staklena menažerija* zamislio u nenaturalističkom stilu, sa ekspresionističkim osvjetljenjem i muzikom i filmskim slijedom kratkih scena. U uputstvima za scenu, Vilijams ističe značaj ekspresionizma i drugih nekonvencionalnih tehnika u cilju boljeg predočavanja istine i zalaže se za „novo, plastično pozorište“, koje treba da zamijeni teatar realističkih konvencija. Na početku drame, Vilijams pojašnjava da je drama opisana kao „sjećanje“ koje, upravo zato što „počiva u srcu“,⁷⁸⁵ neke detalje izostavlja, a druge naglašava „zavisno od njihove emotivne vrednosti“⁷⁸⁶. Nasuprot Vilijamsovim uputstvima, film je, kako kritika navodi, sveden na bukvalni realizam, u kojem se poetski duh žrtvuje radi konvencionalnog romantizma.⁷⁸⁷ Ističući *Staklenu menažeriju* kao „knjiški primjer kako neosjetljivi kompromisi mogu da unište adaptaciju“⁷⁸⁸, Jakovar zaključuje da je film nevjerna adaptacija, u kojoj je nešto „posebno i lično pretvoreno u nešto prosto i prozaično, u standardnu romantičnu melodramu“⁷⁸⁹. S druge strane, noviji kritičari, poput Palmera i Breja, ističu uspjeh ekranizovane verzije *Staklene menažerije*. Iako transformisan u žanr „ženskog filma“ (eng. *woman's picture*) pedesetih, koji nije mnogo odgovarao Vilijamsovom senzibilitetu, Palmer i Brej tvrde da je film uspio da izbjegne

⁷⁸⁴ G. D. Phillips, *op. cit.*, 50. Opravdanje za neuspjeh, uprkos mnoštvu filmskih elemenata, Filips vidi u činjenici da filmski elementi u pozorišnoj produkciji ne funkcionišu isto kao kad se koriste na filmu.

⁷⁸⁵ Tenesi Vilijams, *Staklena menažerija*, 7.

⁷⁸⁶ *Ibid.*

⁷⁸⁷ M. Yacowar, *op. cit.*, 9.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, “a textbook demonstration of how insensitive compromises can ruin an adaptation“.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, 14, “distinctive and extremely personal has been converted into something simple and prosaic“.

sentimentalnost i da očuva Vilijamsov modernizam u prikazu sumorne situacije ispunjene poezijom, otkrivajući dubinu ljubavi i nezadovoljstva koje veže likove, bez umetanja uzbudljivih situacija.⁷⁹⁰

Iz navedenih ocjena filmske adaptacije *Staklene menažerije*, bilo da su one pozitivne ili negativne, vidimo da je glavni kriterijum za ocjenu filmskog djela bio princip vjernosti, koji filmsku verziju vidi prvenstveno kao repliku originala. Naše je viđenje da dosadašnje kritičke ocjene adaptacije nisu uzele u obzir činjenicu da je filmska adaptacija prevashodno *filmsko* ostvarenje čiji glavni intertekst jeste Vilijamsovo književno djelo, ali koje oblikuje filmski stvaralac u *filmskom* mediju i u nekom drugom kulturno-istorijskom kontekstu, te da sagledavanje filmskih tehnika, rediteljevog opusa, žanrovskog konteksta, uticaja studija i očekivanja gledalaca kao formativnih činilaca adaptacije može pružiti bolji uvid u značenje adaptacije, kao i ocjene adaptacije kao autonomnog *filmskog* djela.

1.2. Pozorišna produkcija

*Staklena menažerija*⁷⁹¹ je prva Vilijamsova brodvejska drama. I kao što gđa Venabl, Vilijamsov lik iz drame *Iznenada prošlog ljeta*, opisujući život svog sina-umjetnika, kaže: „Život pjesnika je njegovo djelo, a njegovo djelo je njegov život“,⁷⁹² i *Staklena menažerija* je slika fragmenata Vilijamsovog života: Vilijams u njoj dramatizuje sjećanje na godine Depresije, kad je radio u skladištu fabrika cipela danju, a pisao pjesme noću; glavni lik, Tom, nosi Vilijamsovo ime⁷⁹³; slika Južnjakinje – brižne

⁷⁹⁰ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 57.

⁷⁹¹ *Staklena menažerija* (1944) je drama o Tomu Vingfildu, koji bježi od surove svakodnevice i sumornog posla u skladištu cipela da bi živio u skladu sa svojom misijom da piše i putuje dok služi u mornarici. Njegov bijeg se, ipak, ne čini nimalo lakim, jer ga neprestano pohode sjećanja na majku i sestru. I sama drama rezultat je Vilijamsovog sjećanja podstaknutog krivicom zbog napuštanja porodice. Vilijamsova krivica još više dobija na značaju kad znamo da je i njegov otac davno prije toga napustio svoju porodicu zaljubivši se u „velike daljine“. Tomova majka Amanda, u želji da pobjegne od surovog svijeta koji je okružuje, živi u svijetu sjećanja (stvarnih i izmišljenih) na svoju mladost. Njen život se sveo na brigu o stidljivoj kćerki Lauri, koja hramlje i ne može da nađe posao, i na to da sputa sve veću ambiciju svog sina Toma, koji želi da se otisne u daljine i ostavi majku i sestru. Želeći da zbrine svoju kćerku, Amanda ulaže sav svoj napor na to da joj nađe muža. Ispostavlja se da je Džim, posjetilac i Tomov kolega, koga je namjerila Lauri, „poslanik iz svijeta stvarnosti“ i „romantično ostvarenje sna“, već vjeren i da se svijet za Amandu i Lauru ponovo zatvara kad ih Tom napušta radi svoje slobode i umjetnosti.

⁷⁹² Tennessee Williams, *Baby Doll and Other Plays*, London: Penguin, 2000, i, 115, “a poet's life is his work and his work is his life“.

⁷⁹³ Tenesi Vilijams (Tennessee Williams, 1911–1983) rođen je pod imenom Tomas Lanier Vilijams (Thomas Lanier Williams) u Kolumbusu, u državi Misisipi 1939. godine. Tokom boravka u Nju

majke zasnovana je na Vilijamsovoj majci, Edvini; odsutni otac, koji se „zaljubio u velike daljine“⁷⁹⁴, jeste Vilijamsov otac Kornelijus Kofin; Vilijamsova sestra Roza je, kao i Laura u Vilijamsovoj priči, kratko pohađala poslovni kurs, razočarala se u veze s mladićima i povukla se od drugih ljudi; kolekcija staklenih figura jeste sjećanje na Tomovu i Rozinu kolekciju malih, staklenih životinja koje su u Sent Luisu bile simbol najtananijih osjećanja koja su njih dvoje vezivala za prošlost, a Vilijams je, kao i Tom, napustio majku i sestru da bi se posvetio pisanju.⁷⁹⁵

Pozorišnu verziju režirao je Edi Dauling (Eddie Dowling) uz pomoć Margo Džouns (Margo Jones)⁷⁹⁶. Dauling je bio i producent ali i glavni lik.⁷⁹⁷ U ulozi Amande igrala je Loret Tejlor (Laurette Taylor)⁷⁹⁸, a Džuli Hejdon (Julie Haydon) u ulozi Laure. Uprkos Daulingovim sugestijama da umetne srećan kraj i scenu sa Tomovim pijanstvom, Vilijams je ostao vjeran svojoj namjeri da ovo ostane drama o zatočenosti i bijegu. Iako je bilo mnogo nesuglasica tokom priprema pozorišne produkcije,⁷⁹⁹ predstava je doživjela veliki uspjeh kod kritike.⁸⁰⁰

Orleansu, Vilijams je usvojio pseudonim „Tenesi“ (“Tennessee“), koji je prvi put koristio za djelo *Polje plave djece* (*The Field of Blue Children*). Za usvajanje pseudonima, Vilijams navodi različite razloge: kolege na koledžu u Ajovi tako su ga nazvali zbog njegovog južnjačkog akcenta; to ime mu se činilo „jačim“ nego Tom (koje je zvučalo kao ime nekog staromodnog pjesnika), a možda je najvažniji razlog taj što je život pisca u Americi ličio na život njegovih predaka koji su se u Tenesiju borili protiv Indijanaca. Opširnije o životu i djelu Tenesija Vilijamsa vidjeti kod: Roger Boxill, *Tennessee Williams*, New York: St. Martin’s Press, 1987; Benjamin Nelson, *Tennessee Williams: His Life and Work*, London: Peter Owen, 1961; Nancy Tischler, *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, New York: Citadel Press, 1961; Signi Lenea Falk: *Tennessee Williams*, New York: Twayne Publishers, 1961.

⁷⁹⁴ Tenesi Vilijams, *Staklena menažerija*, 9.

⁷⁹⁵ Vilijamsov osjećaj krivice vezan je ne samo za napuštanje porodice nego i za nemili događaj kad se majka Edvina odlučila da Vilijamsovu sestru Rozu podvrgne lobotomiji. Iako nije bio tu da spriječi odluku, Vilijams je smatrao da je podjednako odgovoran za umiješanost u zločin, a krivica zbog tragičnog ishoda progonila ga je cijelog života.

⁷⁹⁶ Dauling je u to doba bio smatran jednim od najpoznatijih reditelja i glumaca Brodveja, ali je imao problema da nađe sponzora za pozorišni komad, sve dok nije ubijedio biznismena i vlasnika hotela Luisa J. Singera (Louis J. Singer) da u nju uloži novac. Singer je uložio 75,000\$, ali je smatrao da drama nikad neće postići uspjeh. On nikad prije toga, a ni nakon toga, nije ulagao u pozorišni komad. Vidi: G. D. Phillips, *op. cit.*, 43.

⁷⁹⁷ Iako tada star (53 godine), Dauling se odlučio da igra glavni lik predstave, Toma. Vidi: Gene. D. Phillips, *op. cit.*, 43.

⁷⁹⁸ U to doba Loret Tejlor je bila dugo vremena nezaposlena zbog problema sa alkoholom. Vidi: *ibid.*

⁷⁹⁹ Loret Tejlor je imala niz nesuglasica sa rediteljem tokom proba (međusobno su se vrijeđali, a ona često nije znala tekst niti je slušala rediteljeva uputstva). Vidi: *ibid.*, 44.

⁸⁰⁰ Pozorišna premijera bila je u Čikagu, 26. decembra 1944. godine. U Njujorku predstava je doživjela petsto šezdeset tri izvođenja. Vilijams je dobio nagradu Njujorških dramskih kritičara, a Loret Tejlor nagradu za najbolju glumicu.

1.3. Filmska produkcija

Staklena menažerija je prva ekranizacija Viliijamsove drame. Zbog ogromnog uspjeha pozorišne predstave, Holivud je krenuo u borbu za dobijanje prava na film još u toku samog izvođenja pozorišne predstave. Iako su Ketrin Hepburn (Katharine Hepburn) i reditelj Džordž Kukor (George Cukor) planirali snimanje filma u Njujorku sa Loret Tejlor (Laurette Taylor) u ulozi Amande, Ketrin Hepburn u ulozi Laure i Spensera Trejsija (Spencer Tracy) u ulozi Džima, ubrzo su saznali da je producent Čarls K. Feldman (Charles K. Feldman) kupio prava za studio Vornere braću (Warner Brothers) i da ima u planu svoju filmsku ekipu⁸⁰¹. Feldman je prvobitno odredio Etel Barimor (Ethel Barrymore) za ulogu Amande, ali je konačan izbor ipak bio Gertrud Lorens (Gertrude Lawrence)⁸⁰². Džejn Vajman (Jane Wyman) izabrana je za ulogu Laure, Artur Kenedi (Arthur Kennedy) za ulogu Toma, a Kirk Dagleas (Kirk Douglas) za ulogu Džima.

Staklena menažerija je, i u formi u kojoj je bila zamišljena za pozorišnu scenu, po mnogim kvalitetima „filmska“. Ona obiluje *filmskim* tehnikama: ekranom⁸⁰³, na koji će se u toku izvođenja projektovati najvažniji momenti u scenama; muzikom, koja naglašava dominantan ton drame, i nerealističkim osvjetljenjem. Još važnija činjenica, sa aspekta adaptacije, jeste da ovaj dramski tekst posjeduje posebnu, *filmsku* strukturu, koja olakšava proces adaptacije za ekran. Kako Filips navodi, Viliijams je zadržao format iz scenarija *Posjetilac*⁸⁰⁴, na osnovu koga je nastala *Staklena menažerija*, pa je drama i zamišljena kao niz kratkih scena koje liče na filmski scenario (zaplet se odvija

⁸⁰¹ I studio Metro Goldwin Majer imao je ozbiljne namjere da kupi film sa planom da Lauru i Džima igraju Tereza Rajt (Teresa Wright) i Dana Endrjuz (Dana Andrews), kako bi ponovili uloge srećnog para iz Vajlerovog filma *Najbolje godine našeg života* (*The Best Years of Our Lives*), iz 1946. godine, sve dok Feldman u partnerstvu sa studijom Warner Bros nije kupio prava na film. Vidi: R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 46.

⁸⁰² Feldman je čak bio u stanju da čeka na Lorensovu dvije godine da bi igrala u filmu, pa film nije završen sve do početka 1950. godine. Vidi: Gene. D. Phillips, *op. cit.*, 49.

⁸⁰³ Ekran je na kraju ostao samo u originalnom dramskom tekstu (u toku izvođenja pozorišne predstave nije ga bilo).

⁸⁰⁴ U toku šestomjesečnog angažmana za Metro Goldwin Majer, Viliijams je, nakon tri neuspjela projekta, na svoju ruku, napisao scenario *Posjetilac*, koji će kasnije pretočiti u *Staklenu menažeriju*. Studiju je poslao nacrt scenarija, uz napomenu da će se film prikazivati trostruko duže od filma *Prohujalo s vihorom*. Čelnici studija su ga odbili, ali čim je isti scenario koji je pretočen u dramu *Staklena menažerija* postao hit na Brodveju, isti studio žestoko se borio da kupi prava na film. Prava na film pripala su na kraju studiju Warner Brothers za 500,000\$. Zanimljivo je primijetiti da se script za zamišljeni film *Posjetilac* oslanjao na srećan kraj i da se po tome razlikuje od pozorišne verzije. To pokazuje da je Viliijams i u ovoj ranoj fazi pisanja scenarija bio svjestan izmjena koje su neophodne za filmsku verziju. Vidi: R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 45.

kroz niz epizoda koje liče na flešbekove, ispričanih kroz sjećanja naratora). Drugo, Tom, kao i na filmu, služi kao spona između dramskih epizoda. Treće, posljednja scena, u kojoj vidimo figure Laure i majke dok pričaju, liči na filmsko *zatamnjenje*⁸⁰⁵ (*eng. fade out*).⁸⁰⁶ S druge strane, bilo je i onih koji su smatrali da je dramu teško ekranizovati zbog toga što je dramska radnja svedena na jedan set, zbog upotrebe naratora kao artificijelnog pozorišnog sredstva i zbog pojednostavljenog zapleta koji se svodi na Laurino traganje za mladićem. Takva argumentacija dovela je do zaključka da drama mora pretrpjeti znatne izmjene u adaptaciji za film.⁸⁰⁷

Vilijams je smatrao da, nakon uspjeha na pozornici i kod kritičara, film *Staklena menažerija* mora ostati vjeran pozorišnoj verziji. Njegovo mišljenje je bilo da film može doživjeti uspjeh jedino ako je vjeran drami, i da će ovom adaptacijom holivudski film dobiti zrelije, realistično usmjerenje.⁸⁰⁸ Činilo se da je sličnu namjeru imao i producent Feldman, koji je bio oduševljen dramom, ali se ispostavilo da su producenti imali drugačije viđenje (čak i odnosu na reditelja Irvinga Repera) onoga što bi se moglo dopasti filmskoj publici.⁸⁰⁹ U adaptaciji dramskog komada za ekran, reditelj Reper, koji u filmskim krugovima nije važio za jakog, autorskog stvaraoca⁸¹⁰, morao je da napravi mnogobrojne kompromise. Prvi se ticao izbora glumice za ulogu Amande. Čelnici studija insistirali su na tome da u filmu igra megazvijezda kako bi se film prodao i u udaljenijim područjima Amerike, u kojima ljudi ne znaju za Brodvej ni Vilijamsov komad. Reper je preferirao Talulu Benkhed (Tallulah Bankhead), ali je konačan izbor ipak bila Gertrud Lorens⁸¹¹ (Lorensova je smatrala da je premlada za ulogu Amande).⁸¹² Iz studija su insistirali i da Toma igra neka filmska zvijezda, ali u ovom

⁸⁰⁵ *Zatamnjenje* ili *fejdaut* odnosi se na tranziciju na filmu koja omogućava miran kraj akcije. Vidi: Dragan Dimčić, Vladimir Cerić, *Priručnik iz video montaže*, Beograd: MST Gajić, 2012, 51.

⁸⁰⁶ Gene D. Phillips, *op. cit.*, 50.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, 52–53.

⁸⁰⁸ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 40.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, 41.

⁸¹⁰ Irving Reper je karijeru započeo kao pozorišni reditelj u Njujorku. Kad je došao u Holivud, radio je kao asistent reditelja i instruktor za dijaloge (dialogue coach) prije nego što je postao dijaloški reditelj (dialogue director) 1936. godine. Reper nikad nije uživao veliku reputaciju kao reditelj, a kritičari su ga uglavnom kritikovali zbog prenošenja teatralnog, dijaloškog stila na film. Za film *A, sada putnik* (*Now, a Voyager*) dobio je male zasluge. Ipak, Kozloff otkriva veliku Reperovu posvećenost svom zanatu i. Vidi: Sarah Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*, Berkeley: University of California Press, 2000, 247.

⁸¹¹ Reper je insistirao da ulogu dobije Talula Benkhed zbog njenog južnjačkog akcenta i zbog toga što je bila zaljubljenik u Vilijamsovo dramsko djelo. Ipak, zbog njene nedovoljne popularnosti i ličnih problema nije izabrana za ulogu Amande. Vidi: Gene D. Phillips, *op. cit.*, 51.

⁸¹² Lorensova se bojala da će, ukoliko uspješno odigra ulogu Amande, stalno dobijati uloge majki koje su uz to još i omražene. Ipak, Feldman je uspio da je ubijedi obećavši joj da će u film umetnuti flešbek u

slučaju prevladalo je mišljenje Repera. Pokazalo se da je Reper bio u pravu jer je od svih glumaca jedino Kenedi bio nominovan za Oskara.

Iako je dogovoreno da Tenesi Vilijams i Piter Bernis (Peter Berneis) zajedno rade na scenariju, Feldman i Vold su insistirali na tome da se Vilijams uključi oko najbitnijih stavki. Vilijamsa su, navodno, ubijedili da dramu treba „otvarati“ novim lokacijama koje su snimane u Sent Luisu. Što se tiče saradnje sa Bernisom, može se reći da kreativnog zajedničkog rada između dvojice scenarista i nije bilo, jer je Vilijams bio ogorčen zbog Bernisovog predloga da film ima srećan kraj.⁸¹³ Kako smo već pomenuli, Vilijams je smatrao da pravi kvalitet filma leži u vjernosti dramskoj verziji, tj. upravo u odustajanju od holivudskog obrasca srećnog završetka. On je imao namjeru da kroz Laurin lik prenese ohrabrujuću poruku svim onim djevojkama koje *ne* uspijevaju da nađu mladića iz snova. Sa tom idejom je, iako nevoljno, kreirao svoju verziju filmskog kraja, kojim sugerše da „neko drugi dolazi“, ali taj neko ostaje *nematerijalan*, u skladu sa „dugo odlaganim ali uvijek očekivanim nečim što očekujemo“⁸¹⁴, rečenicom koju bi na filmu Laura izgovorila sa *optimizmom* i nadom, za razliku od drame, u kojoj je rezignirana. Ovakav kraj značio bi da Laurino romantično ispunjenje snova na filmu ostaje samo kao otvorena *mogućnost*, ali ne i njegovo *ostvarenje*. Međutim, nezadovoljni takvim kompromisom, producenti su pošli korak dalje, pa su, bez Vilijamsovog znanja, zadržali Bernisov kraj sa scenom u kojoj se pojavljuje novi posjetilac. Materijalizacijom posjetioca, koji čak dobija i puno ime i prezime (Richard Henderson), film je dobio kraj koji je za Vilijamsa bio pravo razočaranje jer je njime, kako objašnjava, narušena „poetska misterija i ljepota koja je filmu potrebna“⁸¹⁵. Druga, važna sporna tačka bila je scena u kojoj se Amandino prisjećanje na idiličnu sliku prošlosti, u kojoj se oko nje otimaju udvarači, na filmu prikazuje kao retrospekcija

kojem se pojavljuje mlada Amanda u trenucima sreće i glamura. Nakon završetka filma pak Lorensova je negirala optužbe da je flešbek na filmu upotrebljen da bi nju učinio mlađom, tvrdeći da flešbek ne bi bio umetnut u konačan scenario da nije znatno doprinio njegovom konačnom obliku. Vidi: *ibid.*, 52.

⁸¹³ Bernisu je ovo bio prvi veći projekat, pa je studio poslao reditelja Repera u Rim da ubijedi Vilijamsa da saraduju oko scenarija. Vilijams je u početku bio neodlučan, a Reper je izjavio da Vilijams mrzi Holivud i filmski studio. Na kraju je Vilijams pristao, složivši se da se u filmu pojave nove lokacije i da čak napiše dijalog za epizodu u skladištu. Prave saradnje na scenariju između Vilijamsa i Bernisa, međutim, nije bilo, a Vilijams je bio razočaran što se u Bernisovoj verziji nije zadržala „istina, dostojanstvo, poezija i patos njegovog djela“. Vilijams je naročito bio razočaran Bernisovim predlogom kraja filma, u kome Laura, poslije razočaranja u Džima, nalazi sreću sa drugim mladićem. Opširnije o saradnji Vilijamsa i Bernisa vidi kod: Gene. D. Phillips, *op. cit.*, 50, i kod: R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 48–49.

⁸¹⁴ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 50.

⁸¹⁵ *Ibid.*, 54, “quality of poetic mystery and beauty which the picture badly needs in its final moments“.

(flešbek). Za Vilijamsa je flešbek bio apsolutno nepodesan zato što je ličio na scenu iz mjuzikla Metro Goldwin Majera, koja bi, umetnuta usred filma koji ima ozbiljan ton, samo trivijalizovala njegovo značenje.⁸¹⁶ Vilijams je imao i prigovor oko nove scene u kojoj se, u pijanom stanju, pojavljuje Tom, i oko scene u kojoj Laura, na kraju filma, prati Toma. U prvoj je smatrao da trivijalno filozofiranje odudara od duha filma, a za sentimentalni Laurin govor izjavio je da banalnošću degradira film.⁸¹⁷ Na kraju, uprkos Vilijamsovim prigovorima, najspornije tačke – srećan kraj i Amandin flešbek – zadržani su, a manje primjedbe u vezi sa Tomovim monologom u sceni pijanstva i Laurinim govorom su prihvaćene. To je bio samo još jedan pokazatelj degradirane uloge scenarista i uticaja producenata na konačan izgled filma u Holivudu 50-ih.

Dodatna stavka koja je bila sporna, ovog puta sa stanovišta cenzure, bio je Tomov posljednji monolog. Naime, jedan od čelnika Uprave kodeksa proizvodnje u Tomovoj izjavi ljubavi prema Lauri vidio je elemente 'incesta', pa je predlagao da se posljednji Tomov monolog ili eliminiše, ili znatno ublaži. Na svu sreću, studio je uspio da čelnika Uprave Džozefa Brina odvрати od takvih namjera.⁸¹⁸

S obzirom na krizu u Holivudu 50-ih, studio je morao ići sa sigurnom varijantom: da proizvede kvalitetne, društveno i estetski konzervativne filmove⁸¹⁹. Producenti su računali na to da će *Staklena menažerija*, kao profitabilna brodvejska drama, bazirana na Vilijamsovom ličnom iskustvu, porodičnim trvenjima i ženskim protagonistima, biti materijal koji će, transformisan u melodramu, tj. „ženski film“, dobro „proći“ kod holivudske publike. Pošto su reditelj Irving Reper i koproducent Džeri Vold (Gerry Wald) već imali iskustva u režiranju „ženskog filma“⁸²⁰, Verner bradurz je računao da će angažovanjem ovih filmskih stvaralaca odgovoriti ukusu publike i obezbijediti finansijski uspjeh. Osim toga, studio je računao da će maštu

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ *Ibid.*

⁸¹⁸ *Ibid.*, 55.

⁸¹⁹ P. Lev, *op. cit.*, 62.

⁸²⁰ Vold je radio na filmu *Mildred Pirs* (*Mildred Pierce*, 1945), koji je osvojio jednog Oscara i imao pet nominacija, i na filmu *Džoni Belinda* (*Johnny Belinda*), koji je osvojio jednog Oscara i imao devet nominacija. Tokom priprema za snimanje *Staklene menažerije*, Vold je insistirao na tome da Laura bude fokus filma, na način na koji je to bila i junakinja Belinda u filmu *Džoni Belinda*. Osim toga, Vold je računao i na istu glumicu (Džejn Vajmen). Reper je takođe smatran majstorom žanra „ženskog filma“ jer je već radio na filmu *Kukuruz je zelen* (*The Corn is Green*), 1945. godine, koji je imao dvije nominacije za Oscara, i na filmu *Glas kornjače* (*The Voice of the Turtle*), 1948. godine. Vidi: R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 39.

publike zagolicati i novina, tj. nekonvencionalnost Viliijamsovog djela (kompleksnost likova, poetski dijalog, patos i dvosmislenost)⁸²¹.

1.4. Analiza dramskih i filmskih segmenata

Naredna analiza naporedo datih dramskih i filmskih segmenata detaljnije govori o transformaciji Viliijamsovog teksta u ekranizovanu verziju, oblikovanu prema konvencijama holivudskog „ženskog filma“.

Prva scena: drama

Drama počinje prikazom zgrade koja liči na osinjak, i izraz je težnje niže srednje klase, „najvećeg i potpuno porobljenog dela američkog društva da izbegne stalne promene, zadrži raslojavanje i da postoji i vrši ulogu jedne od poluga u društvenoj mašineriji“⁸²². Tom Vingfield, narator, uvodi nas u „dramu sjećanja“, u kojoj, pored majke Amande, sestre Laure i posjetioca koji je „vesnik sveta stvarnosti“⁸²³, i sam učestvuje. Peti lik, čije nasmijano lice katkad bljesne sa fotografije, jeste otac, „telefonista koji se zaljubio u velike daljine“⁸²⁴ i davno napustio porodicu.

Prva scena Tomovog sjećanja jeste napeta porodična atmosfera: Amanda prekorijeva Toma zbog načina na koji jede, Tom negoduje; ona potom daje instrukcije Lauri da bude svježja i lijepa za eventualnog posjetioca, a nakon toga, po ko zna koji put, priča „uljepšanu“ priču svoje mladosti o sedamnaest udvarača koje je dočekivala na *Plavoj planini (Blue Mountain)* u Misisipiju. Laura joj odgovara da neće biti udvarača, a Amanda je upućuje da vježba stenografiju.

Prva sekvenca: film

Umjesto sa tenzijom u skućenom stanu Vingfieldovih, film počinje prikazom broda. Na palubi se pojavljuje Tom i tokom cijele sekvence čujemo njegov voice-over: Tom kaže da mrzi stražu, pogotovo jutarnju smjenu, kad se vraća sjećanje. Nakon toga vidimo Toma u krupnom planu.

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² T. Viliijams, *Staklena menažerija*, i, 7, “largest and fundamentally enslaved section of American society avoid fluidity and differentiation... and function as one interfused mass of automatism“.

⁸²³ *Ibid.*, 8, “an emissary from a world of reality“.

⁸²⁴ *Ibid.*, 9, “a telephone man who fell in love with long distances“.

Sljedeća scena je prikaz Tomovog rodnog grada, Sent Luisa, praćena njegovim sjećanjem (koji čujemo kroz voice-over) na rano jutarnje sunce, na ulicu u kojoj jutro nevoljno počinje, na kola, zgradu opasanu požarnim stepenicama i prašnjave zidove „koji kriju bijesni i očajni život i trošne sobe“⁸²⁵. Vidimo poštara koji se penje stepenicama. Tom opisuje majku, koja čipkastim zavjesama pokušava da ih sve zakloni od neprijatne stvarnosti, grada i komšiluka u kome žive, a njegov opis praćen je prikazom Amande, koja otvara vrata stana i uzima mlijeko. U stanu, na stolu, vidimo Laurinu kolekciju staklenih životinja, krhkih, kaže Tom, kao Laura. Nakon toga, Tom pominje „stalno prisutni osmijeh oca“⁸²⁶, nakon čega vidimo očevu fotografiju u krupnom planu.

Umjesto dramskog naratora, „otvorene konvencije drame“⁸²⁷, Reper vješto kombinuje verbalnu (voice-over kao filmski ekvivalent sveprisutnog naratora drame) i vizuelnu (prikaz grada i članova porodice) traku filmskog medija da bi prenio auditivno-vizuelni doživljaj naratorovog sjećanja na skućenu atmosferu grada koji je napustio i opisao ključne karakterne crte članova njegove porodice: dominantne majke, krhke i povučene Laure i neodgovornog oca.

Nakon uvodnog voice-over-a, radnja u stanu započinje: majka viče: „Ustani i smiješi se!“⁸²⁸ i naređuje Lauri da budi brata. On kaže da će *ustati*, ali da se neće *smiješiti*. Laura ga savjetuje da se izvini majci zbog ružnog ponašanja. Laura se žali što prodavac negoduje kad kupuju na revers, a Amanda odgovara: „Štapovi i kamenje mogu polomiti tvoje kosti, ali lice gospodina Šulca ne može mi baš ništa“.⁸²⁹ Prije nego što Laura ode u prodavnicu, majka je savjetuje da se sredi da ne bi ličila na njihove „proste“⁸³⁰ komšije, jer je to zarazno „sem ako se ne odupreš“⁸³¹. Amanda i Tom čuju da se Laura poklizala na stepenicama i trče da joj pomognu. Tom se izvinjava. Amanda plače i žali se da je svojim ophođenjem dovela do toga da je djeca mrze. Priča kako se godinama sama borila i primorava Toma da obeća da nikad neće postati pijanica. Nakon toga započinje priču o Lauri: kaže da je vidjela Lauru kako plače, žali se na njenu

⁸²⁵ *The Glass Menagerie*. Dir. Irving Rapper. Warner Bros., Twentieth Century Film Corp., 1950, “concealing furious and desperate living and shabby rooms”.

⁸²⁶ *Ibid.*, “the ever-present smile of my father”.

⁸²⁷ T. Williams, *op. cit.*, i, 17, “undesguised convention of the play”.

⁸²⁸ *The Glass Menagerie*, “Rise and shine.”

⁸²⁹ *Ibid.*, “Sticks and stones can break my bones... Mr Schultz's face is not gonna hurt me.”

⁸³⁰ *Ibid.*, “common”.

⁸³¹ *Ibid.*, “unless you have resistance”.

izopštenost od svijeta i na to da jedinu utjehu nalazi u brizi o kolekciji staklenih figura i puštanju starih ploča. Tom misli da je ulaganje novca u poslovni kurs za Lauru traćenje vremena, jer je ona „kućni tip“ djevojke. Amanda ga optužuje da je sebični, neodgovorni lutalica, poput njegovog oca, i otkriva mu da je vidjela njegovo pismo od mornarice, u kome piše da ga primaju na rad. Ona traži od Toma da nađe nekog mladića za Lauru. Razgovor prekida Laura. Kaže da ju je bilo sram pred prodavcem koji ju je prekorijsavao zbog neplaćanja. Majka kaže da ne želi da sluša ništa od tog „materijaliste“ i savjetuje kćerku da se ni pred kim ne srami. Laura odlazi na ispit iz daktilografije.

U sljedećoj sceni vidimo Lauru kako odlazi uskom ulicom i Amandu kako je prati sa tugom u očima. Tom traži knjigu koju je negdje sakrio i okrivljuje Amandu da mu je ona uzela. Prije nego što Tom ode, Amanda mu upućuje molbu da nađe finog udvarača za Lauru.

Kao što vidimo, scena u kojoj Amanda insistira da Tom nađe udvarača za Lauru pojavljuje se na početku filma, iako se u drami dešava mnogo kasnije, tek u 4. sceni. Njenim pomjeranjem na početak filma, zaplet se pojednostavljuje, jer se ističe da je Amandina riješenost da uda kćerku glavna sila koja pokreće priču. Filips smatra da je pomjeranje te scene na početak filma preuranjeno i neusklađeno sa Amandinim karakterom, zato što njenu namjeru da zbrine kćerku svodi na udaju, a istina je da je traganje za mladićem posljednja slamka nade za koju se Amanda hvata *tek nakon* što propadnu planovi za posao⁸³². Međutim, s obzirom na to da je Amandina karakterizacija urađena u skladu sa zapletom „ženskog filma“ koji na filmu *jeste* sveden na traganje za izabranikom, smatramo da je pomjeranje te scene na početak opravdano.

Isto tako, kritika da se postavljanjem Tomove i Amandine svađe na početak filma narušava logika filma (film počinje Tomovim izvinjavanjem majci, iako se svađa, poslije koje majka traži izvinjenje, dešava mnogo kasnije), ne mora da bude opravdana. Izvinjavanje može da bude rezultat jedne od mnogobrojnih svađa, a ne isključivo one u vezi sa raspravom o Lorensovoj knjizi, i nagovještaj stalnog obrasca nesuglasica u koji su Tom i Amanda uvučeni.

⁸³² G. D. Phillips, *op. cit.*, 53.

Druga scena: drama

Druga scena u drami počinje prikazom Laure, koja sređuje svoju staklenu kolekciju. Kad čuje Amandine korake, krije kolekciju i sjeda ispred dijagrama za kucanje. Amanda otkriva da je saznala za Laurinu prevaru (da ne ide na poslovni kurs). Laura objašnjava da je sve vrijeme, umjesto u poslovnu školu, šetala po parku i posjećivala muzeje, zoološki vrt, bioskop i botaničku baštu. Amanda je zabrinuta zbog Laurine neizvjesne budućnosti, u kojoj će, kao usidjelica, bez posla, morati da živi „na grbači“ drugih. Amanda je pita da li joj se nekad neko dopadao, a Laura priča o Džimu, dječaku koji ju je u srednjoj školi zvao „Plava ruža“. Amanda ponavlja da za djevojke koje nisu stvorene za posao brak ostaje jedino rješenje. Kad Laura kaže za sebe da je „bogalj“, majka joj zabranjuje da sebe naziva tim imenom i savjetuje je da obrati pažnju na svoj izgled i šarm.

Druga sekvenca: film

Na filmu, nakon Tomovog odlaska na posao, ponovo čujemo voice-over: Tom objašnjava da bi svakog jutra nakon odlaska djece, majka zivkala poznanike da obnove pretplatu na časopis. Tomove riječi prati prikaz majke kako poziva poznanike. Nakon toga, u umetnutoj filmskoj sekvenci vidimo kako Laura izlazi iz tramvaja, ulazi u antikvarnicu, kupuje staklenog jednoroga i odlazi u poslovnu školu.

U sljedećoj sceni, koja se dešava u poslovnoj školi, nastavnica prekorijeva Lauru što kasni jer „vrijeme nikog ne čeka“⁸³³, a preciznost, ona objašnjava, iako odlika kraljeva, važna je i za obične službenike, stenografe, i za svakog ko želi da nešto postigne u poslovnom svijetu. Nakon toga vidimo Lauru kako ulazi u učionicu. U mirnoj učionici, u kojoj polaznici kursa spremno čekaju početak testa, svaki Laurin korak odzvanja dok se ona, hramajući približava svojoj klupi. Koleginice je začuđeno gledaju. Nastavnica javno prekorijeva Lauru zbog kašnjenja. Na nastavnčin znak, test počinje. U krupnom kadru vidimo Lauru kako se znoji u agoniji. Čuju se samo zvuci tipki po kojima brzo prelijeću prsti. Laura ustaje. Nastavnica je prekorijeva što napušta učionicu usred testa. Laura odlazi. Na kraju scene vidimo samo ubrzane pokrete ruku na tastaturi.

⁸³³ *The Glass Menagerie*, “time waits for no one“.

U drami, kad Laura opisuje svoj neuspjeh u poslovnoj školi, naglasak je na Laurinoj nesposobnosti da izađe na kraj sa izazovima spoljnjeg svijeta: vidimo patološki stidljivu djevojku, kojoj se ruke toliko tresu da ne može pogoditi ni tipku na tastaturi i koja se, prvi put kad je izašla na test, „potpuno izgubila“,⁸³⁴ i osjetila takvu mučninu da je povraćala po podu. U filmu, Laura jeste senzitivno i krhko biće, ali reditelj pomjera fokus i naglašava *nemilosrdnost spoljnjeg svijeta* sa nerealističnim zahtjevima koje teško ko može izdržati, posebno neko tako osjetljiv kao Laura. Nastavnica je okrutna mimo svake mjere, ona viče i nepedagoški prekori jeva Lauru pred svim kandidatima što kasne sa testom zbog njene nesposobnosti da se „prilagodi pravilima neophodnim za cijeli razred“⁸³⁵, a test brzine kucanja se, uz nadzor nastavnice, koja štopericom mjeri uspjeh kandidata, pokazuje kao nešto gotovo nesavladivo. U tom smislu, prihvatamo Jakovarovu tvrdnju da je Laura uvrijeđena mimo svake izdržljivosti i da je odbija grubost nastavnika i zahtjevan ispit. Međutim, umjesto Jakovarovog zaključka da je na ovom mjestu u filmu “Vilijamsovo hipersenzitivno biće transformisano u strpljivu, razumnu djevojku“⁸³⁶, prije bismo zaključili da je na filmu reditelj pokušao da, naglašavanjem nemilosrdnih zahtjeva nametnutih savremenim dobom, *opravda* Laurino povlačenje u svijet mašte.

Scena sa Laurinim kašnjenjem na kurs daktilografije u dramskom smislu je izuzetno upečatljiva. Vizuelizovanjem Laurine agonije i njenim premještanjem u kontekst priče o poslovnom kursu, reditelj Reper je filmskim sredstvima (subjektivnim kadrom) uspio da pojača doživljaj *Laurine* traume i nelagode zbog njenog fizičkog nedostatka. Ista priča o agoniji zbog fizičkog nedostatka, doduše u verbalnom obliku, ponavlja se na kraju filma. Iako je funkcija iste priče na kraju da ukaže na Laurino otvaranje ka drugim ljudima, s obzirom na činjenicu da smo na filmu već stekli utisak o Laurinom doživljaju ličnog kompleksa, stiče se utisak da je ponavljanje istog emocionalnog iskustva na kraju suvišno. U isto vrijeme, budući da subjektivni kadar naglašava da se ovdje radi o *Laurinom* doživljaju (Džim negira da je čuo bilo kakve zvuke dok je hramala) glasnog hramanja, složićemo se sa Jakovarom da ovaj kadar

⁸³⁴ T. Vilijams, *Staklena menažerija*, ii, 30, “broke down completely”.

⁸³⁵ *The Glass Menagerie*, “adjust herself to the regulations necessary to this class as a whole”.

⁸³⁶ M. Yacowar, *op. cit.*, 10, “Williams's hypersensitive creature is transformed into a patient, reasonable girl who is offended beyond endurance”.

narušava logiku filma, jer je ova scena, koja treba da bude fragment *Tomovog*, a ne *Laurinog* sjećanja, nešto što se nikako ne može vezati za Tomovu perspektivu.⁸³⁷

Sljedeća scena na filmu jeste prikaz fabrike u kojoj Tom radi: vidimo pakete sa cipelama na pokretnoj traci i Toma kako dodaje i pečatira pakete. Prilazi mu poslovođa i podsjeća ga na hitnu narudžbu. Čujemo voice-over. Tom objašnjava svoj posao u fabrici kao „dugu, dosadnu bolest“⁸³⁸ u kojoj je svaki sljedeći dan možda posljednji.

Scene sa fabrikom i poslovnom školom lijepo su ukomponovane u film, i služe kao vizuelizacija verbalnih referenci. Prikaz Toma u fabrici i Laure u poslovnoj školi jesu primjeri svrsishodnog „otvaranja“ drame i služe kao ilustracija poslovnog svijeta koji brata i sestru pritiskaju u istoj mjeri koliko i vlastiti dom.⁸³⁹

Sljedeća filmska scena jeste ekranizacija prve dramske scene: Tom, Laura i Amanda su u stanu, za stolom. Amanda prekorijeva Toma što ne jede lagano. Amanda govori Lauri da treba da izgleda svježije zbog posjetilaca, a Laura kaže da nikoga ne očekuje.

Ono što je na filmu novo jeste da kroz flešbek *vidimo* prikaz scene Amandine mladosti. Flešbek je sugerisan fotografijom, na kojoj je prikazana Amanda u mladalačkim danima. Amanda čežnjivo gleda fotografiju i nakon toga čujemo voice-over: od gomile udvarača koji jedva čekaju da im Amanda priđe, ona bira prvog partnera za ples; vidimo je kako pleše sa jednim, pa sa drugim partnerom, nakon čega slijedi scena u kojoj partneri zbog ljubomore žele da se potuku. Amanda nam priča o njihovom bogatstvu, braku sa ženama koje nisu voljeli, naprasnoj smrti nekolicine udvarača i njenoj odluci da se uda za Tomovog i Laurinog oca. Nakon flešbeka, scena završava zaustavljanjem kamere na fotografiji supruga u stanu. Nakon Amandinog sjećanja, Laura razuvjerava Amandu da će dočekivati udvarače, uvjerena da nikad neće biti popularna kao njena majka.

Uloga umetnutog flešbeka jeste da pruži kontrast između prošlosti i sadašnjosti, Amandine popularnosti i Laurine izopštenosti, ali i da ukaže na odnos iluzije i zbilje. Ipak, Amandina retrospekcija u Reperovom filmu nije se pokazala kao pravi izbor. Prvo, vizuelizovanjem Amande i njenih sedamnaest udvarača na filmu narušava se dosljednost Amandine karakterizacije. Na filmu (kao i u drami), ona je prikazana kao

⁸³⁷ *Ibid.*, 12.

⁸³⁸ *The Glass Menagerie*, “long lingering sickness“.

⁸³⁹ G. D. Phillips, *op. cit.*, 54.

lik koji, boreći se sa surovom zbiljom, uljepšava svoju prošlost. Amandino preuveličavanje epizoda iz mladosti, u kojoj ona igra ulogu šarmantne, vitalne i privlačne Južnjakinje iz aristokratskih krugova, dio je Amandine strategije rekreiranja sopstvene prošlosti i prošlosti Juga, potrebe za isticanjem superiornosti prošlosti u odnosu na sadašnjost, i sopstvene vitalnosti i fleksibilnosti u odnosu na Laurinu pasivnost i nesposobnost prilagođavanja. Na filmu, međutim, samim prikazom, ova sjećanja dobijaju autentičnost. Drugo, s obzirom na to da u filmu vidimo *Amandino*, a ne *Tomovo* sjećanje, složićemo se sa Jakovarom da film narušava dosljednost Tomove perspektive jer prikazuje ono što Tom nije mogao vidjeti i čega se nije mogao sjetiti.⁸⁴⁰

Razlog za umetanje scene sa flešbekom pomalo je neočekivan: da bi se Gertrud Lorens prikazala u ljepšem svjetlu od onoga koje joj diktira uloga posesivne majke i da bi se maksimalno iskoristio filmski medij⁸⁴¹, producenti su odlučili da se sjećanje prikaže kroz flešbek. Vilijams je ironično prokomentarisao da način na koji je ova scena snimljena više odgovara epopeji o starom Jugu kao što je *Prohujalo s vihorom*, a ne malom i intimnom filmu kakav je *Staklena menažerija*.⁸⁴²

Treća scena: drama

Treća scena u dramu započinje Tomovom pričom (kroz voice-over) o Amandinoj opsesiji da Lauri nađe udvarača i njenoj borbi da, pošto ne može da se osloni na Lauru, zaradi novac ubjeđivanjem poznanika da obnove pretplatu za časopis. Nakon toga slijedi prikaz Tomove i Amandine svađe zbog Lorensove „prljave“ knjige *Ljubavnik leđi Četerli*. Svađa je, kaže se, iskrsla kad je Amanda prekinula Toma u nekoj kreativnoj aktivnosti. Tom je podsjeća da on plaća račune i kaže da odlazi u bioskop. Amanda ga optužuje za sebičnost. Poslije njenog komentara da je odlazak u bioskop laž, Tom joj, bijesan i ogorčen, priča fantastičnu priču o odlasku u svijet podzemlja, nazivajući majku „odvratnom, starom, vešticom“⁸⁴³. U nespretnom pokušaju da obuče kaput, Tom ruši staklene figure.

⁸⁴⁰ M. Yacowar, *op. cit.*, 12.

⁸⁴¹ G. D. Phillips, *op. cit.*, 56.

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ T. Vilijams, iv, 21, „ugly-babbling old-witch“.

Treća sekvenca: film

Na filmu je komentar o razlogu svađe proširen u novu scenu: Amanda zvocanjem prekida Toma u pisanju poezije. Donosi mu lampu da bi imao više svjetlosti i savjetuje ga kako da sjedi. Na kraju mu saopštava da je sakrila „tu užasnu knjigu od tog ludog groznog pisca“⁸⁴⁴.

Svađa na filmu gotovo je ista kao u drami: Tom se ljuti i kaže da bježi u bioskop. Kad ga Amanda pita zašto ide tamo, on objašnjava da je to zato što voli avanturu. Ona ga upoređuje sa drugim mladićima koji nalaze avanturu gradeći karijeru, a on kaže da je avantura nešto čega nema u fabrici (priča o filmu kao avanturi pojavljuje se u četvrtoj sceni drame). Tom izlazi, a Amanda ga prati. Oboje se vraćaju u stan i nastavljaju razgovor. Amanda ga kroz plač optužuje za sebičnost. On kaže da ih nije napustio upravo zato što nije sebičan. Amanda kaže da mu ne vjeruje da ide u bioskop. On viče na majku, iako ne izgovara riječi – „odvratna, stara vještica“. Pokušava da obuče kaput, ali ga pocijepa, pa ovaj pada na staklenu kolekciju. Nakon toga čujemo Laurin vrisak. Vidimo krupni plan razbijenih staklenih životinja. Poslije toga vidimo Tomovo lice u krupnom planu sa izrazom očaja i pokajanja. Tom se saginje i uzima staklenu figuru. Gleda u Lauru. Laura plače. On kupi sa poda staklene figure, a Amanda mu ljutito odgovara da neće sa njim nikada pričati dok se ne izvini. Tom odlazi ostavljajući sestru u suzama.

Svađa na filmu je upješno dramatisovana u skladu sa konvencijama melodrame, po kojoj naglašeni govor prate naglašeni, melodramatični gestovi: razmjenu verbalnih napada Amande i Toma prati plač, udaranje vratima, ljutiti izlazak iz stana, ponovni ulazak u stan, energični pokreti, cijepanje kaputa, lomljenje i vrisak. Isto tako, krupni plan Laurinog lica koje se transformiše u bolnu grimasu svjedočanstvo je njene patnje, koju nije u stanju da verbalno artikuliše.

Četvrta scena: drama

U drami, Tom se nakon svađe sa majkom kući vraća pijan. Laura je budna. On joj priča o filmovima koje je gledao i o mađioničaru koji je pretvarao vodu u viski. Najbolji trik je bio onaj u kome je mađioničar uspio da izađe iz zatvorenog kovčega.

⁸⁴⁴ *The Glass Menagerie*, “that hideous book by that insane horrible writer“.

Maramu koju je dobio od mađioničara Tom poklanja Lauri. U drami, na ovom mjestu slijedi scena u kojoj se Tom izvinjava majci zbog ružnog ponašanja.

Četvrta sekvenca: film

Na filmu, Tom se pijan vraća kući i priča Lauri o filmovima koje je gledao i o mađioničaru, kao najvećoj atrakciji. Nakon što Lauri poklanja maramu, Tom izgovara riječi kojih nema u drami: „Volio bih da je dovoljno velika da pokrije ovaj cijeli ružni svijet“⁸⁴⁵. Laura ga razuvjerava. Kaže da je slušala muziku iz plesne dvorane i da je primijetila da je muzika lijepa, kao i cijeli svijet. Njih dvoje ulaze u kuću. Sljedeći Tomov komentar o mađioničaru jeste slikoviti izraz njegovog stanja, jer Tom kaže da nije teško ući u kovčeg koji je zakovan ekserima, ali da niko ne uspijeva izaći iz njega. Laura ga pokriva i odlazi. Tom prstom pokazuje fotografiju sa očevim likom i konstatuje da je otac uspio da pobjegne.

Scena u kojoj Laura tješi Toma ne postoji u drami. Ona je jedan od ključnih momenata koji govore o Laurinoj jačini i zrelosti da, uprkos neskladu koji ima sa svijetom, nalazi ljepotu u umjetnosti i svijetu koji joj je blizak. Umetanje tih riječi na filmu jedan je od motiva koji upućuju na Laurinu kasniju transformaciju, koja sluti srećnom kraju melodrame.

Peta scena: drama

Peta scena u drami počinje Amandinim prekorijevanjem Toma. Tom se obraća publici opisujući plesnu dvoranu preko puta kao kompenzaciju za dosadni život u kome nema avanture. Ključni događaj u ovoj sceni je vijest o dolasku posjetioca. Amanda saznaje da je posjetilac Irac, da ne pije i da ide na kurs radio-inženjeringa i javnog govorništva. Konflikt između Amandinih nerealnih očekivanja i stvarnosti (Tom napominje Amandi da je Laura „bogalj“ i da ljudi misle da je čudna) služi kao nagovještaj nesrećnog kraja.

Peta sekvenca: film

Na filmu, nakon Tomovog pomirenja sa majkom koje završava obećanjem o dolasku posjetioca, čujemo voice-over.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, “I wish it was big enough to cover this whole ugly world.”

Tom opisuje kako bi Laura svakog jutra sa knjigama u rukama, umjesto u školu, išla na sva ona mjesta gdje, kako kaže Tom, „usamljeni provode vrijeme“⁸⁴⁶. Poslije toga, na filmu, vidimo kako ulazi u muzej, šeta botaničkom baštom, hrani majmune u zoološkom vrtu i posmatra jelene i guske. Nakon toga, Laura je prikazana u krupnom planu kako čisti staklenog jednoroga i pušta stare ploče. Kad kroz prozor ugleda majku, gasi gramofon, vraća figuru na mjesto i sjeda ispred mašine za kucanje. Amanda joj, šokirana, saopštava da zna za prevaru. Na tom mjestu se ponavlja dijalog iz druge scene u drami, u kome Amanda predočava Lauri da je čeka neizvjesna budućnost, za koju je jedini izlaz brak. I na filmu, kao i u drami, kad vidimo kako Amanda skrhana prilazi kući i, poslije ulaska ponavlja: „Prevara, prevara, prevara!“⁸⁴⁷, potom cijepa stenografsku azbuku, sjeda slomljena na fotelju, skida rukavice i šešir, shvatamo koliko je razočarana što su sve njene „nade i ambicije [...] propale“⁸⁴⁸.

Ono što je drugačije u ovoj filmskoj sceni jeste da, nakon što čuje Lauru kako sebe naziva bogaljem, Amanda počinje da viče na nju da nikad više ne izgovori tu riječ i tjera je da hoda po sobi. Laura s mukom hoda, vidljivo hramajući. Sljedeći kadar je krupni plan Amande. Sa suzama u očima, ona govori: „Ti nisi bogalj.“⁸⁴⁹ Nova scena u kojoj Amanda primorava Lauru da hoda jeste Reperovo upečatljivo vizuelizovanje ideje o Amandinoj potrebi da krivi istinu.

Scena u kojoj Amanda otkriva Laurinu laž, u drami se dešava na početku (druga scena). Odlaganje Amandine posjete poslovnoj školi ne umanjuje tenziju na filmu i doprinosi iščekivanju koje drži pažnju publike.

Film naglašava da Laura uživa u svijetu mašte, za razliku od drame, koja ističe Laurinu izolovanost, očaj i usamljenost. Dok posmatramo kako Laura, ozarenog lica, šeta po parku i zoološkom vrtu na vedar dan, kad cvrkuću ptice, ili kako veselo čisti svoje staklene figure, stičemo utisak da ona uživa u svom svijetu i da nije nesrećna koliko u drami, kad usred zime, prehladna, bez ručka i u tankoj odjeći šeta po parku svakog dana sve do pred noć. Međutim, uprkos veselom tonu te scene kome doprinosi i muzika na filmu, zbog Tomovog objašnjenja Laurine prevare koje prethodno čujemo kao voice-over, scenom istovremeno lebdi i sumoran ton usljed iščekivanja trenutka kad

⁸⁴⁶ *The Glass Menagerie*, “lonely spend their time“.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, “Deception. Deception. Deception.“

⁸⁴⁸ *Ibid.*, “hopes and ambitions... just gone up the spout“.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, “You're not crippled.“

će Amanda otkriti njenu prevaru.⁸⁵⁰ Na filmu slijedi nekoliko scena koje „otvaraju“ radnju drame.

Prva od njih je prikaz Amandine borbe da zaradi novac praćen Tomovim voice-over komentarima. Scena počinje Tomovom konstatacijom da je majka borac uprkos svojim namjerama da odustane od svega. Nakon toga, vidimo Amandu kako sa časopisima u rukama ide od vrata do vrata, moleći poznanice da produže pretplatu. U jednom momentu vidimo je kako zastaje pred izlogom. Na izlogu je vjenčanica u koju Amanda čežnjivo gleda. Tom objašnjava da je poslije Laurinog neuspjeha na kursu, majka postala opsjednuta idejom o Laurinom udvaraču, uporno napominjući Tomu ideju o posjetiocu.

Druga dodata filmska scena dešava se u fabrici. Scena služi da se upoznamo sa osnovnim karakternim crtama „posjetioca“ Džima i da uočimo raziku između Džimovog pripadanja i Tomovog nepripadanja mehaničkom svijetu fabrike, kao i različitost njihovih ideala. Dok Tom vuče pakete, Džim radnicima priča o strategiji igre u fudbalskom timu. Njima prilazi poslovođa koji ljutito pita Džima zašto pričaju na radnom mjestu. Džim se u trenutku snalazi i kaže da je radnicima upravo pričao o tome kako je timski duh neophodan u svim sferama života, pa i u fabrici cipela. Džim se pridružuje Tomu i priča mu o važnosti samopouzdanja. Tom mu objašnjava da nema takvih ambicija i pokazuje mu pismo od mornarice. Kaže da neprestano misli o tome kako je kratak život i kako je njegov posao turoban. Džimov je ideal, međutim, da napreduje, a „sposobnost da se takmiči sa ljudima i održi poziciju na bilo kom društvenom nivou“⁸⁵¹ jeste nešto što ga izdvaja od ostalih.

Scena u fabrici je napisana isključivo za film. Ona služi da upoznamo budućeg Laurinog posjetioca – Džima. Džima doživljavamo kao pričljivog, optimističnog, samopouzdanog i dopadljivog sveznalicu koji „umije“ da komunicira sa ljudima i da se lukavošću izvuče iz nevolje. U tom smislu, tačna je Filipsova primjedba da je scena u kojoj Džim koristi fudbal kao metaforu za timski rad nagovještaj Džimove lukavosti i sposobnosti da se izvuče – crte koju će on još jednom pokazati kad osujeti Amandin plan o Laurinoj udaji.⁸⁵²

⁸⁵⁰ G. D. Phillips, *op. cit.*, 53.

⁸⁵¹ *The Glass Menagerie*, “being able to square up to people and hold your own on any social level“.

⁸⁵² G. D. Phillips, *op. cit.*, 58.

U sljedećoj filmskoj sceni, zasnovane na radnji iz drame, saznajemo za dolazak posjetioca. Epizoda u kojoj Amanda pozdravlja prolaznika i, nakon njegovog odbijanja konstatuje da je svijet pun usamljenih mladića kojima treba osmijeh, dodata je na filmu. Nakon te scene, slijedi treća, dodata scena, u kojoj Amandu i Lauru vidimo u robnoj kući. Amanda se žali službenici zbog opomene za dug. Nakon što isplaćuje dug, dobija novu kreditnu karticu i odlazi sa Laurom u kupovinu.

Scena u robnoj kući je Reperov filmski način da doprinese Amandinoj karakterizaciji: s obzirom na vijest o dolasku posjetioca, Amandin entuzijizam za opremanje doma u skladu je sa očekivanjima koja prema njemu gaji. Iako se Amanda neuspješno trudi da pretencioznim frazama o navodnoj uvrijeđenosti pred službenicom i Laurom sačuva dostojanstvo, smatramo da se ovom scenom nikako ne umanjuje složenost njenog lika, kako tvrdi Jakovar⁸⁵³, već na slikovit način prikazuje Amandina borbenost i potreba da žrtvuje sve, pa i ponos, za idiličnu budućnost koja, kako naivno vjeruje, čeka njenu djecu.

Šesta scena: drama

U stanu traju posljednje pripreme za posjetioca. Laura negoduje. Amanda se pojavljuje u haljini iz mlađih dana, sa buketom narcisa u rukama. Laura je šokirana viješću da je posjetilac Džim, ali je Amanda tjera da otvori vrata. Nakon Džimovog ulaska, Laura se povlači u drugu sobu. Džim savjetuje Toma da ide na kurs govorništva i da se bori sa ljudima. Kad ga upozorava da će izgubiti posao, Tom mu odgovara da ne mari za to i saopštava mu da namjerava da jednog dana otputuje. Amanda zabavlja Džima pričom o vremenu, udvaračima i svojoj prošlosti.

Šesta sekvenca: film

U sceni pripreme za posjetioca, ponavljaju se dijalog i radnja iz dramske scene. Nakon toga, scena u stanu se prekida i vidimo novu, filmsku scenu sa Tomom u lokalnom baru, koja upotpunjuje našu sliku o Tomu kao romantičnom sanjaru. U toj sceni Tomu prilazi djevojka, a on joj priča egzotičnu priču o tome da je porijeklom sa ostrva, da radi na teretnjaku u Južnom Pacifiku i da se trenutno oporavlja od pirata koji su ga mučenjem tjerali da oda međunarodne tajne. Scenu prekida Džim. Dok Tom i

⁸⁵³ M. Yacowar, *op. cit.*, 11.

Džim hodaju ka stanu, Tom opisuje svoje naselje kao široku aveniju na kojoj se uzdiže „ponosna rezidencija“⁸⁵⁴ Vingfieldovih, okružena hrastovinom i ukrašena španskom mahovinom i dekoracijom u vidu neodgovornosti koju je ostavio Tomov otac. Počinje kiša i njih dvojica žurno ulaze u kuću.

Sedma scena: drama

Glavni događaj sedme scene je razgovor između Džima i Laure, bliskost koja se među njima uspostavlja i neočekivani, tragični obrt.

Džim priča Lauri o izložbi izuma tog vijeka koji će budućnost Amerike učiniti još ljepšom od sadašnjosti. Nakon što saznaje da je Laura djevojka koju je u srednjoj školi zvao „Blue roses“⁸⁵⁵, Džim joj potpisuje godišnjak. Laura mu povjerava svoj kompleks zbog fizičkog nedostatka, a Džim je ubjeđuje da prevaziđe stidljivost. Iako je i sam očekivao da će više postići, kaže da nije obeshrabren. Svoj kompleks inferiornosti prevazišao je kursom govorništva, nakon čega je upisao i kurs radio-inženjeringa. Najveću nadu, kaže, polaže u budućnost televizije i moć znanja, novca i moći. Laura povjerava Džimu svoje iskustvo sa poslovnom školom, i govori o ljepoti koju nalazi u brizi o kolekciji staklenih figura. Nakon toga, poklanja Džimu jednoroga. Čuje se muzika iz plesne dvorane i Džim poziva Lauru na ples. Nakon Džimovog nagovaranja, Laura pristaje. Dok plešu, Džim slučajno obori jednoroga sa koga spadne rog. Laura nije mnogo razočarana i komentariše da jednorog sada liči na ostale. Džim ističe Laurinu ljepotu i različitost koja je čini ljepšom od ostalih. Nakon toga je poljubi. Odmah shvata da je pogriješio i objašnjava joj da ima djevojku Beti, sa kojom je vjeren. Laura mu poklanja slomljenog jednoroga.

Vijest o Džimovoj vjerenici izaziva šok kod Amande i duboku tugu kod Laure. Pritisnut Amandinim prekorijevanjem, Tom bježi u bioskop.

Na kraju, Tom objašnjava da je brzo dobio otkaz u fabrici i da je, slijedeći očeve korake, pošao da nađe „u kretanju ono što je izgubljeno u prostoru“⁸⁵⁶. Ipak, kaže da nikad nije mogao da pobjegne od Laure.

⁸⁵⁴ *The Glass Menagerie*, “stately residence“.

⁸⁵⁵ Umjesto naziva Laurine bolesti (*pleurosis*), Džim pogrošeno čuje riječi *plave ruže* (eng. *blue roses*).

⁸⁵⁶ T. Vilijams, *Staklena menažerija*, xii, 6, “to find in motion what was lost in space“.

Sedma sekvenca: film

Na filmu, kao i u drami, Džimov dolazak izaziva neobične reakcije kod Vingfildovih: Laura se, šokirana, povlači u sobu, a Amanda, u haljini iz mladalačkih dana, s lepezom u ruci, glumi bogatu Južnjakinju i zabavlja Džima pričama o idealizovanoj prošlosti. Džim se raspituje za čovjeka na slici, a Tom ga opisuje kao telefonistu koji je odsutan već šesnaest godina jer se „zaljubio u velike daljine“⁸⁵⁷. Dijalog između Džima i Laure je u potpunosti zadržan, a radnju u nekoliko navrata prekida Amandino zavirivanje u sobu.

Na ovom mjestu slijedi značajan preokret u odnosu na dramu, u trenutku kad Džim poziva Lauru da izađu u plesnu dvoranu. Laura prihvata poziv, a Amanda pravi planove za njihovo vjenčanje.

Nakon plesa, Džim govori Lauri da se već promijenila nabolje. Džim hvali Laurin izgled i njenu različitost. Vidimo Laurino ozareno lice u krupnom planu. Nakon toga je Džim poljubi. Istog trena na filmu, kao u drami, nastupa preokret. Laura saznaje za vjericu. Iako razočarana, ona mu poklanja jednoroga i, umjesto da se povuče, kao u drami, skuplja snagu, uspijeva da prevaziđe bol i poziva Džima da sa vjericom dođe da ih posjeti. Amanda je u šoku.

Nakon toga, Laurin preobražaj na filmu je očigledan. Ona radosna ulazi u kuću, iako se majka čudi zbog njene reakcije. Laura kaže da je imala predivnu noć: prvi put je, kaže, plesala i drago joj je što je vidjela Džima. Ona saopštava majci da je pozvala Džima u posjetu, a majka je prekorijeva. Amanda kritikuje Toma, a Laura ga brani. Tom ide u bioskop, a Amanda ga naziva „sebičnim sanjarem“. Tom prijete da će ih napustiti.

Tom odlazi, Amanda šćućurena plače na stolici, a Laura izlazi za Tomom. Tom se izvinjava što ih ostavlja, a ona kaže da ga razumije i hrabri ga da radi ono što ga je uvijek interesovalo: da piše i putuje. On je ljubi i odlazi, kaže, na Mjesec.

Na kraju čujemo voice-over. Tom kaže da je otišao mnogo dalje od Mjeseca. Prateći očeve korake, pošao je da „u pokretu nađe ono što je izgubljeno u prostoru“. Vidimo Toma kako u uniformi šeta, pije po barovima dok ga progoni sjećanje na Lauru.

⁸⁵⁷ *The Glass Menagerie*, “fell in love with long distances“.

Džim, kako primjećuje Jakovar, na filmu nema dvostruku ulogu kao u drami: da bude najrealističniji lik, poslanik iz svijeta stvarnosti, ali i romantični san.⁸⁵⁸ Jakovarova argumentacija je sljedeća: prvo, Džim ne može biti poslanik iz svijeta stvarnosti jer Vingfildovi su na filmu već premješteni u stvarni svijet, a nije ni ostvarenje romantičnih snova jer je izostavljeno Laurino povjerenje majci da gaji simpatije prema Džimu, nakon čega bi Džimovo pojavljivanje predstavljalo šokantno i najčudnije ispunjenje njenih snova.⁸⁵⁹

Kad govorimo o Džimovoj karakterizaciji, zanimljiva je Filipsova primjedba da je upitno da li je uopšte Džim vjeren (nešto što većina kritičara uzima zdravo za gotovo). Još ranije, u fabrici, bila je očigledna njegova snalažljivost, a ako uzmemo u obzir opravdanje da ga djevojka upravo u trenutku kad je kod Vingfildovih čeka na stanici, onda ovo opravdanje, s obzirom na prethodnu Džimovu karakterizaciju, postaje neuvjerljivo. Čak iako vjerodostojnost činjenice da ima djevojku ne dovedemo u pitanje, Džim shvata da bi jedino priča o braku bila dovoljno dobro opravdanje da ga izvuče iz Amandinih kandži.⁸⁶⁰

Jakovar ističe da je prenošenjem plesa u javni rejon narušena „suptilnost balansa između privatnosti i javnosti“⁸⁶¹ Vilijamsove scene u kojoj Laura i Džim plešu u kući. Međutim, ako uzmemo u obzir Laurin optimizam koji želi da prenese Tomu i njenu radost zbog trenutka koji je ličio na ispunjenje davnošnjeg sna, Laurin pozitivan odgovor poslije razgovora sa saosjećajnim Džimom izgleda potpuno opravdan.

Posljednja scena postoji samo na filmu. Amanda savjetuje Lauru da bude lijepa za posjetioca. Laura stoji na prozoru čekajući novog mladića. Vidimo novog posjetioca, Ričarda, kako ide put Laure i pozdravlja je.

Na kraju filma čuje se voice-over: Tom objašnjava da je Ričard „dugo odlagano, ali uvijek nešto očekivano za šta živimo“⁸⁶². Film završava naratorovim priznanjem da ga progone sjećanja na Lauru i da joj je mnogo vjerniji nego što je namjeravao da bude. U posljednjoj sceni vidimo kako Tom stoji na palubi broda.

Završetak filma, vidimo, upotpunjuje sliku o Lauri kao prilagođenoj, hrabroj i zreloj osobi. Umjesto da, kao u drami, nakon razočaranja, bude skrhana od očaja

⁸⁵⁸ T. Vilijams, *Staklena menažerija*, 8.

⁸⁵⁹ M. Yacowar, *op. cit.*, 11.

⁸⁶⁰ G. D. Phillips, *op. cit.*, 48.

⁸⁶¹ M. Yacowar, *op. cit.*, 12, “the delicate balance between privacy and exposure”.

⁸⁶² *The Glass Menagerie*, “the long delayed but always expected something that we live for”.

sklupčana na sofi sa majkom, koja bdi iznad nje, ona u filmu hrabri Toma da ide, olakšavajući mu odlazak time što ga uvjerava da može da se brine o sebi. U drami, nakon Džimovog odlaska, Laura se još više povlači u svijet samoće i potpuno je jasno da neće biti mjesta za još jednog posjetioca. U filmu, međutim, vidimo Ričarda i čujemo Tomovo objašnjenje da je to konačno ispunjenje onoga za čim smo najviše žudjeli. Kod Vilijamsa riječi „dugo odloženo, ali uvijek nešto očekivano za šta živimo“ imaju mnogo kompleksnije značenje: da svi mi očekujemo i želimo nešto za šta znamo da se neće ostvariti, i da nam, uprkos tome, jedino ostaje nada.

Kako istorija produkcije pokazuje, studio je odlučio da film ima srećan kraj jer se smatralo da pesimističan kraj ne bi donio finansijski uspjeh. Film je upravo zbog srećnog kraja i trpio najveće kritike. Jakovar ističe da je najveća mana filma insistiranje producenata na srećnom kraju⁸⁶³, a za Filipisa, postoji nesklad između srećnog kraja i logike filma.⁸⁶⁴ Zbog srećnog kraja u kome se pojavljuje novi, za Lauru prikladan udvarač, Vilijams je ovaj film nazvao „najnepoštenijom adaptacijom“⁸⁶⁵. Istovremeno, Vilijams je smatrao da je ovo prva i najgora adaptacija njegovog djela, tj. „najgora parodija napravljena od drame“⁸⁶⁶. Ocijenio je da, uprkos sjajnoj glumi Gertrud Lorens, film nije uspio da zadrži poetski kvalitet drame⁸⁶⁷. Bio je ubijeđen da njegova drama i talenat Gertrud Lorens zaslužuju mnogo više nego što ovaj film pruža.⁸⁶⁸ Njegovo nezadovoljstvo konačnom verzijom je bilo toliko veliko i javno da je, u vrijeme samog početka emitovanja filma, studio morao pokrenuti kampanju u cilju spasavanja filma od finansijskog kraha.⁸⁶⁹

⁸⁶³ *Ibid.*, 13.

⁸⁶⁴ G. D. Phillips, *op. cit.*, 60.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, 61.

⁸⁶⁶ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 42.

⁸⁶⁷ G. D. Phillips, *op. cit.*, 50.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, 61.

⁸⁶⁹ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 58–59.

1.5. *Staklena menažerija* po konvencijama „ženskog filma“

Jedan od najpoznatijih novijih teoretičara adaptacije, Robert Stam, kako smo vidjeli u teorijskom dijelu, adaptacije smatra „intertekstualnim dijalogizmom“ i ističe da se dobar dio rasprava o intertekstualnim aspektima adaptacije svodi na pitanje *žanra*, tj. na pitanje kakva je korelacija književnih i filmskih žanrova (budući da adaptacija miješa i jedne i druge).⁸⁷⁰ Oslanjajući se na ideju da je film diskurs koji ne odgovara na realnost nego na druge diskurse, te da on podrazumijeva aktivnu proizvodnju, a ne samo prenošenje značenja, Stam zaključuje da se intertekstualnost ne može svesti na uticaj jednog pisca/filmskog stvaraoca na drugog, niti na izvore teksta u starom filološkom smislu. Dakle, intertekst umjetničkog djela, prema Stemu, ne obuhvata samo druga umjetnička djela u istoj ili uporedivoj formi nego i sve serije u okviru kojih je jedan tekst situiran.⁸⁷¹ Vezujući se za njegovu tvrdnju, analiza odnosa Vilijamsove drame *Staklena menažerija*, koja pripada žanru *porodične tragedije*, i Reperovog filma koji pripada žanru *melodrame*, tj. njenom podžanru – „ženskom filmu“, pruža nam jasniji uvod u značenje i tumačenje ove adaptacije.

Iako pripada žanru *porodične tragedije*, bazirane na Vilijamsovom ličnom iskustvu, drama *Staklena menažerija* je spoj različitih intertekstova, među kojima, osim *porodične tragedije*, primjećujemo autobiografsku dramu, ispovijest i pastoralnu romansu. Za potrebe filma, Reper je iz Vilijamsove drame preuzeo one intertekstualne elemente koji se preklapaju sa filmskim žanrom *melodrame* (ženski protagonisti, sjećanje, *porodična trvenja*) i u skladu sa tim žanrom, adaptirao Vilijamsov tekst.

U analizi filma *Staklena menažerija*, za polazno stanovište uzećemo mišljenje teoretičarke Sare Kardvel, koja negira tradicionalni pristup po kome je jedini ključ za tumačenje adaptacije njeno poređenje sa originalom i ističe da analiza konvencija, narativa, tretiranja roda i klase koje diktira jedan žanr, može predstavljati polazišnu tačku analize i kriterijum ocjene djela.⁸⁷²

Staklena menažerija u žanrovskom smislu pripada melodrami, tačnije podžanru *melodrame* poznatom kao „ženski film“, pogrdno nazvan „plačni“ (eng. *weepie*), jer

⁸⁷⁰ *Literature and Film*, 25.

⁸⁷¹ Robert, Stam *et. al.*, *New Vocabularies in Film Semiotics*, 208.

⁸⁷² *The Literature/Film Reader*, 55.

radi se o drami koja izaziva suze. S obzirom na to da su se filmovi ranih 50-ih držali podalje od političkih tema i reflektovali mir i prosperitet s početka dekade, naglašavajući porodične vrijednosti, i melodrama⁸⁷³ je odražavala trend dekade, definisana kao:

...filmski žanr koji je fokusiran na tenzije u jednoj intimnoj grupi... uključuje ekstremne emocije i često, ali ne i uvijek, privileguje žensku tačku gledišta [u kojoj] protagonista prolazi kroz konflikt i patnju da bi našao svoje mjesto u svijetu. [Pa] iako afirmiše tradicionalne društvene obrasce, može posjedovati subverzivni naboj jer ispituje tenzije i kontradikcije rodni uloga i porodica.⁸⁷⁴

Prema definiciji Rafaela Moan, pod „ženskim filmovima“ podrazumijevaju se svi oni filmovi „koji ne samo da su namijenjeni ženskoj publici već se u središtu njihovih zapleta nalazi jedan ili više ženskih likova“.⁸⁷⁵ U skladu sa zahtjevima studija, taj film je i reklamiran kao konvencionalni „ženski film“ – pored slike Kirka Daglase koji nježno dodiruje lice Džejn Vajnman, vidi se slogan koji kaže: „Ovo je priča o posjetioci i djevojci koja je iznenada našla ono za šta je mislila da je ljubav... problem je bio... što mu je vjerovala“⁸⁷⁶. Prema Palmeru i Breju, bilo je više faktora koji su uticali na pojavu „ženskog filma“⁸⁷⁷, a jedno od najvažnijih obilježja tog filma je bila

⁸⁷³ Melodrama kao žanr javila se u Francuskoj, nakon Francuske revolucije. U periodu nijemog filma, melodrame su uglavnom bile adaptacije pozorišnih melodrama i odlikovale su se naglašenom gestikulacijom, stereotipnim likovima i nevjerovatnim obrtima. U periodu zvučnog filma, iskristalisalo se više podžanrova: „pala žena“ (eng. *fallen woman*), „majčinska melodrama“ (eng. *maternal melodrama*), „melodrama o bolesti“ (eng. *illness melodrama*), „istorijska melodrama“ (eng. *costume-historical melodrama*), „egzotična melodrama“ (eng. *exotic-locale melodrama*). U melodramama 30-ih i 40-ih godina, glavnu ulogu su imale ženske filmske zvijezde, iz čije perspektive se i pričala filmska priča. Vidi: Sarah Kozloff, *op. cit.*, 237.

⁸⁷⁴ P. Lev, *op. cit.*, 58, „a film genre that centers on tensions within an intimate group... involves extremes of emotion and often but not always privileges a feminine point of view... the protagonist works through conflict and suffering to find his or her place in the social world. Though the surface message confirms traditional social patterns, the genre can also have a subversive charge, because it explores the tensions and contradictions within the gender roles and families.“

⁸⁷⁵ Rafaela Moan, *Filmski žanrovi*, prev. Luj Todorović, Beograd: Clio, 2006, Beograd, 113.

⁸⁷⁶ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 39, „This is a story of a Gentleman Caller and a young girl who suddenly found what she thought was love... the trouble was... she believed him.“

⁸⁷⁷ Palmer i Brej navode sljedeće razloge za popularnost ove vrste filma: popularnost glumica-zvijezda koje donose ogroman finansijski uspjeh, poput Džejn Vajmen, koja je dobila Oskara za ulogu gluve djevojke koja trijumfuje nad svojim hendikepom i zlostavljačima, u filmu *Džoni Belinda* 1949. godine i popularnost ženskih romana (romana koje su pisale žene za ženske čitaoce i u kojima su žene bile glavni protagonisti) i ženskih predstava (brodvejskih predstava koje su pisale spisateljice poput Lilijen Helman u kojima su glavni junaci bile žene) koje su za Holivud predstavljale najunosniji materijal za adaptacije. Opširnije o „ženskom filmu“ vidi kod: R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 37.

„kontradiktorna težnja da se ženi dozvoli izvjesna autonomija, a da ona na kraju, ipak, prihvati konvencionalno mjesto u društvenom poretku.“⁸⁷⁸

Standardna priča o udvaranju, braku i porodičnim odnosima je, kako primjećuje Sara Kozlof, u melodrami bila uokvirena stilom koji odlikuje „prezir prema vjerovatnom, kontrast između dobra i zla i ozbiljna, naglašena ekspresivnost“⁸⁷⁹.

Važno obilježje melodrame bilo je naglašavanje govora u odnosu na fizičku radnju,⁸⁸⁰ i, naročito, isticanje otvorene priče o emocijama tako da se „ništa ne ostavlja neizrečenim“⁸⁸¹ i to naglašenim, retoričkim stilom punim ukrasa i metafore⁸⁸². Naglašen govor je u melodrami bio praćen posebnim melodramatičnim glumačkim stilom, odnosno gestikulacijom koja je uočljiva ne samo u velikim gestovima nego i u manjim pokretima koji, zahvaljujući krupnom kadru, prenose izuzetnu ekspresivnost.⁸⁸³ U američkim melodramama 50-ih mahom je dominirao južnjački akcent, a njegovu dominaciju Kozlof pripisuje uticaju Tenesija Vilijamsa, u čijim dramama takav govor priziva prošlo aristokratsko doba⁸⁸⁴. Važna osobina melodrame je bila i pričljivost: nema scena sa radnjom u tišini, već je radnja posvećena diskusijama o osjećanjima i stavovima u kojima i leži najveća privlačnost. Ipak, s obzirom na to da je pokretačka snaga zapleta lik koji krije neku tajnu za koju zna gledalac, ali ne i ostali likovi, verbalna eksplicitnost melodrame je, kako ističe Kozlof, varka, jer njeno suštinsko svojstvo leži upravo u potiskivanju, u „neizrečenom, riječima koje se ne smiju izgovoriti“⁸⁸⁵. Na taj način melodrama, koja je „logofilična i nerepresivna u pogledu ekstravagantne i ogoljene retorike, u stvari konstantno dramatizuje potiskivanje govora, i nemogućnost da se s pomoću riječi ostvari želja ili dobije priznanje“⁸⁸⁶. Dakle, za

⁸⁷⁸ *Ibid.*, 38.

⁸⁷⁹ Sarah Kozloff, *op. cit.*, 235, “a disdain for probability, a polarization of good and evil, and a serious, heightened expressivity”.

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ *Ibid.*, 238, “nothing is left unsaid”.

⁸⁸² *Ibid.*, 239.

⁸⁸³ *Ibid.*, 240.

⁸⁸⁴ U melodrami je 30-ih i 40-ih dominirao govor više, britanske više klase, i arhaična frazeologija koja odgovara likovima smještenim u neko ranije doba. U kasnijim decenijama u melodrami se primjećuje i neformalan govor niže klase (kao u filmu *Tramvaj zvani želja*). Pedesetih godina veliki broj melodrama je smješten na Jugu (zbog asocijacije sa naftom i bogatstvom, Jug se pokazao kao adekvatna zamjena za sjevernoistočni i britanski ambijent), pa one postaju prepoznatljive po južnjačkom akcentu (kao u *Mački na usijanom limenom krovu*). Vidi: Sarah Kozloff, *op. cit.*, 241.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, 241, “the not said, the words that can not be spoken”.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, 244, “logo-phillic, so unrepressed, in terms of their extravagant and naked rhetoric, actually continually dramatize the repression of speech, the impossibility of using words to gain one's desire or to win recognition”.

klasične holivudske melodrame bilo je tipično da su izuzetno eksplicitne za sve, sem za ono što se čini krucijalnim.⁸⁸⁷

Pošto ostali likovi melodrame ne znaju za tajnu, oni govore i rade užasne stvari, a gledalac, identifikujući se sa likovima i znajući mnogo više od njih, ima stalan osjećaj tenzije i bola dok preživljava postupke likova. Dijalog u melodrami je zato „ispunjen tenzijom i patosom dramske ironije“⁸⁸⁸, a gledaočevo saznanje o tajni u melodrami, kako tvrdi Kozlof, doprinosi našem razumijevanju dvosmislenosti više nego u bilo kom drugom žanru.⁸⁸⁹ Tajna u melodrami se objašnjava nesposobnošću da se ide protiv socijalnih konvencija, željom za žrtvovanjem za dobro drugog, ili uvjerenjem da ljubav ili priznanje treba da dođu spontano, bez iznuđivanja, a glavna junakinja, uprkos potrebi za samoizrazom, čuti i strpljivo čeka da ostali prepoznaju istinu.⁸⁹⁰ Borba između samoizraza, tj. govora, i potrebe za njegovim istovremenim gušenjem, na filmu se očituje kroz naglašenu ekspresivnost *neverbalnih* elemenata (pogledi, gestovi, plač, muzika, i mizanscen) *sotto voce* scenama (scenama u kojima se šapuće), ili voice-over naracijom.⁸⁹¹

Vilijamsova tragedija o krahu iluzije da se maštom, sjećanjem i umjetnošću može „pobjeći od opasnog svijeta ljudskih potreba i entropske prirode postojanja“⁸⁹², pretvorila se, u Reperovom filmu, u melodramu o gorkom iskustvu koje „priprema dušu za novi život“⁸⁹³ *preobražavajući* protagonistkinju tako da bude otvorena prema novim životnim mogućnostima. Materijalizacijom posjetioca, koji na filmu dobija i svoje ime, film poprima potpuno drugo značenje od drame, usklađeno sa standardnim srećnim krajem melodrame: uprkos nedaćama i neuspjehu, a u skladu sa ličnim transformacijama, Laura nalazi sebi adekvatnog izabranika i ispunjavanjem majčine želje za zbrinjavanjem, uprkos prvobitnom protivljenju, prihvata konvencionalno mjesto u društvenom poretku i rodnu ulogu koje joj ono nameće. Kako tvrdi Džeki Bajars, jedine prihvatljive uloge žena u melodramama pedesetih bile su uloga žene, majke i

⁸⁸⁷ *Ibid.*, 251.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, 243, “suffused with the tension and pathos of dramatic irony“.

⁸⁸⁹ *Ibid.*

⁸⁹⁰ *Ibid.*, 243–244.

⁸⁹¹ *Ibid.*, 245.

⁸⁹² C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, 41, “evade the dangerous world of human needs and the entropic nature of existence“.

⁸⁹³ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 52, “prepare a soul for a new life“.

kćerke⁸⁹⁴, jer one ovjekovječaju ulogu porodice kao stuba društva. S druge strane, ovi filmovi odbacuju mogućnost postojanja *usamljene žene* jer je ona, kao antiteza porodici, nesrećna.⁸⁹⁵ Uprkos Tomovom odlasku, narativnim rješenjem melodrame, u kojoj se pojavom novog Laurinog izabranika, porodica ponovo uspostavlja, potvrđuje se značaj porodice u društvu i prihvaćena uloga žene kao majke, kćerke ili supruge. Za razliku od filma, tragičan kraj Viliijamsove drame implicira da nema izlaza za Vingfildove. Oni se suočavaju sa gorkim saznanjem da ih „poraz čeka i u stvarnom i u imaginarnom svijetu, da su drugi ljudi uzrok patnje, ali da je samoća još gori pakao“⁸⁹⁶. Laurin neuspjeh sa Džimom vodi u još veću izolaciju koja je čini sigurnom, iako mrtvom, jer se izoluje od bilo kakve smisaone veze sa drugim ljudima. Amandine nade da će zbrinuti Lauru zauvijek su izgubljene, a Tom, progonjen osjećajem krivice, shvata paradoks da je njegova sloboda zatvor, da je pokušaj da nađe „u kretanju ono što je izgubljeno u prostoru“⁸⁹⁷ očaj usamljenosti, i da su mu porodica i prošlost, što je više bježao od njih u druge krajeve i u pisanje, bili sve bliži.

Budući da se melodrama svela na priču o neuspjehu romantičnog sparivanja, i patnji junakinje, koja konačno nalazi svoje mjesto u konvencionalnom društvu, Laura i Džim su, kao dva glavna lika morali da prođu kroz najviše transformacija.

Sigurno je da je zbog fizičkog nedostatka Laura žrtva sudbine, i da je njen krhki mentalni sklop, koji je čini drugačijom, time još više pogođen. Objektivni korelativ njenog mentalnog stanja je staklena menažerija – slika fragilnih ljudi koje nedaće lako slome i simbol svijeta iluzija koji je lijep, ali mrtav. Daleko od ljudi, ona je sigurna, jer živjeti sa ljudima znači biti povrijeđen. Iako krhka i osjetljiva, na filmu se, za razliku od drame, Laura prikazuje u optimističnijem svjetlu. Brižna prema Tomu, kao starija sestra, ona negira njegov pesimizam tješeci ga pričom o ljepoti svijeta: „Svijet nije ružan. Dok sam te čekala one noći, slušala sam muziku iz dvorane Raj. Bila je prelijepa. Cijeli svijet je bio lijep“⁸⁹⁸. Za razliku od drame, gdje je šetnja po parku, kako kaže, samo manje od dva zla, na filmu Lauru vidimo kako, iako sama, uživa u svom svijetu

⁸⁹⁴ J. Byars, *op. cit.*, 55.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, 71.

⁸⁹⁶ C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, 42, “that the defeat awaits them both in the real and in the imagined world, that other people are the source of their anguish but that solitude is a more perfect hell“.

⁸⁹⁷ T. Viliijams, *op. cit.*, xii, 66, “to find in motion what was lost in space“.

⁸⁹⁸ *The Glass Menagerie*, “The world isn't ugly. While I was waiting for you that night I listened to the music from the Paradise. It was beautiful. The whole world was beautiful.“

dok šeta i posjećuje biblioteke. Čak i kad Laurina majka sazna za neuspjeh u poslovnoj školi, Laura uvjerava majku da će naći neki posao. Njen pravi preobražaj se, ipak, dešava nakon što joj Džim „drži predavanje“ o prevazilaženju kompleksa inferiornosti. Nakon što Džim slomi jednoroga, Laura je svjesna da će jednorog biti „kao i svi ostali konji“⁸⁹⁹ i prihvata Džimov poziv da plešu ne *u kući*, već u *plesnoj dvorani* gdje, među svim ljudima *pleše* i pokazuje kako je počela da vjeruje u svoju posebnost. U drami, nakon saznanja da je Džim nikad više neće pozvati, Laura pada u očaj koji je za Viliijamsa ravan tragediji: „Na oltaru Laurinog lica ugasile su se sveće. Ono sada izražava gotovo beskrajnu pustoš i tugu.“⁹⁰⁰ Džim odlazi, a „Amanda teši Lauru, koja je zgrčena u stolici... nestalo je njene gluposti i ona je dostojanstveno tragična i lepa... Kad Tom završi monolog, Laura gasi sveće, završavajući time komad“⁹⁰¹. Iskra Laurine radosti je ugasnula, a njena usamljenost je još više intenzivirana. Viliijamsova Laura nikad više neće dopustiti da joj se desi posjetilac. Na filmu, međutim, srećna zbog sigurnosti koju joj je Džim ulio i saosjećanja koje je prema njoj pokazao, Laura nalazi snagu da pobijedi razočaranost i poziva ga da sa vjerenicom dođe u posjetu. Svjesna svoga preobražaja, ona ulazi u kuću i, s osmijehom na licu, ubjeđuje majku u svoju promjenu saopštavajući joj da je prvi put plesala. Na samom kraju filma, u skladu sa uvjerenjem da sada kroz život može sama, umjesto da zadržava Toma, Laura ga podstiče da se upusti u pustolovine: „Shvatam, Tome. Radi ono što si uvijek želio: putuj, piši.“⁹⁰² Kao dar za otvaranje prema životu, ozarenog lica, Laura dočekuje novog posjetioca, Ričarda, nekoga ko je, sluteći po veselom tonu filma, neće iznevjeriti.

„Poslanik iz svijeta stvarnosti“ (od koje su Vingfildovi izolovani) i ispunjenje romantičnog sna, simbol „dugo odlaganog, ali uvijek očekivanog nečeg za šta živimo“, Viliijamsov Džim donosi toplinu i samopouzdanje, upravo ono za čim izmučeni Vingfildovi najviše čeznu. Međutim, Džimova posebnost je kod Viliijamsa samo varka: upravo u trenutku kad je uveo Lauru u novi svijet, on je iznevjerava, a sigurnost o kojoj toliko priča je nešto što njemu samom najviše nedostaje, budući da već šest godina živi u strahu kako će naći svoje mjesto u okrutnom svijetu. Uprkos nježnosti koju dijeli sa

⁸⁹⁹ T. Viliijams, *op. cit.*, xi, 59, “more at home with the other horses.”

⁹⁰⁰ *Ibid.* 62, “The holy candles on the altar of Laura's face have been snuffed out. There's a look of almost infinite desolation.”

⁹⁰¹ *Ibid.*, xii, 66, “Amanda appears to be making comforting speech to Laura, who is huddled upon the sofa...she has dignity and tragic beauty... At the close of Tom's speech, Laura blows out the candles, ending the play.”

⁹⁰² *The Glass Menagerie*, “I understand, Tom. Do what you've always wanted to do: travel, write.”

Laurom, on je mora odbaciti jer se ona ne uklapa u njegove snove o društvu, kojima vladaju imperativi znanja, novca i moći. Ironija je da će vjerom u ove postulate, iako nesvjestan toga, Džim postati još jedan od onih koji će uništiti „nježne, i krhke, i osakaćene“⁹⁰³ kao što su Vingfildovi. Ipak, zbog naivne vjere u demokratiju koja će svakom ambicioznom i sposobnom članu društva pružiti mogućnost da se popne na vrh društvene ljestvice, i iluzije da će javnim govorništvom postati neko, Džim postaje još jedna žrtva svojih snova. Nesvjestan da se od znanja, novca i moći pred njim gradi kapitalizam, a ne demokratija, te da ljudska sudbina u kapitalizmu ne zavisi od ličnih vrlina, Vilijamsov Džim je mnogo bliži Vingfildovima nego što se to na prvi pogled čini. Na filmu, zaplet melodrame, po kome je Džim sveden na samopouzdanog posjetioca, koji podstiče Laurin preobražaj, ne dozvoljava da ga doživimo kao simbol dugo očekivane nade niti kao još jednu žrtvu iluzija novog doba. Džim je na filmu dopadljivi, površni heroj, superioran u odnosu na svoje okruženje, „bučni sveznalica“⁹⁰⁴ spreman da se izvuče iz svake situacije: u fabrici, pred šefom, kao i pred Laurom, kod Vingfildovih. Ta dopadljivost još više dolazi do izražaja zbog snažne, dopadljive glumačke persone Kirka Daglase. Ovo nas dovodi do pitanja glume – kao vrlo važnog filmskog interteksta.

Različitost filmskog i dramskog teksta proizilazi i iz glumačke persone koja je sastavni dio filmske intertekstualnosti. Prema riječima Roberta Stema, na filmu glumac „donosi sa sobom glumački intertekst koji se formira totalitetom prethodnih uloga“⁹⁰⁵. Govoreći o razlici između pozorišne i filmske glume, Leo Brodi kaže da je kod filmske glume mnogo teže povući razliku između glumca i uloge, te da filmski reditelj koristi činjenicu da je glumac kroz prethodne filmske uloge stvorio određenu sliku jer „filmska gluma taloži ostatke glumčevog *ja*, koje se nagomilava od filma do filma, stvarajući sliku sa kojom glumac, scenarista i reditelj mogu da se igraju kako hoće“⁹⁰⁶. Poznat po ulogama jakih, samosvjesnih, snažnih, dopadljivih likova (revolveraša, advokata, slikara, reportera i pomoraca), Kirk Douglas projektuje snažnu, ratobornu, odlučnu glumačku personu, potpuno u skladu sa Reperovim Džimom: snalažljivim mladićem

⁹⁰³ C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, 48.

⁹⁰⁴ G. D. Phillips, *op. cit.*, 58, “bumtuous know-it-all”.

⁹⁰⁵ *Film Adaptation*, 60, “brings along a kind of baggage, a thespian intertext formed by the totality of antecedent roles”.

⁹⁰⁶ *Film Theory and Criticism*, 392, “Film acting depositories a residual self that snowballs from film to film, creating an image with which the actor, the scriptwriter and the director can play as they wish.”

koji želi da napreduje, daleko od Vilijamsovog mladića, koji je žrtva američkog sna o uspjehu.

U drami, Amanda jeste agresivna, afektirana, 'luckasta' žena koja ličnu tragediju uljepšava sjećanjem (izmišljenim ili stvarnim) na mladalačke dane, ali je i borac beskrajno posvećen djeci. Najveća ironija je što svojom potrebom da zaštiti djecu, ona upravo podstiče njihovo udaljavanje i otuđenje. Amanda je spoj kontradiktorne težnje da vrati prošlost (sjećanjima, manirizmima, starom odjećom ili govorom), kojom oživljava svoju, zauvijek protraćenu, mladost i da se, suočavajući se sa okrutnom zbiljom i učeći djecu da čine isto, sa njom stalno razračunava. Upravo, to je čini tragičnom figurom. Na filmu, međutim, tragičnost Amandinog lika gubi na snazi i zbog glume Gertrud Lorens. Na kraju drame, kada Amanda tješi Lauru nakon što joj plan da je zbrine, zauvijek propada, ne možemo, a da ne saosjećamo sa njom. Na filmu, Lorensova, poznata kao komičar, svojom glumom ne uspijeva da postigne balans između komičnog i saosjećanja, pa, iako je puna iskustva, vitalnosti i intuicije, trivijalizuje tragičnost.⁹⁰⁷

Na sličan način, Džejn Vajman, koja je dobila Oskara za ulogu silovane, gluve djevojke u filmu *Džoni Belinda* 1948. godine, u filmu *Staklena menažerija* donosi intertekstualno sjećanje na ulogu Belinde, „nesalomivog stradaoca“⁹⁰⁸ (a ne krhkog bića iz Vilijamsove tragedije koga iskušenja lako slome), koje je mnogo bolje usaglašeno sa srećnim krajem filmske verzije *Staklene menažerije*.

Najmanje transformacija na filmu je doživio Tom. Na filmu, kao i u drami, iako u stalnom konfliktu sa majkom, koju prezire zbog njenih poza i bježanja od stvarnosti, Toma doživljavamo kao romantičnog sanjara koji bježi u pisanje i filmove. Atmosfera u kojoj Tom živi i radi ostavlja mu sve manje prostora za samoispunjenje, a film sve manje prostora za bijeg, pa se, upravo kao što mu otac, koga često pominje, odlučuje da žrtvuje svoju majku i sestru zarad slobode i umjetnosti. Jedina razlika u odnosu na dramu jeste što na kraju filma Tom od sestre dobija 'blagoslov', koji mu olakšava odlazak. Uprkos tome, posljednja scena na filmu, u kojoj Tom priča o sjećanjima na sestru koja ga progone, ironičan je komentar slobode za kojom je toliko čeznuo.

⁹⁰⁷ Review of New Films in Sydney, *The Sunday Herald* (Sydney, NSW: 1949–1953), Sunday 13 July 1952, 12. Dostupno na: <http://trove.nla.gov.au/ndp/del/article/18511481> (23.12. 2015).

⁹⁰⁸ M. Yacowar, *op. cit.*, 13.

Najveći dio Vilijamsovog dijaloga je zadržan u filmu. Zadržavanjem dijaloga reditelj Reper potvrđuje ideju Rudolfa Arnhajma o prednostima upotrebe dijaloga na filmu. Iako ističe važnost *slike* kao dominantnog filmskog medija i činjenicu da je filmski stvaralac uglavnom okrenut kreiranju filmskog svijeta preko *slika*, Arnhajm ističe da mu filmski *dijalog* daje mnogobrojne prednosti: da „izoštiri značenje scena, skрати mučan i dug put neophodan da se objasni zaplet, otvori veće polje tema“⁹⁰⁹ i da objasni razvoj spoljne i unutrašnje radnje. Na kraju, Arnhajm konstatuje kako se nijedan složeni događaj i komplikovano stanje uma ne mogu prikazati samo slikama.⁹¹⁰ U *Staklenoj menažeriji*, upravo preko dijaloga (koji je prema Arnhajmovom mišljenju najekonomičniji način da reditelj sačuva vrijeme, prostor i talenat), saznajemo bitne elemente zapleta: Amanda priča kako ju je napustio muž, Tom se povjerava Džimu da je uložio novac za buduće planove, a Džim saopštava da ima vjerenicu. Dijalog u filmu služi da opiše unutrašnja stanja likova: Amandine iluzije o prošlosti, Tomove snove o slobodi, Laurin doživljaj sopstvenog kompleksa i Džimova maštanja o uspjehu koji, ukomponovani sa vizuelnim doživljajem (Tom saopštava Džimu plan za bijeg odmah nakon prikaza očeve slike, koja je simbol bijega) postižu, kako Arnhajm tvrdi, upravo ono što publika najviše želi: da se učestvuje u događajima što je više moguće.⁹¹¹

Kao i ostale melodrame pedesetih, i *Staklena menažerija* je prepuna priče. Amanda i Tom ne prestaju da se raspravljaju i vrlo često otvoreno govore o svojim emocijama: u jednoj od mnogobrojnih svađa, Amanda priznaje Tomu: „Nikad ti to nisam rekla, ali... ja sam volela tvoga oca“⁹¹². Melodramatična verbalizacija je često praćena melodramatičnim gestovima: Tom bučno lupa vratima, Amanda ga prati, on cijepa kaput i baca ga na pod, Laura vrišti...

Pošto je najveći dio Vilijamsovog dijaloga zadržan, poetičnost govora je bitan atribut Reperovog filma, naročito kad govorimo o Amandi, tipičnoj Vilijamsovoj Južnjakinji. Kao i u mnogim melodramama pedesetih, i *Staklenu menažeriju* karakteriše retorički, ukrašeni govor više klase i južnjački akcent. U mladalačkoj haljini, Amanda izgleda tragikomično dok se, hladeći se lepezom, naglašenim *južnjačkim* akcentom

⁹⁰⁹ *Stage and Screen*, 69, “sharpen the meaning of... scenes, save him the tortuous detours necessary to explain the plot, and open up a larger field of subject“.

⁹¹⁰ *Ibid.*

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² *The Glass Menagerie*, “With all his faults, I loved your father.“

obraća Džimu: „Ove godine došlo je tako naglo, bože blagi – već leto. Otrčala sam do sanduka i izvukla ovu haljinu..! Užasno je stara! Gotovo istorijska!“⁹¹³

U tipično „ženskom filmu“, o duboko čuvanoj tajni se ne priča. Laura nije u stanju da progovori o ljubavi prema Džimu, kompleksima, nesposobnosti da se uklopi, i usamljenosti. Najveći dio filma ona ne govori o svojim osjećanjima. Iako Džimu povjerava osjećanja vezana za fizički nedostatak, emocije koje gaji prema njemu nikad mu ne otkriva. I kad Džim priča o vjerenici Beti, ona ga nijemo gleda, beznadežnog izraza, tupo se smješeći. Laurina borba između samoizraza i gušenja svojih osjećanja, o kojoj govori Kozlof, je, međutim, očita u njenoj gestikulaciji, izrazu lica i drugim neverbalnim nagovještajima emocija: majka je često vidi kako plače, kad Tom lomi staklene figurice, čujemo njen bolan vrisak, a znoj na čelu i panično-bespomoćan izraz lica govori koliko pati dok na času daktilografije paralisano sjedi.

U skladu sa mišljenjem Sare Kozlof, i Tomova voice-over naracija može se objasniti potrebom za samoizrazom jer on, „blokiran na nivou konverzacije između likova, može izaći na površinu na nivou voice-over-a“⁹¹⁴.

U odnosu na Viliijamsovu dramu, neki događaji na filmu su premješteni na početak, da bi se istakla ideja filma da se Lauri nađe izabranik (četvrta scena u drami u kojoj Amanda insistira da Tom Lauri nađe izabranika), a neki događaji su premješteni u sredinu filma (druga scena iz drame u kojoj Amanda otkriva Laurinu laž) da bi se pojačala atmosfera iščekivanja i tenzije.

Melodrama je uvijek priča o događajima koji se *ne dese*, a njen patos, tvrdi Kozlof, proizilazi upravo iz *nedešavanja*⁹¹⁵. Standardni kraj melodrame je bio takav da glavna protagonistkinja ne uspijeva da ostane sa onim mladićem koga je zamislila i koga voli. I *Staklena menažerija* je, u tom smislu, melodrama o neostvorenoj romansi između Laure i Džima.

Događaj koji je dodat filmu i koji je apsolutno izmijenio značenje drame je pojavljivanje novog posjetioca – Ričarda, koji na filmu postaje *otjelovljenje* Viliijamsovog simboličnog „dugo odlaganog, ali uvijek očekivanog nečega za šta

⁹¹³ *Ibid.*, “It's very warm... our blood gets so thick during th' winter-it takes a while fo' us to *adjust* ou'selves!-when the season changes.“

⁹¹⁴ S. Kozloff, *op. cit.*, 247, “blocked on the level of inter-character conversation, may surface at the level of voice-over speech“.

⁹¹⁵ *Ibid.*, 245.

živimo“, srećno *ostvarenje* snova, po konvencijama klasične holivudske melodrame u kojoj junakinja, nakon patnji i konflikta, nalazi svoje mjesto u društvu.

U drami, jednolična, prozaična i surova stvarnost sužava prostor svim članovima porodice Vingfield. Vilijamsovi likovi žive u klaustrofobičnom okruženju koje je izraz težnje „toga najvećeg i potpuno porobljenog dela američkog društva“⁹¹⁶, u zgradi koja liči na osinjak, a do koje se dolazi požarnim stepenicama koje gore „prigušenim i neumoljivim plamenom ljudskog očajanja“⁹¹⁷. Radnja drame je ograničena na jedan set: skućeni stan koji sve više guši svakog ko u njemu obitava. Žrtve sudbine, vremena i prozaične stvarnosti, a pod pritiskom nemaštine i imperativa tadašnjeg američkog društva (novac, znanje, moć), lijek za očaj Vingfieldovi nalaze u otuđenosti od svijeta: Amanda u sjećanju, Laura u mašti, a Tom u fiktivnom svijetu filma i pjesama.

Reperov film, međutim, „izvodi“ Vingfieldove u stvarni svijet prikazujući stvarne lokacije koje već postoje kao verbalne reference u drami ili dodaje nove lokacije: Toma vidimo na radnom mjestu, u fabrici, a potom u noćnom baru i na ulici; Lauru pratimo dok se vozi tramvajem, kupuje staklene figure, odlazi na poslovni kurs, posjećuje muzeje, hrani životinje u zoološkom vrtu, i, kasnije dok, u plesnoj dvorani, pleše sa Džimom; i svjedoci smo koliko se Amanda trudi da dođe do primanja kad kuca na vrata od jednog do drugog pretplatnika ili je gledamo kako se u robnoj kući, u prisustvu kćerke, prepire sa službenicom oko novca. U odnosu na skućeno, klaustrofobično okruženje stana koje u drami samo pojačava pritisak i očaj likova, na filmu se svijet Vingfieldovih širi, dok likove pratimo kako izlaze u stvarni svijet i, doduše teško, u njemu funkcionišu.

Scene na otvorenom koje su uspješna vizuelizacija postojećih verbalnih referenci (Laurina agonija u poslovnoj školi, Tomov turobni posao u fabrici, Amandina borba da obezbijedi novac od pretplatnika ili od službenika u robnoj kući) imaju za cilj da *istaknu* surovo okruženje koje otežava opstanak. Pomjeranjem fokusa na spoljašnji svijet stvara se utisak o nemilosrdnosti pragmatičnog svijeta koji pritiska sve, naročito hipersenzitivna bića: nemaština tjera Amandu da se dodvorava pretplatnicima, da kupuje na veresiju i prepire se oko računa; u mehaničkom svijetu fabrike nema mjesta za Toma, jer on, sit učmalosti, žudi za drugim idealima kao što su sloboda, avantura i

⁹¹⁶ T. Viliams, *The Glass Menagerie*, i, 7, “largest and fundamentally enslaved section of American society“.

⁹¹⁷ *Ibid.*, “slow and implacable fires of human desperation“.

promjena, a stroga pravila poslovne škole bespoštedno eliminišu sve koji im nisu dorasli. To je svijet u kome je napredak zagaranovan samo najjačima i onima koji su se prilagodili njegovim mjerilima. Na taj način Reperovi likovi su više nego u drami prikazani kao žrtve spoljašnjeg svijeta, a ne i svojih iluzija. U drugom slučaju, nove lokacije služe kao pogodan ambijent za upoznavanje novih likova (scena sa Džimom u fabrici), bolje upoznavanje postojećih likova (scena sa Tomom u baru) ili za njihovu transformaciju (scena sa Laurom u plesnoj dvorani).

Ekspresionistički stil Vilijamsove „drame sjećanja“ je u Reperovom filmu pretočen u naturalizam. U cilju vjerodostojnijeg izražavanja istine, Vilijams je zamislio da se *Staklena menažerija* na pozornici odigra pomoću ekspresionističkih i „svih drugih nekonvencionalnih tehnika“⁹¹⁸. Osim ekrana, koji naglašava najbitnije momente scene, Vilijams je posebnu pažnju posvetio muzici i osvjetljenju. Vilijams je zamislio da muzika prenese osjećanje nostalgije koje naratora veže za priču. Kao Laurina muzika, ona treba da se čuje kad je fokus na Lauri, i kao „najlaganija, najdelikatnija i možda najtužnija muzika na svijetu“⁹¹⁹ treba da izrazi površnu vedrinu života koja krije „stalnu i neizrecivu tugu“⁹²⁰. Na filmu, međutim, dominiraju nježni, ali razdragani tonovi, naročito u scenama u kojima Laura šeta po parku ili kad pušta muziku sa gramofona, kao i u sceni sa Amandinim flešbekom.

Vilijamsova drama je osvjetljena ekspresionistički – svjetlost je prigušena, kao u sjećanju, sa snopovima svjetla okrenutim ka određenim likovima ili elementima, u trenutku kad fokus radnje leži negdje drugo (svjetlost je, recimo, usmjerena na Lauru u trenutku kad se Tom i Amanda svađaju). Prema Vilijamsovoj zamisli, svjetlost koja osvjetljava Lauru treba da bude posebna, kao kod religioznih portreta svetica. Na filmu, međutim, Laura je osvjetljena naturalistički, nije u fokusu u scenama u kojima ona aktivno ne učestvuje u radnji, niti posjeduje poetičnost i dubinu religioznih slika. U drami, kako Jakovar primjećuje, očev lik zasvijetli s vremena na vrijeme, čime se naglašava njegovo stalno prisustvo i simbolični značaj bijega. Na filmu, otac je prikazan ili u krupnom planu, ili je u fokusu iza drugih likova, čime se, kao i u drami, naglašava neumitnost sudbine ženskih članova porodice Vingfield: da budu ostavljene kao žrtve muškog traganja za samoispunjenjem. U ovakvoj filmskoj tehnici Jakovar, ipak, vidi

⁹¹⁸ *Ibid.*, “all other unconventional techniques“.

⁹¹⁹ *Ibid.*, 11, “the lightest, most delicate music in the world and perhaps the saddest“.

⁹²⁰ *Ibid.*, “immutable and inexpressible sorrow“.

standardno filmsko sredstvo koje umanjuje snagu očevog lika.⁹²¹ Jedini slučaj gdje film prenosi ekspresionističko osvjetljenje drame jeste, prema Jakovaru, kad, nakon Džimovog odlaska guma na nečijem autu ispred ulice hvata svjetlo od plesne dvorane, iako je slika mobilnosti koja mami više vezana za Toma nego za Džima.⁹²²

Melodrame su sastavni dio Reperovog rediteljskog opusa. Ako film *Staklena menažerija* uporedimo sa Reperovim filmom *A, sada putnik (Now Voyager)*⁹²³, naći ćemo mnoge sličnosti. Prvo, film *A sada putnik*, kao i *Staklena menažerija* pripada žanru melodrame. U priči o starijoj neurotičnoj djevojci koja stiče kompleks inferiornosti živeći pod okriljem konzervativne, despotske majke i koja se transformiše nakon upuštanja u vezu sa oženjenim mladićem sa kojim ne može ostvariti vezu, nalazimo zapanjujuću sličnost sa *Staklenom menažerijom*. Kao i *Staklena menažerija*, i ovaj film je adaptacija (istoimenog romana), iz kog je preuzet najveći dio dijaloga. Muziku za film je komponovao isti kompozitor koji je radio na *Staklenoj menažeriji* – Maks Stajner (Max Steiner). Kao i u *Staklenoj menažeriji*, i u većini melodrama 50-ih, likovi filma *A, sada putnik* pripadaju višoj klasi, što posebno dolazi do izražaja u njihovom naglašenom govoru; teatralan, retorički dijalog se koristi za priču o emocijama, a njega dopunjava melodramatična gestikulacija; film sakriva tajnu o strastvenoj aferi dvoje protagonista; a 'nedozvoljene' misli se prenose neverbalnim sredstvima kao što je muzika, scenama sa prigušenim govorom ili voice-over-om.⁹²⁴

Iz uporedne analize dramskih i filmskih segmenata očigledno je da je Vilijamsova ekspresionistička drama o beznadu, bez trunke sentimentalizma, transformisana u melodramu koja se svodi na filozofiju prevazilaženja kompleksa inferiornosti. Potreba da se priča prilagodi srećnom kraju usloвила je umetanje novih scena, postepenu transformaciju Laurinog lika i pojednostavljenje ostalih likova. Činilac koji je doprinio toj transformaciji, vidjeli smo, uticaj je studija koji se manifestovao u odluci da se prihvate konvencije najpopularnijeg filmskog žanra, melodrame, tačnije njenog podžanra, „ženskog filma“, koja je, opet, usloвила odabir Irvinga Repera, reditelja iskusnog u radu u tom žanru. Potreba za popularnošću uzrokovala je i izbor

⁹²¹ M. Yacowar, *op. cit.*, 13.

⁹²² *Ibid.*

⁹²³ Ovaj film je kasnije bio poznat pod nazivom *Na raskršću*.

⁹²⁴ S. Kozloff, *op. cit.*, 247–255.

filmske megazvijezde Gertrud Lorens, i niz kompromisa, poput onog sa flešbekom, koji je ovaj izbor uslovio.

Negativne ocjene ove filmske adaptacije počivaju na argumentima koji su zasnovani na poređenju adaptacije sa dramskim tekstom (otvaranje drame koja narušava atmosferu gušenja u odnosu na jedan set u *dramskom tekstu*, pojednostavljenje likova u odnosu na kompleksnost Vilijamsovih likova i srećan kraj u odnosu na tragičan kraj *drame*). Najveći dio analize bio je zasnovan na komparaciji filmske verzije i Vilijamsovog teksta. Ova analiza nam je pomogla da utvrdimo način na koji su transformisane Vilijamsove teme, likovi, događaji, prostor i stil drame. Međutim, polazeći od činjenice da je film adaptiran prema zahtjevima „ženskog filma“, smatrali smo korisnim da uporednu analizu obogatimo analizom konvencija žanra prema kojima je tekst transformisan, a potom i analizom filmskih tehnika, rediteljevog opusa i glumačkog interteksta. Svi ovi elementi pružili su uvid u neke nove slojeve značenja filma kao zasebnog umjetničkog artefakta, čije značenje se ne iscrpljuje samo analizom teksta od koga je poteklo. U tom smislu, činilo nam se razumnim da se ocjena kvaliteta filma zasniva na bazi poređenja sa drugim filmskim ostvarenjima ovog žanra, sa filmovima koji pripadaju žanru adaptacije ili s drugim djelima rediteljevog opusa.

Film nije doživio veliki uspjeh, a nakon njegovog prikazivanja, kritika ga je ocijenila kao nekonvencionalnu zabavu.

Palmer i Brej ističu da je, uprkos neuspjehu i standardnom adaptiranju, u skladu sa konvencijama „ženskog filma“, film donio novinu Holivudu zahvaljujući modernističkim elementima Vilijamsove drame. Polazeći od stava da se Vilijamsova različitost ogleđa u prikazu sumornih situacija koje ovaj ostavlja neriješenim, u humoru i patosu kojima prikazuje date situacije i u objektivnom stavu prema protagonistima koje niti uzdiže niti osuđuje,⁹²⁵ Palmer i Brej zaključuju da se jedinstvenost filma ogleđa u njegovoj usmjerenosti ka liku umjesto ka zapletu, u odustajanju od glamurizovanja i preobražaja Laure u pinap djevojku kao i u odbijanju da idealizuje i osuđuje.⁹²⁶

⁹²⁵ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 56–57.

⁹²⁶ *Ibid.* 56.

Vilijamsove pozitivne ocjene filma donesene pod pritiskom studija pak treba uzeti sa rezervom, s obzirom na kritike koje je na račun filma uputio godinama kasnije.⁹²⁷

⁹²⁷ *Ibid.*, 160.

2. *Tramvaj zvani želja* (1951): autorska adaptacija

2.1. Dosadašnja kritička ocjena

Kritičke ocjene filma *Tramvaj zvani želja* obično se svode na dvije kategorije: jedan broj kritičara tvrdi da se radi o nevjernoj adaptaciji, a drugi da je u pitanju vjerna ekranizacija Vilijamsovog djela. Zagovornici prvog mišljenja tvrde da je *Tramvaj zvani želja* herojski, ali zbog pritiska cenzure, neuspješan pokušaj da se Vilijamsova drama netransformisana prenese na ekran. Drugi kritičari se slažu u tvrdnji da je, uprkos cenzuri, drama *Tramvaj zvani želja* vjerno prenesena na ekran. Jakovar smatra da je film *Tramvaj zvani želja* primjer „osjetljive, vjerne adaptacije“⁹²⁸ i da, uprkos izmijenjenom kraju filma koji je naizgled suprotan od onog u drami, ironija i dvosmislenost filmskog kraja otkrivaju istu mračnu viziju kao dramska verzija. Palmer i Brej smatraju da se radi o inovativnom filmu, koji je apsolutno zadržao sve modernističke elemente drame i prošao težak put da bi neizmijenjen došao do masovne publike.⁹²⁹ Dejvid Ričard Džouns (David Richard Jones) ističe da je film *Tramvaj zvani želja* zbog cenzure izgubio šokantnost i vulgarnost Vilijamsovog jezika, poput vica o vrapcu, koji Blanš priča i Blanšinog pitanja upućenog Miču: „Želite li spavati sa mnom?“ (fr. „Voulez vous coucher avec mois“) i trivijalizovao elemente homoseksualnosti, ali je, zahvaljujući Kazanovom i Vilijamsovom umijeću da zadrže scenu silovanja i dvosmislen kraj, rediteljevim filmskim dodacima i sjajnoj glumi, film zadržao „vrelinu i prljavi intenzitet“⁹³⁰ Vilijamsovog djela.

I Vilijams se složio da je film briljantna adaptacija kojoj se može zamjeriti samo kraj.⁹³¹ U prilog tvrdnji da se radi o vjernoj adaptaciji ide i činjenica da je ovo po mnogo čemu netipična filmska adaptacija koja, ako izuzmemo momenat cenzure, nije ni mogla pretrpjeti mnogo transformacija budući da je sastav filmske ekipe bio gotovo isti kao u pozorišnoj produkciji. Prvo, Vilijams je pisao i pozorišnu i filmsku verziju

⁹²⁸ M. Yacowar, *op. cit.*, 21, “sensitive, faithful adaptation“.

⁹²⁹ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 71–72

⁹³⁰ David Richard Jones, *Great Directors at Work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*, London: University of California Press, 1986, “the heat and sordid intensity“.

⁹³¹ G. D. Phillips, *op. cit.*, 85.

teksta.⁹³² Drugo, reditelj filma, Kazan, koji je režirao i pozorišnu verziju, rukovodio se načelom vjernosti – da na pozorišnoj sceni kao i na filmu prenese autorovu viziju. Treće, glavni glumci, koji su doprinijeli uspjehu pozorišne predstave zadržani su u filmskoj verziji.

Objekcije ocjene filma počivaju na tradicionalnoj kritici koja književno djelo, tj. original, uzima kao prototip u odnosu na koji je adaptacija vjerna/nevjerna, a s obzirom na to da se original apriori smatra boljim, njena ocjena zavisi od toga u kojoj mjeri se približila originalu. Kontekstualni elementi (cenzura koja nameće izmjene filmskog sadržaja) uzimaju se u obzir samo da bi se utvrdilo u kojoj mjeri onemogućavaju ispunjenje primarnog cilja, koji je vjernost Vilijamsovom originalu. Rediteljeva vizija u skladu sa kojom je Vilijamsov tekst preoblikovan u neponovljivo filmsko djelo, koja otkriva drugačije slojeve i značenja Vilijamsovog teksta, posebni filmski postupci kojima je ova vizija oblikovana i umjetnički pečat ostalih filmskih stvaralaca, naročito glumaca (Marlon Brando, Vivijen Li), koji su, svako za sebe, doprinijeli drugačijem čitanju Vilijamsovog teksta u *filmskom* mediju, na osnovu kojih otkrivamo nove, intertekstualne elemente filma, ne uzimaju se u obzir u smislu njihovog doprinosa značenju filma kao zasebnog artefakta.

Iako su osnovni elementi drame (likovi, događaji, mjesto, vrijeme, dijalog, simboli) u Kazanovom filmu zadržani, smatramo da se film *Tramvaj zvani želja*, u obliku koji mi danas poznajemo, ne može svesti na reprodukciju Vilijamsovog originala. Činjenica da je Vilijams pisao scenario, da je Kazan režirao pozorišnu i filmsku verziju, da se reditelj vodio načelom vjernosti i da je veći dio glumačke ekipe iz pozorišne produkcije zadržan, ne umanjuje istinitost suda da se ovo djelo „otrglo“ od književnog predloška i da je oblikovano zajedničkim radom filmskih radnika koji su realizovali *rediteljevo* tumačenje i viziju u novom, *filmskom* mediju pod uticajem odluka cenzorskih tijela.

U analizi filma *Tramvaj zvani želja*, poći ćemo od mišljenja Linde Hačen da je adaptacija i proizvod (višeslojno ostvarenje koje stalno pohode originali, ali koji se ne smije svesti na njegovu repliku) i proces uslovljen kontekstom kreacije i recepcije

⁹³² Iako je na scenariju trebalo zajednički da rade Vilijams i Sol, Vilijams je na početku posao prepustio svom kolegi, da bi, razočaran time u šta se pretvorila njegova drama, najveći dio scenarija sa nizom izmjena koje mu je sugerisao Kazan, napisao sam. O saradnji Vilijamsa i Sola opširnije vidi kod: R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 78.

(promjenom forme, namjerom adaptatora, ukusom publike, odlukama cenzora i sl.)⁹³³. Oslanjajući se na mišljenje ove teoretičarke da se prelaskom iz modusa pričanja (dramski tekst) na modus izvođenja (pozorište i film) mijenja i pitanje autorstva jer se radi o prelasku sa individualnog na kolaborativno stvaralaštvo⁹³⁴, te da na filmu, kao specifičnoj kolaborativnoj umjetnosti, postoji više adaptatora (scenarista, kompozitor, scenograf, kostimograf, direktor fotografije, glumci, montažeri) koji su, u krajnjoj liniji, upućeni na *rediteljevo* tumačenje scenarija, istaći ćemo doprinos pojedinačnih filmskih stvaralaca, ali i ideju o njihovoj odgovornosti prema rediteljevoj viziji⁹³⁵. Na taj način, potvrdićemo stav ove autorke da je filmska adaptacija ostvarenje prepoznatljivo upravo po rediteljevom estetskom žigu, jer reditelj je i interpretator i kreator koji, transponujući originalnu priču na ekran u skladu sa filmskim i žanrovskim konvencijama, filtrira materijal i kroz svoj temperament, talenat i lične intertekstove⁹³⁶.

Analizom ćemo pokazati da je Kazan, vođen idejom da filmom iznese svoje čitanje Vilijamsovog teksta (viziju o privlačnosti uništitelja), zahvaljujući svojoj umještosti, uspio da stvori neponovljivo umjetničko djelo. Koristeći bogatstvo filmskog medija i njegovu sinestetičku (utiče na sva čula) i sintetičku (obuhvata sve umjetnosti) prirodu, Kazan je doprinio, rečeno jezikom Roberta Stema, „umnožavanju registara“⁹³⁷ i obogaćivanju likova. Istovremeno izloženi, kako to kaže Stem, „sinergističkoj interakciji između traka“⁹³⁸, tj. sadejstvu verbalnog, muzike, buke, osvjetljenja, glume i scenskih efekata, Kazanovim filmom smo dobili drugačije iskustvo u odnosu na ono koje je proizvedeno čitanjem Vilijamsovog teksta. Verbalna „traka“ je, u Kazanovom filmu, kontekstualizovana neponovljivim auditivnim efektima (džez, Stenlijevo urlanje, udaranje, prijetnje, razbijanje komada namještaja, škripe voza, zvuka polke i pucnja, mjaukanje, vika prodavaca), svjetlom, sjenkama, glumom (posebno Brandovom gestikulacijom, hodom, facijalnom ekspresijom, modulacijom govora; glumom Vivijen Li, koja na jedinstven način igra ulogu glumice (Blanš) i kod gledaoca priziva sjećanja na film *Prohujalo s vihorom*), posebnim kretanjima kamere i kadriranjem (krupni plan, dvoplan), novim lokacijama (željeznička stanica, fabrika, plesna dvorana, dvorište),

⁹³³ L. Hutcheon, *op. cit.*, 142.

⁹³⁴ *Ibid.*, 80.

⁹³⁵ *Ibid.*, 81.

⁹³⁶ *Ibid.*, 84.

⁹³⁷ *Literature and Film*, 21, “a multiplication of registers“.

⁹³⁸ *Ibid.*, 18, “synergistic interaction between tracks“.

novim filmskim simbolima (šmrk, slomljeno ogledalo) u skladu sa rediteljevom vizijom koja je određene elemente drame naglasila, neke izostavila, a neke nove unijela, dajući izvornom djelu svoj pečat i posebno značenje.

Istovremeno, s obzirom na to da je filmska adaptacija drame *Tramvaj zvani želja* oblikovana dejstvom kontekstualnih činilaca koji su uticali na njen konačan izgled (odluka cenzure da se uklone određene scene i izmijeni kraj filma), biće potvrđena ideja Hačenovae o adaptaciji kao fluidnom tekstu i „materijalnom dokazu pomjeranja namjera“.⁹³⁹

2.2. Pozorišna produkcija

Rad na prvoj produkciji drame *Tramvaj zvani želja* (1947)⁹⁴⁰ označio je, za Brodvej, početak plodne saradnje Tenesija Vilijamsa i jednog od najpoznatijih pozorišnih filmskih reditelja 20. vijeka – Elije Kazana. Vilijams je insistirao na tome da Kazan radi pozorišnu verziju jer je smatrao da jedino on na sceni može oživjeti dramu onako kako se ona dešava u stvarnom životu. U Kazanovoj režiji vidio je osobenosti sanjara slične njemu samom, ali i dinamizam i objektivnost koje je njegovo djelo zahtijevalo.⁹⁴¹ Nakon početnog oklijevanja, Kazan je, opčinjen tekstom, na kraju pristao.

Uputstva za režiju pozorišne verzije, Vilijams je sumirao u pismu upućenom Kazanu, koje je kasnije služilo kao njegova ideja vodilja za film.⁹⁴² Vilijams je smatrao

⁹³⁹ L. Hutcheon, *op. cit.*, 95, “material evidence of shifting intentions“.

⁹⁴⁰ *Tramvaj zvani želja* je drama o patnjama koje preživljava Blanš, Južnjakinja srednjih godina. Nakon gubitka porodične plantaže pod imenom *Lijepi san (Belle Reve)*, koji je uslijedio nakon razvratu muških članova porodice, propalog braka sa homoseksualcem, koji je, nakon Blanšinog prezrenja, počinio samoubistvo i brojnih seksualnih veza u koje se upustila da pobjegne od smrti (želja = antiteza smrti), Blanš je, optužena za vezu sa svojim učenicom, dobila otkaz i napustila grad Lorel, gdje je i radila. U očaju, ona traži spas kod svoje sestre Stele, koja sa mužem Stenlijem živi u Nju Orleansu. Otvorena seksualnost koja karakteriše odnos Stele i Stenlija odbija Blanš ne zbog njene prefinjenosti, kako ona tvrdi, već zbog senzualnosti koja karakteriše njene prethodne veze. Njenu jedinu nadu za bijegom, brak sa Mičem, Stenlijevim drugom i maminim sinom, uništava Stenli, kada je u znak osvete što se ova usmjerila da uništi njegovu porodicu, siluje. Nakon silovanja, Blanš doživljava nervi slom, i, nanovo zatočena u svijet iluzija, biva odvedena u instituciju za mentalno oboljele. Prihvatajući Stenlijeve laži, Stela nastavlja da živi sa Stenlijem i tek rođenim djetetom. Drama je dobila nagradu Udruženja njujorških kritičara i Pulicerovu nagradu. Izvođena je 855 puta, završno sa decembrom 1949. godine.

⁹⁴¹ Elia Kazan, *A Life*, New York: Alfred A. Knopf, 1988, 276.

⁹⁴² *Ibid.*, 276–277.

da je najveći kvalitet drame „njena autentičnost ili vjernost životu“⁹⁴³, dakle, ne crno-bijela podjela na dobre i zle, nego vjerni prikaz *kompleksnosti* ljudskih bića koji se sukobljavaju ne toliko zbog zlobe koliko zbog međusobnog nerazumijevanja. Zato *Tramvaj zvani želja* za Vilijamsa ima samo jednu temu: onu o (ne)razumijevanju među ljudima. U tom smislu, Stenlija treba oživiti na sceni kao osobu koja u Blanš ne vidi očajnika nego „proračunatu kučku“⁹⁴⁴. S obzirom na to da je drama klasična tragedija, čiji cilj je da proizvede katarzu, tj. strah i saosjećanje, Vilijams je prvenstveno želio da publika saosjeća sa Blanš i da je razumije. Istovremeno, u uputstvima Kazanu, on je insistirao da se to ne smije postići na uštrb Stenlija, te da ovaj ne smije biti prikazan kao „crni gad“⁹⁴⁵. Cilj drame, prema Vilijamsovom mišljenju, bio je pokazati da Blanš nije ubilo ljudsko biće, tj. Stenli, već *nerazumijevanje* i da je nepostojanje želje da se, zbog iskrivljenog ega, izade iz sopstvenog svijeta i razumije druga strana, činjenica koja je Blanš dovela do konačnog uništenja:

*... Sljepilo za ono što se dešava u srcima drugih ljudi. Stenli ne vidi Blanš kao očajem odgurnuto stvorenje koje se povuklo u posljednji ćošak da napravi posljednji očajnički pokušaj – nego kao proračunatu promiskuitetnu kučku... Niko nikoga ne vidi onakvim kakav jeste već ga gleda kroz nedostatke svoga ega. Tako svi gledamo jedni druge u životu. Sujeta, strah, želja, konkurencija – takva iskrivljenja unutar našeg ega – uslovljavaju našu viziju onih za koje smo vezani. I ako na ovakva iskrivljenja u našem egu dodaš ista takva iskrivljenja u egu drugih ljudi, vidjećeš kako je zamagljeno staklo kroz koje gledamo jedni druge... Na kraju Blanš uništava nešto (nerazumijevanje) a ne neko (Stenli). Na kraju treba da osjetiš – „Samo da su znali ovo jedni o drugima“.*⁹⁴⁶

U daljim sugestijama Vilijams navodi da se autentičnost životu može bolje postići ekspresionističkim sredstvima.

U radu na budućem projektu Kazan je vidio kreativni izazov, ali je vjerovao da se najbolji rezultat može postići uskom saradnjom samo dvije osobe – reditelja i pisca,

⁹⁴³ *Ibid.*, 276, “Its authenticity or its fidelity to life.”

⁹⁴⁴ *Ibid.*, “a calculating bitch“.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, 277, “a black-dyed villain“.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, 276, “...A blindness to what is going on in each other’s hearts. Stanley sees Blanche not as a desperate, driven creature backed into a last corner to make a last desperate stand—but as a calculating bitch with “round heels.”Nobody sees anybody truly but all through the flaws of their own egos. That is the way we all see each other in life. Vanity, fear, desire, competition—all such distortions within our own egos—condition our vision of those in relation to us. Add to those distortions in our *own* egos, the corresponding distortions in the egos of *others*, and you see how cloudy the glass must become through which we look at each other... It is a thing (Misunderstanding) not a person (Stanley) that destroys her in the end. In the end you should feel—If only they all had known about each other.”

bez uticaja administratora, producenata, sponzora i agenata.⁹⁴⁷ Upravo zbog insistiranja na tome da ima kontrolu nad cijelom produkcijom, i da njegovo ime bude ispisano iznad naslova filma, Elija Kazan je stekao reputaciju prvog autorskog reditelja američkog pozorišta.⁹⁴⁸ Njegov cilj je bio da za pozorišnu verziju bude maksimalno vjeran Vilijamsovoj viziji, a Vilijamsovo pismo bilo mu je glavni putokaz. On se slagao sa tim da se ova drama nikako ne smije svesti na crno-bijelu sliku i da mora učiniti sve da krajnje djelo bude „kompleksno, suptilno, kontradiktorno“⁹⁴⁹. Drama je, kako Kazan opisuje, posjedovala nešto misteriozno, lično i dvosmisleno, i nije dozvoljavala svođenje na ideju o ugnjetavanju osjetljivih od strane okrutnih. Ona je bila vjerna životu, ali životu koji je Vilijams iskusio. Blanš, koju privlače njeni uništitelji, bila je Vilijamsov odraz⁹⁵⁰, kao što je posljednja scena, u kojoj Stela osjeća grižu savjesti zbog sestre, ali se ne odvaja od muža, izraz Vilijamsovog stava prema životu: „Nastavljamo sa životom [...] najbolje što umijemo. Neko bude povrijeđen, ali kroz život se ne može, a da neko ne bude povrijeđen. Životinja preživi – po svaku cijenu“.⁹⁵¹

U *Bilješkama (Notebook)*⁹⁵², koje su predstavljale konceptualni okvir drame, Kazan je ovako sumirao temu ove „poetske tragedije“:

*To je poruka iz tamne unutrašnjosti. Ovaj malo uvrnuti, petetični, zbunjeni zrak svjetla i kulture ispušta krik. Njega gase sirove sile nasilja, neosjetljivosti i vulgarnosti koje postoje u našem Jugu – to je vapaj ove drame.*⁹⁵³

Koristeći metod Stanislavskog, Kazan je u *Bilješkama* ocrtao „kičmu“ svakog lika⁹⁵⁴, tj. „dominantnu radnju duše lika, koja ujedinjuje različite aktivnosti“⁹⁵⁵.

⁹⁴⁷ *Ibid.*

⁹⁴⁸ Elia Kazan, *Kazan on Directing*, New York: Alfred A. Knopf, 2009, 9.

⁹⁴⁹ E. Kazan, *A Life*, 282, “complex, subtle, and contradictory“.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, 294.

⁹⁵¹ *Ibid.*, 295. “We go on with lives [...] the best way we can. People get hurt but you can't get through life without hurting people. The animal survives-at all costs.“

⁹⁵² Originalni djelovi Kazanovih *Bilješki* sa komentarima urednika su uključeni u: Elia Kazan, *Kazan on Directing*, New York: Alfred A. Knopf, 2009.

⁹⁵³ E. Kazan, *Kazan on Directing*, 46, “This is a message from the dark interior. This little twisted, pathetic, confused bit of light and culture puts out a cry. It is snuffed out by the crude forces of violence, insensibility, and vulgarity that exist in our South- and this is the cry of the play.“

⁹⁵⁴ Metod ocrtavanja likova Kazan je naučio od svojih mentora u „Grupnom pozorištu“, čiji je uzor bio Ričard Bolislavski (Richard Boleslavsky), koji je primjenjivao metod Stanislavskog. Vidi: D. R. Jones, *op. cit.*, 140.

⁹⁵⁵ D. R. Jones, *op. cit.*, 141, “the dominant action of a character's soul that unifies his disparate activities“.

Za njega, ponašanje likova bilo je socijalno determinisano. U Kazanovoj viziji, Blanš je bila glavni lik drame. Blanš, prema Kazanu, nije bila toliko mentalno poremećena koliko pogrešna osoba na pogrešnom mjestu – ona je bila „emblem civilizacije na umoru koja pravi svoj posljednji ornamentalni i romantični izlaz“⁹⁵⁶, a njenu „kičmu“ Kazan je formulisao ovako: naći zaštitu u vidu neke osobe (mladića, Stele, Mića), u skladu sa tradicijom Juga, koja je i uzrok njene tragedije. Blanš je zakočena u ideal žene Juga, koji znači stalnu zavisnost žene od muškarca, njenu bespomoćnost i nesposobnost za odbranu. Pošto novi Jug ne dozvoljava da ovu sliku o sebi realizuje, ona bježi u fantaziju koja je čini posebnom, superiornom, ali je još više izoluje. U stalnom konfliktu sa tradicijom, koju krši i kojoj se vraća, Blanš je na ivici nervnog sloma. U tumačenju Kazana, Blanšina tragična „greška“ je potreba za superiornošću ali i potreba za zaštitom.⁹⁵⁷ Kontradiktornost Blanšinog lika, koja dovodi do tragedije, istovremena je potreba za sigurnom lukom i potreba da osvoji svakog muškarca, negiranje sopstvene senzualnosti, koju joj tradicija ne dozvoljava i stalno predavanje istoj. Kao i za Vilijamsa, koji je držao da je Blanš kompleksna figura, simbol istine prema životu, kulture i „demonške veličine“⁹⁵⁸, i Kazan je u njoj vidio izraz kontradiktornosti: dominantnu a bespomoćnu, neprilagođenu a ponosnu ženu i, nadalje, kao topli i prefinjeni zračak svjetlosti u brutalnom dobu. Ambivalentna figura, Blanš je za Kazana bila slika Vilijamsa:

*Blanš Duboa, žena, je Vilijams. Blanš Duboa dolazi u kuću u kojoj će je neko ubiti... Blanš Dubou – Vilijamsa privlači osoba koja će je ubiti. Zbog toga je drama duboka... U Blanš sam vidio Vilijamsa, ambivalentnu osobu koju privlači okrutnost i vulgarnost oko sebe i koja se u isto vrijeme boji nje, jer joj je prijatna za život.*⁹⁵⁹

U Kazanovoj viziji, Stenli nije samo prosti grubijan, već muškarac kome je kristalno jasno da bi mu Blanš razorila dom. Opisan kao „čudo senzualne egocentričnosti [...] ravnodušan prema svemu, sem prema svom zadovoljstvu i

⁹⁵⁶ E. Kazan, *Kazan on Directing*, 46, “an emblem of a dying civilization making its last curlicued and romantic exit“.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, 47.

⁹⁵⁸ D. R. Jones, *op. cit.*, 183.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, “Blanche Du Bois, the woman, is Williams. Blanche DuBois comes into a house where someone is going to murder her... Blanche DuBois-Williams is attracted to the person who is going to murder her. That's what makes the play deep... I saw Blanche as Williams, an ambivalent figure who is attracted to the harshness and vulgarity around him at the same time he fears it, because it threatens its life.”⁹⁵⁹

udobnosti⁹⁶⁰, Stenli se savršeno uklapa u okruženje, koje je po njegovoj mjeri i ne podnosi da je neko bolji od njega. Za Stenlija, seks je isto što i dominacija i sadizam, a „ništa ga više ne uzbuđuje nego 'nečije nadmeno ponašanje'⁹⁶¹. Iako voli Stelu, to ne pokazuje, mada na trenutke otkriva momente patetične nježnosti. Premda nadmoćna, Stenlijeva hedonistička filozofija ne zadovoljava ni Stelu, ni njega samog jer, svako malo, njegovo frustrirano 'ja' izlazi na vidjelo.

Stelina „kičma“ je da se drži Stenlija i da Blanš proglasi antagonistom.⁹⁶² Ona je fina djevojka koja je našla spas i samorealizaciju u „senzualnom zanosu“⁹⁶³, ali je za to platila visoku cijenu. Prema Kazanu, i Stela je osuđena na propast jer se predala trenutnom zadovoljstvu sa Stenlijem koje će konačno nestati. Ipak, pošto joj Blanš „otvori oči“, Stela nikad više neće gledati Stenlija istim očima.

Mičova „kičma“ prema Kazanu jeste da ostavi majku uz pomoć Blanš. „Krajnji proizvod matrijarhata“⁹⁶⁴, Mič je prema Kazanu nerealizovani muškarac koga majka čini vječitim, zavisnim adolescentom. Iz tog razloga, Mič duboko u sebi zna da *mrzi* majku, a njegov potencijal za nasilje (pun je snage, seksualnog naboja, nasilne želje prema ženama) očigledan je. Mič, koji je komična verzija Blanšinog ideala muškarca želi da se oslobodi majčinog uticaja, a njegova najveća tragedija jeste što na kraju mora da se vrati svom suverenu.⁹⁶⁵

Izbor glumaca je bio uslovljen značenjem drame (i, kasnije filma) o polaritetu Blanšinog i Stenlijevog svijeta. Glumačka postavka je bila sljedeća: Džesika Tendi (Jessica Tandy) u ulozi Blanš Diboja, Marlon Brando (Marlon Brando) u ulozi Stenlija, Kim Hanter (Kim Hunter) u ulozi Stele i Karl Malden (Karl Malden) u ulozi Miča.

Za ulogu Stenlija, koji je trebalo da igra „privlačnog uništitelja“, savršeno se uklopio Marlon Brando, za koga je Kazan rekao da posjeduje „vulgarnost, okrutnost i sadizam“⁹⁶⁶, i da u njemu istovremeno ima nešto „užasno privlačno“⁹⁶⁷. Činjenica da je Brandov glumački stil, koji je Kazan opisao kao „spontani izraz unutrašnjeg

⁹⁶⁰ E. Kazan, *Kazan on Directing*, 54, “a miracle of self-centredness... indifferent to everything except his own pleasure and comfort“.

⁹⁶¹ *Ibid.*, “nothing is more arousing to him than 'airs“.

⁹⁶² *Ibid.*

⁹⁶³ *Ibid.*, 55, “sensual stupor“.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, 57, “the end product of a matriarchy“.

⁹⁶⁵ *Ibid.* 57.

⁹⁶⁶ D. R. Jones, *op. cit.*, 172, “the vulgarity, the cruelty, the sadism“.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, “something terribly attractive“.

intenzivnog iskustva⁹⁶⁸ (Brando je glumio „iznutra“, i, prema Kazanovim riječima nikad niste mogli znati šta će sljedeće uraditi, što je osobina kojoj teži svaki glumac), bio potpuno suprotan od stila Džesike Tendi, koja je detaljno razrađivala svaki dio uloge, ali je pokazivala izvjesnu uzdržanost, savršeno je odgovarala Kazanovoj viziji da predstavi kontrast između „neotesanog lika“ iz četvrti Nju Orleansa i kulturne dame iz Bel Reva.⁹⁶⁹

Uprkos namjeri da postigne maksimalnu vjernost originalu, Kazanovo „autorstvo“ bilo je očigledno već i tokom rada na pozorišnoj produkciji, za koju je Kazan znatno modifikovao tekst i intenzivirao radnju.⁹⁷⁰ Erik Bentli Kazanovo rediteljsko umijeće da od eksterijera stvori enterijer, „mjesto za tijelo i zemlju za sjećanja i snove“⁹⁷¹, opisuje kao kombinaciju naturalizma i ekspresionizma (manja upotreba rekvizita, manje rada sa glumcima, a svjesnija briga oko scenografije, obrasca i forme), i jednim od najupečatljivijih ostvarenja američkog pozorišta.⁹⁷²

Kazan je bio svjestan činjenice da Vilijamsov tekst doživljava metamorfozu već u izvođenju na sceni koje je doživljavao kao živu stvar. Tokom samog izvođenja, bilo je očigledno da, uprkos činjenici da je Blanš glavni lik, Brando, svojim talentom „nosi“ predstavu, a činjenica da se tokom predstave publika smijala kad Brando ismijava Blanš, za Vilijamsa je značila samo jedno – da je drama vjerna životu, jer, kako je sam rekao: „Blanš nije anđeo... a Stenli nije zao.“⁹⁷³

⁹⁶⁸ E. Kazan, *A Life*, 288, “spontaneous expression of an intense inner experience.”

⁹⁶⁹ *Ibid.*

⁹⁷⁰ Za pozorišnu verziju, Kazan je znatno izmijenio dijalog, iako centralne događaje, broj i redosljed scena nije modifikovao. Kazan je „pojačao“ momente intenzivne radnje i osjećanja (kao u sceni u kojoj Mič tjera Blanš da stane ispod sijalice), a u scenama u kojima nema radnje pojačao je tenziju (kao u prvoj pasivnoj dijaloškoj sceni između Blanš i Stenlija, koja naglašava Blanšinu potrebu za zaštitom). U sceni silovanja, koja je tragični klimaks sukoba dva svijeta, Kazan je slijedio Vilijamsa u upotrebi ekspresionističkih tehnika, ali je neke i pojačao (pomjerio je polku za kraj 11. scene da bi naglasio Blanšinu tragediju). Kazan je slijedio i Vilijamsov metod upotrebe realističkih efekata (kiša, voz, ljudi, svađe, klavir, komšije, prodavači) u cilju naglašavanja raspoloženja ili radnje, iako ih je modifikovao prema svojoj viziji (smanjio uticaj vozova, zadržao džez, ali ga je koristio manje, i izmijenio prvu scenu tako da se Blanš upušta u provokativni razgovor za pomorcem). Da bi naglasio realističnu prijetnju Stenlijevog napada i surovo, brutalno okruženje, Kazan je iz scene silovanja uklonio Vilijamsove groteskne sjenke na zidu i umetnuo realističnu scenu sa pljačkom na ulici i policijom (naglašavajući temu nasilja, seksa, novca), sa namjerom da silovanje predstavi kao surovu realnost, a ne projekciju Blanšinog uma. Istovremeno, Kazan je razdvojio Blanšino ludilo od Stenlijeve stvarne agresije i utemeljio ga već ranije u drami (u 8. sceni, poslije propale rođendanske zabave i na početku 10. scene, umjesto na kraju drame). Na taj način, publici je bilo jasno da Stenli, mnogo prije silovanja, zna da je Blanš psihički nestabilna, ali se ipak odlučuje na zločin. Opširnije o pozorišnoj produkciji drame *Tramvaj zvani želja* vidi kod: D. R. Jones, *Great Directors at Work*, 183–198.

⁹⁷¹ *Ibid.*, 120, “the habitat of his body and the country of his memories and dreams.”

⁹⁷² *Ibid.*

⁹⁷³ E. Kazan, *A Life*, 290, “Blanche is not an angel without a flaw... and Stanley's not evil.”

Nakon premijere na Brodveju 1947. godine, uslijedio je ogroman uspjeh: predstava je doživjela ukupno 855 izvođenja, završno sa decembrom 1949. godine i dobila niz prestižnih nagrada: Pulicerovu nagradu, Nagradu njujorškog kruga kritičara i Donaldsonovu nagradu.

Međutim, dugo nakon uspjeha na pozorišnim daskama, Kazan je i dalje razmišljao o značenju drame koja se činila neuhvatljivom.

2.3. Filmska produkcija

Vilijams je izabrao Kazana i za reditelja filmske verzije. Kazan u početku nije bio voljan da prihvati taj zadatak⁹⁷⁴, ali se brzo uvjerio da će njegovo rediteljsko umijeće na drugačiji način doći do izražaja na filmu.

Kazanovo uvjerenje je bilo da između pozorišnog i filmskog reditelja postoji ogromna razlika. Naime, Kazan je držao da je dramsko djelo ogledalo pisca, te da je zadatak njega, kao pozorišnog reditelja bio da se što više identifikuje sa piscem, „da misli i osjeća kao pisac da bi predstava bila usklađena sa... raspoloženjem, tempom i osjećanjem pisca“⁹⁷⁵. Vilijamsov stav je podrazumijevao, prema Kazanom tumačenju, stav „moralno ambivalentne [osobe koja se] divi ljudima koji ga uništavaju, sumnja u sebe i boji se određenih ljudi [koji ga] privlače“⁹⁷⁶. U pozorištu, držao je Kazan, autorstvo pripada *piscu*.⁹⁷⁷ U autobiografiji, Kazan dalje objašnjava da je uloga pozorišnog reditelja da bude „zanatlija koji se trudi da što je moguće više realizuje namjere pisca... radeći u njegovom domenu, stilu i svrsi“⁹⁷⁸, ali da je na filmu *reditelj* krajnji autor filma, koji na raspolaganju ima svoj, filmski jezik u kome riječi predstavljaju samo jedan, manji udio:

⁹⁷⁴ *Ibid.*, 321. Kazan u svojoj autobiografiji piše da bi ponovni rad na adaptaciji drame bio kao da se s istom ženom oženi dva puta, Vidi: E. Kazan.

⁹⁷⁵ D. R. Jones, *op. cit.*, 171, “think and feel like the author so that the play would be... in the mood, in the tempo and feeling of each writer“.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, “morally ambivalent [...] admires the people who destroy him [...] doubts himself [...] is afraid of certain people and yet [...] is drawn to them“.

⁹⁷⁷ *Ibid.*

⁹⁷⁸ E. Kazan, *Kazan on Directing*, 182, “a craftsman who tries to realize as well as he could the author's intentions in the author's vocabulary, working with his range, style and purpose“.

Reditelj priča filmsku priču mnogo više od pisca koji piše dijalog. Reditelj je krajnji autor, i iz tog razloga mnogi pisci sada žele da postanu reditelji. Sad je to jedno. Najbolji filmovi na svijetu su savršeno razumljivi iako se mogu gledati bez dijaloga. Reditelj priča glavnu priču slikama. U većini slučajeva, dijalog je umak na mesu. Može biti veliki „plus“, ali to rijetko jeste. Gluma, umjetnost, pomaže; i to je posao reditelja. On nalazi iskustvo kod glumca koji njegovo lice i tijelo oživljava i tako stvara fotografiju koja mu je potrebna. Slike, kadrovi, uglovi snimanja, „rezovi“, poetski dugi kadrovi – to je njegov vokabular. A ne priča. Ono što govori oku je vokabular reditelja, njegov alat, isto kao što su riječi piščev alat.⁹⁷⁹

Kazanov stav o filmskom reditelju⁹⁸⁰ potvrđuju mnogi filmski teoretičari i reditelji koji su imali iskustva u radu na filmu i u pozorištu. Iako priznaje da u slučaju adaptacija poznatih drama za film postoji balans doprinosa reditelja i dramskog pisca, Rodžer Manvil, filmski teoretičar i reditelj, tvrdi da u pozorištu dramski pisac ima glavnu ulogu, za razliku od filma, u kome je reditelj, „kontrolor radnje“⁹⁸¹. Filmskog reditelja Manvil naziva „najvažnijim stilistom“⁹⁸² jer ovaj:

... koordinira rad glumaca i tehničara od kadra do kadra, pošto cijeli film uključuje na stotine različitih podešavanja kamere, upravlja probama, osvjetljenjem, kamerom i zvukom... Pošto je stil filma usko vezan za fotografiju, mnogi reditelji blisko sarađuju sa fotografom... fotografija postaje projekcija ličnog stila reditelja, kao vizuelni odgovor njegovih dramskih potreba... a muzika je još jedan faktor gdje je bliskost duha neophodna.⁹⁸³

Svi najbolji filmovi, kako je Kazan tvrdio, bili su vizija samo jednog čovjeka, reditelja, zbog čega reditelj mora biti uključen i u pisanje scenarija.⁹⁸⁴ Kazan u autobiografiji govori o tome šta je sve zadatak filmskog reditelja.⁹⁸⁵ Naime, kako je scenario konstrukcija sazdana od vizuelnih elemenata koji su mnogo dvosmisleniji i

⁹⁷⁹ E. Kazan, *A Life*, 318–319, “The director is the final author, which is the reason so many writers now want to become directors. It’s all one piece. Many of the best films ever made can be seen without dialogue and be perfectly understood. The director tells the essential story with pictures. Dialogue, in most cases, is the gravy on the meat. It can be a tremendous “plus,” but it rarely is. Acting, the art, helps; that too is the director’s work. He finds the experience within the actor that makes his or her face and body come alive and so creates the photographs he needs. Pictures, shots, angles, images, “cuts,” poetic long shots—these are his vocabulary. Not talk. What speaks to the eye is the director’s vocabulary, his “tools,” just as words are the author’s.”

⁹⁸⁰ D. R. Jones, *op. cit.*, 171. Kazanov stav o filmskom reditelju kao autoru neki kritičari su objašnjavali činjenicom da je ovaj zavidio piscima, te da je sam želio da bude pisac.

⁹⁸¹ *Stage and Screen*, 191, “controller of the action“.

⁹⁸² *Ibid.*, “master stylist“.

⁹⁸³ *Ibid.*

⁹⁸⁴ E. Kazan, *A Life*, 316.

⁹⁸⁵ E. Kazan, *Kazan on Directing*, 182–190.

otvoreniji od riječi, i uloga reditelja u pisanju scenarija je neosporna. Kao najvažnije oruđe reditelja, Kazan ističe podtekst scenarija, tj. namjere, osjećanja i unutrašnje događaje u njemu (u slučaju filma *Tramvaj zvani želja*, ipak, Kazan priznaje da je djelo bilo majstorski napisano i da nije bilo potrebe za modifikacijama).⁹⁸⁶ Osim scenarija, reditelj, prema Kazanu, mora imati kontrolu i nad svim ostalim elementima filma jer je u krajnjoj liniji, on jedini odgovoran za konačni izgled filma. U tom smislu, reditelj mora biti svestrana ličnost: mora dobro poznavati rad kamere, uticaj boje, svjetla, muzike, kostima, glumu, ali i druge filmske žanrove, istoriju umjetnosti, psihologiju, erotiku, geografiju, sport, ekonomiju itd. Prema Kazanu, svako filmsko ostvarenje je obojeno ličnošću reditelja, a reditelj se ne može upustiti u stvaranje filma ako temu djela koje ekranizuje ne osjeća kao svoju. Kazan je filmsko stvaralaštvo doživljavao kao najveću umjetnost, baš zbog toga što film omogućava stvaraocu da izrazi lični osjećaj smisla putem različitih ekspresivnih umjetnosti kao što su fotografija, jezik, muzika, gluma i pokret.

Radeći na filmu, Kazan je primijetio da film ima znatnih prednosti u odnosu na pozorište: da se filmsko vrijeme može usporediti da bi se postiglo dramsko naglašavanje najvažnijih momenata, ali i da može brže teći od realnog, kad su događaji manje važni; da kamera „gleda šta je *iza* lica, a ne *u* lice... zadržava se, povećava, analizira, proučava... može da bilo koje lice učini teže, mršavije, zajapureno, blijedo, veselo, ispijeno, sveto“⁹⁸⁷, te da uspostavi određeni ton ili uhvati haotičnu atmosferu; da filmskom krupnom planu nije dorasla nijedna pozorišna tehnika (osim naglašavanja jakog svjetla ili dovođenje glumca ispod scene i njegovo okretanje put publike, što je, opet, grublje i manje efikasno od krupnog plana), jer krupni plan „naglašava emocionalni sadržaj“⁹⁸⁸, ali, iznad svega, omogućava da jasno vidimo promjenu namjere ili toka radnje (da na nečijem licu vidimo neodlučnost, sa svim dvosmislenostima koje ona nosi, mnogo složenije nego da je ona izražena samo riječima, a potom i odluku, koja mijenja tok radnje) koja se ne bi mogla drugačije prikazati, te da muzika ima ogromnu ulogu u filmu.⁹⁸⁹

⁹⁸⁶ E. Kazan, *A Life*, 318.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, 319, “It looks *into* a face, not *at* a face... Linger, enlarge, analyze, study... can make any face heavier, leaner, drawn, flushed, pale, jolly, depraved, saintly.”

⁹⁸⁸ *Ibid.*, 320, “underlies the emotional content”.

⁹⁸⁹ *Ibid.*

Prva Kazanova ideja bila je da, u skladu sa filmom kao vizuelnim medijem, „otvori“ dramu.⁹⁹⁰ Međutim, Kazan je od ove namjere odustao jer je shvatio da bi „otvaranje“ samo rastočilo svijet drame. Snaga drame je, prema Kazanu, ipak ležala u ideji *zatočenosti*, u činjenici da je Blanš zatvorena u svijet sveden na dvije sobe. U skučenom prostoru Blanš bi stalno bila svjesna činjenice da iritira Stenlija, ali i opasnosti od koje ne može da pobjegne. Zato je Kazan na kraju odlučio da na film prenese prvobitnu, pozorišnu viziju.

U bilješkama za konačnu verziju scenarija, Kazan ponavlja namjeru iz pozorišne produkcije: da na filmu prikaže apsurdnu situaciju u kojoj Blanš privlači njen uništitelj:

*Želio sam da pokažem tačno ono što je Vilijams mislio, a to je da njega, kao homoseksualca, privlači osoba za koju misli da će ga uništiti – to je ona privlačnost koju osjećate prema nekome ko je na drugoj strani, naizgled potpuno suprotan vama, ali čije nasilje i snaga vas privlači. To je suština dvosmislenosti. Ja sam i pokušao da postignem da saosjećate s njom ali i da vidite da je njegova snaga zdravija.*⁹⁹¹

Kazan navodi razloge za tu Blanšinu emociju⁹⁹²: ona se takmiči sa Stelom, opis seksualnog uživanja je uzbuđuje jer je bez muškarca, Stenlijeva muževnost je u skladu sa njenim tradicionalnim uvjerenjem da muškarac mora biti zaštitnik, istovremeno mrzi i voli Bel Rev. Prema Kazanu, Blanš je trebalo prikazati kao emotivnog parazita koji može da preživi samo ako je voli i želi neko jači od nje. On dalje objašnjava da je centralni element Blanšinog lika bila frustracija koju je Blanš u sebi nosila zbog toga što ju je bivši muž, Alan, odbio. Da ne bi bila uništena, nakon Alana, Blanš je morala

⁹⁹⁰ Kazanova prvobitna namjera je bila da izađe iz skučenosti dvije spavaće sobe i male uske scene na otvoreno, na mjesta na kojima će prikazati sve ono što Blanš govori kako bi bio još vjerniji životu nego što je to činio sa predstavom: staru porodičnu kuću, gluvu staricu na umoru u kući, mlade vojnike koji zovu Blanš kad padne noć, Blanš kako im ide u susret, ono što nakon toga slijedi, policijski kombi kako odlazi sa ukrcanim vojnicima, dan kad je Blanš protjerana iz grada, nepopustljive izraze lica ljudi koji je prate, sretnih što je se oslobađaju, Blanšinu „materijalizaciju“ dok izlazi iz oblaka dima na staru željezničku stanicu u Nju Orleansu i Stenlijev radnički svijet kuglane, barova, ulica koji bi bio u potpunom kontrastu sa Blanšinim. Idealna lokacija bila bi južni Misisipi. Vidi: E. Kazan, *A Life*, 321–322.

⁹⁹¹ E. Kazan, *Kazan on Directing*, 72, “I wanted to show exactly what Williams meant, which is that he, as a homosexual, is attracted to the person he thinks is going to destroy him—the attraction you have for someone who's on the other side, supposedly dead against you, but whose violence and force attract you. Now, that's the essence of ambivalence. And that's what I tried to do, so that you felt sorry for her but could see, however, that his force was healthier.”

⁹⁹² *Ibid.*, 71.

biti predmet želje svakog muškarca na koga bi naišla. Što više ju je odbijao, morala je više da se trudi da bi ga privukla.⁹⁹³

Kazan ovako opisuje svoj glavni zadatak u ekranizaciji ove drame: da izbjegne melodramu na taj način što će dvije glavne emocije – paniku i nasilje – realizovati filmskim sredstvima tako da gledaoci osjete Blanšinu bol i da saosjećaju s njom.⁹⁹⁴ Kazan je bio uvjeren da se Blanšina „patnja, bol i unutrašnji život“⁹⁹⁵ mogu potpunije prikazati na ekranu nego na pozornici. U svakom trenutku, on kaže, mi na filmu moramo osjećati da će sve što Blanš radi više povrijediti *nju samu* nego druge.⁹⁹⁶ Kazan dalje ističe subjektivnu fotografiju⁹⁹⁷ koja će, uz muziku, prenijeti na ekran Blanšin svijet, tj. sve ono što Blanš boli i što je čini usamljenom, zbunjenom i beznadežnom, sa krajnjim ciljem da publiku zabolj sve što boli Blanš. U tom cilju, Kazan je na filmu prikazao sve što bliže određuje Blanšinu ličnost i naglašava njen osjećaj tjeskobe: vrelinu (providne haljine, lepeze, ventilatori, ljudi koji stalno brišu znoj sa lica, piju, žive noću, spavaju danju i lagano hodaju, djeca koja krađu led, psi koji traže hlad), mnogobrojne zvuke (džez, zvona katedrale, voz, zvuk automobilskih sirena, vika pijanica, plač bebe, tuča, buka u kuglani) na koje Blanš emocionalno reaguje zbog svoje pretjerane napetosti i senzibilnosti, kostime (birana, prefinjena, ženstvena odjeća neupadljivih uzoraka od organdina, šifona, vještačke svile, svile, visoke potpetice, čipka na Blanšinom vešu koje nema na Stelinoj odjeći) i rekvizite (ventilatori, aksesuar za ukrašavanje, kreme, parfemi, igle, vikleri, depilatori, kofer sa posebno odabranim stvarima koji su dio Blanšinog identiteta). Za Kazana je bilo važno prikazati kako Blanš opsesivno brine o svojoj odjeći (kako pere, pegla i kako se oblači), ali i humor koji pokazuje njenu inteligenciju i vrcavost.⁹⁹⁸

Da bi uspješno realizovao svoju viziju, Kazan je preuzeo ulogu producenta i sam birao najkreativnije saradnike: umjetničkog direktora Ričarda Deja (Richard Day), scenskog dizajnera Džordža Džejmsa Hopkinsa (George James Hopkins), montažera Dejvida Vajzbarta (David Weisbart), kostimografa Lucindu Balard (Lucinda Ballard), koja je radila i na pozorišnoj verziji, kompozitora Aleksa Nortta (Alex North) i direktora

⁹⁹³ *Ibid.*

⁹⁹⁴ *Ibid.*, 70.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, 69, “her suffering, her pain, her inner life“.

⁹⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁹⁷ Subjektivna fotografija je takva upotreba kamere da se pokaže subjektivizovani izvor emocije.

⁹⁹⁸ E. Kazan, *Kazan on Directing*, 71.

fotografije Herija Stredlinga (Harry Stradling). Cijela glumačka postava je, osim Vivijen Li (Vivien Leigh), koja je zamijenila Džesiku Tendi u ulozi Blanš, ostala ista kao u pozorišnoj verziji (Marlon Brando kao Stenli, Kim Stenli kao Stela i Karl Malden kao Mič).

U autobiografiji Kazan detaljno opisuje zahtjeve koje je postavio pred filmske saradnike⁹⁹⁹. Od scenskog dizajnera tražio je da zidove Stenlijevog i Stelinog stana izgrade od manjih djelova koji će moći da se uklanjaju kako film teče, da bi doprinio osjećaju sve veće Blanšine zatočenosti koja je vodi do nervnog sloma. Da bi dočarao atmosferu vlage i vrućine, tražio je da se učini da se zidovi „znoje“. Od Vilijamsa je uzeo sliku noćnog leptira kako udara o zid. U cilju kreiranja atmosfere paničnog straha od smrti, od kostimografa je tražio da Blanšinu haljinu za scenu silovanja dizajnira od lakog, poluprozirnog materijala iste boje kao zavjese na prozoru sobe u kojoj je Stenli napada. Balard je danas poznata i po kostimografskom rješenju za Branda: umjesto široke potkošulje tipične za to doba, predložila je da se Brandova potkošulja suzi i skрати¹⁰⁰⁰. Od kompozitora Aleksa Norta, Kazan je tražio da komponuje džez muziku tipičnu za Nju Orleans, pa ga je sa ovim ciljem poslao u Nju Orleans¹⁰⁰¹. Rezultat je bio složena kompozicija sa nizom kamernih ansambala koji odgovaraju intimnosti filma. Nortova muzika je odudarala od standardnih holivudskih trendova: umjesto baziranja na lajtmotivima, Nort je komponovao kratke muzičke djelove koji su reflektovali složenu dinamiku likova. Osim toga, ovo je bila prva komponovana džez muzika za holivudski film.¹⁰⁰² Kazan je bio siguran da je, zahvaljujući upotrebi krupnog plana kojim se suptilnije prikazala kompleksnost likova, film prevazišao pozorišnu verziju¹⁰⁰³.

Pokazalo se da je dramu bilo lako adaptirati zato što nije napisana po principima konvencionalne podjele na tri čina, koje se dalje dijele u nekoliko scena, nego se sastoji od niza scena koje više liče na filmsku sekvencu. Takođe, budući da je film, prema Kazanu, režiran u duhu naglašenog realizma koji se savršeno uklapa u kontekst, najveći dio dijaloga iz drame je mogao biti zadržan u filmskoj verziji.

⁹⁹⁹ E. Kazan, *A Life*, 322.

¹⁰⁰⁰ Brandova uska majica, koja je Branda činila još seksipilnijim, i koja je poslije filma postala trend, nastala je tako što je kupljena obična majica, koja je nekoliko puta prana da bi se skupila.

¹⁰⁰¹ Brian Neve, *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*, London and New York: I. B. Tauris, 2009, 36–37.

¹⁰⁰² *Ibid.*, 37.

¹⁰⁰³ E. Kazan, *A Life*, 322.

Osim dobrovoljnih intervencija na dramskom tekstu, nastalih kao rezultat rediteljevog kreativnog rada u filmskom mediju, tekst je pretrpio niz transformacija koje su rezultat uticaja složene produkcije i cenzure. Iako je drama dobila Pulicerovu nagradu i naišla na ogroman uspjeh na Brodveju, Holivud na samom početku nije pokazao veliko interesovanje za nju, sve dok Čarls K. Feldman iz Vornera Brosa, nije kupio prava na film.¹⁰⁰⁴ Takođe, postojala je realna bojazan od cenzure s obzirom na to da su dva glavna cenzorna tijela – Uprava koda proizvodnje i Legija pristojnosti – jedno unutar same filmske industrije, a drugo spolja, igrali važnu ulogu u kontrolisanju sadržaja filmova. Dvije organizacije su međusobno sarađivale tri i po decenije, a uloga im je bila, kako navode Palmer i Brej, da ne dozvole da se društvena stvarnost prikaže na filmu.¹⁰⁰⁵ Vilijams je bio uvjeren da će ekranizacija proći bez mnogo cenzure jer je prethodna holivudska produkcija pokazala da se i strogi propisi Kodeksa mogu ignorisati kao u filmu *Džoni Belinda*¹⁰⁰⁶, u kome je prikazana scena silovanja, ali je

¹⁰⁰⁴ Jedni od rijetkih koji su vjerovali u ekranizaciju bili su Vilijam Vajler iz Paramaunta, poznat po adaptacijama složenijih dramskih djela i Rasel Holman (Russel Holman), jedan od direktora studija koji je ocijenio da bi adaptacijom drame nastao film od međunarodnog značaja. Holman je smatrao da bi se problemi cenzure koji se vezuju za lik Blanš mogli riješiti. Prema Holmanu, Blanšina emotivna prekretnica (nakon suprugovog samoubistva, koje je sama prouzrokovala, Blanš se u kajanju okreće nimfomaniji) nije dramatisovana i u drami je na nivou uspomena, pa se iz tog razloga morala promijeniti. Da bi se zbog cenzure izbjegle reference na „seksualne perverzije“, tj. homoseksualizam, a opet objasnilo Blanšino patološko ponašanje, trebalo je prikazati da umjesto sa muškarcem, Blanš muža zatiče sa drugom ženom. Prema Kodeksu proizvodnje, bilo je zabranjeno i prikazivanje seksualnog napada, pa bi i scena silovanja bila diskutabilna, pa je Holman predložio da se Stenli na ekranu prikaže boljim nego što je u drami. Imajući u vidu da je protokol Kodeksa nalagao da, ukoliko se u filmu prikaže grijeh ili neka mana lika, automatski ponudi neka „kompenzirajuća moralna vrijednost“, kao i da je praksa Holivuda nalagala srećan kraj filma, Holman je predložio da se na kraju filma doda scena u kojoj Blanš, onesviješćenu prije silovanja, odvode u ludnicu, a da film završi Stenlijevim komentarom da Blanš i njoj slični nisu sposobni da se brinu o sebi niti o svijetu, te da taj zadatak pada u ruke Stenlija, Stele i njihove djece. Holmanova verzija bi bila potpuno u skladu sa holivudskim insistiranjem na progresivizmu jer bi istakla Stenlija kao nosioca kulturnog napretka i svijetle budućnosti, a Blanš kao osobu koja se ne može prilagoditi modernom dobu. Ova verzija bi ipak bila u apsolutnoj suprotnosti sa Vilijamsovom vizijom jer je Vilijamsov komad u skladu sa modernističkom estetikom vjernosti životu, a ne sa potvrdom konvencionalnih vrijednosti i moralne retorike. Holmanovo viđenje je jednostrano jer ističe socijalni, a ne psihološki momenat i važnost mita o plantaži, kompleksnu situaciju Blanšine zatočenosti između „idealne“ prošlosti i sadašnjosti, koja zahtijeva da Blanš prizna istinu o razvratu svoje porodice, koji je doveo do finansijske i moralne propasti. Vilijamsov agent Odri Vud (Audrey Wood) bila je skeptična u vezi sa ekranizacijom drame zbog teme seksualnosti, koja bi naišla na otpor Uprave kodeksa proizvodnje. Vilijams je imao mnogo više entuzijazma, pa je pokušao da djelo proda producentkinji Ireni Selznick (Irene Selznick), čemu se Vud usprotivila, želeći da prvo obezbijedi glumce i reditelja. U međuvremenu su predstavnici Paramaunta koji su se raspitivali kod Uprave naišli na obeshrabrujući odgovor zbog zabranjenih tema. Na kraju je Čarls K. Feldman iz Vornera Brosa kupio prava na film za 50.000 \$, a dogovoreno je da Vilijams sa Oskarom Solom (Oscar Saul) piše scenario. Vidi: R. B Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 71–75.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, 62.

¹⁰⁰⁶ Uprkos senzacionalnom materijalu filma *Džoni Belinda* (junakinja nakon silovanja zatrudni i odgaja dijete), ovaj film je bio standardna melodrama, i, kako ističu Palmer i Brej, nema dramsku snagu koju

Kazan, koji je bio dobro upoznat sa Kodeksom, znao da će se pri ekranizaciji naići na otpor Uprave.¹⁰⁰⁷

Prvi pregovori o pravima na film bili su obilježeni restrikcijama koje su proizilazile iz činjenice da je film *masovni* medij, te da njegov sadržaj, lako dostupan svima, može imati poguban uticaj na publiku:

*... odredbe Kodeksa proizvodnje su očigledno donesene imajući u vidu saznanje da su filmovi, za razliku od pozorišnih predstava usmjereni ka masovnoj publici, zrelijim i nezrelijim njenim članovima, mlađima i ne tako mladima. Upravo, zbog toga što se filmovi neselektivno prikazuju svim klasama koje čine publiku, od strane industrije postoji otvoreno priznanje o njenoj posebnoj odgovornosti prema ovakvom konglomeratu mušterija. Materijal koji se ocijeni kao savršeno dobar za dramaturgiju i obradu na sceni, može se pokazati upitnim, ili potpuno neprihvatljivim kad se prikazuje na filmu.*¹⁰⁰⁸

Nakon prvobitne odluke da zadrži pasivnu ulogu u zajedničkom aranžmanu sa scenaristom Oskarom Solom, Vilijams je, nezadovoljan kako ovaj modifikuje njegov tekst, preuzeo najveći dio posla, za koji je i dobio priznanje.¹⁰⁰⁹

Uprava koda proizvodnje je na konačnu verziju scenarija imala tri prigovora: 1) pominjanje „seksualne perverzije“ u vezi sa Blanšinih mužem, Alenom Grejom, 2) pretpostavke o Blanšinoj nimfomaniji, i 3) scena silovanja. Trebalo je naći neko drugi razlog za samoubistvo muža, Blanšinu nimfomaniju je trebalo preoblikovati u Blanšino traganje za romansom i sigurnosti (što je dijelom tačno), a što se tiče same scene u kojoj Stenli napada Blanš, ona bi ostala relativno ista, s tim što bi nastavak bio različit: Blanš bi potonula u demenciju i optužila Stenlija za silovanje, a on bi negirao čin silovanja i dokazao svoju nevinost. Uprava je predložila dvije mogućnosti da Stenli dokaže svoju

drami *Tramvaj zvani želja* daju kombinacija mizoginističkog nasilja i zabranjenog eroticizma. Vidi: R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 85.

¹⁰⁰⁷ Kazan je razmišljao i o tome da studiju ne dâ scenario na uvid, ali je odustao znajući da bi to uticalo na prodaju.

¹⁰⁰⁸ Nancy M. Tischler, “Tiger – tiger! Blanche's Rape on Screen“, in: *Critical Insights: A Streetcar Named Desire*, ed. Brenda Murphy, Pasadena: Salem Press, c2010, 281, “the provisions of the Production Code are quite patently set down in the knowledge that motion pictures, unlike stage plays, appeal to mass audiences; to the mature and immature; to the young and not-so young. Because these motion pictures are exhibited rather indiscriminately among all kinds of classes of audiences, there is a frank acknowledgement on the part of the industry, of a peculiar responsibility to this conglomeration of patrons. Material which may be perfectly valid for dramatization and treatment on the stage, may be questionable, or even completely unacceptable, when presented in a motion picture“.

¹⁰⁰⁹ William Robert Bray, “Elia Kazan's *A Streetcar Named Desire*“, in: *Modern American Drama on Screen*, 75–76.

nevinost: da Blanš nazove Stenlija Alanovim imenom, i potom *zamišlja* silovanje (gledaoci bi bili svjesni da ona zamišlja), a druga da Stenli pokuša silovanje, ali odustaje od čina jer vidi da Blanš doživljava nervni slom.

Feldman je predložio Kazanu reviziju scenarija¹⁰¹⁰, ali njegove sugestije nisu prihvatili ni Kazan ni Vilijams jer nisu bili voljni da kompleksnu dramu o ljudskom iskustvu pretoče u melodramu.¹⁰¹¹ I Kazan i Vilijams su prijetili da će, u slučaju da ne ostane scena silovanja, napustiti cijeli projekat. Vilijams je objasnio da termin „nimfomanija“ trivijalizuje Blanšino kompleksno stanje jer se radi o usamljenoj i krhkoj osobi koja traži toplinu i zaštitu, a diskutabilna scena silovanja je, prema njemu, „suštinska istina drame“¹⁰¹² za koju se on bori svim srcem. Kazan je podržao Vilijamsov stav, objašnjavajući da *Tramvaj zvani želja* nije naturalistička prljava drama nego „poetska tragedija zasnovana na realizmu“¹⁰¹³ i da, kao porodična predstava koja dvije godine ima ogromnu gledanost mora biti pretočena u film.

Brin je na kraju pristao da ostane scena silovanja¹⁰¹⁴ „ako se uradi sugestivno i delikatno“¹⁰¹⁵. Zahtjev od Uprave je bio i da, ukoliko ostane scena silovanja, Stenli

¹⁰¹⁰ Prema Feldmanu, glavni konflikt drame je bio sukob Stenlijevog realizma i Blanšine osjetljivosti. Ova antipatija, prema Feldmanu, ide tako daleko da Stenli raskrinkava vezu između Blanš i Miča. U skladu sa Feldmanovim viđenjem, veza između Miča i Blanš bi bila potpuno ostvariva da se drugi nijesu umiješali. Stenli uništava Blanšine iluzije, time uništavajući samu Blanš. Isto tako, Feldman smatra da čin silovanja u drami i nije neophodan, jer se Blanš godinama izlaže „silovanju“ same sebe u znak kazne zbog ophođenja prema mužu. Glavni lik tragedije prema Feldmanu je Stela. Vidi: R. B Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 79.

¹⁰¹¹ Palmer i Brej zaključuju da su izmjene koje je Feldman predložio bile u skladu sa melodramom tipičnom za Ameriku pedesetih. Mogućnost da Blanš izliječi probleme svoje društveno-ekonomske izmještenosti, erotskog nemira i mitomanije, a Mič svoj problem vezanosti za majku, odgovarao bi duhu pedesetih godina koji počiva na kultu porodice sa centralnom figurom oca. Blanš bi se svela na iluzionistu koji narušava mir svoje sestre i dobija ono što zaslužuje, ostali složeni likovi bi bili svedeni na stereotipe (ljubomorni muž – dobronamjerna i neupućena supruga – iritirajuća rodaka), a priča na niz klišea. Silovanje bi predstavljalo uspostavljanje muške superiornosti, kazna koju Stenli ne čini kad shvati da je Blanš bolesna i da je potčinjenost već postignuta. Takođe, to što je Stenli pronašao neku dobrotu u sebi, omogućilo bi Steli da pošalje sestru daleko od sebe i povrati mir u kući. Njih dvoje bi se za dobro djeteta promijenili, a Blanš bi bila gurnuta na marginu. Ovo bi, kao u Holmanovoj verziji, dovelo do srećnog kraja i u holivudskom maniru, isticanja svetosti porodice, jer oni koji su se usudili da naruše porodične vrijednosti su ili kažnjeni ili protjerani. Kako Palmer i Brej tvrde, Vilijamsova vizija je bila mnogo kompleksnija: snaga ovog dramskog komada leži u tome da mogućnost Blanšinog izbjavljenja kroz vezu sa Mičem postaje iluzija. Vidi: R. B Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 79–82.

¹⁰¹² *Ibid.*, 87, “pivotal, integral truth in the play“.

¹⁰¹³ *Ibid.*, “poetic tragedy based on realism“.

¹⁰¹⁴ U strahu od gubitka novca, Feldman je dogovorio sa Brinom novi sastanak, na kojem su predložene nove izmjene. Kazan i Vilijams su prijetili da će objaviti scenario sa bilješkama, u kojem će objasniti zašto im nije bilo dozvoljeno da naprave film. Brin nije znao šta da radi: ako eliminiše scenu silovanja znaćice da Kodeks promovise standarde koji nisu u skladu sa modernim tekovinama, a ako dozvoli da se prikaže nešto što je po Kodeksu zabranjeno, to će značiti da ti standardi nijesu vrijedni poštovanja. Pošto je Brin već trpio kritike liberalnih kritičara, činjenica da čuveni reditelj Kazan napusti projekat u kome se snima film, zasnovan na poznatoj brodvejskoj drami koja je dobila Pulicerovu nagradu, donijela bi samo

mora biti kažnjen Stelinim napuštanjem. Kazan je scenu silovanja majstorski izveo, na način da se ne vidi, ali da je svima jasno da se desilo. Kazan je naknadne Brinove sugestije o tome kako da odradi scenu – odbio.

U pozorišnoj verziji kraja, Stela je uznemirena oko toga što se desilo Blanš u njenom odsustvu, ali njena ljutnja brzo prolazi jer je erotska veza između nje i Stenlija još jača nakon Blanšinog odlaska. U filmskoj verziji, koju je trebalo uskladiti sa zahtjevom cenzure da se zločinac kazni, Vilijams je smislio rješenje prema kome Stela, nakon što odvede Blanš, odbija da se vrati u stan i izgovara sljedeće riječi: „Ovog puta se ne vraćamo. Ne. Nikad se nećemo vratiti. Nikada, nikada, nikada.“¹⁰¹⁶ Očigledno, filmski kraj je dvosmislen, jer Stelino odbijanje možemo protumačiti kao nešto što je samo privremeno, imajući u vidu činjenicu da se Stela na filmu (i u drami), i nakon prethodne svađe i udaraca koje je pretrpjela, vrlo brzo vratila Stenliju i oprostila mu. Iako dvosmislen, ovakav kraj je zadovoljio Brina.

Naknadnu cenzuru film je neočekivano pretrpio od Legije pristojnosti, čiji zadatak je bio da rangira filmove na osnovu njihovog sadržaja na – one koji su podobni i na one koji su nepodobni.¹⁰¹⁷ Problem za Legiju nije bio u zabranjenim temama, nego u „ogromnom naglašavanju grijeha i čulnosti“¹⁰¹⁸. Glavni prigovor Legije je bilo tematizovanje seksualne želje, iskrivljenje uloge koju tijelo treba da ima u ljudskom životu, dakle ne brutalan i nemoralan odnos između Blanš i Stenlija koliko strastveni odnos između Stele i Stenlija. Zato je film svrstan u kategoriju „C“ (ova kategorija podrazumijevala je „zabranjen film“).

Čelnici studija Vornier bradurz strahujući da film zbog negativne ocjene ne izgubi veliki dio publike a time i novac, nametnuli su reditelju dvanaest novih rezova ili četiri minuta filma. Studio je pokušao da ubijedi Legiju da navede rezove koji bi se mogli

negativan publicitet. Brin nije vjerovao da će Kazan i Vilijams odraditi scenu silovanja po njegovim instrukcijama, pa je postavio Džeka Vizarda (Jack Vizzard) da nadgleda produkciju. Vizard je tvrdio da neće biti dobro ako Kazan uradi scenu tako da se ona može dvosmisleno protumačiti, pa bi u tom slučaju trebalo snimiti dodatne kadrove koji će jasno pokazati da se silovanje nije dogodilo. R. B Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 84–87.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, 84, “if done by suggestion and delicacy“.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, 89, “We're never going back in there. Not this time. We're never going back. Never back, never back again.“

¹⁰¹⁷ Studio Vornier Bros je bio dogovorio da predstavnici Legije časti odgledaju film prije prikazivanja u prisustvu Džeka Vizarda, bivšeg bogoslova. Otac Patrik Masterson (Patrick Masterson), monsinjor Tomas Little (Thomas Little) i Meri Luram (Mary Loram) bili su šokirani. I Kvigli je smatrao da će film biti problematičan, naročito zbog nesuglasica između Uprave i Legije. Vidi: R. B Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 89.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, 90.

napraviti kako bi se film mogao rangirati kao „B“ („B“ kategorija je podrazumijevala „djelimično moralno upitan film za sve“). Legija je pristala na izmjene (četiri minuta filma), a sam problem koji je na početku naglasila, minimalno je promijenjen, jer je ovo i dalje bio film koji dramatizuje čulnost.¹⁰¹⁹ Zato ni Kazan nije vidio nikakvu svrhu ovih izmjena. Prema Kazanu, film je tim rezovima izgubio dio umjetničkog kvaliteta koji se naročito ticao motivacije i atmosfere.¹⁰²⁰ Najveći dio rezova se odnosio na uklanjanje senzualnosti iz Stelinog lika, naročito u sceni u kojoj se poslije partije karata, Stela vraća Stenliju. Kvigli, koji je od Kazana tražio da Stelu prikaže kao pristojnu djevojku koju privlači muž, bio je šokiran karnalnošću scene.¹⁰²¹ Ostali rezovi se, uglavnom, odnose na izdvojene rečenice u dijalogu, od kojih neke naglašavaju Blanšinu seksualnost i čežnju ili brutalnost Stenlijevog čina. 1993. godine, cenzurisani djelovi filma su ponovo umetnuti u film¹⁰²², čime je film povratio otvoreno senzualniji ton.

Filips navodi sljedeće izmjene koje je nametnula Legija pristojnosti:¹⁰²³

– Uklanjanje tri posljednje riječi koje Blanš upućuje prodavcu novina: „Hoću da te poljubim samo jednom... nježno... i slatko u usta.“¹⁰²⁴

– Umetanje totala umjesto srednjeg i krupnog plana u sceni u kojoj Stela lagano silazi stepenicama prije nego što zagrlila Stenlija u znak pomirenja. (Za Legiju pristojnosti ova scena je bila previše „karnalna“, pa je predložena upotreba totala. Ipak, Stelina promjena raspoloženja, tj. ljutnja, koja prelazi u opraštanje nije uočljiva sa veće distance pa se tako publici ne može približiti ni kompleksnost Stelinog lika.)

– Uklanjanje Stenlijeve rečenice koju ovaj izgovara neposredno prije silovanja: „Možda i ne bi bilo loše upetljati se u...“¹⁰²⁵ (Uklanjanje ove rečenice znači da se Stenli

¹⁰¹⁹ I Legija je morala da „olabavi“ svoje principe jer ni ona nije bila voljna da trpi prigovor javnosti zbog cenzure poznate drame. Vidi: R. B Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 91.

¹⁰²⁰ Problem je bio i taj što Legija, koja je bila zadužena za rangiranje filmova u korist katoličke zajednice a ne za cenzuru filmova, a kako Vilijams i Kazan nisu bili obaviješteni o problemima vezanim za odobrenje Legije niti su se konsultovali s njom vezano za izmjene, Kazan je burno reagovao negirajući što jedna grupa stanovništva nameće moral svima ostalima i ističući da je nemoralno da njegova sloboda izražavanja bude ugrožena. Vidi: *ibid.*, 91–95.

¹⁰²¹ *Ibid.*, 90.

¹⁰²² Rezove je, četrdeset godina nakon premijere, našao Majkl Erik (Michael Arick), tadašnji direktor prezervacije Vornor Brosa, u sefu, među jeftinim vesternima i slikama. Vidi: Kenneth Turan, *A 'Streetcar' Named Entire*, September 26, 1993. Dostupno na: http://articles.latimes.com/1993-09-26/entertainment/ca-39041_1_elia-kazan-s-film (12. 03. 2014).

¹⁰²³ G. D. Phillips, *op. cit.*, 85–86

¹⁰²⁴ *A Streetcar Named Desire*, Dir. Elia Kazan. Warner Bros., 1951, “I would like to kiss you softly and sweetly on the mouth.”

¹⁰²⁵ *Ibid.*, “You know, you might not be bad to interfere with.”

ne ponaša impulsivno nego da je dugo smišljao plan, što ga čini brutalnijim nego što jeste.)

Pošto Viliijams i Kazan nisu bili obaviješteni o problemima vezanim za odobrenje Legije niti su se konsultovali s njom u vezi s izmjenom, Kazan je burno reagovao negirajući što jedna grupa stanovništva nameće moral svima ostalima i ističući da je nemoralno da njegova sloboda izražavanja bude ugrožena. Iako je „C“ rangiranje izbjegnuto, Kazan je u pismu „Njujork tajmsu“ napisao da Vorners „ne mari ni centa za ljepotu i umjetničku vrijednost filma... To je posao, a ne umjetnost. Oni su željeli da cijela porodica gleda film. Nisu htjeli ništa što bi nekog spriječilo da pogleda film. U isto vrijeme su željeli da film bude dovoljno prljav da privuče ljude. Sve ovo je sramota“.¹⁰²⁶

2.4. Analiza dramskih i filmskih segmenata

Naredna analiza dramskih i filmskih segmenata pokazuje Kazanovo umijeće da, uprkos restrikciji nametnutoj cenzurom, Viliijamsov tekst prilagodi filmskom mediju, u skladu sa svojom vizijom.

Prva scena: drama

Prva scena drame počinje opisom siromašne četvrti poznate kao *Rajska polja* (*Elysian Fields*). Četvrt ima neku „draž ozloglašenosti“¹⁰²⁷ po čemu se razlikuje od ostalih djelova Nju Orlensa, koji predstavlja „kosmopolitski grad u čijem se starom delu rase relativno srdačno i lako mešaju“¹⁰²⁸, u kome se osjeća „topao dah tamne reke [i] slab miris banane i kafe“¹⁰²⁹, i čuje klavir „po čijim dirkama prebiraju tamni prsti veštinom punom zanosa“¹⁰³⁰. Nakon opisa, crnkinja priča vic Junis, a potom upozorava pomorca koji traži obližnji klub da ne traći novac na takvom mjestu. Odmah potom,

¹⁰²⁶ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 94. “didn't give a damn about the beauty or the artistic value of the picture... them it was just a piece of entertainment. It was business, not art... the whole business was rather an outrage.”

¹⁰²⁷ Tenesi Viliijams, *Tramvaj zvani želja*, prev. Vera Nešić i Dragoslav Andrić, u: *Pre i posle „Kose“: Savremena američka drama*, izbor i predgovor Jovan Ćirilov, Beograd: Zepter Book World, 2002, “raffish charm“, I, i, 73.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, “a cosmopolitan city where there is a relatively warm and easy intermingling of races in the old part of town”.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, “the warm breath of the brown river [...] faint redolences of bananas and coffee”.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, “played with the infatuated fluency of brown fingers”.

vidimo Stenlija, koji u pratnji druga Miča, dolazi ispred stana, doziva Stelu i baca joj upakovani komad mesa. Ona hvata meso, protestujući i istovremeno se smijući. Junis i crnkinja se smiju. Njih dvojica odlaze u kuglanu, a Stela im se pridružuje. Stiže Blanš i traži broj ulice. Junis, komšinica, pokazuje Blanš mjesto gdje Stela živi (dok ova gleda u nevjerici) i uvodi je u stan. Junis odlazi po Stelu. Blanš nalazi bocu viskija i ispija veliki gutljaj. Stela dolazi, a Blanš joj pokazuje da je razočarana mjestom gdje živi. Stela je uvjerava da je Nju Orleans drugačiji od ostalih gradova. Blanš primjećuje da stan ima samo dvije sobe, ali je Stela uvjerava da to Stenliju neće smetati jer je Poljak. Blanš objašnjava da je uzela privremeno odsustvo iz škole zbog stanja u kome se nalazi, i da će kratko ostati kod nje jer ne podnosi samoću. Na kraju joj saopštava da je njihova kuća, Bel Rev, izgubljena. Ona podsjeća sestru na umrle članove njihove porodice i na to da se ona žrtvovala da ostane da ih njeguje, za razliku od Stele koja je napustila kuću. Stela plače i odlazi u kupatilo.

Stenli dolazi. Blanš se upoznaje sa njim. Nudi joj piće, a ona odbija komentarišući da rijetko kad pije. Stenli je pita da li je nekad bila udata. Blanš, vidno potresena, odgovara da je njen muž umro.

Prva dramska scena, vidimo, ističe Blanšinu *nepripadnost* brutalnom i realističnom okruženju Nju Orleansa, kao mjestu koje odiše porocima (crnkinja priča vulgarni vic, klub koji pomorac traži ima sumnjivu reputaciju, Stela upozorava Blanš da Nju Orleans nije kao ostali gradovi), prostotom (Stela upozorava na prostotu Stenlijevih drugova), siromaštvom, ali i duhom vitalnosti. U takvo okruženje dolazi Blanš sa manirima umiruće civilizacije, odjevena „veoma ukusno: na sebi ima beli kostim sa tesnom bluzom od čipkaste tkanine, bisernu ogrlicu i minduše, bele rukavice i šešir; sve u svemu izgleda kao da je krenula na neku letnju sedeljku u bašti“¹⁰³¹, tražeći bijeg od brutalnog, grubog i neosjetljivog svijeta.

Prva scena nas uvodi i u osnovne karakterne crte glavnih likova.

Stenli je prikazan kao grubijan i tipična lorensovska figura:

¹⁰³¹ *Ibid.*, 74, “daintly dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district“.

*Nagonska radost kojom je prožeto njegovo biće – izbija iz svakog njegovog pokreta i celokupnog držanja. Još od samog početka muške zrelosti, glavno u životu mu je bilo uživanje sa ženama, pružanje i uzimanje tog uživanja, ali bez onog blagog predavanja punog potčinjenosti, već sa snagom i gordošću perjem nakićenog mužjaka među kokoškama.*¹⁰³²

Očigledno je da on upravlja svojim životom i životom svoje žene i drugova. Ipak, iako privlačna figura zbog vjere u sebe, neposredne seksualnosti bez samodestruktivne puritanske krivice, zdravog života i vitalnosti, iz njegovog „sirovog“ ponašanja primjećujemo da je on oličenje brutalnosti i društvene banalnosti svedene na pozitivističke težnje.

Scena sa paketom mesa koji Stenli baca Steli i njena reakcija nam jasno predočavaju prirodu njihovog odnosa: Stenli je „preživjeli iz kamenog doba“, koji baca ulov ženi, koja ga kod kuće vjerno čeka, a paket mesa, simbol seksualnosti, nagovještava fizičku privlačnost koja ih spaja i Stelinu zanesenost Stenlijem.

Osnovne crte Blanšinog karaktera u kontradiktornosti su sa Stenlijevim (sophisticiranost, lijepi maniri, kultura govora, sklonost ka umjetnosti i višim životnim ciljevima), iako primjećujemo i one koje je prikazuju u lošem svjetlu (nadmen, superioran stav prema okruženju, nije u stanju da kaže istinu, želi da se predstavi drugačijom nego što jeste).

Prva sekvenca: film

Od samog početka filma svjedoci smo filmskog „otvaranja“ drame: umjesto zgrade Kovalskih, Kazan nam prikazuje najprometniji dio Nju Orleansa – željezničku stanicu sa koje dopiru huka lokomotive, vika ljudi, i zvuci automobila koji pristižu na stanicu. Nakon prolaska vesele svadbene povorke, u svoj toj gužvi, iz dima i pare lokomotive, pojavljuje se Blanš, poput utvare izgubljenog pogleda, u bijeloj haljini i sa šeširom.

Ovo je jedina scena na kojoj vidimo prikaz Nju Orleansa. Kazanovo „otvaranje“ drame nije samo dekorativni element kojim film raspolaže već svrsishodna vizuelizacija

¹⁰³² *Ibid.*, 84, “Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood the centre of his life has been pleasure with women, the giving and taking of it, not with weak indulgence, dependently, but with the power and pride of a richly feathered male bird among hens.”

koja služi da pokaže kako Blanš štrči od okruženja. U knjizi snimanja Kazan to ovako opisuje:

Prostor između dva voza je ispunjen parom i dimom... povorka u karnvealskim kostimima nekog prati. Putnici iz voza koji dolazi idu ka kameri. Blanšina figura se umorno vuče kroz turobni tunel stanice... gomila iz suprotnog pravca kroz koju se probija... ne liči na ljude – više na stijene... kroz koje se probija do nekog izvora svjetla i oslobođenja.¹⁰³³

Uvodna scena je i projekcija Blanšinog mentalnog stanja. Blanšina nestvarna pojava, koja odudara od bučnog okruženja je uspješno vizuelizovanje konflikta između stvarnosti i iluzije, koji je u drami samo verbalno nagoviješten („Njena pojava ne odgovara ovoj okolini“¹⁰³⁴). Uvodna scena filma, složićemo se sa Jakovarom, unosi četiri glavna motiva koji nagovještavaju Blanšino buduće stradanje¹⁰³⁵: motiv vreline (znoj i para na stanici u prvoj sceni, simbol Blanšine senzualnosti i pritiska drugih ljudi, a Jakovar primjećuje paradoksalnu situaciju koja je izraz Blanšinog stanja: Blanšin bijeg od vreline je vrela voda, kao što je romantizam vodi do senzualnosti od koje bježi¹⁰³⁶), motiv buke (buka iz uvodne scene se ponavlja na početku svake scene: Blanš bježi od buke, a buka je u njenoj glavi, ono što je stalno progoni je melodija Verzuvijana kao sjećanje na umrlog muža; Jakovar i u ovom motivu primjećuje paradoks i zaključuje da je Blanšina odbrana od buke opet buka¹⁰³⁷), motiv svjetla (Blanš sve vrijeme bježi od svjetla u sjenku, od istine u laži, a kineska lampa koja služi kao dekoracija simbol je njene želje da živi u fantaziji i da prikrije godine i propadanje; Stenli, s druge strane, voli tamu koja je nagovještaj njegovog morbidnog čina na kraju¹⁰³⁸) i motiv fizičkog kontakta (Blanš ima strah od kontakta sa drugim ljudima jer oni ne dozvoljavaju da se njene fantazije obistine¹⁰³⁹). Nakon što je mornar na stanici ljubazno prati do tramvaja po imenu *Želja*, koji će je dovesti do *Jelisejskih polja*, Blanš, „kao kroz minsko

¹⁰³³ W. R. Bray, *op. cit.*, 82, “The space between two trains is filled with blowing steam and smoke... a party in Carnival costumes is seeing someone off. Passengers from the arriving trains come toward the camera. Blanche's figure advances exhaustedly through the nightmarish tunnel of the station... The opposing crowd through which she struggles to move... are not even quite identifiable as human-perhaps more like rocks ... against which she is fighting her way to some source of light and liberation.”

¹⁰³⁴ T. Vilijs, *Tramvaj zvani želja*, I, i, 74, “Her appearance is incongruous to the setting.”

¹⁰³⁵ M. Yacowar, *op. cit.*, 17–19.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, 17.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, 18.

¹⁰³⁸ *Ibid.*

¹⁰³⁹ *Ibid.*, 19.

polje¹⁰⁴⁰, prolazi pored kafića iz kojeg dopiru zvuci džez muzike, vika i smijeh sve dok ne dođe do zgrade Kovalskih, ispred koje veselo pričaju Junis i crnkinja.

Drugo filmsko „otvaranje“ drame je prikaz kuglane u kojoj Blanš traži sestru. U gužvi dvorane, kojom odzvanjaju zvuci oborenih kegli, Blanš se osjeća izgubljeno. Dok stoji pored traka za kuglanje, Blanš unezvijereno gleda oko sebe pokušavajući da nađe poznato lice. U trenutku kad odlučuje da potraži informacije, čuje Stelin glas i u očaju hita ka njoj grleći je kao da joj je to posljednji spas. Poslije susreta, slijedi prva slika Stenlija na filmu: u kuglani, Stenli se svađa sa ostalim muškarcima iz tima; Stela želi da upozna Blanš sa Stenlijem, ali ona odbija; na Blanšino pitanje ko je on, Stela s ponosnim osmjehom na licu kaže: „Onaj koji pravi gužvu. Nije li zgodan?“¹⁰⁴¹

Na filmu, razgovor između Stele i Blanš započinje u kuglani. Kazan koristi kadriranje plan-kontraplan da prikaže razgovor između sestara: dok ispija viski i pali cigarete, Blanš komentariše svoju savršenu i Stelinu punačku figuru; ona podsjeća Stelu da je napustila Bel Rev; Stela ne reaguje i upućuje Blanš komplimente; Blanš se pravda da nije pijanica već da se osjeća rastrešeno i umorno, skrivajući lice rukama da prikrije laži zbog napuštanja grada Orijela (u drami grad se zove Lorel). Slijedi rez na stan Kovalskih. Razgovor između sestara se nastavlja kod kuće, kao u drami. Dijalog je zadržan sa izvjesnim skraćenjima, ali vizuelni i auditivni efekti na filmu više od drame naglašavaju unutrašnji svijet protagonista. Na filmu prvo *vidimo* toplu kupku koju Stela priprema za sestru, koja uvodi motiv vode kao simbola čišćenja (topla kupka umiruje Blanšine nerve, ali je i čišćenje njene savjesti), nakon čega Blanš daje prigovor na skučenost stana. Slijede komentari na račun Stenlija (u srednje krupnom planu), a Stenlijeva fotografija služi kao vizuelni fokus kadra. Krupni kadar Blanš gledaocu približava kompleksnost Blanšinog emocionalnog svijeta: šokiranost Stelinim direktnim opisom tjelesne žudnje ali i zavist, samooptuživanje zbog porodične tragedije ali i samosažaljenje i potrebu za projektovanjem krivice. Kazan postiže izuzetnu dramatičnost u sceni u kojoj Blanš saopštava Steli gubitak Bel Reva: Stela i Blanš su u dvoplanu: Blanš počinje priču o svom žrtvovanju; slijedi prelazak na američki plan: Blanš saopštava da je kuća izgubljena, Stela pita kako se to desilo; u strahu od optužbe, Blanš ustaje i bježi, kamera švenkuje u pravcu u kome Blanš trči; zvuk voza postaje sve jači kako napetost raste; Blanš se zaustavlja kod stepenika; kamera se zaustavlja; Blanš

¹⁰⁴⁰ W. R. Bray, *op. cit.*, 82.

¹⁰⁴¹ *A Streetcar Named Desire*, “The one who's making all the rhub-op. Isn't he wonderful?”

počinje da priča o svojoj žrtvi; u krupnom planu je vidimo dok priča o smrti najbližih; slijedi dijaloška scena u dvoplanu: Blanš optužuje Stelu što je pošla; Stela bježi.

Kazan „otvara“ dramu (stanicom, kuglanom, ulicama Nju Orleansa) da bi vizuelizovao Blanšino mentalno stanje i istakao činjenicu da Blanš odudara (pojavom i ponašanjem) od okruženja. Prometna stanica koja vrvi od ljudi, dolazak voza i automobila, buka lokomotive, svadbena povorka, ulice prepune ljudi, tuča u barovima, sirene, udaranje kegli, vika ljudi i užurbanost su dio scenografije koji i vizuelno i auditivno naglašavaju pritisak okruženja kome Blanš ne pripada i stvaraju atmosferu gušenja. Izgubljeni izraz Blanšinog lica, njena očigledna nelagoda, čuđenje i trzanje na svaki zvuk, svjedoče o tome. Umjesto verbalne reference u drami na tramvaj kojim je stigla, Kazan bira da *prikaže* tramvaj zvani *Želja (Desire)* i tramvaj po imenu *Groblje (Cemetery)*, kojima se Blanš vozi da bi na taj način *vizuelno* istakao dvije sile koje su obilježile Blanšin život – *želju*, koja je antiteza – *smrti*¹⁰⁴², i dovele je do *Jelisejskih polja* (rajskog svijeta blaženog mira Kovalskih), koji će, paradoksalno, za nju postati pakao. Takođe, Kazan već u prvoj sceni uvodi nepoznatog pomorca koji ljubazno prati Blanš do tramvaja, implicirajući na samom početku Blanšinu opsesivnu potrebu za zaštitom (zaštitnikom), tj. „ljubaznošću stranaca“, koja će na kraju postati jedino Blanšino utočište. U cilju vizuelizacije *vitalnosti* i „sirovog šarma“ Nju Orleansa, Kazan provodi Blanš kroz prepune ulice ovoga grada i izlaže je glasnim zvucima džez muzike i bučnom okruženju.

U prvom utisku o Stenliju, Kazan želi da prenese istu ideju kao Vilijams – da Stenlija doživimo kao mačo-muškarca, „gizdavog sjemenošu“¹⁰⁴³, superiornijeg u odnosu na svoje okruženje. Kazan bira drugačiju sliku: ne kao lovca koji baca ulov (meso) Steli, kao u drami, već u kuglani, kako mu se, dok pravi gužvu, Stela divi. Na taj način, Kazan, na samom početku filma naglašava ideju o privlačnosti uništitelja.

Prvi susret između Blanš i Stenlija u verbalnom smislu ne razlikuje se mnogo od onog u drami. Na filmu, međutim, Kazan uspijeva da, u sceni koja nema radnje, mnoštvom vizuelnih i auditivnih elemenata naglasi tenziju i seksualnost u odnosu između Blanš i Stenlija (fizička blizina, znoj, dodir), Blanšinu potrebu za zaštitom

¹⁰⁴² Blanš se okreće senzualnom dijelu svoje prirode – vezama sa muškarcima – jer želi da neutrališe strah od smrti, koja je proganja još od samoubistva muža i smrti predaka.

¹⁰⁴³ Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, Oxford: Heinemann Education Publishers, 1995, I, i, 16, “gaudy seed-bearer“.

(mačka, trzaj, dodir, zvuk polke) i njenu neurotičnost (zvuk polke, pucanj). Kadriranje plan-kontraplan omogućava da pratimo naizmjenične reakcije aktera i steknemo utisak o spontanosti dijaloga. Poslije Stenlijevog ulaska, slijedi dijalog između njih dvoje (u srednjekrupnom planu): Blanš se predstavlja, Stenli pita za Stelu i prolazi tik pored Blanš; on skida jaknu, a ona se odmiče u suprotnom pravcu; on opet prolazi pored nje, znojav, u uskoj majici koja ističe njegovu korpulentnu građu, i pita je odakle dolazi; ona odgovara; on joj nudi piće; ona odbija; on skida majicu, ona odvraća pogled; ona se okreće i zadržava pogled na njegovom golom poprsju. Trenutak u kome Blanš očima „proždire“ Stenlija, kako komentariše Vilijam Robert Brej, jeste ženski voajerizam ovjekovječen u istoriji filma.¹⁰⁴⁴ U nastavku scene vidimo Stenlija kako prilazi Blanš; slijedi dijaloška scena kadrirana na principu plan-kontraplan: Stenli se raspituje za Blanšin posao, s vremena na vrijeme spuštajući pogled put Blanšinih grudi. U trenutku kad je pita koliko namjerava da boravi kod njih, čuje se kako mačka mjauče. Blanš naglo strekne i u strahu dodirne Stenlija. On primjećuje njen dodir, oponaša mjaukanje mačke i smije se. Stenli se okreće tražeći Stelu, a Blanš, vidno uznemirena, sjeda pored prozora. Nakon Stenlijevog pitanja: „Reče [Stela] da si bila udata, je li tako?“¹⁰⁴⁵, Blanš potvrdno odgovara, dok čujemo kako pitanje i dalje odzvanja u njenoj glavi; čuje se zvuk polke; vidimo Blanš u krupnom planu; znoj na Blanšinom licu i treptanje očima nagovještavaju kao da će pasti; ona odgovara da je muž umro; prilazi prozoru i prekriva uši rukama; čuje se pucanj i nakon pucnja muzika prestaje.

Druga scena: drama

Na početku druge dramske scene, Stela objašnjava Stenliju da izlazi sa Blanš dok on i njegovi drugovi igraju poker. Stela mu saopštava vijesti o gubitku porodične kuće i upućuje ga da se nježno odnosi prema Blanš zbog njenog trenutnog stanja. Stenli želi da raspravlja o gubitku imanja i podsjeća Stelu na Napoleonov kodeks, prema kome sve što pripada ženi pripada i mužu. On pretura Blanšin kofer, u njemu vidi krzno i nakit i obećava da će dovesti prijatelja da ga procijeni. U želji da okonča raspravu, Stela izlazi na terasu.

Nakon izlaska iz kupatila, Blanš traži da joj Stenli zakopča haljinu i traži cigaretu. On počinje da je ispituje, a ona traži njegove komentare na račun njenog

¹⁰⁴⁴ W. R. Bray, *op. cit.*, 83.

¹⁰⁴⁵ *A Streetcar Named Desire*, “she... said you were married once, weren't you?”

izgleda. On joj objašnjava da mu do toga nije stalo i da mari samo za ljude koji su iskreni. Da bi skrenula pažnju sa glavne teme, Blanš uručuje komplimente Stenliju, nazivajući ga „pravim muškarcem“ koji je „jednostavan, neposredan i... pomalo neotesan.“¹⁰⁴⁶. Stenli otima papire za koje se ispostavlja da su ljubavna pisma, a ona komentariše da ih dodir njegovih ruku skrnavi. Na kraju, Blanš uručuje Stenliju dokumenta koja su dokaz da je kuća izgubljena zbog hipoteke, jer su njeni „lakomisleni dedovi, i očevi, i ujaci i braća krčmarili komad po komad zemlje zbog svog legendarnog bludničenja“¹⁰⁴⁷. Ona komentariše da je dobro što su papiri završili u Stenlijevim „velikim, sposobnim rukama“¹⁰⁴⁸. Blanš saznaje od Stenlija da je Stela trudna i grli sestru. Objasnjava kako je pokušala da izgadi svađu sa Stenlijem, tako što se prema svemu odnosila kao u šali, priznajući da je čak i flertovala.

Scena uvodi Blanšino flertovanje, njen jedini način da privuče muškarca (dugmad, dim cigarete i kofer predstavljaju falusne simbole), koga je Stenli i te kako svjestan: kad ga popraska parfemom, on iziritiran kaže: „Da ne znam da si sestra moje žene, svašta bi' o tebi pomislio!“¹⁰⁴⁹ Činjenica da Stenli postupa suprotno od Stelinih želja (pretura po njenom koferu, grub je, više, stavlja do znanja da „ne pada na komplimente“, pominje bebu), ističe njegovu ravnodušnost prema potrebama drugog i nerazumijevanje u korijenu konflikta.

U drugom Blanšinom susretu sa Stenlijem, opasnost koja prijeti od Stenlija već je prisutna: nakon što dira njena ljubavna pisma, Blanš prezrivo govori Stenliju: „Nanela sam mu bol kao što bi ti hteo meni da naneseš, ali ne možeš!“¹⁰⁵⁰

Druga sekvenca: film

Osim početka i manjih modifikacija dijaloga, na filmu nema većih izmjena radnje u odnosu na drugu scenu drame. Ključni događaj u ovoj sceni je Blanšina predaja papira Stenliju.

Filmska scena počinje drugačije: Stenli i Stiv unose ogroman Blanšin kofer. Stenli je vidno ljut. On već osjeća gubitak apsolutne dominacije. Stivov komentar da bi

¹⁰⁴⁶ T. Vilijams, *Tramvaj zvani želja*, I, ii, 90, “simple, straightforward and honest, a little bit on the primitive side“.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, 95, “improvident grand-fathers and fathers and uncles and brothers exchanged the land for their epic fornications“.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, “big, capable hands“.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, 92, “If I didn't know that you was my wife's sister I'd get ideas about you.“

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, 93, “I hurt him the way you would like to hurt me, but you can't.“

veliki kofer mogao da znači da Blanš namjerava duže da ostane, samo pojačava njegovo nezadovoljstvo.

Slijed događaja prati one u drami: dok Blanš smiruje živce toplom kupkom, Stela saopštava Stenliju da izlazi sa Blanš na večeru. Stenli traži *svoju* večeru. Stela mu saopštava da je Bel Rev izgubljen i traži da bude nježan prema Blanš, da joj uručuje komplimente i da ne pominje da je trudna. On pretura po Blanšinom koferu. Blanš zatiče ispreturani kofer. Šokirana pomišlja da mora da se suoči sa tovarom sopstvene prošlosti, Blanš počinje da glumi. Scena dovodi do klimaksa: Blanš povlađuje Stenliju pričom kako voli direktne osobe; sa cigaretom u ruci, Blanš, koketirajući, kruži oko Stenlija dok je on prati pogledom: „Kad sam te vidjela sinoć, rekoh sebi – 'Moja sestra se udala za muškarca'“¹⁰⁵¹; nakon toga, Blanš ga tapše po ramenu; na vrhuncu njene glume, Stenli, iznerviran vrdanjem, počinje da viče: „A da malo skратиš čavrljanje!“¹⁰⁵²; vriskom trgnuta iz sopstvene predstave, Blanš se povlači i pokriva uši rukama. Stenli saopštava Blanš da je Stela trudna. Na kraju, u krupnom planu, vidimo Blanšin bolan odraz u ogledalu.

Unošenjem ogromnog Blanšinog kofera u stan, Kazan na filmu simbolično naglašava upad destruktivnog agenta (Blanš), koji će narušiti blaženi mir Kovalskih.

Blanšina koketerija i Stenlijeva grubost predstavljena vizuelno-auditivnim sredstvima (čujemo Stenlija kako viče i prekida Blanšino koketiranje, vidimo Stenlija kako grubo hvata Blanš za ruku kad ga ona prska parfemom, primjećujemo kako otima njena ljubavna pisma, iako ona ne želi da mu pokaže papire) naglašava sukob između dva dijametralno suprotna svijeta i sukob između vrdanja i direktnosti i iluzija i stvarnosti u Kazanovom filmu.

Prethodna sekvenca, prema mišljenju Kristin Gerati (Christine Geraghty), služi kao ilustracija Kazanovog metoda modifikovanja filmskih tehnika kojima se postiže spoj filmske intimnosti i pozorišne distance.¹⁰⁵³ Prva scena, kako opisuje Gerati, traje četiri i po minuta i ima samo pet rezova. Umjesto tehnike plan-kontraplan (koja se postiže rezovima), kadriranje se postiže praćenjem glumca u drugi prostor i uspostavljanjem drugačijeg odnosa sa drugim glumcem i predmetima u tom prostoru

¹⁰⁵¹ *A Streetcar Named Desire*, "...when you walked in here last night, I said to myself – My sister has married a man!"

¹⁰⁵² *Ibid.*, "How about cutting a re-bop."

¹⁰⁵³ Christine Geraghty, *Now A Major Motion Picture, Film Adaptations of Literature and Drama*, Lanham, Maryland: Roman and Littlefield Publishers, 2008, 79–80.

(kofer, frižider, sudopera). Glumci su stalno u pokretu, snimani su u dvoplanu, i postavljeni su paralelnom ili u dijagonalnom odnosu, tako da je jedan bliži kameri. Na ovaj način, gledalac se ne poziva da montažom učestvuje u radnji, identifikacijom sa jednim od dva lika, već posmatra radnju sa distance, kao u pozorištu, a opet zadržava intimnost zbog blizine kamere. Gledalac je na sceni, ali se ne identifikuje ni sa jednim likom. S druge strane, fizičko kretanje dva aktera – Stenlija i Stele – uprkos svađi, u koju su uvučeni, odražava harmoniju njihovog odnosa.¹⁰⁵⁴

Kazan je, kako ističe Gerati, koristio različite tehnike montaže kod Stele i Blanš. U sceni sukoba Blanš i Stenlija, Kazan kombinuje različite tehnike. Kao u prethodnoj sceni, rasprava oko papira je snimana u dvoplanu i kadriranje se postiže kretanjem, a ne rezovima (npr. kad Blanš otima od Stenlija ljubavna pisma). Međutim, u sceni sa parfemom, iako primjenjuje filmsku tehniku plan-kontraplan, koja omogućava da se identifikujemo sa jednim od likova, Kazan u krupnom planu, osim aktera koji govori, ističe i profil onog drugog ili njegovu glavu snimanu otopozadi, tako da mi vidimo da on gleda, čime se stvara prostorna *pozorišna* distanca.¹⁰⁵⁵

Treća scena: drama

Ključni momenat scene je partija pokera. Stenli je iznerviran jer gubi. Mič želi da izbjegne partiju jer mu je majka bolesna. Stela i Blanš se vraćaju iz grada. Blanš se upoznaje sa Stenlijevim drugovima. Sestre se povlače u sobu, gdje Blanš upoznaje Miča. Blanš komentariše da je Mič drugačiji od ostalih. Stela je upozorava da ne stoji polugola na svjetlu. Stenli, vidno iznerviran, učutkuje sestre. Stela odlazi u kupatilo, a Blanš nastavlja da se presvlači i pojačava radio (čuje se rumba). Stenli traži da isključi radio. Mič se ponovo sreće sa Blanš. Ona mu traži cigaretu, a on joj pokazuje tabakeru, koja je poklon djevojke koja nije više živa. Blanš saosjeća sa njim. Traži od Miča da pokrije sijalicu papirnim abažurum, jer, kaže: „Ne podnosim gole sijalice kao što ne podnosim ni neučtive primedbe ili vulgarne postupke“¹⁰⁵⁶. Blanš laže Miča za godine i za razlog posjete. U trenutku kad Blanš počinje da pleše uz valcer i Mič pokušava da je prati, Stenli upada u sobu i baca radio kroz prozor. Stela tjera Stenlijeve drugove iz

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*

¹⁰⁵⁶ T. Vilijams, *Tramvaj zvani želja*, I, iii, 102, “I can't stand a naked light bulb, any more than I can a rude remark or a vulgar action.”

kuće, a ovaj pobijesni i udara je. Stela bježi kod Junis. Drugovi pokušavaju da otrijezne Stenlija i odlaze. Stenli doziva Stelu preklinjući je, i oni se mire. Nakon toga, Blanš traži Stelu, ali joj Mič objašnjava da je Stela sa Mičem i uvjerava je da je sve u redu. Blanš je u šoku.

Scena je svjedočanstvo Stenlijeve animalne brutalnosti (on učutkuje, viče, gasi radio, baca radio kroz prozor, udara Stelu), ali i Mičove različitosti u odnosu na druge muškarce. Mičova sličnost sa Blanš je očigledna. Kraj scene nagovještava fizičku privlačnost kao osnovu odnosa između Stenlija i Stele, i uzajamno razumijevanje i nježnost između Miča i Blanš. Blanšina potreba za laganjem, koketerijom i kupanjem se nastavlja.

Treća sekvenca: film

Na filmu, prije partije pokera, Kazan otvara dramsku radnju prikazom Junis, koja se sprema da sa gornjeg sprata na kartaše pospe vrelu vodu kroz pukotine na podu.¹⁰⁵⁷ Kartaši je čuju i pomjeraju sto. Dijalog je, sa izvjesnim skraćenjima, zadržan. (nema vulgarnog vica o pijetlu koji Stiv priča). Mič se sprema da ide jer mu je majka bolesna. Junis izlazi na terasu. Blanš i Stela dolaze. Junis saopštava Steli da prenese kartašima da se voda grije. Ponavlja se radnja iz drame.

Iako se glavna radnja dešava u stanu, Kazan se pobrinuo da film ne bude statičan pa je, ne narušavajući osjećaj skučenosti, kretanjem kamere doprinese dinamičnosti naizmjenično prikazujući pokeraše u Stenlijevom stanu i Junis u stanu iznad. Takođe, tuča nakon bacanja radija, na filmu se čini mnogo grubljom: Stela pokušava da spriječi Stenlija da baci radio, gura njegove drugove, vidimo i čujemo kako je Stenli udara iza vrata, iako ne vidimo njeno lice. Dajući Stenliju da izgovara rečenicu koja ne postoji u drami („Nikad me ne ostavljaš, dušo“¹⁰⁵⁸), Kazan, očigledno, slijedeći Vilijamsova uputstva o kompleksnosti likova i vjernosti životu, prikazuje Stenlija kao kompleksnu figuru, dominantnog grubijana i bespomoćnog djeteta.

¹⁰⁵⁷ Ova epizoda na filmu je referenca na epizodu iz Vilijamsove mladosti kad je, gazdarica kod koje je živio, bijesna što čuje zvuke stanara u stanu ispod nje, sipala vrelu vodu da ih utiša. Theodore P. Mahne, *The Times-Picayune*, Nola.com, March, 23rd, 2014. Dostupno na: http://www.Nola.com/arts/index.ssf/2014/03/his_relationship_with_new_orle.html (10. 02. 2015).

¹⁰⁵⁸ *A Streetcar Named Desire*, “Don't you ever leave me, baby.”

Četvrta scena: drama

Okosnica četvrte dramske scene je Blanšino degradiranje Stenlija. Jutro nakon svađe, Blanš dolazi kod Stele i priča joj da je užasnuta. Stela je uvjerava da je srećna u braku. Blanš planira da je izvuče uz pomoć prijatelja, iako Stela negira da joj treba pomoć.

Stenli ulazi u stan u trenutku kad Blanš opisuje Stenlija kao životinju, „ostatak iz kamenog doba“¹⁰⁵⁹ i kad moli sestru da ga ostavi. U tom trenutku, on izlazi ispred stana i zove Stelu. Kad ga vidi, Stela mu se baca u zagrljaj.

Scena ističe konflikt između Blanšinog i Stelinog koncepta života. Ishod konflikta je da je Blanš autsajder: njeni napori da udalje Stelu od Stenlija samo je još više udaljavaju od sestre, a Blanšina kvalifikacija Stenlija kao zvijeri usred *njegove* kuće je događaj koji će zapečatiti Blanšinu sudbinu.

Peta sekvenca: film

Na filmu, užurbani prolaznici i prodavci banana nagovještavaju jutro. Dijalog i radnja su, sa manjim izmjenama, zadržani. Vidimo kako Blanš silazi sa gornjeg sprata i prekoriševa sestru. U filmskoj verziji, Stenli mnogo prije čuje Blanšinu kritiku na svoj račun: on ulazi u trenutku kad Blanš govori Steli da je udata za ludaka i da ima plan da ih obje izvuče (Kazan je izostavio dio dijaloga u kome Blanš govori da planira da izbavi sebe i Stelu uz pomoć bogatog prijatelja Šepa Hantleja); Stenli je zatečen i izlazi, ali nastavlja da prisluškuje; Stela uvjerava Blanš da voli Stenlija; zvuk voza se čuje u pozadini; nakon kritike na račun Stenlijeve animalnosti i poziva da ostavi grubijana, Stela grli sestru.

Ono što film razlikuje od drame jeste nagovještaj promjene Stelinog odnosa prema Stenliju nakon razgovora sa Blanš. Za razliku od drame, u kojoj Stela trči Stenliju u susret čim čuje da je on doziva, na filmu, nakon što Blanš kaže: „Nemoj da živiš sa grubijanima“¹⁰⁶⁰, Stela je ozbiljno gleda i pada sestri u zagrljaj. Pošto čuju Stenlija, obje su u šoku, za čas se pogledaju, nakon čega nastupa stanka; Stenli zove Stelu, ona ćuti odazivajući se tek nakon što je zovne drugi put; nakon Stenlijeve šale na račun mehaničara, Stela se nasmije i pada mu u zagrljaj. Stenli se ceri preko Stelinog ramena, a na Blanšinom licu vidimo šok.

¹⁰⁵⁹ T. Vilijsams, *Tramvaj zvani želja*, I, iv, 113, “survivor of the Stone Age“.

¹⁰⁶⁰ *A Streetcar Named Desire*, “Don't, don't hang back with the brutes.“

Scenom u kojoj Stela, nakon razgovora sa Blanš, oklijeva da pođe put Stenlija i onom u kojoj ga odguruje ispred stana, Kazan nagovještava ideju o eventualnoj Stelinoj promjeni. Pošto je uzročnik Steline promjene Blanš, ona je (Stenlijevim ranijim ulaskom u stan i prisluškivanjem razgovora) na filmu jasnije označena kao destruktivni upadač i rušitelj mira i harmonije Kovalskih, što će ubrzo postati predmet Stenlijeve osvete.

Peta scena: drama

U drami, peta scena počinje Blanšinim pismom Šepu, u kome piše kako se ludo zabavlja. Čuje se svađa između Junis i Stiva. Stenli dolazi, iziritiran. Bučno otvara ladice i baca cipele. Blanš ga pita za horoskopski znak. Saznaje da je jarac, a za sebe kaže da je djeвица. Stenli je pita za čovjeka po imenu Šo, koji ju je sreo u hotelu Flamingo. Blanš poriče da ga poznaje. Stenli odlazi na kuglanje, odbivši da poljubi Stelu u Blanšinom prisustvu. Blanš se raspituje kod Stele da li postoje neke glasine o njoj i povjerava sestri da je, nakon gubitka kuće, bila sa raznim mladićima, tražeći da je neko zaštiti, jer „kad je neko mek – onda mora da blista, da zasenjuje... mora da se orosi nežnim bojama, bojama leptirovih krila, i da – stavi papirni štit na svetiljku“.¹⁰⁶¹ Blanš se trese i prosipa piće po haljini. Blanšin glasan vrisak iznenađuje Stelu. Obavještava je da očekuje Miča i priznaje da se pred njim pretvara da je fina da bi ga zadržala. Stela odlazi. Pojavljuje se mladić koji skuplja novac za novine. Blanš ga poziva u kuću i traži upaljač. Nakon kratkog razgovora, Blanš ga poljubi u usta. Nakon njega dolazi Mič sa ružama.

Fokus scene je Blanšino suočavanje sa promiskuitetnom prošlošću i početak Stenlijevog plana da uništi Blanš. Svađa između Stiva i Junis su eho Stelinog i Stenlijevog odnosa i slika istog obrasca „blažene sreće“ koji Blanš dekonstruiše. Scena u kojoj Blanš zavodi mladića je nagovještaj njene potrebe da liječi krivicu zbog uskraćivanja pomoći mužu i njegovog samoubistva.

¹⁰⁶¹ T. Vilijams, *Tramvaj zvani želja*, I, v, 117, “soft people have got to court the favour of hard ones... Have got to be seductive-put on soft colours, the colours of butterfly wings, and glow-make a little-temporary magic just in order to pay for-one night's shelter!”

Peta sekvenca: film

Epizoda u kojoj Blanš piše pismo Šepu izbačena je iz filma.

Film počinje svađom između Stiva i Junis. Stela i Blanš se smiju. Na ulasku u kuću Stenli je iznenađen kad vidi nove prekrivače za stolice. Dolazi Stiv, tražeći Junis. Stenli je nervozan. Žali se da ne može naći ništa što mu treba. Nogama glasno zatvara fioke. Zbog jake buke koju pravi, Blanš ga pita koji je znak, nakon čega slijedi Stenlijevo pitanje o poznaniku iz Orijele. Stenli odlazi. Blanš šokirana sjeda na stolicu. Čuje se grmljavina. Stenli se mimoilazi sa Stivom i Junis, koji zagrljeni idu kući. Blanš povjerava sestri svoje veze sa mnogobrojnim mladićima. Obećava da neće još dugo ostati. Blanš saopštava da čeka Miča. Stela odlazi sa Stenlijem, Stivom i Junis.

U filmu vidimo sljedeći Kazanov nagovještaj promjene u Stelinom odnosu prema Stenliju: nakon prisnog razgovora između dvije sestre, Stela izlazi iz stana i odguruje Stenlija (u drami njih dvoje se drže za ruke, smješeći se).

Šesta scena: drama

Blanš i Mič diskutuju o propaloj večeri, a Blanš okrivljuje sebe jer nije ispunila ulogu Južnjakinje da „zabavlja džentlmena“¹⁰⁶². Mič želi da poljubi Blanš. Blanš ga poziva da uđe u kuću. Ona mu povjerava da je Stenli mrzi i da zbog toga namjerava da ode. Mič pita Blanš za godine i kaže da ju je pominjao svojoj majci. Ona mu povjerava priču o svom mužu, njegovu vezu sa starijim muškarcem i samoubistvo koje je uslijedilo nakon što ga je ona prezrela. Njih dvoje se grle.

Kao u klasičnim tragedijama, ovo je scena u kojoj glavna protagonistkinja, Blanš, dobija nadu u bolje sutra.

Šesta sekvenca: film

Novo „otvaranje“ drame je prikaz plesne dvorane gdje Blanš i Mič vode razgovor. Blanšina neprilagođenost još više dolazi do izražaja u gomili ljudi među kojima se ne usuđuje da pleše. Kao što tvrdi Jakovar, prikaz pristaništa preko puta plesne dvorane, u kojoj Blanš razotkriva Miču priču o bivšem mužu potpuno je opravdan Kazanov izbor s obzirom na činjenicu da je Blanšin muž izvršio samoubistvo

¹⁰⁶² *Ibid.*, I, vi, 122, “entertain the gentleman“.

u plesnoj dvorani.¹⁰⁶³ Na filmu je izostavljen dio u kome Blanš kaže da mladića zatiče u krevetu sa drugim muškarcem. Umjesto homoseksualnih referenci, na filmu je muž okarakterisan kao nježan i nesiguran pjesnik koji nije u staju da zadrži posao (kao neko ko posjeduje nježnost koja ne liči na mušku).

Sedma scena: drama

Stenli dolazi kući i zatiče Blanš kako se kupava i pjeva. Blanšin je rođendan i Stela sprema zabavu. Stenli saopštava Steli detalje o Blanšinoj nedoličnoj prošlosti (iz hotela su je protjerali zbog nedoličnog ponašanja, a iz škole zbog afere sa sedamnaestogodišnjakom) i obavještava Stelu da Mič ne dolazi jer mu je ispričao sve što je čuo za Blanš. On obavještava Stelu da je kupio Blanš kartu za Lorel.

Kao čovjek koji „čvrsto stoji na zemlji“, Stenli ne podnosi iluziju ni činjenicu da ga nazivaju 'prostim'. S obzirom na to da je Blanš prijetnja za Stenlijev brak i da Stenli želi da povрати svoju poziciju u kući, njegov jedini izlaz je da dezintegriše Blanš razotkrivanjem istine o njoj.

Sedma sekvenca: film

Nakon bliskosti sa Mičem i rečenice: „Ponekad Bog dođe tako brzo“¹⁰⁶⁴, Kazan pravi rez i prikazuje fabriku i u njoj tuču između Stenlija i Miča. Očigledno je da je Stenli saopštio Miču nemilosrdnu istinu o Blanšinoj prljavoj prošlosti. Grubi zvuci fabričkih mašina samo pojačavaju Mičov „haos u glavi“ nakon što ovaj saznaje istinu. Poslije toga, Stenli kod kuće istu priču ponavlja Steli.

Za razliku od drame, gdje Blanš ima bar malo vremena da gaji nadu u ispunjenje sna o vezi sa Mičem, prikazom svađe u fabrici, film postaje neumoljiviji od drame jer ne dozvoljava Blanš da gaji ni djelić nade.¹⁰⁶⁵

Osma scena: drama

U osmoj sceni, događaj večeri je proslava Blanšinog rođendana, na koji se Mič ne pojavljuje. Nakon što Stela prekori jeva Stenlija da jede kao svinja, Stenli počinje da lomi tanjire, upozoravajući prisutne da je on kralj u svojoj kući. On uručuje Blanš

¹⁰⁶³ M. Yacowar, *op. cit.*, 21.

¹⁰⁶⁴ *A Streetcar Named Desire*, “Sometimes-there's God-so quickly!”

¹⁰⁶⁵ M. Yacowar, *op. cit.*, 16.

povratnu kartu za Orijel. Stela objašnjava da je Blanš bila nježna prije nego što su je ljudi promijenili. Stelu odvođe u bolnicu.

Ovo je scena nasilja u kojoj Blanš osjeća da je uhvaćena u zamku.

Osma sekvenca: film

Ista scena se ponavlja na filmu. Blanšin napad (kad udara o sto tresući se) nakon što je Stenli kritikuje zbog kupanja, ne nalazimo u drami, a na filmu služi kao nagovještaj njenog budućeg sloma.

Deveta scena: drama

Blanš je sama. Mič, neobrijan u radnoj odjeći, dolazi da se razračuna sa Blanš: saopštava joj da je čuo za njenu prljavu prošlost i da želi da je vidi u pravom licu. Ona mu priznaje da je nakon tragedije sa mužem, prazninu u životu popunjavala intimnostima sa strancima. Raspravu prekida prodavačica cvijeća za pomen mrtvih. Mič želi da je iskoristi, a Blanš pominje brak. Mič odbija govoreći da nije dovoljno dobra za njega. Blanš ga tjera napolje. Ona dolazi do prozora i viče: „Požar!“

Ključni momenat scene je Blanšino razbijanje svijeta iluzija i suočavanje sa istinom (njenih godina, prošlosti) koji je dovode do dna.

Deveta sekvenca: film

Glavni događaj u ovoj sceni je Blanšin susret sa Mičem.

Kazanova upotreba krupnog plana da otkrije kompleksnost Blanšinog lika naročito dolazi do izražaja u sceni u kojoj Mič suočava Blanš sa istinom: Mič uklanja papirni abažur da vidi Blanšino „pravo“ lice; Mič kaže da želi stvarnost, a Blanš odgovora: „Ja hoću iluzije!“¹⁰⁶⁶ Dok izgovara te riječi, Blanš je u šćućurenoj poziciji, a Mič dominantno stoji iznad nje. Mič pali sijalicu i grubo je gura ispod gole sijalice; pod svjetlošću sijalice, u krupnom planu Blanš se otkriva kao umorna, ostarjela i ispijena od života. Sljedeći kadar u kome se Blanš suočava sa prodavačicom cvijeća za umrle je simbolični trenutak podsjećanja na smrt Blanšinog muža i na Blanšinu predstojeću propast.

¹⁰⁶⁶ *A Streetcar Named Desire*, “I want magic.”

Na filmu (za razliku od drame, gdje Blanš ostaje u kući), nakon Mičovih optužbi da nije dovoljno dobra da bi se oženio njome, Blanš tjera Miča vani i sama izlazi vrišteći i histerično tražeći pomoć. Dok se gomila nepoznatih ljudi skuplja oko Blanš, koja se šćućurila na ogradi, u njenoj glavi odzvanjaju glasovi ljudi koji je pitaju kako je. Od svih dodatih scena, Filips tvrdi da je jedino scena sa dvorištem suvišna jer usporava tempo i ne osvjetljava Blanšin lik, budući da je Blanšino povlačenje od svijeta i ljubopitljive mase već jasno do tog trenutka u drami.¹⁰⁶⁷ Iako se slažemo sa tvrdnjom da je Blanšina nepodesnost u svijetu već uspostavljena u drami, smatramo da je „otvaranje“ drame i u ovoj sceni neophodno, s obzirom na to da Blanšin konflikt sa spoljnim svijetom i očaj zbog kraha svih njenih nadanja, u ovoj sceni dostižu vrhunac. Naime, nakon histeričnog izlaza u dvorište, Blanš usplahireno ulazi u kuću i simboličnim gestom zatvaranja škura zauvijek se povlači od ljudi.

Ova sekvenca pokazuje sve brži Blanšin pad u ludilo. Na samom susretu sa Mičem samo ona (i gledaoci) čuju muziku, a potom pucanj.

Deseta scena: drama

Blanš je pijana. Obučena je u staru haljinu i ima krunu na glavi. Stenli ulazi u kuću i pita je za odjeću. Blanš je već potonula u svijet iluzija: objašnjava mu da ide na krstarenje sa zamišljenim pratiocem, i izmišlja priču o navodnom Mičovom izvinjenju koje, kaže, nije mogla prihvatiti jer: „Namjerna surovost se ne prašta.“¹⁰⁶⁸ Želeći jedino da se osveti, Stenli dekonstruiše svijet Blanšinih laži ismijavajući njeno trenutno stanje. Potpuno ogoljena, Blanš se osjeća u klopci iz koje jedino može da je izbavi zamišljeni udvarač Hantlej. Rečenica koju Stenli izgovara prije gnusnog čina: „Ovaj susret smo očekivali od prvog dana!“¹⁰⁶⁹, svjedočanstvo je tragedije koja joj je od samog početka prijetila: znak Stenlijeve superiornosti nad Blanš i njene izgubljene bitke sa brutalnim svijetom koji simbolizuje Stenli.

Deseta sekvenca: film

Pet minuta filma u kome Blanš iz šoka pada u ludilo, trenutak u kome Vivijen Li igra Blanš, ali i u kome Blanš igra ulogu dezintegrisane dame s Juga, jedan je od

¹⁰⁶⁷ G. D. Phillips, *op. cit.*, 77.

¹⁰⁶⁸ T. Vilijsams, *Tramvaj zvani želja*, *op. cit.*, 149I, x, 149, “Deliberate cruelty is not forgivable.”

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, 152, “We've had this date with each other from the beginning!”

najupečatljivijih momenata filma, koji je, prema riječima Vilijama Roberta Breja, kritika prilično zapostavila.¹⁰⁷⁰ Blanš je, očigledno, u cijeloj drami (i na filmu) glumica koja se utapa u ulogu nevine Južnjakinje i izlazi iz nje igrajući sebe.

Kazanova vještina vizuelizovanja konflikta stvarnosti i iluzija naročito dolazi do izražaja u ovoj sceni. Iako se ni u drami ni u filmu eksplicitno ne prikazuje silovanje, scena silovanja je režirana na takav način da je svima jasno šta se dešava sa Blanš u Stenlijevim rukama. Fizička i mentalna borba se odvija van ekrana sve dok u krupnom planu ne vidimo slomljeno ogledalo – simbolični prikaz Blanšinih razbijenih iluzija.

Na filmu, Brandovo razbijanje Blanšinih iluzija je mnogo okrutnije prikazano: Stenli baca Blanš na krevet i u subjektivnom kadru iz Blanšine perspektive vidimo kako Stenli, kao razjarena zvijer razotkriva njene laži, unosi joj se u lice, prijeti prstom, viče, čupa joj haljinu i skida dijademu sa njene glave; konačno, pobjedonosno završava monolog sa: „Mogu samo da ti se smijem! Ha-ha! Je'l čuješ? Ha-ha!“¹⁰⁷¹ Blanš panično kupi stvari i bježi. Šokirana, zastaje kad vidi staricu koja uzvikuje: „Cvijeće, cvijeće za mrtve.“¹⁰⁷² U strahu od smrti koja je već dugo progoni, Blanš odbija cvijeće i vraća se u kuću. Njen jedini spas je zamišljeni gospodin Hantlej, kome preko telefona upućuje sljedeće riječi: „U očajnoj, očajnoj situaciji! Pomozi! Uhvaćena u klopku.“¹⁰⁷³ Rvujući se sa Stenlijem, Blanš dočepa flašu; Stenli je zgrabi za ruku, ona ispušta bocu, i zadnje što čujemo su Stenlijeve riječi: „Divljakušo jedna! Baci to!“¹⁰⁷⁴. Posljednja slika je odraz klonulog Blanšinog tijela u ogledalu.

Kazan je i prije scene silovanja pripremio publiku za nasilje koje će se desiti na kraju kroz dvije faličke slike koje postoje i u drami: scenom u kojoj Stela priprema Blanš viski, koji počinje da preliva čašu i prlja njenu haljinu i scenom u kojoj Stenli, slaveći rođenje sina, otvara pivsku bocu iz koje pjena pršti po plafonu u znak muževosti i potencije.¹⁰⁷⁵ S obzirom na to da je *Tramvaj zvani želja* tragedija, scena silovanja je prirodan slijed događaja i tačka klimaksa u kojoj dolazi do sukoba dva svijeta, i dvije kulture koje nisu u stanju da postignu razumijevanje.¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷⁰ W. R. Bray, *op. cit.*, 85.

¹⁰⁷¹ *A Streetcar Named Desire*, “I say – HA – Ha! Do you hear me? HA – ha – ha!”

¹⁰⁷² *Ibid.*, “Flores, flores par los muertos.”

¹⁰⁷³ *Ibid.*, “Desperate, desperate circumstances! Caught in a trap. Caught in –”

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, “Tiger – tiger! Drop that bottle-top!”

¹⁰⁷⁵ G. D. Phillips, *op. cit.*, 84.

¹⁰⁷⁶ D. R. Jones, *op. cit.*, 188–189.

Nakon te slike, Kazan prekida scenu da bi prikazao šmrk vode na ulici, koji metaforički naglašava čin silovanja. U kontekstu događaja koji slijede, vodeni šmrk doživljavamo kao vizuelni simbol gnusnog čina koji će se lažima sprati i nikad neće izaći na vidjelo. U Jakovarovoj interpretaciji, šmrk je višeznačna falička slika koja se može vezati i za Stenlijevu i za Blanšinu perspektivu: za ideju da je Blanš smeće koje treba sprati Stenlijevom čistom, direktnom silom; za ideju Blanšine sramote i udara na njeno samopoštovanje nakon silovanja; za ideju Stenlija kao žrtve koji se, već tretiran kao smeće od strane državnih tijela, sveti Blanš (scena sa šmrkom je već ranije uvedena na filmu kad Junis govori Stenliju: „Nadam se da će te ubaciti unutra i okrenuti onaj šmrk na tebe, kao i prošli put“¹⁰⁷⁷) ili za ideju spiranja neprijatne prošlosti i početka novog života, pošto ova scena prethodi sceni u kojoj dolazi dijete.¹⁰⁷⁸

Jedanaesta scena

Posljednja scena je ponovno uspostavljanje „blaženog mira“ Kovalskih. Život teče po starom, zločinac ostaje nekažnjen, a zločin ćutanjem odobren. U partiji pokera, simbolično, Stenli dobija; Blanš, u stanju delirijuma, iščekuje posjetioca i sprema se za put, a Stela, vidno pogođena, sprema Blanš za bolnicu. Blanš će, paradoksalno, odlaskom u bolnicu naći „ljubaznost neznanaca“¹⁰⁷⁹ koja joj je bila uskraćena od najbližih. Zvona katedrale, koja odzvanjaju u pozadini, ostaju jedina čista stvar u četvrti. Stenli umiruje Stelu, a posljednje riječi u drami: „Dakle, momci, ko deli?“¹⁰⁸⁰, služe da zaokruže priču u kojoj je nanovo potvrđen surovi „muški“ poredak.

Jedanaesta sekvenca: film

U posljednjoj sceni filma upitni pogledi Stiva i Pabla, Mičova nevjerica i Stelino odbijanje dovode u pitanje Stenlijevu verziju priče o nevinosti. Ipak, glavna izmjena u odnosu na dramsku verziju je upravo ova scena: nakon Blanšinog odlaska, Stela plače, a Stenli je tješi. Odmah potom, Stela uzima bebu u naručje i odlazi put Junis uz šapat bebi: „Ovog puta se ne vraćamo. Ne. Nikad se nećemo vratiti. Nikada, nikada,

¹⁰⁷⁷ M. Yacowar, *op. cit.*, 20, “I hope they do haul you in, and turn the fire hose on you, same as last time.”

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, 21.

¹⁰⁷⁹ T. Vilijsams, *Tramvaj zvani želja*, I, xi, 159, “depended on the kindness of strangers”.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, 160.

nikada.¹⁰⁸¹; nakon tih riječi slijedi Stenlijev vapaj (eho vapaja iz prethodne svađe). Iako na izgled drugačiji, ovaj kraj je ipak sličniji dramskoj verziji zbog velike vjerovatnoće da će se Stenli i Stela, kao u prethodnoj, sličnoj sceni, pomiriti.

2.5. *Tramvaj zvani želja: autorski (Kazanov) odgovor na cenzuru*

Analiza pokazuje da je Kazan na filmu zadržao najveći dio Vilijamsovog dijaloga i radnje.

U pogledu prostora, Kazanova „otvaranja“ drame lokacijama koje postoje samo kao verbalne reference u njoj (željeznička stanica, kuglana, ulice Nju Orleansa) su adekvatna, filmska sredstva kojima se postiže isti cilj kao u drami: da naglase Blanšino *ne pripadanje* savremenom okruženju i konflikt između njenog svijeta iluzija i svijeta stvarnosti. Nove lokacije kod Kazana nekad služe da gledaocu slikovito približe prošla zbivanja (plesna dvorana za Blanšinu priču o samoubistvu muža), a nekad da istaknu neumoljivost okrutnog svijeta koji vodi do tragedije (fabrika kao surovi ambijent za istinu o Blanš). Kazan ovdje potvrđuje stav Berta Kardula o uspješnom „otvaranju“ drame koje se postiže kad filmski stvaralac zna kako se prostor koristi u novom mediju, i kada tretira svoje djelo kao autonomno ostvarenje.¹⁰⁸² U Kazanovom filmu, svaki novi ambijent nosi značenje, i svaki element u njemu (svjetlo, zvuci, zidovi, odjeća, namještaj, predmeti) ima svoju svrhu jer je usklađen sa likovima, radnjom i temom, kao potvrda ideje Džeralda Masta o svrsishodnosti postojanja elemenata i njihovo povezanosti u jednom prostoru.¹⁰⁸³

U scenama naglašenog dramskog konflikta, Kazan filmskim sredstvima naglašava dominantnu ideju scene (Stenlijevo *nasilje* kad pretura kofer, otima pisma, baca radio i udara Stelu; Blanšino *flertovanje* kad traži da joj Stenli zakopča haljinu, kad drži cigaretu, koketno hoda i pozira sa krznom tražeći komplimente, kad polugola stoji na svjetlu, pleše pred Mičem i sl.) ili daje dinamizam postojećim scenama (kad Mič ščepa Blanš i stavlja je pod svjetlost sijalice, poslije čega odguruje Blanš na krevet, za razliku od drame gdje samo pali svjetlo).

¹⁰⁸¹ *A Streetcar Named Desire*, op. cit., “We’re never going back in there. Not this time. We’re never going back. Never back, never back again.”

¹⁰⁸² *Stage and Screen*, 15.

¹⁰⁸³ *Interrelations of Literature*, 291.

U scenama u kojima nema radnje (prvi susret Blanš i Stenlija), Kazan uspijeva da filmskim jezikom naglasi ritmičku tenziju između Blanš i Stenlija, ideju seksualnosti, Blanšinu senzitivnost, i njenu potrebu za zaštitom.

Dodavanjem dijaloga (na primjer u sceni u kojoj, nakon udaranja Stele, Stenli moli Stelu da ga ne ostavi) Kazan naglašava ideju o kompleksnosti likova, a time i autentičnosti životu (Stenlijeva dominacija i bespomoćnost).

Umetanjem novih scena ili modifikacijom postojećih, Kazan na filmu postiže različite efekte:

– da u prvi plan istakne svoje tumačenje (umjesto scene u kojoj Stenli donosi komad mesa, na filmu prvi put vidimo kako Stela oduševljeno priča o Stenliju dok se ovaj tuče u kuglani, što naglašava ideju o privlačnosti uništitelja);

– da naglasi postojeće ideje (umetanjem scene u kojoj Mič i Pablo unose kofer naglašava se „upad“ destruktivnog agenta; prisluškivanjem većeg dijela razgovora nego u drami ističe se uticaj koji razgovor ima na Stelu, promjena Stelinog raspoloženja i „razornost“ Blanšinog uticaja);

– da pruži nagovještaj kraja filma (Stelino oklijevanje da se pomiri sa Stenlijem ili odgurivanje ispred stana služi kao nagovještaj ideje o Stelinoj promjeni i napuštanju Stenlija na kraju).

Kazan na filmu koristi Vilijamsova ekspresionistička sredstava (zvuk polke i pucanj da naglase traumu koja proganja Blanš) ali i stvarni ambijent (gradsku vrevu) da naglasi realistično okruženje gradske vreve ili da pojača atmosferu ili radnju (zvuci klavira, huka voza, udaranje kiše).

Kretanjem kamere Kazan doprinosi dinamici filma, čak i kad se ona odvija u skučenom prostoru (naizmjeničnim prikazom scene u stanu Kovalskih i scene u komšiluku), a kombinovanjem kadriranja koje se postiže kretanjem likova (a ne rezovima) i filmskog plana-kontraplana, spoj distance i intimnosti (scena rasprave između Stenlija i Stele).

Upotrebom krupnog plana (naročito scena u kojoj Mič pod svjetlošću sijalice razotkriva Blanšine godine i istrošenost) i igrom svjetla i sjenki (u formi rešetke koja prelazi preko Blanšinog lica, razotkrivajući njenu zatočenost u svijetu iluzija), Kazan je gledaocu pružio autentičniji uvid u suptilnost i kompleksnost likova. Za D. R. Džounsa (D. R. Jones) kjaroskuro efekat filmskog osvjetljenja u stilu njemačkog

impresionističkog filma je naročito upečatljiv jer intenzivira utisak Blanšinog kolapsa.¹⁰⁸⁴

Isto tako, složićemo se sa idejom Filipisa da je, zahvaljujući upotrebi kamere, naročito krupnog kadra, Kazan filmskoj publici, mnogo jasnije nego pozorišnoj, a opet na izuzetno suptilan način, približio Blanšinu igru i njen eventualni doprinos samom činu silovanja. Zbog toga je filmskom gledaocu mnogo jasnije od pozorišnog da Blanšino koketiranje znači da je Stenli privlači.¹⁰⁸⁵

Veliku ulogu u Kazanovom filmu igra i džez, koji je, prema Kazanovim riječima, izraz Blanšine emocije jer prenosi osjećaj „usamljenosti i odbijanja, isključenosti i izolacije crnaca i njihovu čežnju za ljubavlju i vezom“¹⁰⁸⁶.

Kazan zadržava simbolizam prisutan u imenima Vilijamsovih likova i naziva mjesta¹⁰⁸⁷, iako ponekad simbolizam koji u drami postoji samo na nivou verbalnog odlučuje da *prikaže* (nakon dolaska na stanicu Blanš kaže: „Rekli su mi da idem tramvajem zvani *Želja*, zatim da pređem u tramvaj zvani *Groblje*, da se njime vozim dve stanice i da siđem kod – *Rajskih polja*“¹⁰⁸⁸, a nakon toga i vidimo tramvaj *Želja*, koji je odvodi do Kovalskih). Kazan ostavlja veliki broj Vilijamsovih faličkih simbola (kuglanje, stubove, cigarete, dugmad), rijetke izostavlja (paket mesa), a neke dodaje (ogledalo, vodeni šmrk). Blanšine bijele, prozračne haljine su i na filmu simbol njene spoljašnje čistote i lepršavosti, a unutrašnja „prljavština“ i kompulzivna potreba za „pranjem“ je vizuelizovana (voda je prikazana u krupnom planu, odmah nakon Blanšinog susreta sa Stelom). Noćni leptir (simbol Blanšine lepršavosti i straha od „svjetlosti istine“) zadržan je, a averzija od svjetlosti, koja je u drami opisana kroz verbalne reference („I, ugasi, molim te, to bleštavo svetlo! Hajde, gasi! Neću da me iko gleda pod tim izdajničkim svetlom!“¹⁰⁸⁹), na filmu se manifestuje radnjom (sklanjanjem sijalice, bježanjem u tamu, stavljanjem abažura).

U realizaciji Kazanove vizije vjernosti životu posebno je doprinijela gluma Marlona Branda koji, kako Kazan svjedoči, „živi na pozornici“. Brandova gluma je bila

¹⁰⁸⁴ D. R. Jones, *op. cit.*, 166.

¹⁰⁸⁵ G. D. Phillips, *op. cit.*, 83.

¹⁰⁸⁶ D. R. Jones, *op. cit.*, 190, “the loneliness and rejection, the exclusion and isolation of the Negro and their (opposite) longing for love and connection“.

¹⁰⁸⁷ Blanš Duboa znači bijela šuma, pri čemu je bijelo simbol čistote, a šuma frejdovski falički simbol; Stela je zvijezda, a *Belle Reve* je lijepi san, tj. gubitak lijepog Blanšinog sna.

¹⁰⁸⁸ T. Viliams, *Tramvaj zvani želja*, I, i, 71, “They told me to take a stretcar named Desire, and then to transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at – Elysian Fields!“

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, 77, “And turn that over-light off! Turn that off! I won't be looked at in this merciless glare!“

puna iznenađenja i premašivala je sva Kazanova i Vilijamsova očekivanja predstavljajući izazov za sve ostale glumce, pa se njegov poseban stil u ulozi Kovalskog – hod, gestikulacija, nerazgovjetan govor i sjevernjački akcent – mogu smatrati svojevrsnim tumačenjem Vilijamsovog teksta i zasebnim intertekstom Kazanovog filma. Za Kazana, Brando je bio glumac koji je „imao sve“, ličnost koja je uspjela da spoji najrazličitije crte i talente. U životu i u radu, Kazan ističe, Brando je „kombinovao ogromnu emocionalnu intuiciju sa mozgom [i] veoma dobrim analitičkim razumijevanjem dramskog problema“¹⁰⁹⁰, bio je čovjek koji umije da gleda kao muško i kao žensko, u radu otvoren ali i neiskren, a kao ličnost nježan koliko opasan i nepredvidiv.¹⁰⁹¹ Brandov talenat Kazan ovako opisuje:

*Izgledalo je kao da vam poklanja nešto. Ono što bi odglumio bilo je baš ono što ste tražili, ali izuzetno iskreno i ponovo proživljeno kroz njegov umjetnički mehanizam. Bilo je kao da usmjeravate genijalnu životinju... On iznenađuje ostale glumce. Nekad i ne znate da glumi... To je dijelom stvar intuicije, dijelom prava inteligencija, a dijelom sposobnost empatije.*¹⁰⁹²

U skladu sa Kazanovim instrukcijama, Brando je naglašavao senzualno i fizičko, iako je prema nasilnom i neosjetljivom liku Stenlija osjećao antagonizam jer je ovaj bio puka suprotnost Brandu. Ipak, upravo su spoj sličnosti sa likom i razlike u odnosu na njega i u drami i na filmu, ostavile izvanredan utisak.¹⁰⁹³ Brandovom glumom bio je opčinjen i Vilijams, o čemu svjedoči i njegova ocjena da je ovaj bio „najveći živi glumac... veći čak i od Olivijea“.¹⁰⁹⁴

Glavni problem tokom snimanja za Kazana bio je taj što je za ulogu Blanš bila izabrana tada slavna glumica, Vivijen Li. Li je glumila u londonskoj produkciji svoga supruga, Lorensa Olivijea, pa je, prema Kazanovom mišljenju, u prvim scenama zadržala artifičijelnost u glumi, iako je u drugom njena gluma bila impozantna. Iako je

¹⁰⁹⁰ D. R. Jones, *op. cit.*, 148, “combined an enormous emotional intuition with a brain... a very good analytical understanding of a dramatic problem“.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*

¹⁰⁹² *Ibid.*, 149, “He was, like, giving you a gift. It was essentially what you'd asked him, but in feeling so true, so re-experienced through his own artistic mechanism. It's almost like directing a genius animal... He even surprises the other actors. Sometimes you don't even know that he's acting... Part of it is intuition, part of it is real intelligence, part of it is ability to be emphatic.“

¹⁰⁹³ *Ibid.*, 150.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, 168, “greatest living actor... greater than Olivier“.

smatrao da glumica nema veliki talenat, Kazan se divio njenoj predanosti.¹⁰⁹⁵ Suprotno Kazanovom mišljenju, mnogi kritičari potvrđuju neprevaziđeno umijeće ove glumice. Sposobnost Vivijen Li da, kao glumica klasičnog „stilizovanog stila glume“¹⁰⁹⁶, glumi glumicu u klasičnoj tradiciji (Blanš), koja ide iz uloge u ulogu, jeste nešto što ovaj film izdvaja od drugih.¹⁰⁹⁷ S obzirom na glumičin talenat da pokaže „glumu u glumi“¹⁰⁹⁸ (pojačan modulacijom glasa od muževnog, do mekog, ženstvenog ili obratno koja ističe Blanšinu potrebu za teatralizovanjem stvarnosti) i na taj način uđe u suštinu lika, za neke teoretičare ostaje upitno zapažanje da je njen stil glume (klasičan, stilizovan) suprotan Brandovom stilu methodske glume (spontan, instinktivan).¹⁰⁹⁹

Ako uzmemo u obzir činjenicu da je Vivijen Li već glumila Blanš u londonskoj produkciji, te da je njena gluma oblikovana Olivijeovim, kako Kazan tvrdi, tipično 'engleskim' čitanjem Vilijsamsove drame¹¹⁰⁰, onda možemo zaključiti da je gluma Vivijen Li poseban intertekstualni element Kazanovog filma, oblikovan nekim drugim adaptacijama Vilijsamsovog teksta.

U pogledu glume Vivijen Li, budući da se radilo o poznatoj glumici, film „nosi sjećanje“ i na njene prethodne uloge. Nakon što je Vivijen Li dobila Oskara za ulogu razmažene južnjačke ljepotice Skarlet O'Hare u čuvenoj ljubavno-istorijskoj drami *Prohujalo s vihorom*, za publiku ona ostaje zapamćena po toj ulozi. Povlačeći paralelu između uloge Blanš i Skarlet, Nensi Tišler naročito ističe sekvencu „bračnog silovanja“ iz filma *Prohujalo s vihorom*, u kojoj „Ret uzima u naručje Skarlet, koja se otima i nosi je uz stepenice ka neizgovorenim užicima moćne seksualnosti“¹¹⁰¹, a jutro nakon čina, Skarlet se budi zadovoljna, a Ret krotak, mada ni jedno ni drugo nisu u stanju da iskažu osjećanja. Kako navodi Tišler, scena nije podlegla cenzuri s obzirom na to da su glavni akteri bili u braku, da jezik nije bio eksplicitno nasilan i da seksualni čin nije bio prikazan.¹¹⁰² Ipak, tu sekvencu gledaoci su upamtili. Silovanje u ta dva filma i činjenica

¹⁰⁹⁵ E. Kazan, *A Life*, 323–324.

¹⁰⁹⁶ W. R. Bray, *op. cit.*, 85, “stylized performance“.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, “performance within performance“.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*

¹¹⁰⁰ E. Kazan, *Kazan on Directing, op. cit.*, 72. Kazan je smatrao da je Olivijeova vizija Američkog juga bila vizija Engleza, koji stvari posmatra sa distance, a da je način na koji je Vivijen Li zamislila ulogu bio stereotipan. Iz tog razloga, Kazan je smatrao da je u drugom dijelu filma, tek pošto je prihvatila njegovu koncepciju, Li ostavila mnogo bolji utisak kao glumica.

¹¹⁰¹ *Critical Insights*, 278, “Rhett sweeps protesting Scarlett into his arms and carries her up the grand staircase to unspoken delights of powerful sexuality.“

¹¹⁰² *Ibid.*

da obje žene (Skarlet O'Hara i Blanš) žele da imaju kontrolu nad slabijim muškarcem, a žude za snažnijim, upućuje na „neizgovoreni odjek ranijeg filma“¹¹⁰³, odnosno na značaj intertekstualnih elemenata (prisustvo uticaja ranijih filmova) za tumačenje filma *Tramvaj zvani želja*. Glumica je dobila priznanje kritike, osvojila drugog Oskara za najbolju glumicu, BAFTA nagradu i nagradu Njujorškog kruga kritičara za najbolju glumicu, a Vilijams je priznao da je njenom glumom dobio sve što je namjeravao, i puno toga o čemu nije ni sanjao.¹¹⁰⁴

U želji da pokaže kompleksnost unutrašnjih života likova koje je skriveno ponašanjem i riječima, Kazan je nekad usmjeravao glumce da se ponašaju drugačije nego što tekst nalaže.¹¹⁰⁵ Na primjer, kad se Stenli sprema da siluje Blanš, najfinijim glasom izgovara: „U redu, ajde sad malo da se grubo igramo“¹¹⁰⁶, samo zato što zna da ima kontrolu. Isto tako, na Blanšino pitanje da li voli majku, Mič se okreće oko sebe kao da se boji da će ga neko vidjeti i klima potvrdno, umjesto da kao u drami odgovori „da“, što je znak njegovih negativnih emocija prema majci.¹¹⁰⁷

Analiza je pokazala da je Kazanov film, koji predstavlja oblikovanje Vilijamsovog teksta rediteljevom vizijom, filmskim tehnikama koje su donijele „umnožavanju registara“, upečatljivom glumom, koja je stvorila svoj intertekst i prizvala sjećanja na druge filmove i adaptacije, kao i izmjenama nametnutim cenzorskim tijelima, postao autentično umjetničko djelo, čije značenje se ne može svoditi na original koji jeste njegov glavni intertekst.

Iako su Uprava kodeksa proizvodnje i Legija pristojnosti doprinijeli da se procesom adaptacije modifikuje ono što je Vilijams napisao za pozornicu, Vilijamsov film je doprinio da se i sam kodeks ove dvije institucije promijeni da bi se prilagodio jednoj novoj formi dramskog izraza, a dramtizovanjem scene silovanja i filmskog kraja, Vilijams je doveo u pitanje i cenzuru i moral ere¹¹⁰⁸. D. R. Džouns ističe da je filmski zaplet prevazišao pozorišnu verziju fokusiranjem na Blanš u prvom dijelu filma i zgušnjavanjem središnjeg dijela drame, kao i sjajnom glumom Branda i Vivijen Li,

¹¹⁰³ *Ibid.*, 279, “the unspoken resonance of the earlier film“, Tischler, Balnche's Rape on Screen, 279.

¹¹⁰⁴ Dostupno na: <http://vivien-leigh.info/biography/> (08. 01. 2015).

¹¹⁰⁵ M. Yacowar, *op. cit.*, 21.

¹¹⁰⁶ *A Streetcar Named Desire*, “All right, let's have some rough house.“

¹¹⁰⁷ M. Yacowar, *op. cit.*, 21.

¹¹⁰⁸ *Critical Insights*, 277.

koja je Skarlet transformisana u Blanš.¹¹⁰⁹ Ova adaptacija je bila prekretnica u pogledu uvođenja načina glume (metodska gluma) i džez muzike, i utabala je put drugim ozbiljnijim filmovima za odrasle. Poslije filma *Tramvaj zvani želja*, kako zaključuju Palmer i Brej, Holivud više nikad nije bio isti¹¹¹⁰.

3. Mačka na usijanom limenom krovu (1958): adaptacija kao produkt cenzure

3.1. Dosadašnja kritička ocjena

Kritičke ocjene filmske adaptacije drame *Mačka na usijanom limenom krovu* se, na osnovu naših dosadašnjih istraživanja, svode na jednu kategoriju: da je film, uprkos dominantnoj cenzuri, uspješan pokušaj adaptacije Vilijamsove vizije. Filips objašnjava da je film *Mačka na usijanom limenom krovu* korektno urađena adaptacija Vilijamsove drame ako se uzmu u obzir pritisak i tabui koji su dolazili od strane filmske industrije.¹¹¹¹ Jakovar drži da najveći dio filma uspješno prenosi Vilijamsovu namjeru¹¹¹², a Palmer i Brej se slažu da je, uprkos konvencionalnom završetku, film vjeran Vilijamsovoj viziji u pogledu definisanja glavnog junaka¹¹¹³. Konačno, i zvanična objava studija nakon prikazivanja filma potvrđuje da je film bio uspješan jer je apsolutno vjeran pozorišnoj verziji.¹¹¹⁴

Kritičke ocjene filma se, i u ovom slučaju oslanjaju na tradicionalnu kritiku adaptacije, prema kojoj je dramsko djelo model koji treba replicirati u drugom mediju i u odnosu na koji se adaptacija ocjenjuje. Žanrovske odrednice (konvencije melodrame), kontekstualni elementi (ukus publike, cenzura, dominantna ideologija), namjera i estetika reditelja, biografski podaci o reditelju, elementi koji se tiču same prirode filmskog medija, intertekstualni elementi (filmska ostvarenja čije prisustvo se očituje u

¹¹⁰⁹ D. R. Jones, *op. cit.*, 166.

¹¹¹⁰ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 64.

¹¹¹¹ G. D Phillips, *op. cit.*, 152.

¹¹¹² Jakovar smatra da je, osim scene u podrumu i drugačijeg tumačenje sukoba između Brika i Velikog Tate, film prenio Vilijamsovu viziju. Vidi: M. Yacowar, *op. cit.*, 48.

¹¹¹³ Prema riječima Palmera i Breja, Brik je u filmskoj verziji predstavljen kao osoba koja ne može da prekine veze sa društvenim normama ali i kao čovjek koji ne odustaje tako lako od potrebe za samosvojnošću. Vidi: R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 178–179.

¹¹¹⁴ M. Yacowar, *op. cit.*, 48.

djelu) uzimaju se u obzir samo da bi se utvrdilo u kojoj mjeri uzrokuju udaljenost od originala.

Film *Mačka na usijanom limenom krovu* je primjer popularne filmske adaptacije u kojoj je originalni dramski tekst, oblikovan kontekstualnim razlozima, tj. restrikcijama cenzora, dominantnom ideologijom, i ukusom publike, kao i konvencijama porodične melodrame, postao autonomno djelo koje otkriva *novu viziju*. Uprkos željama da bude buntovni zagovornik istine¹¹¹⁵, reditelj Bruks je popustio pred zahtjevima cenzorskih tijela i ukusom publike tražeći rješenja za probleme kojih nije bilo u drami. Zbog pritiska cenzure da izostavi homoseksualne implikacije, a u skladu sa ideologijom 50-ih, očekivanjima publike i konvencijama porodične melodrame, Bruks je filmom u prvi plan iznio temu *nesposobnosti komuniciranja i nezrelosti*, naglasio *heteroseksualnost* i ideju o *prevazi ljubavi nad materijalizmom i pohlepom*. Iako su nove teme nametnute spoljnim razlozima, Bruks, kao majstor priče, vješto ih je ukomponovao u Vilijamsov komad, oblikujući novo filmsko djelo drugačijeg značenja. Analiza filma otkriva i prisustvo drugih filmskih djela u filmu (uticaj filmova Orsona Velsa), zbog kojih uočavamo značaj intertekstualnih elemenata u oblikovanju filma (paralela sa filmom *Gradanin Kejn* u podrumskoj sceni), kao i elemente Bruksove biografije (scena u podrumu u kojoj se Veliki Tata prisjeća preskakanja šina) i elemente filma koji se mogu opisati kao rediteljski, interpretativni čin.

¹¹¹⁵ Douglass. K. Daniel, *Tough As Nails: The Life and Films of Richard Brooks*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2011, 128.

3.2. Pozorišna produkcija

Nakon neuspjeha eksperimentalne drame *Kraljevski put*, Vilijams je napisao komad *Mačka na usijanom limenom krovu* (1955)¹¹¹⁶ sa namjerom da odgovara ukusu i pozorišne i filmske publike: ona je aristotelovska (pokreće je zaplet), melodramatična, realistična i društveno konzervativna.¹¹¹⁷ Vilijamsu je ta drama bila omiljena ne samo zbog toga što je u liku Velikog Tate i njegovoj „sirovoj rječitosti izraza“¹¹¹⁸ smatrao da je nadmašio samog sebe, nego i zbog toga što je u njoj, za razliku od ostalih savremenih američkih drama, uspio da postigne aristotelovsko jedinstvo mjesta, vremena i radnje (radnja drame se podudara sa vremenom u toku koga se predstava odigrava, tačnije u toku jedne večeri posvećene rođendanskoj proslavi Velikog Tate).¹¹¹⁹

Centralna tema drame je sveprisutna laž: Velikog Tatu lažu da nije smrtno bolestan, sin Guper i snaha Me uvjeravaju ga da se iza njihove brige krije samo humanost, a drama završava Meginom lažnom objavom da će roditi Brikovo dijete. Bitna tema drame je i homoseksualnost, u to doba na Brodveju, nova, senzacionalna stvar. S obzirom na tu činjenicu, drama je bila „nekompromisna pobuna protiv društvenog poretka“¹¹²⁰, iako je na kraju glavni junak bliži prihvatanju muške odgovornosti nego slobode od stega koje mu nameću porodica i društvo.

¹¹¹⁶ *Mačka na usijanom limenom krovu* je priča o Margaret, „mački“ Megi (Maggie), koja je udata za bivšu fudbalsku zvijezdu, Brika Polita (Brick Pollitt), sina Velikog Tate (Big Daddy). Veliki Tata umire od raka, a imanje želi da zavješta Briku ili starijem sinu, Guperu (Gooper). Brik je očevid miljenik, ali nema izgleda da će dobiti nasljednika s obzirom na to da se odao alkoholizmu i da mu je brak sa Megi na klimavim nogama zbog sumnji u sopstvenu seksualnost. S druge strane, Guper ima petoro djece i velike su šanse da će nasljedstvo pasti u ruke njegovoj porodici. Zbog sumnji da je između Brika i njegovog nekadašnjeg druga, fudbalera Skipera (Skipper) postojalo nešto više od prijateljstva, Megi je isprovocirala Skipera da spava s njom. Nakon neuspjelog pokušaja da u krevetu sa Megi dokaže svoju heteroseksualnost, Skipper u telefonskom razgovoru Briku povjerava svoja osjećanja. Ne želeći da se suoči sa Skiperovim osjećanjima, Brik Skiperu spušta slušalicu, poslije čega počinje Skiperov slom: odaje se drogi i alkoholu i na kraju izvršava samoubistvo. Brik ostaje zatočen u krivici, kajanju i sumnji i povlači se od Megi, koju optužuje za Skiperovu smrt. Tražeći samo da izbriše sjećanje na bol i svoju odgovornost za Skiperovu smrt, Brik se odaje alkoholu i, ne želeći da se suoči sa svojom seksualnom ambivalentnošću niti sa osobom koja je izazvala krizu u njegovom braku, odbija svaki fizički kontakt sa Megi. Megi se svim silama trudi da povрати odnos sa mužem i obezbijedi nasljedstvo koje prema njenom mišljenju, pripada Briku. U ovoj namjeri na kraju i uspijeva, smišljajući laž o iščekivanju nasljednika.

¹¹¹⁷ R. P. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 164.

¹¹¹⁸ Tennessee Williams, *Memoirs*, New York: New Directions, 2006, 167, “crude eloquence of expression“.

¹¹¹⁹ *Ibid.*

¹¹²⁰ R.P. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 163.

Za prikazivanje na sceni, reditelj pozorišne verzije, Elija Kazan, dramu je još više približio ukusu publike. Iako je, generalno govoreći, bio zadovoljan prvom verzijom drame, Kazan je smatrao da drama ima labavu strukturu, pa je imao prigovor povodom tri stavke: 1) smatrao je da je Veliki Tata previše važan i živ lik da bi tek tako nestao nakon drugog čina; 2) trebalo je da Brik doživi metamorfozu nakon razgovora sa ocem u drugom činu; i 3) Megi je trebalo učiniti za publiku prijemčivijim likom. Od tri prigovora, Vilijams je jedino onaj u vezi sa Megi prihvatio kao konstruktivan. Za prigovor u vezi sa likom Velikog Tate, iznio je argument da bi povratak Velikog Tate u trećem činu u cjelosti zasjenio Brika, a povodom pitanja Brikovog lika, držao je do toga da ne mora svaka priča imati rješenje, te da ne mora svaki karakter napredovati¹¹²¹. Kako dalje objašnjava, uzrok Brikove tragedije bila je „moralna paraliza“¹¹²², pa bi Brikov preobražaj, koji se za čovjeka u stanju „duhovne zapuštenosti“¹¹²³ činio nevjerovatnim nakon razgovora, narušio značenje te tragedije.

Mada su Vilijamsu kao dramskom piscu smetale intervencije reditelja¹¹²⁴, nije želio da izgubi Kazana kao reditelja, pa je na kraju prepravio dramu u skladu sa Kazanovom vizijom.¹¹²⁵ Iako je brodvejsku, Kazanovu verziju, smatrao komercijalnom¹¹²⁶, izmjene su se pokazale korisnim jer je predstava, režirana u

¹¹²¹ E. Kazan, *Kazan on Directing*, 118.

¹¹²² Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*, Penguin Books, London, 1976, 107.

¹¹²³ *Ibid.*, „spiritual disrepair“.

¹¹²⁴ U *Memoarima*, Vilijams priznaje da se nije slagao sa Kazanovim intervencijama: smatrao je da je Megi bila savršeno osmišljen lik žene koja je bila toliko isfrustrirana i praktična da je na kraju bukvalno zavela svog muža. Što se tiče lika Velikog Tate, Vilijams je smatrao da u dramskom smislu nije bilo opravdano da se pojavi u 3.činu. Vidi: T. Williams, *Memoirs*, 169.

U *Bilješkama* nakon trećeg čina (*Notes on Explanation*), Vilijams piše da pisac može da izbjegne uticaj reditelja tako što će ga dovesti pred svršen čin i dati mu finalni skript, ili izabrati reditelja koji ne želi da pravi nikakve izmjene. Vidi: T. Williams, *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*, 106.

¹¹²⁵ U prvoj, Vilijamsovoj verziji trećeg čina, nakon što Brik ocu saopštava surovu istinu da će umrijeti od raka, Veliki Tata se povlači u sobu, Velikoj Mami saopštavaju strašnu vijest, a ona traži od Megi da se udruže i natjeraju Brika da „dođe sebi“ kako bi preuzeo nasljedstvo. Nakon što se žali na očevu pristrasnost prema Briku, Guper ukućanima predstavlja nacrt ugovora o starateljstvu nad kućom, ali Velika Mama ga odbija pozivajući ukućane na ljubav i razumijevanje. Na kraju, Megi objavljuje laž da nosi Brikovo dijete, a u sobi, nakon što svi odu, saopštava Briku da će joj on pomoći da laž sprovede u djelo. Drama završava rečenicom: „Zar ne bi bilo smiješno da je ovo istina?“

U brodvejskoj verziji Veliki Tata se vraća u treći čin, Brikova uloga je proširena, kraj je srećniji. Veliki Tata sve prisutne glasno naziva lažovima, povlači se u sobu a, nakon što Velika Mama sazna za bolest, Veliki Tata se vraća kod ukućana i priča vulgarni vic o slonu. Nakon Megine objave da je trudna, Veliki Tata odlazi na vidikovac da još jednom pogleda imanje koje će zavještati Briku. Brik pred svima potvrđuje Meginu vijest, a nakon njene odluke da laž pretoči u istinu, Brik kaže da joj se divi. Drama završava Meginom riješenošću da zaštiti Brika i da mu vrati život.

¹¹²⁶ Kazanu su smetale činjenica da Vilijams treći čin brodvejske verzije naziva Kazanovim i insinucije da je ovom verzijom Kazan želio da postigne komercijalni uspjeh. Tvrdio je da je Vilijams bio taj koji je u tom trenutku očajnički želio uspjeh. Vidi: E. Kazan, *Kazan on Directing*, 119.

naturalističko-ekspresionističkom stilu¹¹²⁷, doživjela ogroman uspjeh.¹¹²⁸ Osim toga, u želji da se prilagodi ukusu brodvejske publike, Vilijams je za prikazivanje na pozornici, izbacio djelove iz objavljene verzije drame koji eksplicitnije obrađuju temu Brikove potisnute homoseksualnosti, priznanje Velikog Tate o homoseksualnosti bivših vlasnika plantaže i prihvatanje eventualne veze između Brika i Skipera.¹¹²⁹

U uputstvima Kazanu, Vilijams ističe da prema njegovom mišljenju, glavni heroj drame nije bio neki poseban lik, već vitalnost, „ona osobina kod ljudi koja im omogućava da prežive“¹¹³⁰. Brik je, kaže, bio srećnik koga svi obožavaju, a pošto su se dvoje ljudi, Megi i Skiper, ludo zaljubili u njega, on je „jednu stranu svog života izgradio oko Skipera, drugu oko Megi“¹¹³¹, sve dok jedna ljubav nije, kako kaže „pojela onu drugu, prirodno, ljudski, bez namjere“¹¹³². On je u situaciji da ga Megi, mačka, uči kako da ostane na krovu, što je slika „ljudskog postojanja koje moraš da prihvatiš, pod bilo kakvim uslovima“¹¹³³. Najveća ljepota drame, prema Kazanu, nije bio njen realizam, nego retorika i teatralnost. Oduševljen Vilijamsovim bogatim, poetskim, slikovitim jezikom, Kazan je, u saradnji sa scenskim dizajnerom Džoom Malzinerom (Joe Malziner), stvorio stil koji se odlikovao „smjelom i izuzetno kompleksnom kombinacijom realizma i teatralnosti u igri, setu i svijetlu“¹¹³⁴, postavljajući na scenu svoje viđenje drame i artikulišući ono što je za Vilijamsa bila misterija¹¹³⁵. Scenografija je bila odraz njegovog svjesnog udaljavanja od naturalizma i veće usmjerenosti na formu. Pozornicu je osmislio u obliku trougaone platforme s vrhom usmjerenim put publike i na nju postavio samo krevet¹¹³⁶, tako da se činilo da „u odsustvu namještaja, čovjekovo tijelo oprema sobu“¹¹³⁷, a grupisanja glumaca formalizovao (po dvoje, troje fiksirani na jednom mjestu dok ih reditelj ne usmjeri drugdje). Manjak namještaja i scenografije, kako Bentli opisuje, ukazivali su na Kazanov stalni fokus na „zamrznutu

¹¹²⁷ *Ibid.*, 120.

¹¹²⁸ Vilijams je dobio Pulicerovu nagradu za najbolju dramu 1955. godine i nagradu njujorškog kruga kritičara.

¹¹²⁹ E. Kazan, *Kazan on Directing*, 119.

¹¹³⁰ *Ibid.*, 116, “a quality in people that makes them survive“.

¹¹³¹ *Ibid.*, “built up one side of his life around Skipper, another around Maggie“.

¹¹³² *Ibid.*, “ate up the other, naturally, humanly, without intention“.

¹¹³³ *Ibid.*, “human existence which you've got to accept on any terms whatsoever“.

¹¹³⁴ *Ibid.*, 117, “bold and extremely complex combinations of realism and theatricality in the playing, setting, and lighting“. Ovaj stil Kazan je koristio ne samo za *Mačku na usijanom limenom krovu*, već i za dramu *Tramvaj zvani želja i Slatka ptica mladosti*. Vidi: E. Kazan, *Kazan on Directing*, 117.

¹¹³⁵ *Ibid.*

¹¹³⁶ *Ibid.*

¹¹³⁷ *Ibid.*, 120, “in the absence of most of the furniture, a man's body is furnishing the room“.

sliku“, ekvivalentu za filmski kadar¹¹³⁸. Kazan je u produkciji drame tražio od glumaca da se neprestano obraćaju publici kako bi gledaoci postali dio iskustva drame, i na taj način se (tehnikom koja liči na krupni plan, dok u pozadini sporedni likovi obavljaju svakodnevne aktivnosti) približivši filmu.¹¹³⁹ Formalizam scenografije, osvjetljenja i grupisanja, kombinovan sa neformalnošću u glumi, stvorio je izrazitu efikasnost i neponovljiv stil pozorišne produkcije¹¹⁴⁰.

Originalna brodvejska premijera bila je 24. marta 1955. godine, sa sljedećom glumačkom postavom: Barbara Bel Geddis (Barbara Bel Geddes) u ulozi Megi, Ben Gazzara (Ben Gazzara) u ulozi Briki; Berl Ajvs (Burl Ives) u ulozi Velikog Tate; Mildred Danok (Mildred Dunnock) u ulozi Velike Mame; Pat Hingle (Pat Hingle) u ulozi Gupera i Medlin Šervud (Madeleine Sherwood) u ulozi Me. Bel Geddis je nominovana za nagradu *Toni*, a Kazan za najboljeg pozorišnog reditelja. Drama je dobila Pulicerovu nagradu 1955. godine.

3.3. Filmska produkcija

Iako je drama *Mačka na usijanom limenom krovu* primila brojna priznanja, Uprava kodeksa proizvodnje je odbijala sve one koji su bili zainteresovani za ekranizaciju. Krajem 50-ih, tumačenje Kodeksa, usvojenog još 30-ih, postalo je liberalnije, a Legija pristojnosti je postala fleksibilnija pod uticajem liberalizacije Katoličke crkve i promjene u ukusima američke publike. Ipak, uprkos reviziji Kodeksa 1956. godine, pitanje „seksualne perversije“ (kako je Kodeksom bila opisana homoseksualnost) i dalje je bilo tabu tema.¹¹⁴¹ U vrijeme kada je film sniman i sama riječ homoseksualizam bila je zabranjena Kodeksom proizvodnje, a studio je želio da izbjegne i odbacivanje od strane Legije pristojnosti, kao u slučaju filma *Bebi Dol* dvije godine prije toga.¹¹⁴² Štaviše, Bruksova konačna odluka o uklanjanju homoseksualnih

¹¹³⁸ *Ibid.*

¹¹³⁹ Zander Brietzke, *American Drama in the Age of Film*, Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007, 68.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, 120.

¹¹⁴¹ P. Lev, *op. cit.*, 93.

¹¹⁴² Film *Bebi Dol*, prema tekstu Tenesija Vilijamsa i u režiji Elie Kazana, opisuje bizarni bračni trougao između Arčija Lia, vlasnika fabrike za proizvodnju pamuka, njegove devetnaestogodišnje supruge Bebi Dol, i doseljenika Silve Vakara, vlasnika druge fabrike pamuka. Arči Li se drži obećanja da neće konzumirati brak prije nego što Bebi Dol napuni dvadeset godina. Ona se plaši predstojećeg datuma, i počinje da se zanima za Vakara, koji se vrzma oko Lijeve kuće. U jednoj provokativnoj sceni koja je

implikacija bila je motivisana i ličnim razlozima jer je sam već trpio pritisak cenzure i bio izvođen pred vojni sud zbog toga što je napisao roman u kome je glavni junak bio homoseksualac.¹¹⁴³

Tadašnji šef Uprave, Džefri Šerlok, tražio je da film prođe mnogobrojne izmjene prije ekranizacije. U drami su bile sporne tri stavke: implikacije homoseksualnosti, namjera glavne junakinje da vodi ljubav sa mužem i ostane trudna, i vulgaran jezik Velikog Tate.¹¹⁴⁴ Ipak, producent Metro Goldwin Majera, Pandro S. Berman (Pandro S. Berman) predložio je rješenje kojim će umiriti cenzore. Pitanje homoseksualnosti, na osnovu Bermanovog predloga, nije bilo bitno za dramu, a tema drame treba da bude neadekvatna komunikacija između oca i sina zbog manjka očeve ljubavi. Sin, kako on to tumači, traži očinsku figuru u svom prijatelju koji napada Megi. Nakon što se svi suoče sa istinom, Brik sazrijeva i miri se sa Megi, nakon čega čekaju dijete i nasljeđuju imanje.

Čelnici Uprave su bili zadovoljni Bermanovim predlogom.¹¹⁴⁵ Nakon mnogobrojnih pokušaja da nađu scenaristu¹¹⁴⁶ i adekvatnog reditelja¹¹⁴⁷, Berman je oba zadatka – pisanje scenarija i režiju – povjerio Ričardu Bruksu.¹¹⁴⁸

nagovještaj zavođenja, vidimo kako Vakaro spava u krevetu-kolijevci, koji pripada Bebi Dol. Činjenica da Bebi Dol spava u kolijevci (sisajući prst) dovoljan je pokazatelj neobičnijih, pomalo nastranih elemenata na filmu. Ipak, Vakaro je više zainteresovan da dokaže kako je Arči Li podmetnuo požar u njegovoj fabrici, u čemu i uspijeva. Na kraju filma, Arčija odvođe u zatvor, a Silva napušta Bebi Dol. Iako je 1952. godine Uprava kodeksa proizvodnje imala prigovor u vezi sa tonom filma i temom preljube, 1956. godine je, pod upravom Džefrija Šerloka, film odobren, uz nekoliko Kazanovih izmjena. Ipak, iste godine, na Vilijamsovo i Kazanovo zaprepaštenje, Legija je odbacila film kao „moralno nepodesan i po temi i obradi“, a Katolička crkva je započela žestoku kampanju protiv filma koji je imao nemoralni uticaj na građanstvo i bio „zao po konceptu“. Vlasnici bioskopa su bili pod pritiskom da ne prikažu film, a bioskopima koji su prikazivali film prijetio je šestomjesečni bojkot. Katoličke grupe su uspjele da suzbiju prikazivanje filma, a film nikad nije donio profit. Vidi: P. Lev, *op. cit.*, 96–97.

¹¹⁴³ G. D. Phillips, *op. cit.*, 143–144.

¹¹⁴⁴ Douglass. K. Daniel, *op. cit.*, 125.

¹¹⁴⁵ Iako se direktoru studija MGM, Doru Šeriju (Dore Schary), dopala Bermanova ideja, on je prvo namjeravao da angažuje producenta Sola Sigela (Saul Siegel), glumicu Grejs Keli i reditelja Džošu Logana (Joshua Logan). Kad su ove namjere propale, projekat je predao Bermanu. Berman je nakon toga prepustio vođenje posla producentu Lorensu Vajngartenu (Lawrence Weingarten) iako je zadržao kontrolu nad projektom. Vidi: *ibid.*, 126.

¹¹⁴⁶ Petoro ljudi je odbilo da piše scenario – Ernest Leman (Ernest Lehman), Danijel Taradaš (Daniel Taradash), Pol Ozborn (Paul Osborn) i Robert Anderson (Robert Anderson), a Filip Džordan (Philip Jordan) radio je scenario tri mjeseca, nakon čega je projekat ostavljen po strani. Projekat je pao u ruke Džejmsu Pou (James Poe), ali se njegova verzija nije dopala producentima, pa je konačna odluka bila da Ričard Bruks piše scenario. Vidi: *ibid.*

¹¹⁴⁷ Vajngarten je pokušao da angažuje reditelja Džordža Kukora, ali se Berman suprotstavio tome jer je Kukor imao viziju da je *Mačka* komad o homoseksualnosti, što se nije slagalo sa Bermanovom vizijom. Nije uspio ni Vajngartenov pokušaj da ubijedi Bermana da scenario i režiju prepuste Džozefu L. Mankijeviču. Vidi: *ibid.*

Za film je adaptirana brodvejska verzija drame. Pored Elije Kazana, Bruks je važio za jednog od najpoznatijih reditelja koji su adaptirali književno nasljeđe¹¹⁴⁹. Iz originalne Kazanove postave, Bruks je zadržao Berl Ajvsa i Medlin Šervud. Elizabet Tejlor (Elizabeth Taylor) je izabrana za ulogu Megi¹¹⁵⁰, a Pol Njumen za ulogu Brika.

Ispostavilo se da je drama laka za ekranizaciju zbog realizma ali i zbog širokog spektra likova¹¹⁵¹. Sastavni dio Bruksove estetike jeste činjenica da je ogromni značaj pripisivao filmskoj priči. Bez dobre priče, tvrdi Bruks, film će zasigurno propasti, bez obzira što vas glumci, muzika i fotografija u filmu ostavljaju bez daha.¹¹⁵²

Imajući u vidu šokantnost tema i njihov uticaj na gledaoce, Bruks je želio da napravi suptilnu adaptaciju koja će zadovoljiti ukus gledalaca i koja će istovremeno biti maksimalno vjerna Vilijamsovoj viziji. Ipak, izmjene koje je Bruks napravio u filmskoj verziji, Vilijamsov tekst su još više od Kazanove pozorišne verzije, približili mejnstrim ukusu, tj. melodrami. Bruksova Megi je još šarmantnija, i spremno prihvata i autoritet Velikog Tate i Brika na kraju. Zahvaljujući Meginoj vjeri u Brika, Brik nalazi snagu da potvrdi svoju seksualnu moć. Intimni razgovor Brika i Velikog Tate dovodi do rasvjetljavanja njihovog odnosa: Veliki Tata pomaže Briku da shvati da je uzrok njegove zgađenosti samim sobom nezrelost, kao što i Brik daje do znanja ocu da ovaj nije bio sposoban da mu pruži ljubav. Istovremeno, silna želja Velikog Tate za sticanjem bogatstva objašnjava se njegovim porivom da nadomjesti ljubav koju nije dobio od svog oca.

Iako prilagođen ukusu filmske publike, pokazalo se da film ima mnogo čvršću strukturu od drame: u drami, dijalog između Megi i Brika i onaj između Brika i Velikog Tate čini dvije trećine drame, iako ta dva čina nisu ni dramski ni tematski povezana sa trećim činom.

U žanrovskom smislu film *Mačka na usijanom limenom krovu* pripada „porodičnoj melodrami“, podžanru melodrame.¹¹⁵³ Film je snimljen krajem pedesetih, u

¹¹⁴⁸ Prije Bruksa, Metro Goldvin Majer je angažovao scenaristu Džejsma Poa (James Poe) da uradi preliminarnu verziju. Poov pristup je bio da što direktnije dramatižuje sve događaje koji se pominju u dijalogu novim lokacijama i flešbekovima. Vidi: Gene D. Phillips, *op. cit.*, 142

¹¹⁴⁹ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 162.

¹¹⁵⁰ Metro Goldvin Majer je kupio prava na film da bi lansirao zvijezdu Grejs Keli, ali kako je udajom za princa od Monaka ova okončala filmsku karijeru, uloga je pripala Elizabet Tejlor.

¹¹⁵¹ M. Yacowar, *op. cit.*, 39.

¹¹⁵² G. D. Philips, *op. cit.*, 149.

¹¹⁵³ Palmer i Brej navode dva osnovna podžanra melodrame koja su 40-ih i 50-ih godina dominirala u Americi: žensku sliku i porodičnu melodramu. Vidi: R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 161.

periodu kad je taj žanr cvjetao, čiji procvat Lev vezuje za opsjednutost Amerikanaca nuklearnom porodicom i seksualnošću¹¹⁵⁴.

U porodičnoj melodrami, kako navode Palmer i Brej, radnja dovodi likove u stanje zbunjenosti i zapanjenosti koje je obilježje i individualnog i društvenog iskustva, a „jaz između onoga što *se čini* i što *jeste*, namjere i rezultata očitava se kao zbunjujuća frustriranost koja otvara sve veći jaz između emocija i stvarnosti koju [likovi] žele da dostignu.“¹¹⁵⁵ Ovi autori ističu *subverzivni* kvalitet porodičnih drama, jer kao oblik prigušene kritike i prikaz otuđenja individue zbog nemogućnosti porodičnih i društvenih institucija da odgovore na njegove potrebe (u skladu sa frejdovskom psihologijom i egzistencijalnom filozofijom tog doba), one predstavljaju dekonstrukciju tradicionalnih vrijednosti afirmativne kulture: jednim dijelom odbijaju srećan kraj, i, iako završavaju pomirenjem, ono slijedi samo nakon što se dovede u pitanje smisao vrijednosti do kojih drže likovi i gledaoci.¹¹⁵⁶ Istovremeno, upravo zahvaljujući šokantnosti tema poput homoseksualizma, seksualne inicijacije, prostitucije, silovanja, seksualne frustracije, abortusa i alkoholizma, porodične drame su se pokazale izuzetno popularnim, što je u vremenu dominacije televizije odgovaralo vlasnicima filmskih studija koji su željeli da povećaju prodaju. Upravo zbog toga, glavno uporište za porodične melodrame bili su senzacionalistički tekstovi Tenesija Vilijamsa. Palmer i Brej ističu da porodične melodrame nastale na osnovu Vilijamsovih dramskih tekstova upravo imaju osnovnu temu: jaz između onoga što *se čini* (rodne i društvene uloge koje se očekuju od likova) i onoga što *jeste* (da odgovore svojim najdubljim željama i snovima). Vilijamsovi likovi žive mediokritetski, ali se suočavaju i sa kontradiktornošću američke kulture 50-ih, tj. veličanjem individualnosti¹¹⁵⁷.

¹¹⁵⁴ P. Lev, *op. cit.*, 235.

¹¹⁵⁵ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 161, “The discrepancy of seeming and being, of intention and result, registers as a perplexing frustration, and an ever-increasing gap between emotions and the reality they seek to reach.”

¹¹⁵⁶ *Ibid.*

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, 163.

3.4. Analiza dramskih i filmskih segmenata

Naredna analiza dramskih i filmskih segmenata pokazuje kako je Vilijamsov tekst pod uticajem cenzure, očekivanja gledalaca, ali i rediteljevih sklonosti, transformisan u porodičnu melodramu.

Dramu obilježavaju tri sukoba: prvi čin je sukob između Brika i Megi, drugi između Velikog Tate i Brika a treći – rješenje Velikog Tate o zavještanju imanjanja.

Prvi čin

Prvi čin drame je dugi razgovor između Megi i Brika u njihovoj spavaćoj sobi. Megi negoduje zbog Guperovih i Meinih „bezvratih čudovišta“¹¹⁵⁸ i njihovog plana da izbace Brika iz nasljedstva, zbog Brikove nezrelosti i alkoholizma i jasno pokazuje svoju frustriranost zato što je on indiferentan prema potomcima i nasljeđu. Megi otkriva istinu o „idealnom odnosu“ između Brika i Skipera i sebe kao smetnje u takvom odnosu: nakon neuspješnog pokušaja da u krevetu sa Megi dokaže da nije homoseksualac, Skiper je bio uništen pred istinom koja je prvi put izašla na vidjelo onog trenutka kad ju je Megi jasno artikulisala. Brik negira Megino vulgarizovanje nečega što je „veliko, lepo, istinito“¹¹⁵⁹ u njegovom životu.

Film

Umjesto sa spavaćom sobom, film počinje scenama na otvorenom koje prikazuju ono što u drami postoji samo kao verbalna referenca.

Prvo „otvaranje“ drame je sekvenca prije uvodne špice – prikaz praznog srednjoškolskog stadiona u Misisipiju na koji Brik dolazi pijan. U glavi mu odzvanjaju glasovi navijača i on, nakon bacanja prazne flaše, kreće da preskače prepone. Čuje se zamišljeni pucanj za start, on kreće uz bodrenje navijača, i na posljednjoj preponi pada i lomi nogu. Posljednji čin je praćen uzdahom razočarane gomile. Nakon toga, nastaje tišina i Brik shvata gdje je.

¹¹⁵⁸ Tenesi Vilijam, *Mačka na usijanom limenom krovu*, prev. Dubravka Prendić, Beograd: NNO International, 2002, I, 15, “no-neck monsters“.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, 40, “one great good true thing“.

Prikazivanjem Brikove povrede, reditelj Bruks je želio da izbjegne flešbek i dugačak dijalog. Mi čujemo pokliče i, prije početka filma, identifikujemo se sa Brikom. Ova scena je, kako tvrdi Jakovar, funkcionalni prikaz moći fantazije, sve veće slabosti tijela i jaza između laži i nemilosrdne istine.¹¹⁶⁰

Slijedi scena u spavaćoj sobi, u kojoj Brik sa flašom leži na krevetu, pored otvorenog prozora, dok iz dvorišta dopiru zvuci doboša, truba i činela i glasovi Guperove djece.

Slijedi drugo „otvaranje“: prikaz dvorišta kroz koje prolazi dječiji orkestar. Posluga (crnci) pripremaju svečanu trpezu, Guper sjedi i čita novine; Megi izlazi iz auta i upućuje se ka Guperu; Nakon Meginog negodovanja što djevojčica Triksi (Trixie) umače ruke u sladoled, djevojčica baca sladoled na nju; Megi potom uzima sladoled i u znak osvete razmazuje ga po licu djevojčice; Me se žali Guperu na Megi. Ova scena je proširenje verbalne refernce iz drame.

Tek nakon dva „otvaranja“, Megi se penje kod Brika u sobu i s njim započinje razgovor. Slijedi kraća verzija razgovora sa početka drame: Megi se žali Briku na „bezvrata čudovišta“; Me požuruje djecu da idu na aerodrom, a Megi saopštava Briku da mu otac umire. Pokušavajući da ga umiri, ona izgovara rečenicu koje nema u drami: „Sa nekim stvarima moraš da se suočiš. Ima stvari u životu sa kojima jednostavno moraš da se suočiš“¹¹⁶¹.

Na filmu je vizuelna dimenzija (Megina fizička privlačnost) podjednako važna koliko i verbalna (Megino priznananje seksualne želje), jer se reditelj Bruks postarao da istakne ljepotu Elizabet Tejlor u scenama snimanim u krupnom planu u kojima Megi izazovno oblači čarape pred Brikom, dok se presvlači ili dok u negližeu hoda kroz sobu. Priča o misici Suzi, koja je bila predmet javne poruge, na filmu je zamijenjena pričom o Me da bi reditelj naglasio Meginu zajedljivost. Međutim, dok u drami Brikov pogled koji Megi vidi u ogledalu služi kao komentar na Meginu okrutnost, na filmu služi da pokaže Brikovu čežnju i njegovu borbu sa osjećanjima (u želji da odgovori na Brikovu reakciju, Megi želi da ga poljubi, a Brik je odbija). Megina otvorena izjava ljubavi (neizmijenjena u odnosu na onu u drami): „Znaš, kad bih mislila da više nikada, nikada nećeš da vodiš ljubav sa mnom, uzela bih najduži i najoštriji nož koji mogu da nađem i

¹¹⁶⁰ M. Yacowar, *op. cit.*, 45.

¹¹⁶¹ *Cat on a Hot Thin Roof*, Dir. Richard Brooks, MGM, 1958, “There's some things you gotta face, babe. There's some things in this world you simply got to face.”

zabila ga sebi pravo u srce, kunem ti se!¹¹⁶² na filmu dobija još upečatljivije značenje kad vidimo Elizabet Tejlor kako, dok ovo izgovara, čežnjivo dodiruje ogradu kreveta. Na filmu je izostavljen još jedan važan komentar na Brikovu ravnodušnost u seksualnom odnosu sa Megi, koji u drami ističe mogućnost Brikove seksualne ambivalentnosti. Posljednji komentar koji potvrđuje Meginu riješenost da izađe kao pobjednik iz pozicije „mačke na usijanom limenom krovu“ isti je kao u drami. Pobjeda mačke koja stoji na krovu je, kaže: „Takva da stoji na njemu koliko može.“¹¹⁶³

Iz razgovora Brika i Megi dobijamo kompletnu sliku Meginog nezadovoljstva koje proizilazi ne samo iz njene seksualne frustriranosti nego i iz činjenice da nema djecu, što je za nju socijalni i ekonomski imperativ (potomstvo znači sigurno nasljedstvo).

Treća nova lokacija je prikaz aerodroma na kome svi, sem Brika, dočekuju Velikog Tatu. Uprkos pozitivnim vijestima vezanim za zdravlje Velikog Tate, očigledno je da starom patrijarhu smeta gungula koju su ukućani napravili od dočeka, jer ovaj odlazi sa Megi, a jedino što ga zanima je Brikovo stanje i pitanje nasljedstva. Privatni avion je još jedan simbol materijalnog bogatstva Politovih, ali je njegova vrijednost, u prisustvu smrti koja je uvijek tu, obesmišljena.

Četvrta „spoljna“ scena koje nema u drami prikaz je ogromnog ranča kod koga se Megi zaustavlja sa Velikim Tatom. Vidimo ogromna polja, trkačke konje, radnika koji pozdravlja gazdu i patrijarhov zadovoljan izraz na licu dok saopštava Megi: „Živjeću, Megi. Živjeću. Znaš da su me stvarno uplašili. Znaš, protraćio sam mnogo vremena. Imam milion različitih osjećanja u sebi i iskoristiću ih sve.“¹¹⁶⁴ Scena sa rančom pokazuje simpatije koje Veliki Tata gaji prema Megi, a slike snažnih konja i izjava: „Ja sam živ!“¹¹⁶⁵ naglašavaju njegovu animalnu prirodu.¹¹⁶⁶ Svrha nove scene je demonstracija sile, snage i volje za životom koja usred prostranstva kojim Veliki Tata gospodari još više dolazi do izražaja. Takođe, scena u kojoj se afirmiše život služi i kao dramski kontrast prljavom podrumu u koji će se ovaj kasnije povući nakon što čuje da

¹¹⁶² *Cat on a Hot Thin Roof*, “You know, if I thought you would never, never, *never* make to me love again – I’d find me the longest and sharpest knife I could and stick it straight into my heart, I’d do that!”

¹¹⁶³ *Ibid.*, “Just staying on it, I guess, as long as she can.”

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, “I’m gonna live, Maggie. I’m gonna live. You know they had me really scared. You know I’ve wasted so much time. You know I’ve got million of different kinds of feelings left in me and I wanna use them. I’m gonna use them all.”

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, “I’m alive.”

¹¹⁶⁶ Z. Brietzke, *op. cit.*, 66.

umire.¹¹⁶⁷ U svjetlu istine o predstojećoj smrti, ta scena je ironični prikaz iluzije da čovjek upravlja svojom sudbinom.

Slijedi nova umetnuta scena: Na filmu vidimo ponovni prikaz dvorišta dok se u autu odvija razgovor između Megi i Velikog Tate. Megina potreba da ubijedi Velikog Tatu u Brikovu blagonaklonost i očevo insistiranje na potomstvu naglašavaju važnost nasljeđa i želje da ono pripadne Brikovoj porodici.

Sljedeća scena se odvija u sobi. Ispijena boca je znak Brikovog sve većeg psihičkog pada. Brikova indiferentnost u odnosu na rođendansku zabavu i bijes koji osjeća prema ocu su jasni kad izgovara riječi, kojih nema u drami: „Veliki Tata. Veliki Tata. Šta ga to čini velikim? Njegovo veliko srce, velik stomak ili velike pare?“¹¹⁶⁸ Ove riječi su potvrda teme o očevoj nesposobnosti da pruži ljubav, koja nije prisutna u drami. I u ovoj sceni na filmu je (više nego u drami) izražena Megina želja da zavede Brika i njegova borba sa emocijama koje prema njoj gaji: sve vrijeme razgovora, Megi se, kao i u prethodnoj sceni, presvlači i mami Brikove poglede; on traži štaku, a ona mu prilazi i grli ga; na trenutak vidimo Brikovu promjenu raspoloženja i borbu da pokaže da je želi, poslije čega odguruje Megi. Dijaloška rasprava u kojoj se Megi žali da ne žive zajedno nego da „dijele isti kavez“¹¹⁶⁹, a Brik i dalje ostaje ravnodušan i prema njoj i prema ocu, ista je kao u drami.

Na tom mjestu u filmu nalazimo još jednu bitnu umetnutu scenu: nakon što zatvara vrata kupatila, Brik se naslanja na vrata na kojima se nalazi Megin ogrtač i čežnjivo zaranja glavu u ogrtač. (U drami Brik odguruje Megi, uzima stolicu i postavlja je kao barikadu prema Megi.)

Bruksov razlog za umetanje scene sa ogrtačem je bio da film učini uvjerljivijim za filmske gledaoce. Naime, on je smatrao da bi u dramskom smislu bilo nevjerovatno da filmska publika povjeruje da Brik odbija Megi, koju igra prelijepa i senzualna Elizabet Tejlör. Scena sa ogrtačem tako služi da dokaže da on želi Megi, ali da je javno odbija ne zbog homoseksualizma, tj. gubitka muškosti, nego zbog nezrelosti.¹¹⁷⁰ Ipak, imajući u vidu činjenicu da je Bruks bio iskusan reditelj, vjerovatnije je da je scena sa

¹¹⁶⁷ M. Yacowar, *op. cit.*, 45.

¹¹⁶⁸ *Cat on a Hot Thin Roof*, „Big Daddy, Big Daddy. Now, What makes him so big? His big heart, his big belly or his big money?“

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, „occupy the same cage“.

¹¹⁷⁰ G. D. Phillips, *op. cit.*, 144.

ogrtačem umetnuta iz komercijalnih razloga, a ne zbog neke dramske pogreške u Vilijamsovom djelu.¹¹⁷¹

Ova scena na filmu gledaocu jasno predočava da Brik i dalje gaji ogromnu strast prema svojoj ženi. Dodata scena je mnogo važnija u smislu što mnogo jasnije definiše Brikovu *heteroseksualnu* prirodu – bitan činilac koji film razlikuje od dramske verzije – u kojoj Brikova seksualnost ostaje na nivou *ambivalentnosti*, kao moguća homoseksualnost koja nikad nije priznata ni sebi ni drugima.

U uputstvima za scenu, Vilijams kaže: „Činjenica da ako je [homoseksualizam] postojao, to se moralo poreći da bi se 'sačuvao obraz' u svetu u kome žive, može biti suština 'hipokrizije' koje se Brik gadi i zbog čega pije.“¹¹⁷²

Vilijams objašnjava da je glavni razlog Brikovog alkoholizma njegova nemogućnost da se suoči sa istinom: Brik je volio Skipera i u svojoj glavi ga je identifikovao sa sportom i romantičnim adolescentskim dobom, koje ne može da prevaziđe; u dubljem, ne u bukvalnom smislu, Brik je, za Vilijamsa, bio homoseksualac koji se prilagodio kao heteroseksualac¹¹⁷³. Iako Vilijams kaže da, u fizičkom smislu, odnos sa Skiperom nije išao dalje od Skiperove ruke na Brikovom ramenu ili držanja za ruke između dva kreveta u hotelskoj sobi, Brikova seksualnost, za Vilijamsa, nije bila potpuno „normalna“. Ipak, Vilijams je insistirao na tome da Brikova priznata, *otvorena* seksualnost u drami ostane heteroseksualna.¹¹⁷⁴ Brikov odnos sa Skiperom u drami se razotkriva u razgovoru između Megi i Brika u prvom činu drame i u razgovoru između oca i sina u drugom činu drame. U drami, Megi govori kako je bila svjesna neobičnog odnosa između Brika i Skipera, opisujući ga kao jednu „od onih lepih, idealnih stvari o kojima pričaju u grčkim legendama, [koja] nije mogla da bude ništa drugo [...] jer to je bila ljubav koja nikuda ne vodi i o kojoj se nije moglo ni govoriti otvoreno“¹¹⁷⁵. Za razliku od istinske ljubavi prema Skiperu, Brik, u drami, ocu priznaje da između njega i Megi nije bilo ništa više osim onoga „koliko se ljudi zbliže u krevetu, što nije mnogo

¹¹⁷¹ Douglass, K. Daniel, *op. cit.*, 128.

¹¹⁷² T. Vilijams, *Mačka na usijanom limenom krovu*, II, 74, “The fact that if it existed it had to be disavowed to 'keep face' in the world they lived in, may be at the heart of the 'mendacity' that Brick drinks to kill his disgust with.”

¹¹⁷³ E. Kazan, *Kazan On Directing*, 119.

¹¹⁷⁴ C.W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, 86.

¹¹⁷⁵ T. Vilijams, *Mačka na usijanom limenom krovu*, I, 39, “one of those beautiful, ideal things they tell about in the Greek legends, it couldn't be anything else [...] it was love that never could be carried through to anything satisfying or even talked about plainly”.

prisnije od mačaka koje se pare na plotu¹¹⁷⁶. Za razliku od drame, na filmu nema komentara na površan odnos između Brika i Megi, a poseban odnos između Brika i Skipera samo se *nejasno* nagovještava u dvije scene: u Brikovom razgovoru sa Megi i u Brikovom razgovoru sa Velikim Tatom.

Na filmu, u Meginoj priči o Skiperu nema eksplicitnog opisa njihovog posebnog odnosa kao u drami. Megi samo insistira da razotkrije *istinu* koju joj Brik nije dozvoljavao da izgovori: da ona ne želi da je Brik i dalje krivi za Skiperovu smrt, da voli Brika i da se za to treba boriti, da ni Skiper ni ona nisu bez mana, ali da je Skiper mrtav, a da je „Megi mačka živa.“¹¹⁷⁷ Na filmu je zadržano samo Brikovo žestoko protivljenje da sluša Meginu priču o Skiperu, koje demonstrira haotičnim kretanjem, vikom i nasilnim ponašanjem, što otkriva njegovu frustriranost: on izlazi čas na balkon, čas u hodnik i zove ukućane da prekinu agoniju; dok Megin glas nadvladava njegov, čuje se zvuk grmljavine; nakon što izgovara: „Skiper i ja smo bili drugovi. Zašto više ne pustiš tu priču?“¹¹⁷⁸, Brik pokušava da udari Megi štakom, ali pada.

U drami, na početku drugog čina, u želji da razotkrije prave razloge Brikove zgađenosti, Veliki Tata aludira na Skipera i na njihovu posebnu vezu. On počinje pričom o bliskom odnosu između starih vlasnika plantaže kod kojih je radio: nakon što je jedan od njih umro i ovaj drugi je ubrzo umro od tuge. Brik je zgrožen očevom idejom o tome da su Brik i Skiper bili homoseksualci. Nakon toga, Brik otkriva Meginu upletenost u to da Skipera razotkrije kao homoseksualca. Megi je, kako pripovijeda Brik, ubijedila Skipera da je homoseksualac, a ovaj je, želeći da dokaže da nije, pokušao da vodi ljubav sa Megi. Pošto nije uspio u svojoj namjeri, Skiper je ubijedio sebe da je homoseksualac i priznao to Briku. Nakon toga, Brik mu je spustio slušalicu. Veliki Tata zaključuje da je Brikova zgroženost nad lažima zapravo gađenje nad samim sobom.

Na filmu se ne pominju vlasnici plantaže, Strou i Očelo, nema pogrdnih termina kojima Brik karakteriše homoseksualnu vezu („par prljavih tetki“, „dva topla brata“, „pederi“, „pederčina“¹¹⁷⁹), nema Brikovih referenci na sobu bivših vlasnika u koju je otac smjestio Brika, niti Brikovog opisa „prisnosti“ sa Skiperom (rukovanja u hotelskoj

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, II, 79, “she and me never got any closer together than two people just get in bed, which is not much closer than two cats on a – fence humping“...

¹¹⁷⁷ *Cat on a Hot Thin Roof*, “Maggie the cat is alive.“

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, “Skipper and I had a friendship. Why don't you let it alone.“

¹¹⁷⁹ T. Vilijams, *Mačka na usijanom limenom krovu*, II, 76, “a pair of dirty old men“, “ducking sissies“, “queers“.

sobi, stavljanje ruku na njegovo rame). Očeve insinucije na račun neobičnog odnosa između Brika i Skipera, u filmu se negiraju, a jedini nagovještaj nečeg neobičnog u odnosu između Brika i Skipera jeste Brikova naglašena, agresivna odbrana od ovih insinuacija: nakon očevih napada da Brik pije zbog Skiperove smrti, Brik ga pita na šta misli, ponovo se braneći riječima: „Skiper i ja smo bili prijatelji, shvataš li to?“¹¹⁸⁰ Od očevih insinuacija da je od Me i Gupera čuo nešto za Skipera, Brik se brani argumentom da je Skiper bio jedina osoba kojoj je vjerovao, i protestuje što otac prijateljski odnos naziva prljavim. Nakon toga, Brik baca štake, udara oca svom snagom i pada. Brik prekori jeva oca što nikad nikome nije vjerovao. Za oca, to nije uvjerljivo objašnjenje Skiperovog samoubistva, pa u njegovom sljedećem pitanju: „Kako je Megi prihvatila ovu istinu o velikom, pravom prijateljstvu?“ uočavamo ironiju.¹¹⁸¹ Ono što film razlikuje od drame jeste činjenica da reditelj uvodi Megi da razriješi Brikov konflikt pred Velikim Tatom. I u drami i na filmu, Brikova izdaja druga proizilazi iz razočaranja zbog srušenih ideala. U drami, Skiper je srušio Brikove ideale o pravom, čistom prijateljstvu. Kao produkt konvencionalnog društva koje ga je promovisalo, a koje priznaje samo jednu vrstu veze (heteroseksualnu), Brik je „svom prijatelju iskopao grob i gurnuo ga u njega“¹¹⁸² i prije nego što se suočio sa Skiperovom (a možda i svojom) istinom o nešto drugačijim osjećanjima nego što su ona tipična za prijatelje. Na filmu, kako Megi objašnjava, „grieh“ je takođe činjenica da je iznevjerio druga, ali razlozi za razočaranje u Skipera su drugačiji: Skiper, na filmu, narušio je Brikove ideale o idealnom prijateljstvu (Skiper je želio da se upusti u odnos sa Megi, ali je Megi, u strahu da ne izgubi muža, odustala) i sportisti (Skiperov neuspjeh u sportu).¹¹⁸³ Na filmu, opet, Brik sam priznaje da je iznevjerio druga, a u drami istinu o krivici Briku saopštava Veliki Tata. Činjenica da Brik priznaje krivicu, na filmu, jeste nagovještaj

¹¹⁸⁰ *Cat on a Hot Thin Roof*, “Skipper and I were friends, do you understand that?”

¹¹⁸¹ *Ibid.*, “How did Maggie take this great and true friendship?”

¹¹⁸² T. Vilijsams, *Mačka na usijanom limenom krovu*, II, 80, “dug the grave of [his] friend and kicked him in it”.

¹¹⁸³ Na filmu, Megi otkriva da je Skiper bio protiv njenog i Brikovog braka jer je to ograničavalo njegov lagodan život sa Brikom, ispunjen putovanjima, fudbalom, treniranjem i optužuje Brika da je osnovao svoj tim samo da bi bio sa Skiperom. Od Brikovih optužbi da je zbog mržnje prema Skiperu natjerala ovoga da spava sa njom, Megi se brani svojom verzijom priče: dok je Brik ležao povrijeđen u bolnici u Čikagu, Skiper je doživio neuspjeh na terenu, prvi put igrajući profesionalnu utakmicu bez Brika; nakon neuspjeha, Skiper je počeo da se agresivno ponaša; ona je došla kod Skipera u sobu i rekla mu da napusti fudbal, nađe posao i ostavi nju i Brika na miru; Skiper je poljubio, a njoj je, u namjeri da povрати muža, palo na pamet da bi mogla da se upusti u vezu sa njim samo da bi dokazala da je „pravi prijatelj“, Skiper, iznevjerio druga; iako je Skiper želio isto, Megi je, u strahu da ne izgubi muža, odustala i pobjegla.

Brikovog preobražaja koji će dovesti do srećnog kraja. Scena u kojoj Veliki Tata objašnjava da je razlog Brikove krivice Brikova nezrelost, još je jedna tačka u kojoj se film i drama „mimoilaze“ u značenju.

Na osnovu ovoga možemo zaključiti da je drama mnogo eksplicitnija u pogledu prikazivanja homoseksualnosti. Iako za filmskog gledaoca Brikova pretjerana uzbuđenost na pomen Skiperovog imena, naglašena Brikova odbrana da je sa Skiperom bio samo prijatelj kad Megi na filmu i ne pokušava da istakne drugačiju vrstu odnosa među njima, kao i insinuacije Velikog Tate, mogu da budu nagovještaj da je tu postojalo nešto više od prijateljstva, film potencira Brikovu heteroseksualnost. Osim umetnute scene sa Meginim ogrtačem u kupatilu, nekoliko filmskih scena u kojima se Brik bori da uzvrat Meginim otvorenim emocijama, poput one u kojoj ga Megi strasno grli i kaže da ne može više da podnese hladan odnos među njima, gledaocu jasno nagovještavaju da je u pitanju Brikova borba da ne pokaže emocije koje gaji prema Megi zbog krivice koju joj pripisuje, a ne neposjedovanje ovih osjećanja. I uvodna scena u kojoj vidimo Brika sa štakama u nizu faličnih položaja više naglašava, kako Jakovar tvrdi, Brikovu seksualnu nesposobnost nego drugačiju seksualnu sklonost. Heteroseksualnost na filmu je naglašena i paralelom između Velikog Tate i Brika, jer i Veliki Tata, uprkos tome što pokazuje averziju prema svojoj supruzi, i dalje ima veliki seksualni apetit prema ženama.¹¹⁸⁴

Scenu sa ogrtačem u kupatilu prekida Velika Mama, koja dolazi da saopšti lijepe vijesti Briku. Ova dijaloška scena je ista kao u drami: Velika Mama optužuje Megi što ona i Brik nemaju djecu i što Brik pije, savjetujući je da se kriza u braku može riješiti u bračnom krevetu. I dramska i filmska scena služe da potvrde ideju da je funkcija braka potomstvo (Velika Mama artikuliše ovu ideju kasnije na filmu: „Radi toga postoji brak. Radi porodice.“¹¹⁸⁵), kao i ideju o izjednačavanju seksualne želje i prokreacije. Uloga žene u patrijarhalnom poretku, čini se, svodi se na ulogu majke i supruge koja treba da usreći muža.

Sljedeća razlika u odnosu na dramu je što gorku istinu o očevoj smrti Briku, na filmu, saopštava doktor, a u drami Megi: doktor priznaje da je slagao ostale ukućane i da su oni slagali Velikog Tatu. U zanimljivom vizuelnom kontrastu rođendanske zabave koja slavi život (u dvorištu se čuje žamor djece i muzika) i turobne istine koja

¹¹⁸⁴ M. Yacowar, *op. cit.*, 43.

¹¹⁸⁵ *Cat on a Hot Thin Roof*, “That's what marriage is for. Family.”

nagovještava dolazeću smrt, odzvanja Brikov komentar doktoru (koga nema u drami): „Kakva je ovo istina?“¹¹⁸⁶

Nakon toga slijedi još jedna umetnuta filmska scena: u dvorištu traje zabava na kojoj sveštenik, djeca i Me pjevaju, a sveštenik čita pozdravne telegrame od guvernera i senatora. Kontrast između licemjernih članova zajednice i individualnosti Velikog Tate je jasan: Veliki Tata, iz prkosa ostalima, tvrdi da je sam, bez pomoći guvernera, uz Božiju pomoć sve izgradio. Takođe, čarke između Me, koja ponosno ističe svoju djecu, i Megi, koja ih nema, naglašavaju borbu za nasljedstvo kao glavni motiv njihovih radnji.

Posljednja scena na filmu je Megin razgovor sa Brikom: Megi saznaje za istinu o Velikom Tati, a Brik se sprema za povratak u Nju Orleans. Megino saosjećanje sa Velikom Tatom, kao i simpatije i poštovanje koje prema njemu osjeća zbog njegovog materijalnog uspjeha služe da, u kontekstu njene priče o siromaštvu, uspostavimo analogiju između dva najvitalnija lika drame i da shvatimo razloge Megine borbe za nasljedstvo. Nakon toga, Megi priča „istinu“ o Skiperu. Scenu prekida Guperova kćerka.

Drugi čin

U drami, radnja se nastavlja istog dana, samo nešto kasnije, u Brikovoj i Meginoj sobi, u kojoj su se okupili svi. Veliki Tata aludira na sveštenikovu kalkulantsku i prekorijeva Veliku Mamu, što je počela da preuzima imanje.

Nakon odlaska gostiju i ostalih ukućana, Veliki Tata i Brik se upuštaju u povjerljiv razgovor. Očevo „kopanje“ po razlozima Brikove „zgađenosti“ lažima iznosi na vidjelo dvije velike istine o njemu samom. Veliki Tata otkriva istinu o lažima koje su obilježile njegov život (brak, crkva, klubovi) jer, kako kaže: „Dođavola, *moraš* da živiš s tim – osim hipokrizije nema *ničeg drugog* u čemu se može živeti.“¹¹⁸⁷ Druga istina je ona o čovjekovoj zabludi da gomilanjem bogatstva može da kupi vječni život. Njegov odgovor je predavanje instinktu i zadovoljenje seksualne želje. Istina sa kojom otac suočava Brika jeste Brikova upletenost u Skiperovu smrt. Brikov odgovor je da oca suoči sa istinom o smrti.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, “What kind of truth is that?”

¹¹⁸⁷ T. Vilijams, *Mačka na usijanom limenom krovu*, II, 70, “Hell, you *got* to live with it, there's nothing *else* to live with except mendacity, is there?”

Film

Na filmu, kao u drami, ukućani se iz dvorišta premještaju u Brikovu sobu, ali je Bruks umetnuo scenu u kojoj nakon odlaska gostiju, Brik i Megi na balkonu slušaju intimni razgovor između Velikog Tate i Velike Mame, u kome Veliki Tata prekorijsava suprugu što je preuzela njegovu ulogu, a ona ga uvjerava u svoju iskrenu ljubav. Dok Brik i Megi slušaju prepirku, ne možemo da se otmemo utisku paralele između dva bračna para koja ističe nerazumijevanje kao suštinsku odrednicu njihovih odnosa. (Paralela u odnosu supružnika je još očiglednija u „nebrodvejskoj verziji“ drame u kojoj Veliki Tata izražava nevjericu u ljubav supruge sljedećim riječima: „Zar ne bi bilo tačno da je to istina?“¹¹⁸⁸, koju i Brik ponavlja na kraju drame kad mu Megi priznaje ljubav.)

Nakon toga slijedi kratka scenu u kojoj Guper i Me ispituju doktora o eventualnoj smrti Velikog Tate i njegovim planovima.

Slijedi najvažnija dijaloška sekvenca na filmu. Dijalog iz drame je većim dijelom zadržan (nema očeve priče o nagomilavanju bogatstva), ali je reditelj obezbijedio dinamiku na filmu na način da je raspravu između oca i sina iz sobe premjestio u tri različite prostorije (sukob počinje u sobi, na gornjem spratu, nastavlja se na donjem spratu, a završava u podrumu), koje su putanja koja, kroz burnu raspravu i uz zvuke grmljavine što pojačava tenziju, vodi junake od laži do istine. Cijela scena se, kao i u drami, svodi na suočavanje s istinom: u svjetlu „istine“ o životu koji ga čeka, otac saopštava sinu riješenost da živi iskreno, u skladu sa željom da zadovolji svoje seksualne apetite, a ponukan sinovljevom primjedbom o zgađenosti nad lažima, povjerava sinu konvencionalne laži sa kojima je sam živio. Pošto je otvoreno priznao da imanje želi da zavješta sinu, Veliki Tata je riješen da razotkrije istinu o sinu. Na kraju istinu razotkriva Megi. Cijela scena, koja ne postoji u drami, liči na policijsku istragu koju vodi Veliki Tata: on saslušava čas Brika, čas Megi. U drami, Megi priča o odnosu sa Skiperom, u prvom činu, a na filmu se njeno priznanje o odnosu sa Skiperom događa kasnije, u prisustvu Velikog Tate, kao glavnog istražitelja koji sklapa kockice o Brikovom problemu i njegovom odnosu sa Megi. Na taj način, Veliki Tata uspostavlja svoju dominantnu poziciju. Suočavanje sa istinom na filmu završava Brikovim priznanjem: „To gađenje nad lažima je u stvari moje gađenje nad samim sobom.“¹¹⁸⁹ Za razliku od drame, u kojoj Brikov mehanizam prebacivanja teme i prebacivanja krivice

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, 53, “Wouldn't it be funny if that was true?”

¹¹⁸⁹ *Cat on a Hot Thin Roof*, “So, that disgust with mendacity is really the disgust with myself.”

ne dozvoljavaju njegovo odrastanje, Brikovo priznavanje krivice na filmu je indikacija njegovog puta ka samospoznaji i sazrijevanju koje opravdava razrješenje konflikta između njega i Megi na kraju.

Još jedna dodata filmska scena služi kao razrješenje konflikta: nakon priznanja krivice, Brik izlazi na oluju spreman da napusti dom, a Veliki Tata ga prati; otac uvjerava Brika da nije kriv za Skiperovu smrt jer se ovaj sam ubio i optužuje ga za nezrelost, život igre bez briga i odgovornosti – ističući da je prava istina prekidanje sna, suočavanje sa svijetom odraslih i prihvatanje života sa svim njegovim manama i lažima. Na filmu, istina sa kojom Brik treba da se uhvati u koštac jeste „bol znoj, plaćanje računa i vođenje ljubavi sa ženom koju više ne voliš. Istina je da se snovi ne ostvaruju [...] odrasli ne spuštaju slušalicu prijatelju, ne prekidaju odnos sa ženom i ne prekidaju sa životom“¹¹⁹⁰. Brik tada uzvraća udarac i saopštava ocu istinu o smrti. Scena završava Brikovim riječima da je „laž sistem u kojem živimo“¹¹⁹¹. Brik pali auto, ali ostaje zaglavljnjen u glibu. Megi mu pomaže da uđe u kuću.

Ova scena je prekretnica u filmu: nakon suočavanja sa sopstvenom krivicom, Brik se suočava sa istinom o svojoj nezrelosti, a Veliki Tata saznaje za kancer. Pomjeranje fokusa drame sa *istine o krivici za smrt druga na istinu o neodgovornosti* bilo je motivisano Bruksovom odlukom da zbog cenzure latentni homoseksualizam zamijeni nekom drugom temom. U tom smislu, motiv *nezrelosti* je poslužio kao najbolje rješenje za objašnjenje Brikovog odbijanja muškosti onako kako je ona definisana standardima Velikog Tate i američke srednje klase.¹¹⁹² To je ujedno bio i najveći Bruksov problem u adaptaciji. Philips ističe da se naglašavanjem Brikove emocionalne nezrelosti (nezrelost pominje Megi kad opisuje slobodu u kojoj su Brik i Skiper uživali, a Veliki Tata je naglašava kao uzrok Brikove nesreće) objašnjava i uzrok njegove duboke emocionalne vezanosti za Skipera i odbijanje Megi.¹¹⁹³ Tema Brikove

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, “pain, and sweat and paying bills and making love to a woman that you don't love anymore; truth is dreams don't come true [...] grown-ups don't hang up on their friends and they don't hang up on their wives and they don't hang up on life“.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, “Mendacity is the system we live in.“

¹¹⁹² *Ibid.*, 146.

¹¹⁹³ Gene D. Philips, *op. cit.*, 145–146. Glavni Brikov problem je želja da živi u idealnom svijetu mladosti i sporta i nesposobnost da se suoči s „prljavom i lažnom“ stvarnošću. Skiper ga je podržavao u ovoj želji, a Megi je stala između Skipera i Brika smatrajući da joj Skiper uzima supruga. Nakon neuspjeha u sportu i pokušaja da zavede Brikovu ženu, Skiper uzvraća pozivom Briku u kojem mu priznaje da je emocionalno zavisn od druga i da nije u stanju da živi u skladu sa Brikovim nerealističnim zahtjevima o idealnom sportisti i drugu. Brik je ogorčen Skiperovim priznanjem koji ga spušta sa idealnih visina na koje ga je Brik postavio. Spušta mu slušalicu, a ovaj skače sa prozora. Gubitak Skipera je značio gubitak

nezrelosti je prisutna i u drami, ali u drami i nezrelost, i latentna homoseksualnost progone Brika. Na filmu, međutim, naglašavanjem nezrelosti kao uzroka Brikove patnje, Bruks eliminiše Brikov homoseksualizam kao motiv za odnos prema Skiperu i Megi.

Suočavanje sa istinom, kako primjećuje Jakovar, na filmu se dešava postepeno: ono je počelo u kući, dok je Brik sjedio na sofi, potom se nastavilo Brikovim ustajanjem sa kreveta, izlaskom na kišu i završilo njegovim sjedanjem u kabriolet. Kiša je slika istine koja spira laži i sa jednog i sa drugog, a njena nekontrolisana moć je izjednačena sa neumoljivošću istine sa kojom se otac i sin suočavaju.¹¹⁹⁴ Nakon što Veliki Tata saznaje istinu o bolesti, nastupa tišina. Za trenutak čujemo samo pljuštanje kiše i u dvoplanu vidimo očev zabezeknuti pogled i kišu koja lije niz njegovo lice. Brik moli oca da preda imanje Guperu. Otac odlazi, a udar groma dok ulazi u kuću jeste metafora za šokantnu istinu koja odzvanja u njegovoj glavi. Jakovar ističe i različite reakcije protagonista na istinu, koja je na filmu slikovito prikazana kišom: Veliki Tata se prepušta kiši, skidajući sako da pokrije sina, a Brik, slabiji od njega, bježi od kiše (istine) u auto, koji zaglavljuje u blatu, što je sjajan izraz Brikove emocionalne i moralne paralize¹¹⁹⁵ i nesposobnosti da pobjegne od istine i odgovornosti prema ženi i porodici.

Treći čin

U drami, Veliki Tata se povlači u sobu, a ukućani saopštavaju Velikoj Mami istinu. Usred Guperove priče o nasljedstvu, grandiozni povratak Velikog Tate, na njemu svojstven način (priča vulgarni vic o slonu), označava put ka uspostavljanju patrijarhalnog poretka: Brik podržava Meginu laž, Megi ga uvjerava da će zajedno učiniti da laž postane istina jer je ovog puta odlučna kao „mačka na krovu“ da Brika vrati životu.

idealnog svijeta mladosti. Kad je ubijedio sebe da je Megi kriva za Skiperovo samoubistvo, počinje da je kažnjava odbijajući je kao ženu.

¹¹⁹⁴ M. Yacowar, *op. cit.*, 45.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, 46.

Film

Veliki Tata se, nakon saznanja da ga čeka smrt, povlači u podrum, a Velika Mama savjetuje Megi da pomogne Briku da naslijedi imanje. Guper i Me se protive i Guper iznosi svoj plan o ostavštini.

Nova, podrumaska scena na filmu ističe Vilijamsovu ideju o bezvrijednosti materijalnog bogatstva i uvodi Bruksovu ideju o nesposobnosti komuniciranja.

Bruks *proširuje* digresiju iz razgovora oca i sina u drugom činu drame, u kojoj Veliki Tata govori o putovanju po Evropi i stalnom čovjekovom porivu da kupuje gajeći „ludu nadu da će jedna od njegovih kupovina biti vječni život“¹¹⁹⁶. Na filmu, Veliki Tata nazdravlja za svoj posljednji rođendan i priča o ništavnosti stečenog blaga; razgovor se pretvara u Brikovo obezvređivanje očevog bogatstva koje kulminira Brikovim rušenjem svih svojih trofeja i u optužbama na račun očeve nesposobnosti da Briku pruži ljubav; kao opravdanje očevih postupaka i kontrast priči o Velikom Tati i Briku služi sentimentalna priča Velikog Tate o svom odrastanju uz oca, koji ga je uskratio za novac, ali ne i za ljubav.

Nakon što otac priznaje svoju istinu o tome da je i njemu nedostajalo ljubavi, Brik shvata da ga otac voli i da je nesreća u braku obojice, prema riječima Palmera i Breja, rezultat činjenice da nisu ispunili svoje uloge oca i supruge.¹¹⁹⁷ Veliki Tata i Brik se, preobraženi nakon razgovora i u drugačijem raspoloženju, pridružuju ostalim ukućanima. Potvrđena Megina laž predstavlja prihvatanje života. Brik prihvata ulogu odraslog čovjeka koji živi u skladu sa društvenim konvencijama: da bude bračni partner, otac i vlasnik imanja koji će odustati od adolescentskog svijeta i (eventualno) od homosocijalnih zadovoljstava.

Film, decidnije nego drama, završava afirmacijom patrijarhalnog poretka, za šta kao dokaz služe Guperov gest ućutkivanja svoje supruge i Brikovo preuzimanje inicijative za pomirenje sa Megi.

Reditelj Bruks je dodao podrumsku scenu da bi, u skladu sa Bermanovom vizijom, prema kojoj je *Mačka na usijanom limenom krovu* komad o nesposobnosti komuniciranja, a ne o homoseksualnosti, opravdao priču o nezrelom Briku, koji mora da

¹¹⁹⁶ T. Vilijams, *Mačka na usijanom limenom krovu*, II, 59, “hope that one of his purchases will be life everlasting”.

¹¹⁹⁷ R. B. Palmer, W. R. Bray, 171.

odrase. Za priču Velikog Tate o ocu, sa kojim je preskakao tramvajske šine, Bruks je inspiraciju našao u svom djetinjstvu.¹¹⁹⁸

Nova, proširena filmska scena ima veliki dramski efekat zato što prelazak iz osvjetljene dnevne sobe u zamračeni stari podrum označava prelaz iz carstva otvorene laži u mračnu potisnutu istinu¹¹⁹⁹, a kao paralela sceni na prvom spratu, u kojoj se ukućani „glože“ oko podjele imanja, ova scena služi da naglasi kontrast između ljubavi i mržnje, moći i slabosti, želje za posjedovanjem i obesmišljanja materijalnog.

Dok je u drami priča o bogatstvu samo digresija za glavnu priču o laži, u filmu se sa važnije teme laži prelazi na temu materijalizma. Na filmu, iluzornost pohlepe nadvladava Vilijamsovu temu o sveprisutnoj laži. Scena obiluje sentimentalizmom: stari kofer podsjeća Velikog Tatu na oca koji mu nije ostavio ništa, sem stare uniforme i ljubavi, dok se Brik žali na to da mu je pored svog bogatstva nedostajalo očeve ljubavi. Za razliku od drame, gdje Brik ne može da se nosi sa količinom ljubavi koju dobija od svih, Brik na filmu, kako zaključuje Jakovar, postaje žrtva hladnog oca, osoba kojoj je uvijek nedostajalo ljubavi.¹²⁰⁰ Nakon scene u podrumu, gledalac postaje svjestan da je za Brikovu nezrelost, osim samog Brika, kriv i njegov otac jer je u nedostatku očeve ljubavi, Brik, na filmu, oslonac i ljubav tražio u Skiperu.

Bruks se odlučio za promjenu teme iz razloga što je smatrao da publika neće moći da razumije značenje koje Vilijam sugerše. Jakovar tvrdi da, upravo zbog želje da udovolji ukusu publike, Bruks u podrumskoj sceni pravi paralelu sa scenom iz filma *Građanin Kejn*¹²⁰¹ (*Citizen Kane*, 1941), svodeći Velikog Tatu na, publici poznatu,

¹¹⁹⁸ D. K. Daniel, *op. cit.*, 127.

¹¹⁹⁹ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 170.

¹²⁰⁰ M. Yacowar, *op. cit.*, 47.

¹²⁰¹ *Građanin Kejn* je film Orsona Velsa iz 1941. godine. Protagonista priče je Čarls Foster Kejn, novinarski magnat i jedan od najmoćnijih ljudi SAD. Na umoru, Kejn izgovara riječ „ružin pupoljak“. Priča se otkriva kroz istraživanje novinarskog reportera koji pokušava otkriti misteriju koja se krije iza te dvije riječi. Novinareva misija traženja značenja Kejnove posljednje riječi svodi se na intervju one koji su najbolje poznavali Kejna – njegovog advokata, drugu suprugu, najboljeg prijatelja, direktora dnevnih novina i batlera. Dok skuplja djelove slagalice, shvata da je „pupoljak“, dio koji nedostaje u njegovom životu. Važna tema filma je i ograničenost moći i novca. Uprkos ogromnom bogatstvu i moći, Kejn ne uspijeva da pobijedi na izborima za guvernera, da promoviše svoju drugu ženu, kao opersku zvijezdu, niti da zadobije ljubav i odanost onih koji ga okružuju. Kejn završava kao usamljeni starac, zatvoren u Ksanadu, ukrašenu palatu, koja je spomen njegovom egu. Njegove skupocjene stvari ne mogu zamijeniti emocionalni gubitak koji je pretrpio u životu. Druge manje zastupljene teme su rad medija, prolaznost vremena i druga strana američkog sna. *Građanin Kejn* se smatra jednim od najinovativnijih djela u istoriji filma. Američki filmski institut proglasio ga je 2007. godine najboljim američkim filmom svih vremena. Film se smatra pretečom modernističkog stila: primjena niske tonske ljestvice i širokougaonih objektivna za postizanje veće dubine polja uticala je na vizuelni stil američkog crnog talasa, a flešbek narativna tehnika je počela da se upotrebljava i u konvencionalnijim filmovima. Sredinom pedesetih osjeća se

Kejnovu figuru. U originalnoj sceni filma *Građanin Kejn* vidimo, prikazano u totalu, okupljanje mnogih novinara i fotografa u velikoj sali Ksanadua, koji želeći da katalogiziraju i likvidiraju Kejnovu zbirku predmeta, fotografišu sve dragocjene predmete koje je Kejn donosio sa putovanja po Evropi ali i bezvrijedne stvari koje su dio njegovih uspomena: „renesansnu skulpturu, stolu Kejnove majke, orijentalne kipove, čašu ljubavi koju su Kejnu poklonili zaposleni u *Inquier-u* nakon njegovog povratka iz Evrope, bezvrijedne slike, „milijardu“ komadića slagalice“¹²⁰². Nakon toga, vidimo salu iz vazduha, a kamera snima nadalje ogromnu zbirku ostataka Kejnovog života bez ljubavi. Iz vazdušne perspektive ona podsjeća na djeliće mozaik-slagalice. Nakon toga vidimo sanke koje gore i na njima riječi „ružin pupoljak“, samo nekoliko sekundi prije nego što se slova istope u plamenu. „Ružin pupoljak“ tako postaje „savršeni simbol Kejnove nesposobnosti da uspostavi ljudski odnos s drugima ili da voli, kao i konačna oznaka njegovog uzaludnog pokušaja da predmetima ispuni svoju unutrašnju prazninu“¹²⁰³. Na isti način kao u filmu *Građanin Kejn*, Bruks kamerom prelazi preko gomile stvari koje su fosilizovana sjećanja Velikog Tate. Brik zatiče svog oca u podrumu među skupocjenim stvarima kupljenim na „velikoj aukciji“, u Evropi, poput: kipova, ćupova, stolova, fotelja, satova i ogledala, ali i među bezvrijednim stvarima kao što su stari gramofon, pohabani šešir, prašnjavi kofer, stari bicikl, ogromni poster sa mladim Brikom u sportskom dresu i Brikov trofej. Brikovo lomljenje „bezvrijednih“ predmeta vrhunac je dramskog konflikta, koji Velikog Tatu – kao i Kejna iz Velsovog filma – svodi na emocionalno obogaljenog bogataša koji stvarima nadomješta ljubav, i ironični komentar čovjekove iluzije da bogatstvom može nadvladati neumoljive životne sile.

Scena u kojoj Brik ruši stvari u podrumu jeste, prema Palmeru i Breju, tipično sredstvo melodrame da junak u histeričnom napadu „isprazni“ prejaka osjećanja sa kojima ne može da se izbori.¹²⁰⁴ Za razliku od drugih, uspješno adaptiranih scena, podrumka scena na filmu, za Jakovara, predstavlja narušavanje smisla Vilijamsove

njegov najveći uticaj kad su evropski kritičari u tom filmu otkrili model za novu filmsku estetiku zasnovanu ne na montaži, nego na kadru-sekvenci. Vels se danas smatra osnivačem estetike totala, čiji je fokus ne na cjepkanju slika kao u montaži, nego na prikazivanju prostora unutar kadra, odnosno na mizanscenu. Detaljnije o filmu *Građanin Kejn* vidjeti kod: Dejvid Kuk, *Istorija filma I*, 544–565 i Ante Peterlić, *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2008. Dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=594> (08. 05. 2015).

¹²⁰² Dejvid A. Kuk, *Istorija filma I*, Clio, Beograd, 2005, 561.

¹²⁰³ *Ibid.*, 562.

¹²⁰⁴ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 171.

drame. Iz perspektive reditelja, Jakovar ističe, ta scena se može posmatrati kao kritički čin, kao novo čitanje Vilijamsove drame, u kojoj nanovo uspostavljena prisnost između oca i sina postaju izraz Vilijamsove potrebe da u svojoj glavi uspostavi harmoničan odnos sa svojim ocem.¹²⁰⁵

U drami, na samom kraju, Megi preuzima inicijativu, prosipa alkohol, gasi svjetlo i baca jastuk na krevet upućujući Briku sljedeće riječi: „O, vi slabići, vi lepi slabići, koji se predajete, vama treba neko da brine o vama, nežno, nežno vas voleći, neko ko će vam vratiti život [...] i ja to mogu! Ja sam rešila da to uradim.“¹²⁰⁶

Kraj filma, međutim, ističe Brika u prvi plan: on je taj koji preuzima inicijativu za pomirenje sa Megi, on je poziva da pođu u sobu, gasi svjetlo i govori Megi da zaključa vrata. Nakon što mu Megi zahvaljuje što ju je podržao u lažima, Brik izgovara: „Ja sam završio sa lažima i lažovima u ovoj kući“¹²⁰⁷ i prilazi da je zagrlji, bacajući jastuk na krevet na koji će leći sa Megi. Za razliku od drame, u kojoj Brikov preobražaj dolazi sporo, Brikova inicijativa na kraju filma je usklađena sa rediteljevom namjerom da na filmu Brika doživimo kao preobraženog, prilagođenog čovjeka koji je spreman da se suoči sa životom.

Brikovo preuzimanje kontrole nad Megi, koja poslušno ispunjava njegove komande, povratak moći Velikog Tate nad porodicom, i uspostavljanje Guperove muškosti dokaz su činjenice da je „u službi konzervativne agende porodične melodrame dvosmislenost originalnog Vilijamsovog dramskog komada znatno uprošćena“¹²⁰⁸. Megina stalna frustriranost zbog Brikovog povlačenja od fizičkog odnosa, prema mišljenju Palmera i Breja, izražava istinu o jednom periodu američke istorije: da seks nije rezultat ljubavi, nego posebno carstvo u kome se brak ruši ili uspijeva¹²⁰⁹. Kako zaključuju Palmer i Brej, film smanjuje jaz između želje i prokreacije i, u skladu sa konzervativnim moralom, promovise ideju da je cilj seksualnog odnosa začće¹²¹⁰. Za razliku od Vilijamsove drame, koja nagovještava mogućnost homoseksualne veze kao

¹²⁰⁵ M. Yacowar, *op. cit.*, 48.

¹²⁰⁶ T. Williams, *Cat on a Hot Thin Roof*, 132. “Oh, you weak, beautiful people who give up with such grace. What you need is someone to take hold of you – gently, with love, and hand your life back to you [...] and I can! I'm determined to do it.”

¹²⁰⁷ *Cat on a Hot Thin Roof*, “I am through with the lies and the liars in this house.”

¹²⁰⁸ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op.cit.*, 172, “In the service of the essentially conservative agenda of family melodrama, the ambiguities of Williams's original stage play are drastically simplified.”

¹²⁰⁹ *Ibid.*, 173.

¹²¹⁰ *Ibid.*

drugi oblik odnosa odraslih ljudi i nemogućnost kontrole porodice nad pojedincem, film ističe moć monogamne heteroseksualnosti¹²¹¹.

Džeki Bajers (Jackie Byars) *Mačku na usijanom limenom krovu* svrstava u red dinastijskih melodrama 50-ih (eng. *dynastic melodramas*), kao vrste filma čija radnja je obično smještena na Jugu, koji u jednom porodičnom ambijentu spaja više generacija.¹²¹² Bajers 50-e godine opisuje kao period kad je patrijarhat bio doveden u pitanje i kad su „stare, dominantne i nove ideje o seksualnoj razlici i porodičnoj strukturi vodile bitku“.¹²¹³ Tipična ideja „dinastijskih melodrama“ jeste da se patrijarh suočava sa činjenicom da njegova odrasla djeca nisu sposobna da upravljaju porodicom (Brik je nezreo, a Guper nesposoban). Bez obzira na konflikt i na skandalozan sadržaj (ideju o Meginoj preljubi), film *Mačka na usijanom limenom krovu*, zaključuje Bajers, u duhu melodrame, potvrđuje patrijarhalne ideje roda i porodične strukture: Megi nije počinila preljubu i želi muža i porodicu, svrha braka je potomstvo, žena je „zamjenjivi proizvod čija uloga je da rađa djecu“¹²¹⁴, a lični odnosi su ekonomski uslovljeni (poslije tri godine braka, Megi ne ispunjava ulogu rađanja potomaka, pa je zbog toga dinastija u krizi)¹²¹⁵.

Uprkos tome što film pripada žanru melodrame, koja potvrđuje konzervativne vrijednosti i činjenici da su homoseksualne reference znatno ugušene na filmu, film je u nekim segmentima bio izuzetno napredan u odnosu na dominantne standarde 50-ih: osim ideje o Meginoj preljubi (koja je krajem decenije mogla biti prikazana na filmu s obzirom na to da su se pravila Kodeksa proizvodnje mogla slobodnije tumačiti), Piter Lev ističe verbalnu direktnost (poput one kojom Megi priznaje svoju seksualnost) i nedorečen odnos između Skipera i Brika, koji su zasigurno šokirali gledaoce krajem pedesetih.¹²¹⁶

I Palmer i Brej ističu neke elemente filma koji ga čine kritikom afirmativne kulture, u skladu sa melodramom tog perioda u kojoj se patos ogleda u mediokritetskim djelima junaka koji sebi postavljaju idealističke zahtjeve.¹²¹⁷ Naime, ideja filma je

¹²¹¹ *Ibid.*, 174.

¹²¹² J. Byars, *op. cit.*, 176.

¹²¹³ *Ibid.*, 179, “residual, as well as dominant and emergent notions of sexual difference and family structure waged their battle“.

¹²¹⁴ *Ibid.*, 180, “interchangeable products whose function is to have babies“.

¹²¹⁵ *Ibid.*

¹²¹⁶ P. Lev, *op. cit.*, 238.

¹²¹⁷ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 180.

prihvatanje *zrelosti* ali i Brikovo odustajanje od nekih ličnih vrijednosti.¹²¹⁸ Ono što Brika čini privlačnim jeste upravo njegov *nekonformizam* i otpor da teško zadobijeno mjesto u sportu zamijeni mjestom pripitomljenog muža, za razliku od Gupera, koga Veliki Tata mrzi iako je (ili baš zato što je) savršen primjer konformizma (lojalan suprug, pažljiv otac i vjerni sin).¹²¹⁹ Veliki Tata i Brik dijele mišljenje da je zrelost, tj. potčinjavanje zabludama predaka, u stvari *laž*, koja je možda u korijenu njihove zgađenosti nad svijetom.¹²²⁰ Na taj način, Palmer i Brej tvrde, film od nas traži da „prihvatimo kontradiktornost u srcu melodrame: da vjerujemo da pojedinac nalazi sebe samo u porodici, ali i da individualnost postoji samo u prostoru izvan konvencionalnih normi porodičnog života“¹²²¹. U tom smislu, kako ističu Palmer i Brej, film je, uprkos konvencionalnom završetku, vjeran Vilijamsovoj viziji, jer Brika definiše kao osobu koja ne može da prekine veze sa društvenim normama ali i kao čovjeka koji ne odustaje tako lako od potrebe za samosvojnošću.¹²²²

Mačka na usijanom limenom krovu je bila ogroman hit¹²²³. Uprkos uspjehu, Vilijamsu se nije dopao film zbog pretjerane naglašenosti i melodramatičnosti. Prema njegovim riječima, film je bio „pretjerano entuzijastičan i naglašen“¹²²⁴, nedostajala mu je čistina drame i nije u potpunosti uspio da prenese ono što je on imao namjeru da kaže¹²²⁵. Vilijams nije bio oduševljen ni glumom Tejlorove, a postoje i svjedočenja da je gledaoce sljedećim riječima odvrćao od filma: „Ovaj film će vratiti filmsku industriju pedeset godina unatrag. Idite kući!“¹²²⁶

Vilijamsovo najveće razočaranje je zasigurno bila posljednja scena u kojoj Brik mnogo više nego u prvoj, pa čak i brodvejskoj verziji, pokazuje entuzijazam da se pridruži Megi u spavaćoj sobi da bi dobili nasljednika, koga Veliki Tata toliko želi.

¹²¹⁸ *Ibid.*, 177.

¹²¹⁹ *Ibid.*, 178.

¹²²⁰ *Ibid.*, 178.

¹²²¹ *Ibid.*

¹²²² *Ibid.*, 179.

¹²²³ Studio MGM je od prodaje karata zaradio 8,8 miliona dolara, i film je proglašen najvećim hitom studija 1958. godine. To je bio treći najbolji film MGM-a te decenije i Bruksov najpopularniji film.

Vidi: D. K. Daniel, 130.

¹²²⁴ *Ibid.*, “It was jazzed up, hoked up a bit.”

¹²²⁵ M. Yacowar, *op. cit.*, 48.

¹²²⁶ Eleanor Quin, Turner Classic Movies. *Cat on a Hot Tin Roof*. Dostupno na: <http://www.tcm.com/tcmdb/title/2768/Cat-on-a-Hot-Tin-Roof/articles.html> (12. 03. 2014). “This movie will set the industry back fifty years! Go home!”

3.5. *Mačka na usijanom limenom krovu*: Bruksova verzija porodične melodrame

Film je zadržao veliki dio Viliijamsovog dijaloga (uz modifikacije Bruksa i ko-scenariste Džejsma Poa), ali film nije statičan jer je dijalog izuzetno intenzivan i drži pažnju.

Premještanjem radnje u druge sobe i van lokacije kuće (dvorište, aerodrom, ranč), Bruks obezbjeđuje vizuelni doživljaj za verbalne reference iz drame (scena na stadionu, scene prljanja Megine haljine i proždrljivosti Velikog Tate) i dinamiku za prva dva čina, koja se u drami svode na dugi dijalog u sobi (razgovor u sobi se prekida ili prikazom dvorišta, aerodroma, ranča, ili „upadima“ ostalih ukućana). Iako se i na filmu najveći dio porodične drame dešava u kući, Bruks je uspio da održi dinamiku filma pomjeranjem glavne radnje (razgovor između Brika i Velikog Tate) iz Brikove i Megine spavaće sobe u podrum i Meginim prekidanjem dugog dijaloga (u drami ovaj razgovor čini gotovo cijeli drugi čin), kao i stalnim kretanjem ostalih ukućana koje otkriva njihov nemir, preobražaj i potrebu da „eksplodiraju“ u njihovoj neprestanoj borbi za ljubav ili nasljeđe. Spoljne lokacije nekad služe da naglase materijalno bogatstvo porodice (privatni avion, ranč sa konjima, kuća sa stubovima, sluge) a, u svjetlosti kasnije istine o smrti, njegovu ništavnost.

U drami, kako smo vidjeli, cijela radnja se odvija u kući Velikog Tate, tačnije u Brikovoj i Meginoj spavaćoj sobi. U *Uputstvima za dizajnera (Notes for the Designer)*, Viliijams kaže da scenom (sobom) dominiraju dva komada namještaja, simboli intimnosti i života, ali i bijega i smrti: „veliki krevet za dvoje“¹²²⁷ i „monumentalna grdosija svojstvena našem vremenu, ogromna konzola u koju su ukomponovani radio-gramofon (Hi-Fi sa tri zvučnika), televizor i bar u kome je mnogo čaša i flaša“¹²²⁸.

Krevet je podsjetnik bliskosti i „neuobičajene nežnosti“¹²²⁹ u odnosu bivših vlasnika homoseksualaca, simbol regeneracije bračnog odnosa, ali i smrti (one koja je dočekala bivše vlasnike, i one, koja čeka Velikog Tatu).

Kabinet sa alkoholom i najnovijim aparatima simbol je zadovoljstava kojima bježimo od surove stvarnosti (i smrti), „kompaktno malo svetište za sve udobnosti i iluzije iza kojih se krijemo“¹²³⁰.

¹²²⁷ T. Viliijams, *Mačka na usijanom limenom krovu*, 13, “a big, double bed“.

¹²²⁸ *Ibid.*, “a monumental monstrosity peculiar to our times, a huge console combination of radio phonograph (Hi Fi with three speakers) TV set and liquor cabinet“.

¹²²⁹ *Ibid.*, “tenderness which was uncommon“.

Soba izlazi na balkon koji okružuje cijelu kuću, a druga vrata su prema hodniku, što omogućava „stalne upade u intimni prostor“¹²³¹.

U posljednjim uputstvima, Viliijams upućuje dizajnera da obezbijedi glumcima dovoljno prostora „za slobodno kretanje (da bi mogli da izraze svoj nemir i strasnu želju da pobegnu) kao da se radi o scenografiji za balet“¹²³².

Na filmu, soba u kojoj borave Brik i Megi ne „priziva duhove“ prethodnih vlasnika, kao u drami, niti odiše duhom Brika i Megi (njihov stalni dom je u Nju Orleansu, a ovo je samo gostinska soba), a veliki, bračni krevet nema onu višeznačnost kao u drami. Na filmu, krevet ne priziva nježnost homoseksualnog odnosa niti umiranja, a njegova uloga je svedena na regenerativnu moć sparivanja. Krevet je mnogo manji, ne zauzima centralno mjesto kao u drami, i gurnut je u uvučeni dio sobe. Na početku filma, odmah nakon Meginog ulaska u sobu, u srednjem planu vidimo prikaz sobe u kojoj je krevet u pozadini, sofa na kojoj Brik leži s jedne strane, a Megi pored komode s druge. Ipak, kako razgovor teče, krevet izbija u prvi plan, naročito u sceni u kojoj Megi govori o seksualnoj žudnji. Krevet je naročito u fokusu u trenutku kad Velika Mama, pokazujući na krevet, savjetuje Megi: „Kad se brak nasuče, stene su *tamo*, baš *tamo*“¹²³³, a na kraju filma, kad Brik na krevet baca svoj jastuk, u znak ponovo uspostavljene bliskosti sa Megi, krevet izbija ponovo u prvi plan dok protagonisti ostaju zagrljeni u pozadini.

Za glavne likove drame (Brika, Megi i Velikog Tatu), ograničeni prostor spavaće sobe postaje kavez u kome se oni, kao baletani, kreću slobodno, ali samo po označenom prostoru iz koga ne nalaze izlaz (Brik, ne želi da izađe iz njega, a Megi, izlazi, ali u njega ponovo ulazi), a zatvor ostaje „propusan“ samo za „upade“ sa strane – za ukućane koji nisu dio sukoba: Me, Gupera, djecu, Veliku Mamu, doktora i sveštenika.¹²³⁴

Uprkos „otvaranju“ drame scenama na stadionu, aerodromu, u dvorištu i na imanju, najveći dio radnje se dešava u kući, pa film, u tom smislu, zadržava atmosferu zatočenosti. Žaleći se na nepodnošljivost situacije u kojoj su se našli, Megi kaže Briku:

¹²³⁰ *Ibid.*, “is a very complete and compact little shrine to virtually all the comforts and illusions behind which we hide“.

¹²³¹ Z. Brietzke, *op. cit.*, 64, “frequent intrusions into a private space“.

¹²³² T. Viliijams, *Mačka na usijanom limenom krovu*, 14, “to move about freely (to show their restlessness, their passion for breaking out) as if it were a set for a ballet“.

¹²³³ *Ibid.*, I, 34, “When the marriage goes on the rocks, the rocks are *there*, right *there!*“

¹²³⁴ Z. Brietzke, *op. cit.*, 68.

„Mi ne živimo zajedno, samo smo u istom kavezu“¹²³⁵. Brik je, kao i u drami, u stanju „moralne paralize“, zatočen sopstvenim mislima koje nalaze fizički izraz u ograničenim kretnjama unutar sobe: on najčešće, sa štakom, leži na sofi, a kad se i pokrene, to je do bara s alkoholom. U samoizolaciji, s visine gledajući na hipokriziju ostalih ukućana, Brik je u zoni komfora, bijega od istine i samozavaravanja, čekajući da čuje „klik“ u glavi, kad će mu biti bolje. Kad Megi pokušava da mu razbije iluzije i govori: „Vatru nećeš ugasi tako što je samo gledaš... Suoči se sa istinom! O Skiperu, o meni, o sebi!“¹²³⁶, Brik se pretvara u unezvijerenu životinju koja pokušava da izađe iz kaveza – izlazi čas na balkon, čas u hodnik – agresijom se braneći od istine (pokušava da udari Megi štakom). Iako Megi izlazi iz zatvora (u dvorište, na aerodrom, na imanje), ona mu se stalno vraća, jer je sa Brikom zatočena u isti krug, sve dok Veliki Tata konačno ne dođe da ga iz njega „izvuče“.

Trenutak u kome Veliki Tata, potencirajući istinu, izvlači Brika iz spavaće sobe, ujedno je i najveća promjena u odnosu na dramu. U drami, verbalno razračunavanje Velikog Tate i Brika pokriva skoro cijeli drugi čin, nakon čega nastupa tišina. Treći čin se nastavlja na drugi, a u skladu sa pravilima jedinstva mjesta, vremena i radnje, epilog, nakon kulminacije, nastupa u spavaćoj sobi, iste večeri. Na filmu, konfrontacija počinje u sobi, na gornjem spratu, nastavlja se na stepeništu, potom u sobi na prvom spratu, nakon čega sukob izvodi glavne junake van kuće. Sukob oca i sina, prekinut scenom u kojoj Big Mami saopštavaju za bolest Velikog Tate, završava u podrumu. Kako kaže Zander Bricke (Zander Brietzke), „vizuelna progresija scene koju je postavio reditelj Ričard Bruks bukvalno prikazuje dvojicu muškaraca kako prolaze kroz slojeve laži i izgovora dok ne dođu do dna situacije“¹²³⁷. U izuzetno efektnoj dramskoj sceni, Bruks postiže dvostruk efekat: da promjenom mjesta radnje (silaskom iz gornjih, osvijetljenih odaja *laži* u najmračnije djelove *istine*) dođe do rješenja dramskog konflikta, ali i da, uvođenjem nove teme (nezrelosti uzrokovane nedostatkom ljubavi) pruži drugačije tumačenje konflikta koje će dovesti do srećnog kraja (nakon suočavanja sa istinom u

¹²³⁵ *Cat on a Hot Thin Roof*, “I’m not living with you, we occupy the same cage!”

¹²³⁶ *Ibid.*, “But not looking at fire doesn’t put it out... Why won’t you face the truth just once, about Skipper, about me, about yourself!”

¹²³⁷ Z. Brietzke, *op. cit.*, 66, “the visual progression of the scene laid out by director Richard Brooks literally shws the two men working through the layers of lies and excuses until they get to the bottom of the situation“.

podrumu, Veliki Tata pruža ruku Briku u znak pomirenja, a preobraženi protagonisti se sa osmjehom na licu penju na gornji sprat).

Film uklanja homoseksualne reference i znatno umanjuje kritiku homofobije i seksizma: u njemu nema pomena bivših vlasnika, očevo razumijevanja takvog odnosa i Brikove zgađenosti nad njim, nema opisa Brikove i Skiperove „posebne“ veze, Brikove priče o prijateljstvu niti Meginog prisjećanja o Brikovom i Skiperovom idealnom odnosu, a nejasne aluzije Velikog Tate na nešto što je o ovom odnosu načuo razjašnjavaju se pričom o „pravom, dubokom prijateljstvu“.

U drami se homoseksualna ljubav pokazuje kao jedina čista ljubav ispunjena pravom emocijom koju heteroseksualna veza ne može da pruži. Dok Brik u drami svoju vezu sa Megi opisuje kao odnos bez bliskosti, a Veliki Tata se kaje što je tolike godine bio vjeran ženi koju nije podnosio, odnos bivših vlasnika je bio ispunjen istinskom ljubavi do te mjere da kad je jedan od njih umro, onaj drugi je „kao pas kome umre gazda, prestao da jede i takođe umro“¹²³⁸.

Iz filma su uklonjene ne samo homoseksualne reference, već i dio u kome se Brik ocu žali na nedostatak bliskosti sa Megi, a očevo nezadovoljstvo brakom proizilazi ne toliko iz nevjerice u ljubav one druge strane nego iz nametnutih institucionalnih okvira (braka), koji mu ne dozvoljavaju da živi u skladu sa svojim instinktima (nakon napada da je Big Mama počela da preuzima imanje, ona ga uvjerava da ga je iskreno voljela; na filmu, međutim, odgovor na njenu izjavu ljubavi nije nevjerica kao u drami, već dugo ćutanje koje više liči na potvrdu njenih emocija). Ipak, uprkos činjenici da se heteroseksualni odnosi prikazuju kao odnosi opterećeni ličnim interesom, nedostatkom humanosti i lažima, kraj filma potvrđuje značaj heteroseksualne veze. Za razliku od drame koja ne nudi definitivni odgovor povodom pitanja nanovo uspostavljene bliskosti muškarca i žene (Veliki Tata ide da osmotri imanje sam, a Velika Mama trči za njim; Brik podržava Megi u laži, Megi sklanja alkohol iz sobe, gasi svjetlo, i govori o svojoj riješenosti da laž zajedno pretvore u istinu), kraj filma rehabilituje odnos u kome glavnu ulogu ima patrijarh: Veliki Tata poziva suprugu da *zajedno* bace pogled na svoje carstvo prije nego što ga predaju u ruke Briku, a Brik podržava Megi u laži i preuzima inicijativu za pomirenje.

¹²³⁸ T. Vilijams, *Mačka na usijanom limenom krovu*, II, 75, “quit eatin' like a dog does when its master's dead, and died, too“.

Seksualnost na filmu je naglašena. Trejler MGM-a je reklamirao film ističući Elizabet Tejlor kao „djevojku isuviše gladnu ljubavi da joj nije stalo kako će je dobiti“¹²³⁹. Bruks naglašava značaj zavodjenja u scenama datim krupnim planom, u kojima Elizabet zavodljivo namješta čarape, pozira pred Brikom dok se presvlači, priznaje koliko čezne za njim ili mu otvoreno govori o načinu na koji je njegov otac gleda. Očeva okrenutost senzualnim zadovoljstvima je zadržana na filmu: Megi primjećuje da Veliki Tata „ima oko za cure“, u priči o potomstvu on ističe svoju potentnost, a riješenost da se preda tjelesnim zadovoljstvima je, kaže, put ka sreći.

Uklanjanje homoseksualnih referenci, kao i dodaci (scena s ogrtačem u kupatilu, srećan kraj), kako smo pokazali, imali su za cilj promovisanje porodice kao stuba društva i heteroseksualne veze, kao jedine prihvatljive zajednice.

Kako ističe Zander Bricke, Megi je glavna protagonistkinja drame, sa dramaturškog, estetskog i etičkog stanovišta¹²⁴⁰. I na filmu Megi je, iako frustrirana neuzvraćenom ljubavi i gubitkom nasljedstva, nosilac životne snage. Daleko od idealne žene (ona to i priznaje) i svjesna sopstvenih kontradiktornosti (gaji ljubav prema Briku i saosjećanje prema njegovom ocu, ali i pohlepno žudi za nasljedstvom), ona laže da bi spasila Brika i sebe, i time afirmiše život. Bruks obilato koristi legendarnu ljepotu i privlačnost Elizabet Tejlor, naročito u scenama gdje se ona presvlači pred Brikom.¹²⁴¹ Osim seksualne privlačnosti, Elizabet Tejlor je liku Megi-mačke dala veću čvrstinu i nervozu, nego što je to činila Barbara Bel Geddis u pozorišnoj verziji i čije filmske uloge se vežu za ideju prijatne domaćice¹²⁴². Tejlorova je važila za instinktivnu glumicu i velikog profesionalca jer je, s obzirom na ličnu tragediju, ovu ulogu maestralno odigrala.¹²⁴³ Prema Bruksovim riječima, ovo iskustvo je oblikovalo njenu glumu do kraja filma, naročito u scenama u kojima Megi priča o smrti Velikog Tate.¹²⁴⁴ Tejlorova je svoju virtuoznost pokazala i u sceni u kojoj Megi optužuje Brika za to da nije dobar muž. S obzirom na to da je latentna homoseksualnost izbačena kao objašnjenje

¹²³⁹ Z. Brietzke, *op. cit.*, 64, “a girl too hungry for love to care how about how she goes about getting it“.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, 71.

¹²⁴¹ Za kostimografa je bila zadužena Helen Rouz (Helen Rose), koja je dizajnirala prepoznatljivu Meginu haljinu od bijelog šifona sa satenskim pojasom, koju pamte generacije gledalaca. Berman je insistirao da se film snimi u crno-bijeloj tehnici, ali za Bruksa je to bilo nezamislivo budući je u glavnoj ulozi bila jedna od najprivlačnijih žena svijeta. Vidi: D. K. Daniel, *op. cit.*, 129.

¹²⁴² M. Yacowar, *op. cit.*, 42.

¹²⁴³ Majk Tod (Mike Todd), producent i drugi suprug E. Tejlor, sa trojicom saputnika, poginuo je u avionskoj nesreći na putu ka Njujorku. S njim je trebalo da leti i glumica, ali je ona zbog prehlade ostala. Nakon mjesec dana ona je nastavila snimanje. Vidi: D. K. Daniel, *op. cit.*, 129.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, 130.

Brikovog ponašanja prema Megi, Tejlorova je, u ulozi Megi, svojim uvjerljivim napadom na Brika, na njegovu pretjeranu posvećenost sportu i druženju sa Skiperom, iznijela scenu onako kako je Bruks tražio, i publici sjajno prenijela prvi nagovještaj o tome da je Brikova *nezrelost* uzrok Brikovih problema i kolapsa njihovog braka.

Iako su producenti za ulogu Brika imali neke druge glumce na umu, na kraju su se složili sa Bruksovim izborom da Brika igra Pol Njumen.¹²⁴⁵ Njumen je bio pravi izbor jer je za ulogu pasivnog Brika bio potreban neko ko umije da pokaže reakciju, a ne samo akciju¹²⁴⁶, neko ko „pred nama na svom licu odigrava dramu“¹²⁴⁷, pogotovo u uvodnoj sceni u kojoj on skoro da i ne govori, a Megi i Veliki Tata nadugo pričaju o njegovim slabostima. U tom dijelu Njumen uspijeva da gledaocima prenese bolne trenutke izolovanosti i kontemplacije o nečemu što Brika razdire, a njegove plave oči su vizuelni izraz istovremene otuđenosti i nemira.¹²⁴⁸

Na filmu (kao i u drami) Veliki Tata je upečatljiva, grandiozna i vitalna figura – grub, uobražen i vulgaran (prema ukućanima), isto koliko i iskren i saosjećajan (prema Briku), a nadasve vitalan čovjek koji i pred smrt kaže: „Želim sve vidjeti i osjetiti!“¹²⁴⁹ Na filmu smo još i svjedoci sentimentalnosti Velikog Tate, ali i njegove spremnosti da ponovo uspostavi odnose sa suprugom. Način na koji je Ajvs na ekranu istakao cinizam, okrutnost, ali i dirljivost Velikog Tate, film čini neponovljivim.

Ovo je bio prvi Vilijamsov film urađen u boji, što je još više doprinijelo popularnosti filma i isticanju ljepote i privlačnosti glavnih glumaca.

¹²⁴⁵ Na početku je Bruks želio Ben Gazara (Ben Gazzara), koji je igrao i u pozorišnoj verziji, Berman je tražio Viliijama Šetnera (William Shatner), a studio je insistirao da ovu ulogu odigra Antoni Franciosa (Anthony Franciosa). Iako u to doba nije imao status zvijezde kao Elizabet Tejlor, Njumenovo iskustvo sa Glumačkim studiom i dobar izgled ubijedili su Bruksa u to da je Njumen pravi izbor. Vidi: D. K. Daniel, *op. cit.*, 128.

¹²⁴⁶ G. D. Phillips, *op. cit.*, 150.

¹²⁴⁷ *Ibid.*

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 42. Prema kazivanju onih koji su učestvovali u snimanju filma, glumac je mogao da izdrži duge periode snimanja razmišljanja u tišini.

¹²⁴⁹ *Cat on a Hot Thin Roof*, “I wanna see everything. I wanna feel everything.”

4. *Zmijaska koža* (1959): filmska slika Juga Tenesija Vilijamsa

4.1. Dosadašnja kritička ocjena

Izučavaoci Vilijamsovih filmova jednoglasni su u ocjeni filma *Zmijaska koža*: oni drže da je film uspješna, u nekim segmentima čak poboljšana verzija Vilijamsove drame i autentična reprezentacija Juga, a da mane filma, uglavnom, proizilaze iz nedostataka samog originala. Jakovarov je zaključak da je film *Zmijaska koža* „kreativna adaptacija drame *Silazak Orfeja*, uspješna koliko i original“¹²⁵⁰. Štaviše, on smatra da je emotivna snaga filma veća od drame, jer se na filmu užas odigrava u realističkom ambijentu¹²⁵¹, te da je reditelj Lamet od filma stvorio „najbolju verziju osnovnog materijala“¹²⁵². Filips potvrđuje tu tezu ističući da je originalna drama u transponovanju na ekran „znatno poboljšana.“¹²⁵³ Mane na filmu, naglašava Filips, samo proističu iz mana koje sadrži sama drama, a osim prigovora u vezi s osvjetljenjem (i Vilijams se žalio da je na trenutke film isuviše mračan), Filips ne nalazi da film ima nedostataka¹²⁵⁴ jer je uspio jasno ocrtati „nesrećna stvorenja koja se bore da povrate svoje mjesto u svijetu neprijatelja koje im ne nudi podršku i ohrabrenje da postanu bolji nego što jesu“¹²⁵⁵. Frenk R. Kaningem (Frank R. Cunningham) tvrdi da je „Lametova originalna i vitalna slikovnost koja naglašava Vilijamsove teme, zajedno sa disciplinovanijim pristupom potencijalno melodramatičnom i senzacionalnom materijalu“¹²⁵⁶, od filma napravila zrelije umjetničko ostvarenje, i zaključuje da je Lametov film *Zmijaska koža* „najupečatljiviji primjer spasavanja književnog djela prepunog mana“¹²⁵⁷. Lamet je, zajedno sa Vilijamsom i Robertsom, koji su radili na scenariju, uspio da smanji

¹²⁵⁰ M. Yacowar, *op. cit.*, 66, “a creative adaptation of *Orpheus Descending*, at least as successful as the original“.

¹²⁵¹ *Ibid.*

¹²⁵² Jakovar smatra da je film bolji i od drame *Bitka anđela* (*Battle of Angels*) i od njene novije verzije *Silazak Orfeja*. Vidi: M. Yacowar, *op. cit.*, 60.

¹²⁵³ G. D. Phillips, *op. cit.*, 206, “in some ways was improved“.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, 208.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, 213, “doomed creatures struggling to regain their footing in a hostile world which offers them no support or encouragement to be better than they are“.

¹²⁵⁶ Frank R. Cunningham, *Lumet: Film and Literary Vision*, Lexington: University Press of Kentucky, 2001, 49. “Lamet's vital and original imagery in support of Williams's themes, together with a more disciplined approach to potentially melodramatic and sentimental material.“

¹²⁵⁷ *Ibid.*, 41, “most remarkable salvaging of a deeply flawed literary work“.

senzacionalizam i sentimentalnost drame, razjasni zbunjujuće simbole i mitske elemente (Vilijamsov Val, je, prema Kaningamu, isuviše kompleksna figura jer kombinuje u sebi, pored orfejske i seksualne simbolike, i komičnu figuru sa natprirodnim moćima, figuru Hrista, ničeovsku životnu snagu i hipijeuskog muzičara-lutalicu), da istakne glavnu temu borbe dobra i zla i očuva poetičnost Vilijamsovog jezika¹²⁵⁸ i time stvori „film koji je jasniji i zgusnutiji od originala“¹²⁵⁹.

Palmer i Brej tvrde da je film i u umjetničkom pogledu i u pogledu prijema kod publike doživio neuspjeh iz istih razloga iz kojih i drama *Silazak Orfeja*, tačnije zbog fokusiranja na govor, a ne na dramsku radnju. Iako film ocjenjuju kao „pretenciozno umjetnički, spor, emocionalno distanciran i kompleksan u pogledu zapleta“¹²⁶⁰, ovi autori smatraju da film *Zmijaska koža* zauzima značajno mjesto u historiji holivudskog filma jer služi kao holivudska poslijeratna verzija Juga, u pogledu ocrtavanja njegovih mračnih faza i poroka kao što su nasilje, netolerancija, sklonost fikciji i lažnim vrijednostima koje se koriste kao opravdanje za rasizam.¹²⁶¹

Iz navedenih kritičkih ocjena filma, vidimo da se argumentacija navedenih kritičara zasniva na komparaciji sa originalom, iako ovog puta njihovo mišljenje ne podrazumijeva ideju o superiornosti književnog djela. Rediteljeva vizija i estetika, individualni doprinos pojedinačnih filmskih stvaralaca (posebno direktora fotografije), koji su pomogli realizaciju ove vizije dajući joj svoj pečat, glumačke persone poznatih filmskih zvijezda (Marlon Brando i Ana Manjani) jesu elementi čiji značaj nije sagledan u smislu njihovog doprinosa za tumačenje filma kao nezavisnog umjetničkog djela već kao činoci koji su pomogli (ili odogli) namjeri repliciranja Vilijamsovog originala.

4.2. Pozorišna produkcija

Prvih decenija dvadesetog vijeka, dok je sjećanje na vojni poraz bilo još živo, a politička transformacija u periodu rekonstrukcije proizvodila strah od novine, Južnjaci su pokazivali ogromnu mržnju prema svemu što je bilo drugačije i što je odudaralo od

¹²⁵⁸ *Ibid.*, 41–42.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, 42, “more tough-minded and compressed than original source“.

¹²⁶⁰ R. B. Palmer, W. R. Bray, 237, “arty, slow, emotionally detached, and confusingly plotted“.

¹²⁶¹ Palmer i Brej ističu kompleksnost pokreta „južnjačka renesansa“ u kome su neki književnici, poput Foknera i pjesnika Nešvila pokazivali nostalgичnu odbranu Juga, a ostali, poput E. Kaldvela (E. Caldwell), K. Mekkalers (C. Mc Cullers), F. O' Konor (F. O'Connor) i prvenstveno Vilijamsa, pokazivali veću sklonost ka ocrtavanju mračnih strana ove regije. Vidi: *ibid.*, 237–239.

njihovog starog obrasca. Vilijamsova drama *Silazak Orfeja* (1957), u tom smislu je realističan prikaz nasilja koje je rezultat ksenofobičnog straha i zavisti prema svemu što se činilo stranim (crnci, Čokto Indijanci, Italijani, harizmatični došljaci iz grada), ali i bolesti i seksualne impotencije, koje služe kao metafora za duhovnu sterilnost.

Silazak Orfeja je revizija drame *Bitka anđela*, prvog Vilijamsovog neuspjeha¹²⁶². Ovom „lirskom komadu o sjećanjima i usamljenosti“¹²⁶³ Viliijams se vraćao punih sedamnaest godina. Viliijams to ovako objašnjava: „[...] Ništa nije draže čovjeku od emotivne zabilješke njegove mladosti, i u ovoj završenoj drami, koju sada zovem *Silazak Orfeja*, naći ćete trag mog srca koje nosim na rukavu.“¹²⁶⁴ Prema Viliijamsovim riječima, sedamdeset pet posto drame *Silazak Orfeja* novi je materijal koji predstavlja emocionalni most između prošlosti i sadašnjosti kojim je, kaže, uspio da konačno iskaže ono što je želio.¹²⁶⁵ Naziv drame je preuzet iz istoimene Viliijamsove pjesme i nagovještava prelazak na simbolizam klasične mitologije. *Silazak Orfeja* je obrada poznatog grčkog mita¹²⁶⁶, priča o usamljenosti autsajdera u hladnom univerzumu i o

¹²⁶² Na drami naslovljenoj *Nešto divlje u zemlji* (*Something Wild in the Country*), neobičnoj mješavini grčke mitologije, hrišćanstva i psihologije, Viliijams je počeo da radi 30-ih. Iako je ulogu glavne junakinje, žene zatočene u braku bez djece i ljubavi, Viliijams bio namijenio Taluli Benkhed, glumica je odbila ulogu. Drama je premijerno izvedena u Bostonu, 1940. godine, pod nazivom *Bitka anđela*, sa Mirijam Hopkins (Miriam Hopkins) u glavnoj ulozi. To je bila Viliijamsova peta duža drama i njegova prva profesionalna produkcija. Viliijams ju je završio 1939. godine i uz pomoć agenta Odri Vud dobio hiljadu dolara od Rokfeler fondacije i stipendiju za školu dramskog pisanja, gdje će raditi sa Džonom Gasnerom (John Gassner) na reviziji ove drame. Komad je režirala Margaret Vebster (Margaret Webster). Iako je Viliijams do tada imao iskustva sa pisanjem jednočinki, drami je nedostajala koherentnost, a imala je previše komplikovan zaplet i mnogo sporednih karaktera i podzapleta.

Takođe, simulirani požar u trećem činu drame je skoro ugušio publiku koja je panično počela da napušta predstavu. Uprkos tome što je drama dobila i nekoliko pozitivnih kritika od strane čuvenih kritičara Aleksandra Vulkota (Alexander Woolcott) i Eliota Nortona (Elliot Norton), kritičari su uglavnom bili zbunjeni kombinovanjem religioznih i seksualnih elemenata. Religiozne konotacije su očigledne i u samom naslovu, u ocrtavanju glavnih protagonista (Džeb je anđeo tame i smrti, a Val anđeo svjetla i života) i u Valovom raspeću (linčovanju) na kraju. Vrlo često, religiozne i seksualne slike u drami se stapaju u jedno (poslastičarnica se otvara na Vaskrs, a dekorisana je u stilu vinograda koji slavi plodnost i duhovni život poslije vaskrsenja, gazdarica koja je ostala trudna i želi da ide u crkvu sa Valom da joj Bog oprostí grijehe u kontrastu je sa smokvom koju je Hrist prokleo da ne rađa, Vi sublimira potisnute seksualne želje kroz mladiće kojima pomaže i slika kao svece). Ipak, Val – ljubavnik i litalica – ne uspijeva da ostavi utisak pravog tragičnog junaka. Predstava je bila cenzurisana zbog scena koje su proglašene svetogrđem i zatvorena poslije izvođenja u Bostonu. Zbog toga što nije uspio da religiozni simbolizam poveže u jednu temu, Viliijams je uklonio veći broj religioznih simbola, učvrstio glavne likove i veze između protagonista, i pojednostavio temu i simbolizam za revidiranu verziju *Silazak Orfeja*. Više o drami *Bitka anđela* vidi kod: Gene D. Phillips, 197–202.

¹²⁶³ Tennessee Williams, *Where I Live: Selected Essays*, New York: New Directions Publishing, 1986, 86, “a lyric play about memories and the loneliness of them“.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, 83, “nothing is more precious to anybody than the emotional record of his youth, and you will find the trail of my sleeve-worn heart in this completed play that I now call *Orpheus Descending*“.

¹²⁶⁵ *Ibid.*, 87.

¹²⁶⁶ Orfej je grčki mitski muzičar, porijeklom Tračanin, sin kralja Eagra (ili boga Apolona) i muze Kaliope. Svojom muzikom i pjesmom, Orfej je krotio zvijeri, zaustavljao rijeke, pokretao drveće i

pobjedi rasističkih, impotentnih, uskogrudih, zatvorenih i brutalnih materijalista nad duhovno osjetljivim, ali seksualno zdravim i vitalnim pojedincima.¹²⁶⁷ Na prvi pogled, Vilijams objašnjava, ovo je „priča o mladiću divljeg duha koji uskače u konvencionalnu zajednicu Juga i stvara zbrku poput lisice u kokošinju“¹²⁶⁸, a ako zavirimo malo dublje, ovo je „drama o neodgovorenim pitanjima koja proganjaju srca ljudi, i o razlici (koju predstavljaju četiri glavna protagonista drame) između daljeg postavljanja pitanja i prihvatanja propisanih odgovora koji uopšte nisu odgovori, nego praktična prilagođavanja ili predaja zbunjenosti.“¹²⁶⁹ Reditelj pozorišne verzije bio je Harold Klarman (Harold Clurman), a glavne uloge su pripale Klifu Robertsonu (Cliff Robertson) i Morin Stejplton (Maureen Stapleton), nakon što je Ana Manjani (Anna Magnani) odbila ulogu koju je Vilijams bio namijenio isključivo njoj.

Ni ova verzija drame nije bila dobila pozitivne kritike. Objašnjenje za neuspjeh, Palmer i Brej nalaze u Vilijamsovoj iskrenoj slici nemilosrdnog divljaštva, nedovoljno poznatim imenima glumaca, nedostatku melodramatičnih elemenata koji bi privukli

kamenje i stvarao savršen sklad i mir u prirodi. Učestvovao je u pohodu Argonauta, a pjesmom je nadglasao pjev sirena. Kada mu je žena, Euridika, umrla od zmijskog ujeda, otišao je do vladara podzemnoga svijeta Hada da je vrati. Toliko je ganuo pjesmom podzemni svijet da je Hadova žena Perzefona zaplakala, a Had je obećao da će osloboditi Euridiku, pod uslovom da se Orfej nijednom ne osvrne na nju kada ga bude slijedila strmim putevima do carstva živih. Pred kraj puta, Orfej se ipak okrenuo da provjeri da mu žena nije zalutala, ali je ugledao samo sjenku koja je nestala u daljini. Pošto je uzalud pokušavao da ponovo uđe u podzemlje, nastanio se u rodnoj Traciji. Vidi: *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=45451> (13. 01. 2015).

¹²⁶⁷ *Silazak Orfeja* je priča o Valu Ksavijeru, Vilijamsovom Orfeju, koji dolazi u uspavanu južnjačku zajednicu uskogrudih i seksualno frustriranih rasista, da donese ljubav i spas. Ime Valentin Ksavijer potiče od brata Sv. Fransisa Ksavijera, pretka Vilijamsovih. Valovo ime tako sugerije spoj ljubavničkih vještina (Val, od Valentine's day, tj. Dan zaljubljenih) i svetosti (Ksavijer, od Xavier tj. Savior = Spasilac). Val se zapošljava u trgovini koju vodi Ledi i njen muž Džeb Torens, koji je na umoru. Ledi, porijeklom Italijanka, kao djevojka je bila srećno zaljubljena u Dejvida Katrira. Zaljubljeni par je često posjećivao arkadijsko utočište mladih sa voćnjakom i vinogradom, čiji vlasnik je bio njen otac. Međutim, kad je otac napravio „tragičnu grešku“, tj. kad je poslužio crnce, Mistična banda je zapalila i voćnjak i njega. Nakon toga, Katrir napušta Ledi i ženi se bogatašicom. Ledi abortira i udaje se za Toransa, člana Mistične bande, koja je ubila njenog oca (o Džebovom saučesništvu ona saznaje tek kasnije). Ledina namjera je da, u znak osvete, ponovo stvori poslastičarnicu, koja će ličiti na idilični ambijent njenog oca. U ovoj namjeri pomoći će joj Val, lorensovska figura mladog, vitalnog i seksualno potentnog muškarca. Ledi se zaljubljuje u Vala i zatrudni, ali Torens pali poslastičarnicu i ubija Ledi, koja pokušava da zaštiti Vala. Za svoje gnusno djelo Džeb optužuje Vala, a drama završava Valovim kricima dok ga šerifova banda muči aparatom za zavarivanje. Jedini preživjeli slobodni duh je Karol Katrir, Dejvidova sestra, razočarani reformator, koja prezire svoje destruktivno okruženje.

¹²⁶⁸ T. Williams, *Where I Live*, 83, “the tale of a wild-spirited boy who wanders into a conventional community of the South and creates the commotion of a fox in a chicken coop”.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, “a play about unanswered questions that haunt the hearts of people and the difference between continuing to ask them, a difference represented by the four major protagonists of the play, and the acceptance of prescribed answers that are not answers at all, but expedient adaptations or surrender to a state of quandary”.

pozorišnu publiku, kao i u religioznoj i filozofskoj apstraktnosti.¹²⁷⁰ Predstava je ukinuta nakon samo šezdeset osam izvođenja, a mnoge reference na Jug ostale su neprimijećene zbog zbunjujućih mitoloških referenci.¹²⁷¹

4.3. Filmska produkcija

Uprkos negativnoj kritici, *Silazak Orfeja* je zbog prikaza nasilja u propalom gradu na Jugu bio privlačan materijal za Holivud. Egzotično-senzacionalni prikaz Juga je bilo upravo ono što je pogodovalo stanju u kome se holivudska industrija našla. Činjenica da je Vilijams, kao jedan od značajnih predstavnika „južnjačke renesanse“ u svojim dramama dao istinit prikaz poroka Juga (nasilja, rasizma, ksenofobije, razvrata, korupcije) za Holivud je označavalo senzacionalan materijal koji je, uz Vilijamsovu popularnost, koja je u tom periodu bila na vrhuncu, slutio dobroj prodaji.¹²⁷²

Imajući u vidu Vilijamsovu popularnost, producenti Martin Džarou (Martin Jurov) i Ričard Šepard (Richard Shephard) požurili su da kupe prava na film, a dvije godine nakon premijere drame *Silazak Orfeja*, Vilijams je ponovo dobio šansu da je revidira, ovog puta za filmski scenario, i to u saradnji sa Midom Robertsom (Meade Roberts). Film je dobio novi naziv: *Zmijska koža* (*The Fugitive Kind*), po uzoru na ranu Vilijamsovu dramu koju je tridesetih godina izvodila poluprofesionalna pozorišna trupa *Mimičari* u Sent Luisu. Za reditelja filma izabran je Sidni Lamet, koji je, kako tvrdi F. R. Kaningem, tokom svoje dugogodišnje karijere pokazao pravo umijeće da stvori neponovljiva filmska djela „obogaćujući prilično uspješnu književnu građu ili značajno poboljšavajući loše književne izvore“¹²⁷³.

Bez obzira na nepopularnost dramskog komada, producenti su uspjeli da sakupe sjajnu filmsku ekipu. Glavne uloge su dobili Marlon Brando za ulogu Vala¹²⁷⁴, harizmatičnog putujućeg muzičara koji dolazi iz velikog grada, Ana Manjani za ulogu

¹²⁷⁰ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.*, 235.

¹²⁷¹ *Ibid.*

¹²⁷² *Ibid.*, 239.

¹²⁷³ F. R. Cunningham, *op. cit.*, 41, “deepening fairly successful literary material... or significantly improving weak literary sources.”

¹²⁷⁴ Nakon što je pročitao scenario, Brando je shvatio da je nosilac filma Ledi, a ne Val, te je odbio ulogu. Reditelj Lamet je pokušao da ubijedi Vilijamsa da prilagodi priču Brandu, što Vilijams, poznat po kreiranju jakih, ženskih protagonista, nije uspio učiniti. Ipak, zbog finansijskih problema koji su ga zadesili, Brando je prihvatio ulogu u filmu za astronomsku sumu od 1.000.000 \$. Vidi: G. D. Phillips, *op. cit.*, 210.

Lejdi, gazdarice Italijanke, Džoan Vudvord za ulogu Kerol, a Morin Stejplton za ulogu Vi Talbot. Film je snimljen u gradiću Milton, u državi Njujork. Direktor fotografije je bio čuveni Boris Kaufman (Boris Kaufman).¹²⁷⁵ Uvodna špica filma govori o tome koliko su, kupujući prava na film, producenti računali na to da Vilijamsova popularnost i popularnost slavni zvijezda, doprinesu uspjehu filma: nakon uvodne scene u kojoj glavni junak, Val, pred sudom svjedoči o namjeri da prekine sa razuzdanim životom, vidimo put, potom Brandovo ime na ekranu, zatim ime Ane Manjani i Džoan Vudvord i na kraju natpis „U *Zmijskoj koži* Tenesija Vilijamsa“¹²⁷⁶.

4.4. Analiza dramskih i filmskih segmenata

Naredna uporedna analiza dramskih i filmskih segmenata bliže pojašnjava način na koji je Vilijamsova drama ekranizacijom izrasla u autonomno ostvarenje oblikovano filmskim sredstvima koje se nikako ne može svesti na repliciranje originala.

Najveći dio drame *Silazak Orfeja* dešava se u nerealističkom ambijentu trgovačke radnje. Drama ima tri čina.

Prolog drame, koji je zamišljen u nerealističnom stilu, služi da nam otkrije prošlost bračnog para Torens, njihove karakterne crte i motive koji pokreću radnju: iz dijaloga lokalnih tračara (Doli i Bejule), koji se odvija u trgovačkoj radnji Torensovih, saznajemo da je vlasnik radnje, Džeb, na samrti. Već dvadeset godina Džeb je u braku sa Ledi, Italijankom prijekne naravi, koju je kupio pošto joj je ubio oca, a nakon što ju je napustio mladić iz aristokratske porodice Katrir. Na osnovu Bejulinog obraćanja publici (koje dramu daje nerealističan ton), saznajemo detalje o ubistvu Ledinog oca: zbog tragične greške (usluživanja crnaca), Ledin otac, koga Doli i Bejula nazivaju „žabarom“, stradao je od rasističke *Mistične bande*, zajedno sa svojim voćnjakom koji je služio kao ljubavno utočište mladih. Ledi živi za to da preuredi poslastičarnicu po uzoru na očev voćnjak. Preostala dva lika u dramu su Džebove rođake, sestre Templ.

¹²⁷⁵ Lamet je izabrao Njujork da ne bi rizikovao izlaganje visokim temperaturama i rasnim tenzijama u Misisipiju. Takođe, to što je Njujork bio blizu, omogućavalo je reditelju da sporedne uloge dodijeli pozorišnim glumcima Džonu Baragri (John Baragrey) za ulogu Dejvida Katrira, Viržiliji Ču (Virgilia Chew) za ulogu medicinske sestre, Seli Grejsi (Sally Gracie) za ulogu Doli i Lusil Benson (Lucille Benson) za ulogu Bejule. Vidi: Frank Miller, *The Fugitive Kind*. Dostupno na: <http://www.tcm.com/this-month/article/202850%7C0/The-Fugitive-Kind.html> (03. 05. 2015).

¹²⁷⁶ *The Fugitive Kind*, Dir. Sidney Lumet, United Artists, 1959, “In Tennessee Williams's *The Fugitive Kind*.”

Slijedi prva dramska scena u kojoj se upoznajemo sa galerijom lokalnih likova: Karol Katrer, sestrom Dejvida Katrera, crncem-vračom, i Vi, ženom lokalnog šerifa. Karol je bivši reformator i egzibicionista. Razočarana u društvenu promjenu, ona se okreće autodestrukciji (promiskuitetu) i životu u skladu sa motom „uhvati bilo šta što prođe pored tebe objema rukama dok ti se prsti ne polome“¹²⁷⁷. Tek na kraju, susrećemo se sa Valom, prepoznatljivim po jakni od zmijske kože i gitari. Od Karol saznajemo za njegovu „prljavu“ prošlost u kojoj je radio kao žigolo, a, nakon odbijanja Karolinog poziva jasna je i njegova namjera da raskrsti sa porocima prošlosti.

Film

Filmski gledalac se upoznaje sa Valom i prije uvodne špice.

Sekvenca započinje otvaranjem zatvorskih vrata. U uskoj ćeliji vidimo mladića okrenutog leđima, u društvu dva zatvorenika. Preko ramena mu je jakna od zmijske kože. Stražar ga izvodi pred sudiju. Dok mladić stoji pred sudijom (koga ne vidimo), kamera švenkuje lijevo-desno, sve dok u srednjekrupnom planu ne vidimo Brandovo lice. Mladić je vizuelno ograđen isповјeдаonicom, što njegov položaj čini još ranjivijim. Sudija konstatuje da mu je mladić, čije prezime je Ksavijer, od ranije poznat po nadimku „Zmijska koža“. Svjetlo obasjava Valovo lice dok Val opisuje kako je morao da založi gitaru koja mu je životni saputnik i poklon od muzičara Ledbelija (ovdje dolazi do izražaja čuveno Brandovo „nerazgovjetno mrmljanje“). U želji da odobrovolji sudiju, koji hoće da sazna detalje racije, Ksavijer mu prilazi malo bliže i čujemo Valovu verziju priče po kojoj je (u krupnom planu vidimo Brandovo lice) prihvatio ponudu da zabavlja ljude u jednom lokalnu da bi povratio gitaru, nakon čega je, sit razuzdanog života, počeo da razbija sve oko sebe. Sudija ga pušta na slobodu, uvjeren da će ga opet vidjeti, a Ksavijer ga obavještava o svojoj namjeri da zauvijek ode iz grada.

S obzirom na to da se sa Valom susrećemo još i prije uvodne špice, jasno je da je reditelj Lamet želio da Vala istakne kao glavnog protagonistu. Tak nakon ovog susreta, upoznajemo ostale protagoniste i to posredstvom glavnog lika, Vala. U intervjuu koji je

¹²⁷⁷ Tenesi Vilijams, *Orpheus Descending*, in: *Best American Plays, Fifth Series— 1957–1963*, ed. John Gasner, New York: New Directions, 2000, I, i, 519, “catch at whatever comes near you, with both your hands, until your fingers are broken“.

sa Lametom vodio Piter Bogdanovič¹²⁷⁸, Lamet je istakao da je jedan od problema u ekranizaciji bio neopravdan nestanak Valovog lika iz druge polovine Vilijamsove drame. Budući da je trebalo snimiti film o Orfeju, Lamet priča da je za njega najvažniji zadatak bio da učini Vala aktivnom, pokretačkom snagom filma. Prema Lametovom kazivanju, Vilijams je želio da modifikuje scenario, ali nije prihvatio nijedno od Lametovih rješenja. Razlog za to je, najvjerovatnije, ležao u činjenici da je Lamet bio bolji u karakterizaciji muških likova u krizi¹²⁷⁹, a da je Vilijams bio bolji u osmišljavanju ženskih protagonista.¹²⁸⁰ Uvodna sekvenca na filmu je proširenje i vizuelizacija verbalnih reference iz drame o razuzdanom životu zbog koga je Val napustio Nju Orleans. Lamet je ovdje, očigledno, želio da izbjegne dugi dramski dijalog sa nerealističnim ambijentom. Naime, prolog drame u kome se gradske tračare, Doli i Bejula, obraćaju publici, uspostavlja nerealističan ton, dok se na filmu dijalog i radnja odvijaju u realizmu konvencionalnog filmskog narativa. Lamet je, kako tvrdi Kaningam, imajući namjeru da se fokusira na ocrtavanje Vala kao „bjegunca“, koji liči na slobodnu pticu, želio da izbjegne i „nevjerovatne“ elemente Vilijamsove priče. (Ledina udaja za Džeba se čini nevjerovatnom, a nevjerovatna je i ideja da Ledi nije čula za Džebovu umiješanost u ubistvo.)¹²⁸¹

Nakon te scene, slijedi scena na „otvorenom“ kao pozadina za uvodnu špicu: prikaz puta između žitnih polja i telefonskih stubova na kome naziremo svjetlost automobila, dok u pozadini čujemo zvuke gitare i flaute i vidimo kako pred autom uzlijeće jato ptica. Put je mjesto gdje Lamet izvodi svoje „bjegunce“ da uživaju u slobodi.

Sljedeća sekvenca je susret Vala i Vi. Na početku vidimo Valov automobil, koji usred kiše zastaje pored table na kojoj piše Misisipi. Ksavijer odlazi do najbliže kuće. Vrata mu otvara Vi Talbot, žena lokalnog šerifa. Nakon mračne scene, za trenutak, na svjetlosti, vidimo dva lica, jedno s jedne, drugo s druge strane vrata. Lametova upotreba svjetla ovdje služi da vizuelno naglasi humanost koja povezuje dva ljudska bića. Nakon toga slijedi scena koja ovo dvoje protagonista definiše kao zatočenike. Poslije Valovog

¹²⁷⁸ *Sidney Lumet: Interviews*, ed. Joanna E. Rapf, Jackson: University Press of Mississippi, 2006, 4.

¹²⁷⁹ Lametovi poznati muški protagonisti su bili slika neimenovanog porotnika u *Dvanaest ljutih muškaraca* (*12 Angry Men*, 1957) i portret korumpiranog biznismena u *Prije nego što vrug sazna da si mrtav* (*Before the Devil Knows You're Dead*, 2007). Vidi: Frank Miller, *The Fugitive Kind*, <http://www.tcm.com/this-month/article/202850%7C0/The-Fugitive-Kind.html> (03. 05. 2015).

¹²⁸⁰ G. D. Phillips, *op. cit.*, 210.

¹²⁸¹ F. R. Cunnigham, *op. cit.*, 42.

ulaska, u srednjekrupnom planu vidimo njegovu figuru usred sjenki od zatvorskih rešetki koje se oslikavaju na zidu. Vi mu nudi prenoćište u ćeliji iz koje je upravo pobjegao jedan zatvorenik. Dok ovaj pažljivo ulazi u ćeliju, ponovo primjećujemo sjenku od rešetki. Vi je u zatvorskoj ćeliji i priča o svom razočaranju što je bjegunac pobjegao. Dok izlazi iz ćelije, vidimo njeno lice u krupnom planu, snimano iz gornjeg rakursa, sa plafonom od ćelije tik iznad nje i vratima ćelije s lijeve strane. To je Lametov način da vizuelno naglasi pritisak i frustriranost koju Vi trpi. Nakon toga, kao da tješi sebe, Vi (lice je u krupnom planu, obasjano svjetlošću) kaže da se zatvorenik na odlasku izvinio. Zatim se čuje lavež pasa praćen pucnjem. Vi je vidno potresena. Zatočenost „bjegunaca“ opet je vizuelno naglašena: Vi prolazi između stepenica i rešetki, a Val ide za njom sa gitarom ispred sebe, dok njegovu pozadinu čine rešetke.

Sljedeća scena ističe dodatne sličnosti između autsajdera: Vi pokazuje svoju sliku na kojoj je Crkva Hristovog vaskrsenja i priča o „uzvišenom“ osjećaju koji joj pruža slikanje. Val objašnjava da je radio kao muzičar u noćnim klubovima Nju Orleansa i da se sa trideset godina osjeća starim i da bi rado okrenuo novi list u životu. Ganuta pričom, Vi obećava Valu da će mu naći posao u radnji Džeba Torenasa.

Prijatan razgovor prekida nova scena: ponovo vidimo zatvorske rešetke kroz koje naziremo šerifa Talbota i njegova dva pomoćnika. Vi otkriva Valov identitet. Nakon šerifovog ironičnog komentara da je zatvorenik ubijen i da će ga krunisati na nebu, vidimo Vi u krupnom planu kako pokušava da se povрати zureći u sliku.

Ova filmska sekvenca demistifikuje Vala i otkriva Vi kao kompleksniji lik. Svjetlom, sjenkama i zatvorskim rešetkama, Lamet naglašava ideju o zatočenosti likova u neprijateljskom okruženju. Istovremeno, sekvenca je izraz i pozitivnih emocija između Vala i Vi – saosjećanja i umjetničke kreativnosti koja se nudi kao spas od besmisla i usamljenosti.

Nakon toga, Lamet uspješno vizuelizuje metež ispred radnje na kojoj stoji natpis „Dobro došao kući Džejbe“. Vidimo sivilo varoši i otpalu farbu na radnjama. Čuje se zvuk voza. Lokalne tračare, Doli i Bejula, požuruju svoje muževe da idu na stanicu. Radnji prilazi auto. Karol Katrir doziva Ksavijera. Sapliće se, a stari crnac-vrač po imenu *Čika Prijatni* pomaže joj da ustane. Kad ugleda vrača u radnji, Doli počinje da vrišti i traži da ga istjeraju. Karol uzima kost iz njegovih ruku i plaši Doli. Daje je u

ruke crncu-vraču, savjetujući ga da ostavi kost na голу stijenu „dok ne sagore i isperu se svi tragovi pokvarenosti“¹²⁸² i kost postane dobra amajlija. Crnac odlazi.

I ova sekvenca je proširenje verbalnih referenci iz drame. Na filmu, vrač ne ispušta čokto krik (on ne progovara na filmu), koji priziva Vala (u drami, nakon krika crnca pojavljuje se Val, a njegova materijalizacija niotkuda Valu daje „bogolikost“), pa Val gubi mističnost. Lamet crncu-vraču dodaje elemente koji ga vežu za sile dobra u južnjačkom gradu: crnac je bez zuba i u poderanoj odjeći sa koje vise drangulije i izaziva strah kod lokalne zajednice, ali ima blago lice koje se razvlači u osmijeh nakon što mu Karol zahvaljuje što joj pomaže. Crnac je izraz života i prirodnosti od koga sujevjerne lokalne tračare u strahu uzmiču. Kontrast između čokto svijeta i svijeta konvencionalne zajednice pojačan je zastrašujućom figurom mrtve lutke-modela koju primjećujemo u pozadinskom kadru dok tračare bježe od kosti-amajlije. Takođe, Lamet je istakao važnost Karol i crnca tako što je, snimajući ih iz donjeg rakursa, postigao njihovo vizuelno dominiranje kadrom.¹²⁸³

Usred razgovora između Karol i Vala u kome ga ona podsjeća na grijehove prošlosti i komentara lokalnih tračara na račun Džebovog i Ledinog sterilnog odnosa, stiže Džeb u pratnji svojih pomoćnika i Ledi. Sekvenca služi i da Ledi registrujemo kao još jednog pripadnika „odbačenih“: za razliku od gomile koja hita za Džebom, ona posljednja ulazi u radnju, čeka nekoliko trenutaka prije nego što uđe, a u radnji stoji odvojeno od laskavaca koji okružuju Džeba. Već od prve filmske scene, Džeb se jasno otkriva kao pripadnik sila zla. On se, negodujući, obraća Ledi jer je preuredila radnju (kamera ga snima preko Ledinog ramena) i traži da se odjeljenje za cipele vrati na staro mjesto. Nakon toga, Džeb se zovoljno penje na gornji sprat. Džebovi poslušnici su ocrtni na sličan način, kao predstavnici učmale društvene zajednice čije odnose pokreću materijalni motive. Iako je Džeb na samrti, žene laskaju njegovom izgledu. Čim Džeb ode, žene konstatuju da mu se bliži smrt. Razgovor prekida udar štapa sa gornjeg sprata, i u krupnom planu vidimo trzaj na Ledinom licu, koji je izraz njenog nezadovoljstva. Nevoljno, Ledi odlazi kod Džeba.

U sljedećoj sceni, Val se grupiše na stranu „odbačenih“. Istovremeno, scena je i nagovještaj Valove tragične sudbine da, upravo humanošću koja ga veže za druge ljude krši svoj poriv za slobodom i izaziva svoju tragediju. Uprkos Karolinoj ozloglašenosti

¹²⁸² *The Fugitive Kind*, “till every sign of corruption is burned and washed away“.

¹²⁸³ F. R. Cunningham, *op. cit.*, 45.

(ili upravo zbog nje), Val joj prilazi u pomoć i odvozi je do bara. Karol izvodi scenu pred gostima bara (među kojima je i njen pijani brat) i poziva Vala da idu u provod. Brat je šamara, ona mu uzvraća udarac, a Val je konačno izvodi. Prije nego što izađe, ona kaže: „Ova zemlja je nekad bila divlja, a sad je samo pijana.“¹²⁸⁴

Scena u baru ne postoji u drami. Kad Karol u baru opisuje šta je „zabavljanje“¹²⁸⁵, kamera je prati 360⁰ ukруг dok ona glumi scene lutanja po barovima, ispijanja alkohola, plesanja uz džuboks i uživanja u seksu, sve dok ne sjedne tamo odakle je počela, i dok je sa puta „slobode“, koji opisuje šamarom, ne „otrijezni“ brat. Bar je, složićemo se sa Filipsom, adekvatna lokacija za priču o lascivnom životu koji Karol vodi da prkosi hipokriziji svoje bogate porodice, koja negira njenu borbu za građanska prava i njen slobodan život. Tako šamar, koga nema u drami, predstavlja uspješno filmsko dramatizovanje konflikta između Karol i vlasti, čiji je nosilac brat.¹²⁸⁶ Telefonski razgovor u kome Karol obavještava rođaka Bertija da može poći na put, takođe se odvija u baru, koje je, kao usputno prebivalište na Karolinom putu, adekvatniji ambijent od trgovačke radnje u prvoj sceni drame.

Sljedeća scena je oštra kritika rasizma. Na putu do groblja Karol povjerava Valu razloge za razočaranost: Nekad je, kaže, držala političke govore i pisala protestna pisma protiv „postepenog masakra obojene većine u okrugu“¹²⁸⁷, a kad je crnac Vili Mek Koj poslat na električnu stolicu zbog nedozvoljenog odnosa sa bijelom prostitutkom, u znak protesta je, obučena u džak krompira, pješke prešla šest milja na putu do Kapitola. Ljudi su joj se usput podsmijevali i pljuvali je, a na kraju je zatvorena pod optužbom za skitnju. Sad, kaže, više nije reformator, već samo skitnica.

Smatramo da je Karolina priča o borbi protiv rasizma, sasvim opravdano, premještena iz javnog ambijenta drame u intimniji prostor auta kojim se Val i Karol voze ka groblju jer se, nakon nemile scene u baru i Valovog zaštitničkog stava, između dvoje autsajdera, počinje stvarati bliskost i povjerenje.

Sljedeća scena se dešava na lokalnom groblju. Ona je poetično „otvaranje“ odlomka iz prve dramske scene smještene u prodavnici. Sjedeći naslonjena na drvo, Karol govori Valu o poruci koju mrtvi upućuju živima: „Živi, živi, živi, živi. živi.“¹²⁸⁸

¹²⁸⁴ *The Fugitive Kind*, “This country used to be wild but now it's just drunk.”

¹²⁸⁵ T. Williams, *Orpheus Descending*, I, i, 518, “jookin”.

¹²⁸⁶ G. D. Phillips, *op. cit.*, 206.

¹²⁸⁷ *The Fugitive Kind*, “the gradual massacre of the colored majority in the count”.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, “Live. Live. Live. Live. Live.”

Ona potvrđuje Vilijamsovu ideju o potrebi za životom za one koji su usred života mrtvi. Zbog upotrebe svjetla (groblje je u tami i samo sporadično osvijetljeno horizontalnim snopom svjetlosti koje dopire sa zadnje strane), ovo je jedna od najljepše snimljenih epizoda na filmu. Nakon Karolinog pokušaja da zavede Vala, slijedi dijalog iz prve scene (drugi čin) drame o Karolinoj autodestruktivnosti, tj. promiskuitetu kome se ona odaje zbog usamljenosti i razočaranja. Prema našem mišljenju, Lamet je, u ujedinjujućem bizarnom ambijentu umrlih, uspješno vezao dva odvojena odlomka iz drame, prvi – Karolin monolog o potrebi da se život živi i, drugi – njeno predavanje trenutnom seksualnom zadovoljstvu kojim se prvobitna poruka o življenju, kao jedinom spasu od besmisla, u Karolinoj interpretaciji izjednačava sa besmislenim životom koji je jednak smrti.

U preplitanju sumaglice i naizmjenične svjetlosti od auta koji prolaze cestom, cvrkuta ptica sa groblja i buke auta, Jakovar uočava naglašavanje dualnosti drame i smrtonosnost okruga Dvije rijeke, koji je rijeka zaborava¹²⁸⁹, gdje se radnja odvija istovremeno na realističnom i alegorijskom nivou.¹²⁹⁰ Trenutak u kome Val pali auto i obasjava Karol snopom svjetlosti, jeste, kako ističe Filips, vizuelna metafora zasnovana na verbalnoj metafori u drami o konfliktu svjetla i tame, tj. života i smrti. Karol je u očaju stala na stranu smrti i tame, za razliku od Vala, koji je stao na stranu svjetlosti i života.¹²⁹¹

Zahvaljujući filmu kao mediju od više traka, o kome govori L. Hačen¹²⁹², Lamet je, u saradnji sa Kaufmanom, kombinujući riječi sa igrom svjetla i tame, uspio da jezikom filma upotpuni višesmislenost teksta koja upućuje na afirmaciju života pred neumitnom smrti ali i na kontrast: između duhovne čistote – koja je život i duhovne korupcije – koja predstavlja smrt.

Druga scena – drama

Fokus druge dramske scene je prvi susret Vala i Ledi. Scena otkriva neke nove Valove osobnosti (temperatura mu je veća za nekoliko stepeni od normalne, ima

¹²⁸⁹ Jakovar nalazi analogiju između engleskog naziva *the Lethe* koji se odnosi na *Letu* (grč. *Léthê*), rijeku zaborava u Hadu (gdje su se duše skupljale da bi im se izbrisalo pamćenje da se ne bi sjećale prošloga života pri reinkarnaciji) i riječi *lethal*, koja označava nešto smrtonosno. Vidi: M. Yacowar, *op. cit.*, 63.

¹²⁹⁰ *Ibid.*

¹²⁹¹ G. D. Phillips, *op. cit.*, 207.

¹²⁹² L. Hutcheon, *op. cit.*, 70.

posebnu moć samokontrole i može da „zapali“ svaku ženu), ali je važnija zbog bliskosti koja se u prvom susretu rađa između glavnih protagonista: Ledi Valu otkriva mračnu tajnu o tome da je kupljena i opsesiju novom poslastičarnicom koja će oživjeti očevo duh, a Val njoj svoju čežnju za slobodom i neiskvarenosti.

Film

Intimni dijalog između Vala i Ledi gotovo je identičan onom u drami, a vizuelni elementi na filmu naglašavaju bliskost između dvoje protagonista.

Prva scena je vizuelni prikaz Valovog „ulaska“ u Ledin život: dok Ledi obavlja telefonski razgovor s apotekarom, vidimo Valov odraz u ogledalu, a kamera prati Vala dok ovaj kružeći korača oko Ledi. Slijedi razgovor snimljen kao plan/kontraplan. Zahvaljujući majstorstvu direktora fotografije Borisa Kaufmana, koji je na jedinstven način snimio scenu u kojoj Brando drži monolog o ptici bez krila, film zadržava poetičnost Vilijamsovog jezika. Val priča o podjeli ljudi na kupce i kupljene i o još jednoj slobodnoj i neiskvarenoj vrsti kojoj zavidi – pticama koje nemaju nogu i žive na vjetru i koje samo kad umru slijeću na zemlju. Lamet kaže da je Boris Kaufman za ovu scenu podeseo kompleksnu promjenu svjetla koja je podrazumijevala da na zadnjim zidovima prostorije svjetlost lagano iščezava sve dok samo Brandovo lice ne ostane osvijetljeno, u „limbo“ stanju.¹²⁹³ Valovo lice je upadljivo osvijetljeno (i ovdje i na drugim mjestima u filmu) svaki put kad Val otkriva svoju širokogrudost. Ptica je simbol Valove nemirne prirode koja ne može da se skrasi, ali i čežnje za neiskvarenošću. Kad počne da priča o sićušnoj, svijetloplavoj ptici sa ogromnim, providnim krilima koja žive na vjetru, prostorija je osvijetljena, iako je noć. Ledi gleda put Džebove sobe. Kako se priča nastavlja, prostorija postaje sve tamnija. Val ne gleda u Ledi (iako je ona ispred njega), već fiksira pogled put zamišljenog predjela iznad. Cijelo njegovo lice, sem dijela oko očiju, osjenčeno je. Lice je snimano iz donjeg rakursa, a u pozadini se primjećuju rešetke prozora. Kad se priča približava kraju, Brando podiže pogled, sniman iz oštrijeg gornjeg rakursa, oči postaju više osvijetljene (jedini osvijetljeni dio u sobi postaju Valove oči), a u pozadini vidimo svjetla na prozorima. Kako se priča nastavlja, vidimo osvijetljeno Valovo lice.

¹²⁹³ Sidney Lumet, *Making Movies*, New York: Vintage Books, 1995, 44.

Kaufmanova vješta upotreba svjetla nam omogućava da shvatimo Valovu identifikaciju sa pticom i njegovu čežnju za slobodom, ali i da primijetimo zatočenost glavnih likova. Iako Filips smatra da osvjetljenje koje je upotrijebljeno za Brandov monolog u filmu više liči na pozorišnu, a ne na filmsku tehniku i da odvraća pažnju gledaoca sa samih riječi koje treba da dominiraju, pošto predstavljaju metaforičko opravdanje za Valov način života¹²⁹⁴, mi smatramo da je Lamet sa Kaufmanom uspio da nađe sjajan filmski izraz subjektivnog doživljaja (čežnje) svog protagoniste.

Scenu sa dugim monologom o ptici (oko četiri minuta filma), Lamet je zapamtio po zahtjevnosti snimanja, ali i Brandovom majstorstvu koje je dovelo do veličanstvene interpretacije.¹²⁹⁵

Iz filmske verzije izostavljen je odlomak u kome, nakon Valovog govora o ptici, Lejdi čežnjivo govori kako bi dala sve da bude slobodna kao ptica i u kome povjerava Valu svoja najintimnija osjećanja: „Ja spavam sa kurvinim sinom koji me je kupio na rasprodaji poslije požara, a za petnaest godina nisam ni jedan jedini put ljudski sanjala.“¹²⁹⁶

Umjesto da samo priča o poslastičarnici kao u drami, na filmu, Ledi Valu *pokazuje* dio radnje koji namjerava da preuredi u arkadijsko sjedište mladih. Tragična priča o požaru očevog voćnjaka, iz dramskog prologa, premještena je u ambijent buduće poslastičarnice, a o Ledinoj tragediji, umjesto od lokalnih tračara, saznajemo direktno od Ledi.

Prikazom stvarnog ambijenta poslastičare postiže se jak dramski efekat, a odlaganje priče o tragediji opravdano je s obzirom na efekat tenzije i iščekivanja koji se kod filmskog gledaoca želi postići. Iz istog razloga izostavljen je ključni dio iz prologa o Džebu, kao počinocu gnusnog djela (nakon Valovog pitanja ko je zapalio vinograd,

¹²⁹⁴ G. D. Phillips, *op. cit.*, 208.

¹²⁹⁵ Prema rediteljevom iskazu, Brando je trideset četiri puta ponavljao istu scenu zaboravljajući tekst na istom mjestu. Lamet je shvatio da je zaboravljanje teksta na istom mjestu vezano za Brandovu trenutnu krizu, o kojoj je ovaj pričao reditelju, a ne za ulogu koju je igrao. Iako je Brando želio da prekine snimanje, Lamet je insistirao da nastave, a Brando se pokazao „veličanstveno hrabrim“ što je nastavio izvodeći jedan od najljepših monologa. Ova priča je, prema Lametovom mišljenju, jedan od najilustrativnijih primjera njegovog odnosa prema glumcima, upotrebe znanja o sebi, povjerenja između reditelja i glumca i posvećenosti tekstu, poslu i svom zanatu. Vidi: The Criterion, *The Craft of Sidney Lumet*. Dostupno na: <https://www.criterion.com/current/posts/1810-the-craft-of-sidney-lumet> (11. 07. 2014), i Sidney Lumet, *Making Movies*, Vintage Books, New York, 1995. 44.

¹²⁹⁶ T. Williams, *Orpheus Descending*, I, ii, 526, “I sleep with a son of a bitch who bought me at a fire sale, and not in fifteen years have I had a single good dream not one-oh!”

na filmu samo čujemo udar Džebovog štapa i vidimo njegovo zlokobno lice na samrtničkoj postelji, kao auditivno-vizuelni nagovještaj odgovora).

Drugi čin

Prva scena: drama

Ova scena je ilustracija borbe između Valove želje za slobodom i njegove vezanosti za ljude. U drami, scena počinje Ledinom optužbom da Val koketira sa starijim gospođama. Val se pravda i odlučuje da ide, ali ga Ledi zaustavlja. Razgovor prekida vijest o neredu koji pravi Kerol. Kerol upozorava Vala na opasnost (Val je zamijenio zmijsku jaknu, koja simbolizuje slobodu, za plavu uniformu, koja znači vezanost) i poziva ga da pođe s njom. Slijedi susret Dejvida i Ledi u kome mu ona saopštava za prošlost.

Film

Umjesto starije gospođe koja se pojavljuje u drami, na filmu vidimo Vala u odijelu kako uslužuje dvije mlađe djevojke koje ga zadržavaju želeći da koketiraju s njim. Scenu prekida udar Džebovog štapa.

Naredna scena u Džebovoj sobi ne postoji u drami, a njena svrha na filmu je da dramatiizuje konflikt između Džeba i Ledi. Obučena u svileni ogrtač, Ledi ulazi kod Džeba u sobu. Džeb je optužuje da ima skrivene namjere prema Valu. Kad, potpuno frustriran, Džeb pokuša da je privuče sebi govoreći: „Još uvijek si moja žena. Još nisi udovica!“¹²⁹⁷, ona mu kaže da joj se oduvijek gadio.

Verbalne reference o mržnji prema Džebu proširene su za potrebe filma, gdje su pretvorene u Ledinu direktnu potvrdu tih osjećanja, upotpunjenu gestom koji potvrđuje riječi. Takođe, Džebove slutnje o Ledinim osjećanjima prema Valu služe kao nagovještaj prijetnje koja vreba od Džeba.

Mlađe, koketne djevojke na filmu naglašavaju iskušenja koja se pred Valom postavljaju, ali i Lejdinu ljubomoru. Lejdine emocije postaju očigledne kad upućuje molbu Valu da ostane. Iz ovog dijela filma izostavljen je Valov monolog o usamljenosti (Val priča o sopstvenoj potrazi za smislom, mladalačkoj ljubavi koja ga nije ispunila i

¹²⁹⁷ *The Fugitive Kind*, “You're my wife. You're not my widow yet!”

porocima, zaključujući da smo „svi osuđeni na usamljeno zatočeništvo u vlastitoj koži“¹²⁹⁸).

Slijedi nova filmska scena koja se dešava na pumpi i koja je proširenje verbalne reference iz drame vezane za sukob između Karol i gradskih vlasti: Karol divljački kreće autom uprkos zabrani, dobija šamar, a Val trči da je odbrani. Opasnost koja prijete Valu sad je artikulirana i kroz riječi koje Karol upućuje Valu (ona ga upozorava na opasnost i moli ga da bježi).

Dijalog između Ledi i Dejvida istovjetan je onom u drami.

Druga scena: drama

Ova scena naglašava vitalnost i razumijevanje koju Val donosi ženskim članovima zajednice i mržnju koju zbog toga „navlači“ na sebe od muških članova: trenutak u kome Val pokazuje saosjećanje prema Vi i divi se njenoj sposobnosti da stvori ljepotu od života, prekida šerif, koji Valu jasno stavlja do znanja da je omražen.

Film

Mržnja i ljubomora muških članova zajednice prema Valu je ilustrovana u dijaloškoj sceni između Džeba i šerifa. Dok njih dvojica komentarišu Valovu ljepotu, Lejdi prisluškuje razgovor. (U drami ova scena ne postoji: znamo samo da šerif izlazi iz Džebove sobe i upućuje značajan pogled Valu.)

Sljedeća scena ističe temu umjetnosti i njenu moć da transformiše besmisao u smisao: na isti način na koji Vi, od užasa (linčovanja i batiranja) kojima je bila svjedok, stvara nešto lijepo i Val muzikom daje ljepotu i smisao životu ispunjenom korupcijom. Dio u kome Val govori o nasilju u čovjeku koje u vidu korupcije izgriza ljudsko srce, na filmu je izostavljen.

Slijedi nova scena koja se dešava u Džebovoj sobi. Džeb poziva Vala i konačno se suočava sa njim. Džebove insinucije na račun Valove ljepote i vitalnosti (u prisustvu Lejdi), koja je preporodila njegove kupce i povećala prodaju, ističu Džebovu ljubomoru i zavist ali i slutnju predstojeće osvete.

¹²⁹⁸ T. Williams, *Orpheus Descending*, II, i, 527, “sentenced to solitary confinement inside our own skins“.

U narednoj sceni u kojoj šerif i Džeb gledaju sa prozora kako Val i Ledi odlaze put vinograda, Filips vidi sliku paganskog boga koji sa visine gleda kako se smrtnici igraju u njegovim rukama.¹²⁹⁹

U narednoj filmskoj sceni prikazan je nekadašnji vinograd Ledinog oca. Očev izgoreli vinograd je prikladan ambijent za nastavak priče o požaru, započete u poslastičarnici. Nakon ove priče, Ledina opsesija poslastičarnicom dobija svoj smisao i opravdanje. Dok pokazuje Valu mjesto gdje su mladi parovi vodili ljubav i dok hoda između porušenih zidova, Ledi mu sa suzama u očima priča kako je sa ocem pjevala između sjenica, a otac svirao mandolinu. U trenutku kad Valu priča priču o ubistvu svoga oca, i kad konstatuje da je puna mržnje, ona je i vizuelno (stubom) odvojena od Vala, koji donosi ljubav. Obrastao u korov i visoku travu, propali vinograd je prikladna metafora za svijet nestale romantike u kome Ledi još živi, ali je i potvrda teme destrukcije i obnove koja prožima dramu/film.

Scenu u vinogradu prekida dolazak šerifa (znak prijetnje koja neprestano progoni dvoje zaljubljenih). Ni ova scena ne postoji u drami.

Treća scena: drama

Nakon trenutka zbližavanja, Ledi nudi Valu smještaj u zasebnom dijelu radnje, da bi se, navodno, osjećala bezbjedno. Val, razočaran što ga Ledi doživljava kao „muškog pastuva“, krade novac iz kase i odlazi. Ledi je ljuta, ali ne zove policiju.

Film

Na filmu, nakon povratka iz vinograda, ponavljaju se događaji iz drame: Ledi nudi Valu da prespava u radnji, a Val, razočaran što ona želi da ga pretvori u ljubavnika, stavlja svoj dlan pored njenog i govori joj da njih dvoje osjećaju samo površinu kože. Slijedi Valov monolog o „usamljenom zatočeništvu u vlastitoj koži“ (iz prve scene drugog čina drame).

Nova, filmska scena na otvorenom je noćni bar. Val u ruci drži gomilu novčanica i kladi se. Saopštava da odlazi daleko. Na povratku, u kamionu, čujemo ga kako pjeva:

¹²⁹⁹ G. D. Phillips, *op. cit.*, 208.

*Prošle noći prešao sam reku sa smotanim ćebetom;
Nikoga nisam vodio sa sobom, ni dušu;
Poneo sam neke stvari, neke zbog gladi, neke zbog zime;
Ali nikoga nisam poveo sa sobom, ni dušu.¹³⁰⁰*

Četvrta scena

Ovo je scena sukoba Vala i Ledi: Ledi optužuje Vala za pljačku, a Val nju za to da hoće da ga iskoristi. Val odlazi, a Ledi ga moli da ostane. Val popušta i ostaje.

Film

U sljedećoj filmskoj sekvenci zadržani su glavna radnja i dijalog, a nekoliko dodatih elemenata čine je dramatičnijom i manje melodramatičnom od one u drami. Pošto Val vraća novac u kasu, Ledi izražava razočaranje u njega jer ju je opljačkao. I Val kaže da je razočaran jer je ona željela da ga seksualno iskoristi. Ona ga šamara i naziva jeftinim. On je gura na krevet, bacajući novčanice po njoj, govoreći joj da se vratio da vrati novac (u drami ova scena ne postoji). Vala zadržava Ledina molba: „Potreban si mi da bih živjela. Da nastavim da živim.“¹³⁰¹ Scena završava prikazom pauna na draperiji, na kojoj vidimo odraz ljubavnika.

Treći čin

Prva scena: drama

U ovoj dramskoj sceni dolazi do otvorenog suočavanja Džebe i Vala. Džebovi ljubomorni komentari na račun Valovog izgleda i šokiranost izgledom nove poslastičarnice kulminiraju Džebovim glasnim priznanjem istine o umiješanosti u ubistvo Ledinog oca.

Film

Film započinje scenom koja ne postoji u drami: čuju se crkvena zvona uoči Vaskrsa. Vidimo Ledi kako se, radosna, ozarena vraća iz crkve. U dekorisanom

¹³⁰⁰ *The Fugitive Kind*, “Last night / I crossed the river / With a heavy blanket roll / I took nobody with me / Not a soul / I took a few provisions / Some for hunger / Some for cold / But I took nobody with me / Not a soul.”

¹³⁰¹ *Ibid.*, “I need you to live. To go on living.”

ambijentu nove poslastičarnice, Ledi Valu daje palminu grančicu, u znak trijumfa života nad smrću. Trenutak ushićenosti ponovo prekidaju sile zla (Džebov silazak).

Na filmu je upečatljivo dramatisovan sukob između „dizanja iz pepela“ i uništenja, potrebe za životom i smrti. Na početku scene vidimo kočije i najavu da se te večeri otvara poslastičarnica. Sporadičan prikaz Ledi, koja veselo pjevuši i Džeba, koji izgara od zavisti dok sve to sluša, ističe glavnu temu. U ovom dijelu, film se razlikuje od drame u sekvenci u kojoj Džeb ljutito izlazi ispred radnje da vidi razglas za kojim trče djeca. Momenat u kome Ledi u nevjerici ponavlja pitanje: „Džebe, da li si to rekao *mi?*“¹³⁰², njen šok, prilazak Džebu dok ga grubo čupa za košulju, ponavljanje istog pitanja uz sve jaču muziku sa razglasa, njen krik dok izgovara „ne“ i krupni plan Ledinog lica, koje se grči od bola dok ponavlja riječ „tata“, sve dok muzika sa razglasa konačno ne prestane i Ledi ne izađe iz sobe – ovu scenu čine jednom od najdramatičnijih na filmu. Dramskom efektu scene doprinosi i Džebovo survavanje stepenicama nakon krvarenja.

Druga scena: drama

Ova scena je prikaz direktnog sukoba autsajdera i sila zakona. Trenutak u kome Val pokušava da tješi Vi, koja seksualnu isfrustriranost izražava religioznom simbolikom (miješajući u svojoj viziji sliku Hrista i Vala) prekida šerif, koji postavlja ultimatum Valu da nestane iz grada prije zalaska sunca.

Film

U sljedećoj filmskoj sekvenci ponavlja se radnja iz drame: Val je na verandi, a trenutak u kome trči da pomogne Vi, koja posrćuću ide ulicom, prekida šerif. Pred silama zakona duhovno sterilne bijele zajednice – muzičar i boem imaju isti status kao crnci. Upozorenje: „Crnče, ne čekaj da sunce zađe u ovom okrugu“¹³⁰³ – postaje upozorenje Valu: „Momče, ne čekaj da sunce izađe u ovom okrugu“.¹³⁰⁴

¹³⁰² *The Fugitive Kind*, „Jabe, did you say we?“

¹³⁰³ *Ibid.*, „Nigger, don't let the sun go down on you in this county.“

¹³⁰⁴ *Ibid.*, „Boy, don't let the sun rise on you in this county.“

Treća scena: drama

Posljednja scena predstavlja dramatizaciju ideje o destruktivnosti osвете i tragično razrješenje sukoba sila svjetla i tame.

Karol objavljuje Valov odlazak iz grada, upućujući prijekor svima: „Nešto je još divlje u ovoj zemlji! Ova zemlja je nekad bila divlja... ali sad je bolesna od neona... kao mnoga druga mjesta“¹³⁰⁵. Crnac-vrač ispušta krik i, kao i ranije u drami, najavljuje Valov dolazak. Ledina opsjednutost osvetom ne dozvoljava nadu u novi život koji nudi Val (Valov odlazak otežava vijest da Ledi čeka dijete). Sukob završava tragedijom: Džeb puca u Lejdi, a onda izlazi napolje optužujući Vala za zločin.

Šerifovi ljudi linčuju Vala. Kerol preuzima Valovu jaknu, koja postaje simbol neuništivog, slobodnog duha.

Na filmu, Ledina indiferentnost i sve veća opsjednutost osvetom još je očiglednija nego u drami (vidimo je kako ljutito i odlučno u kamion utovara stvari za svoju novu radnju i otvoreno priznaje da ne mari za Džebovu bolest). U drami nema referenci na „sestrinstvo“ između Karol i Ledi: Karol objašnjava Ledi da su njih dvije sestre jer su shvatile istu stvar: da je u životu jedino važno da „uhvatiš bilo šta što prođe pored tebe objema rukama dok ti se prsti ne polome“¹³⁰⁶. (U drami, Karol svoju životnu filozofiju objašnjava Valu, u prvoj sceni prvog čina.) Nakon što čuje Vala kako dolazi, Karol kaže: „Ima još nečeg divljeg u ovoj zemlji, nečeg slobodnog“¹³⁰⁷ i izlazi da ga čeka u kolima.

Scena sukoba između Vala i Ledi na filmu je dramatičnija. U očajničkom pokušaju da zadrži Vala, koji je oživio iz pakla, Ledi uzima Valovu gitaru, a on je šamara. Priča o smokvi koja je nakon duge jalovosti počela da rađa jeste metafora za Ledino trenutno stanje. Lamet je u ovoj sceni pokazao izuzetno umijeće da vizuelnim sredstvima postigne ubjedljiviji kraj: epizodu u kojoj zagrljeni par slavi novi život i rađanje, u ambijentu blistavih ukrasa koji su vizuelni izraz svečanog raspoloženja i pobjede života nad smrću, naglo prekida požar i zlokobno Džebovo lice, što su znaci

¹³⁰⁵ T.Williams, *Orpheus Descending*, III, iii, 546, “This country used to be wild... but now it's sick with neon... like most other places.”

¹³⁰⁶ *The Fugitive Kind*, “but catch at whatever comes near you with both your hands... till your fingers are broken”.

¹³⁰⁷ *Ibid.*, “There's something still wild in the country, something free.”

predstojeće smrti. Nakon zvona vidimo Džeba kako, sa pištoljem u ruci, lomi prozor i viče: „Upomoć! Ovamo! Prodavac je opljačkao radnju!“¹³⁰⁸

R. D. Kaningem ističe poseban način snimanja na koji je Lamet uspio da vizuelno izrazi Ledin užas i konfuziju – u ne baš uobičajenom vertikalnom švenku u kome je Ledi prikazana kao obrnuta figura, što je prikaz haosa u njenoj glavi – vidimo kako Ledi trči i penje se uz stepenice sve dok, se, nakon pucnja, ne ukaže njeno lice u krupnom planu.¹³⁰⁹

Posljednja filmska scena je slika razrušene radnje u koju ulazi crnac-vrač. Vrač uzima zmijsku jaknu i daje je Karol. Film završava Kerolinim riječima: „Divlja stvorenja za sobom ostavljaju kožu. Ostavljaju čistu kožu, i zube, i bijele kosti. To su simboli, prelaze sa jednih na druge. Tako da bjegunci mogu da prate svoj rod.“¹³¹⁰

U drami, Val je linčovan na drvetu i mučen aparatom za zavarivanje. Na filmu, gomila vatrogasnim crijevom gura Vala u vatru, da umre zajedno sa Ledi. Filmsko rješenje, po kome Ledi i Val zajedno umiru *u vatri*, naglašava temu pročišćenja, pa je u simboličkom smislu ispravnije i služi, kako Filipš zaključuje, kao slika srušenog zdanja koje je bilo podignuto u čast romantičnih iluzija.¹³¹¹

4.5. *Zmijska koža*: filmska priča Vilijamsovog Juga

Koscenarista Roberts je izjavio da su svi stvaraoci koji su učestvovali u snimanju filma (producenti, glumci i reditelj) imali samo jednu ideju: da budu što vjerniji Vilijamsovoj viziji.¹³¹² Transformišući dramski tekst u filmski scenario, Vilijams je uspio da riječi zamijeni slikama gdje god je mogao i da duge monologe pretvori u dijaloge koji omogućavaju više dramske interakcije, ali je Lamet zadržao sve Vilijamsove duže monologe koji su bili relevantni za glavnu temu filma. Za razliku od mnogih drugih reditelja, Lamet nije bio protivnik verbalnog na filmu. Štaviše, ključna osobenost njegove filmske estetike je bila balans vizuelnog i auditivnog:

¹³⁰⁸ *Ibid.*, “Help! Here! The clerk is robbing the store!”

¹³⁰⁹ F. R. Cunningham, *op. cit.*, 48–49.

¹³¹⁰ *Ibid.*, “They leave clean skins and teeth and white bones. And these are tokens, passed from one to another. So that the fugitive kind can follow their kind.”

¹³¹¹ G. D. Phillips, *op. cit.*, 210.

¹³¹² *Ibid.*, 205.

Suština je u tome da ne postoji rat između vizuelnog i auditivnog. Zašto ne uzeti najbolje od oboje? [...] Ja volim duge govore [...] Možda nije pošteno da koristim "Dugo putovanje u noć" ili "Henrija V" kao primjer, ali njihovi monolozi su bili tako dobro vizuelno potkrijepljeni da su ostali u filmu na postpuno prikladan način. Ima li ičega dirljivijeg od posljednjeg govora Henrija Fonde u Plodovima gnjeva? A šta kažete na čistu lirsku ljepotu u govoru Marlona Branda u Zmijskoj koži?¹³¹³

U Lametovoj estetici primjećujemo i misli teoretičara Rudolfa Arnhajma, koji polazi od ideje da se bogatstvo i jedinstvo nekog umjetničkog djela i postiže upotrebom različitih medija (izgovorene riječi, pokretne slike i zvuka) radi potpunije i autentičnije slike ljudskog stanja. Iako polazi od toga da je dominantni medij filma *pokretna slika*, Arnhajm smatra da se komplikovani događaj ili stanje uma ne mogu prenijeti samo slikom¹³¹⁴, i insistira na balansu vizuelnog i auditivnog i na njihovoj umjetničkoj vezi koja se uspostavlja na višem nivou, tj. nivou tzv. ekspresivnih kvaliteta, tako da svaki od njih na različit način obrađuje istu temu i međusobno se dopunjava.

Brandov monolog o slobodnoj ptici, njegova gestikulacija, ograda i rešetke na prozorima u pozadini i igra tame i svjetla na Brandovom licu i u pozadini – svako na svoj način i međusobno se dopunjujući, u Lametovoj sceni izražavaju jednu temu: potrebu za slobodom i duhovnom čistotom kojoj žudimo jer smo zatočeni vezama sa drugim bićima i vlastitom korupcijom.

Film je zadržao i glavni tok događaja iz drame: dolazak vitalnog muzičara u učmalu zajednicu motivisanu potrebom za slobodom, ličnim mirom, i duhovnom čistotom, njegovu vezu sa odbačenim članovima zajednice i uništenje istih pred silama smrti.

Na osnovu analize jasno je da je, kako Jakovar tvrdi, „alegorijska apstrakcija drame pretvorena u fizički realizam filma“¹³¹⁵. U drami, Val više liči na nestvarni fenomen koji je prizvan pokličem vrača („I upravo tada, kao da ga je krik prizvao, Val

¹³¹³ Sidney Lumet, *op. cit.*, 25, “The point is that there’s no war between the visual and the aural. Why not the best of both? ... I love long speeches... Using *Long Day’s Journey Into Night* or *Henry V* as examples might be a bit unfair, but again, the speeches were handled so well visually that they remain completely satisfying in a movie. Is there anything more moving than Henry Fonda’s last speech in *The Grapes of Wrath*? For sheer lyric beauty, how about Marlon Brando’s speech in *The Fugitive Kind*?”

¹³¹⁴ *Stage and Screen*, 69.

¹³¹⁵ M. Yacowar, *op. cit.*, 61, “allegorical abstraction in the play is subordinated to the physical realism of the film“.

ulazi u radnju. On je mladić u tridesetim sa divljom ljepotom koju priziva krik¹³¹⁶). Na filmu, Valov dolazak se ne vezuje za vrača, on je demistifikovan i predstavljen kao ljudsko biće, u skladu sa realizmom filma.

Da je fizički realizam filma zamijenio alegorijsko-apstraktni ton drame, činjenica je koja ne treba da čudi s obzirom na to da gledalac od filma i očekuje da prisustvuje „istinitoj reprodukciji stvarnih događaja“, o kojoj piše Alardajs Nikol u eseju *Filmska stvarnost: film i pozorište*¹³¹⁷. Ističući razlike između pozorišta i filma, Nikol naglašava da je stvarni svijet domen filma, a ne pozorišta u kome realizam izgleda „trivijalan, lažan i nedosljedan“¹³¹⁸ i ističe moć filma da nas uzbudi svojom „dubokom istinitošću prema životu“¹³¹⁹ i sposobnošću da čak i najčudnije svjetove učini realnim.

Vidjeli smo da je originalna drama pretrpjela značajan broj promjena, upravo zbog toga što je Lamet film vidio kao priču o Orfeju, dakle priču u kojoj Val ima dominantnu ulogu. Valovo prisustvo je intenzivnije na filmu, a i njegov uticaj na druge likove je na filmu očigledniji. Poslastičarnica je u drami prisutna od početka, kao „sjenoviti i poetski“¹³²⁰ dio prodavnice i neka „unutrašnja dimenzija drame“¹³²¹, a u filmu se pojavljuje tek kasnije, kao rezultat Valovog oživljavanja. Vi u drami opisuje Doli i Bejuli kako se istrošeno osjeća poslije slikanja, a na filmu Val je taj koji podstiče Vi da slika. Osim toga, kako Jakovar zaključuje, Val je, zahvaljujući Brandovoj glumi na filmu, upečatljiviji od onog u drami.¹³²²

Lamet je obilato koristio tehniku „otvaranja“ dramskog štiva novim lokacijama. Za razliku od drame, koja se dešava u jednom ambijentu trgovačke radnje, na filmu, pored radnje, vidimo mnoštvo drugih lokacija poput zatvora, puta, šerifove kuće, bara, lokalnog groblja, pumpe, vinograda. Nove lokacije služe da apostrofiraju i auditivno-vizuelno naglase Vilijamsove ideje o zatočeništvu i slobodi, dobru i zlu i korupciji i čistoti. Trgovačka radnja je sjajan ambijent za trgovinu i zatočenost, groblje za sukob svjetla i tame, života i smrti, korupcije i čistote, vinograd za uništenje, osvetu i obnovu,

¹³¹⁶ T. Williams, *Orpheus Descending*, I, i, 516, “Just then, as though the cry had brought him, Val enters the store. He is a young man, about thirty, who has a wild beauty about him that the cry would suggest.”

¹³¹⁷ *Stage and Screen*, 78, “a true reproduction of real events”.

¹³¹⁸ *Ibid.*, 85–86, “trivial, false, and inconsequential”.

¹³¹⁹ *Ibid.*, 82, “by its penetrating truth to life”, 82.

¹³²⁰ T. Williams, *Orpheus Descending*, I, Prologue, 512, “shadowy and poetic”.

¹³²¹ *Ibid.*, “inner dimension of the play”.

¹³²² *Ibid.*, *op. cit.*, 63.

bar za autodestrukciju i kolaps aristokratske kulture, zatvor za zatočenost, a put za slobodu. Za razliku od monotonog ambijenta trgovačke radnje (koja u drami doprinosi ideji zatočenosti) raznovrsni ambijenti filmu daju dinamičnost, ne narušavajući originalnu temu zatočenosti. U tom smislu, Lamet je potvrdio ideju Berta Kardula o uspješnom filmskom „otvaranju“ kao primjeru kako prostor treba da se iskoristi u novom mediju¹³²³.

Veći broj lokacija na filmu, kao i psihička osobenost likova jeste, kako zaključuje Jakovar, i jedan od bitnih razloga zašto mit o Orfeju ne dominira toliko filmom koliko dramom (iako film zadržava elemente mita o Orfeju: Val donosi muziku, ljubav i vitalnost Ledi, tj. Euridiki, Džeb je zlobna, hladna smrt, a vigilanti su meneade). Tako je, da citiramo Jakovara „književni mit o Orfeju utkan u filmski mit o lualici koji je krenuo na put da sprovodi svoju moć i integritet“¹³²⁴.

Vizuelni simboli poput zatvorskih rešetki kroz koje se prepliće igra svjetla, podsjećaju na stalno prisutnu temu o zatočenosti. Zatvorske rešetke iza kojih se Val našao zbog optužbi za nedolično ponašanje, prva je slika koju vidimo na filmu. Slika rešetki se pojavljuje još nekoliko puta na filmu – u zatvorskoj ćeliji u kojoj Vi Valu pruža prenočište i, kasnije, u novootvorenoj poslastičarnici, čija struktura od letvi podsjeća na rešetke. Rešetke tako postaju metafora zatočenosti autsajdera (umjetnika, reformatora, stranaca, crnaca) u rasističkom okruženju, ali i zatočenosti koja je rezultat ličnih grijehova, tj. duhovni „zatvor“ – Valova zatočenost u korupciji i Ledina zatvorenost u romantičnoj nostalgiji i želji za osvetom – koja ne dozvoljava da se prekine sa krugom zla i osvete i krene naprijed.

Film počinje i završava prikazom puta: na početku Val odlazi na put da bi pobjegao od prljave prošlosti u novi život, a u posljednjoj sceni Karol, sa Valovom jaknom od zmijske kože, koja je znamenje „bjegunaca“, odlazi na put da slijedi njihov trag. U ponavljanju scena sa putem, kao mjestom na kome se traži sloboda, ali i mjestom gdje i najslobodnije ptice padaju, Jakovar vidi obrazac cikličnog ponavljanja koje potvrđuje mitsko značenje cijele priče.¹³²⁵

Lametov film opovrgava predrasude o filmskoj „neprevodivosti“ unutrašnjeg svijeta likova i verbalnih dvosmislenosti. Novim ambijentima, vizuelnim i auditivnim

¹³²³ *Stage and Screen*, 15.

¹³²⁴ M. Yacowar, *op. cit.*, 62.

¹³²⁵ *Ibid.*, 64.

simbolima, upotrebom svjetla i sjenki i dizajnom, reditelj je uspio ne samo da prenese višesmislenost već, kako kaže Hačen, i da upotpuni doživljaj za filmskog gledaoca, jer, usmjeren ka raznim čulima, film oživljava unutrašnji svijet likova.¹³²⁶

Jakovar ističe da filmom dominiraju slike elemenata: vatra, voda, zemlja, vazduh. Val dolazi u grad po kiši, Džeb se hvali destruktivnošću vatre, Val kaže da može da izgori ženu, Karol je zemaljsko stvorenje i direktno odgovara na porive, a Vala na kraju uništava kombinacija vode i vatre, kao da je on isuviše moćna figura da bi bio uništen samo jednim elementom¹³²⁷. U nekim djelovima filma, kako zaključuje Jakovar, Lamet je u saradnji sa Kaufmanom, naglašavanjem dramskog efekta i izraza, uspio da izbjegne „tiraniju filmskog realizma“.¹³²⁸

Opisujući posao reditelja kao najbolji posao na svijetu, Lamet ističe da prilikom rada na nekom filmu, priča mora da mu se sviđa i da za njega ima neko lično značenje, nakon čega on kritički ocjenjuje temu filma.¹³²⁹ Ono što ga je impresioniralo kod priče *Silazak Orfeja* jeste tema koju je ovako formulisao: „Borba da se sačuva ono što je osjetljivo i ranjivo i u nama i u svijetu“¹³³⁰. Za Viliijamsa, suštinsko značenje drame je bilo ono o ljudskom traganju za smislom i o prilagođavanju, odnosno neprilagođavanju nametnutim rješenjima. I Lamet, kao i svi oni koji adaptiraju neko djelo, kako potvrđuje Linda Hačen, „ne samo da tumači djelo nego, tumačeći ga zauzima određeni stav prema njemu“¹³³¹. Razlog za veći fokus na muškog protagonist, u odnosu na dramu, može biti, kako smo ranije naveli, Lametovo veće umijeće u ocrtavanju muških likova u krizi u odnosu na Viliijamsovo majstorstvo u slikanju ženskih protagonista. To nas dovodi do pitanja važnosti rediteljskog opusa u tumačenju filmske adaptacije.

Tako dvije teme tipične za Lametov filmski opus: nemogućnost prevazilaženja egoizma¹³³² i bijeg od prošlosti radi novog početka¹³³³ nalaze svoj filmski izraz u

¹³²⁶ L. Hutcheon, *op. cit.*, 57–70.

¹³²⁷ *Ibid.*, 64.

¹³²⁸ M. Yacowar, *op. cit.*, 63.

¹³²⁹ S. Lumet, *op. cit.*, 11.

¹³³⁰ *Ibid.*, 13, “the struggle to preserve what is sensitive and vulnerable both in ourselves and in the world“.

¹³³¹ L. Hutcheon, *op. cit.*, 92, “they not only interpret that work but in so doing they also take a position on it“.

¹³³² Filmovi koji najviše oslikavaju ovu temu su, prema Lametu: *Grupa (The Group)*, *Dugo putovanje u noć, Dvanaest gnjevnih ljudi (Twelve Angry Men)*, *Čovjek iz zalagaonice (The Pawnbroker)*, *Posljednja živa slika*, i *Serpiko (Serpico)*. Vidi: M. Yacowar, *op. cit.*, 65.

¹³³³ Ove dvije teme su prisutne u sljedećim Lametovim filmovima: *Grupa, Doviđenja, Braverman (Bye, Bye Braverman)*, *Ubistvo u Orijent-ekspresu (Murder on the Orient Express)*.

Zmijskoj koži. Osim toga, u filmu je očigledna i Lametova želja da naglasi elemente iz Vilijamsove biografije. Jakovar ističe Lametovu upotrebu Vilijamsovog ličnog simbolizma: cipele, koje su obilježile Vilijamsov rani život (fabrika cipela u kojoj je Vilijams radio je simbol zatočeništva u svijetu koji prezire) češće se pojavljuju na filmu kao simbol prozaičnosti života čija moć opstaje i kad junaci umru (poslije požara vidi se dubinski kadar srušene radnje sa ispreturanim kutijama cipela u prvom planu)¹³³⁴.

Pošto i filmski gledaoci tumače u kontekstu¹³³⁵, naša saznanja o Lametovom kreativnom procesu, o njegovim namjerama i o filmskom opusu, mogu znatno uticati na naš doživljaj i tumačenje filma, ali i na sagledavanje filma kao nezavisnog ostvarenja koje oblikuje ne samo izvorno djelo nego i namjera autora.

Drugo, s obzirom na to da je film medij koji karakteriše kolaborativni rad različitih filmskih stvaralaca, adaptacija izrasta u novu, autonomnu formu koja se zbog individualnog doprinosa svakog filmskog radnika što učestvuje u kreiranju filma razlikuje od originala koji karakteriše individualni model stvaranja. O tome da film izrasta u novo djelo svjedoči i Vilijams, koji je nakon snimanja filma pokazao generalno razočaranje što pisac ima malo udjela u konačnom izgledu filma, bilo da je originalni pisac ili scenarista.¹³³⁶

Lamet je bio svjestan da je kolaborativni rad na filmu jedini mogući vid stvaralaštva.¹³³⁷ On je znao da na vizuelni stil filma mnogo utiče izbor kamermana i scenografa. Direktora fotografije, Kaufmana, sa kojim je sarađivao na ukupno osam filmova, ocijenio je kao sjajnog *dramskog* kamermana, koji je kreirao remek-djela crnobijelog filma poput *Bebi Dol* i *Na dokovima Njujorka*:

*Boris je rijetkost [...] postoji mnogo sjajnih tehničara – a on je i tehničkom smislu briljantan – ali je njegovo pravo umijeće kakvo nijedan drugi kamerman ne posjeduje... osjećaj dramske interpretacije. Svaki put kad bismo Boris i ja radili, stvorili bismo nešto apsolutno novo... a kamera tada postaje još jedan glavni glumac.*¹³³⁸

¹³³⁴ M. Yacowar, *op. cit.*, 65–66.

¹³³⁵ L. Hutcheon, *op. cit.*, 109.

¹³³⁶ Poslije ovog filma, Vilijams je odlučio da nikad više ne radi na pisanju scenarija (obećanje koje je jednom prekršio radeći na filmu *Bum!* 1968. godine). Vidi: G. D. Phillips, *op. cit.*, 213.

¹³³⁷ S. Lamet, *op. cit.*, 15.

¹³³⁸ *Sidney Lumet: Interviews*, 6, “Boris is a rarity, because there are loads of brilliant technical people - and he *is* brilliant technically – but his real artistry comes through in the fact that I don't know of another cameraman who has the sense of dramatic interpretation that Boris has. When Boris and I have worked together there's never been any instance where we haven't done something outrageously new... camera becomes *another* leading actor.”

Lamet opisuje kako je, radeći sa Kaufmanom, za film *Zmijaska koža* prvi put počeo da primjenjuje objektiv na likove. Pošto je želio da prikaže Vala, kao lik čiji jedini spas leži u tome da sebi i drugima nađe ljubav¹³³⁹, odnosno kao stvorenje oko koga se širi aura nježnosti i finoće, Lamet kaže da je za ovaj lik, više nego za druge likove upotrebljavao duge objektivne. Sa dugim objektivom i maksimalnim otvorom blende, Lamet objašnjava, zbog kraće fokalne dužine, dobija se mekša slika, pa iako u krupnom planu pogled izgleda oštrije, uši i zadnji dio glave su manje u fokusu.¹³⁴⁰ Za razliku od Vala, koji je od početka do kraja filma bio isti, Lamet je smatrao da je Ledi na filmu morala da prođe kroz transformaciju: od žustre žene sa početka filma, ona se kroz vezu sa Valom polako smekšava, sve dok na kraju ne postane kao on. Iz tog razloga je Lamet lagano povećavao upotrebu dugih objektivna sve dok na kraju iste objektivne nije koristio za Vala i Ledi.¹³⁴¹ To je za Lameta bio znak da je Val promijenio Ledinu svijet i da je na kraju ona bila i njegovom svijetu. Da bi naglasili Ledinu transformaciju, sa Ledine strane su počeli da koriste mrežicu iza objektivna, koja omogućava difuzno rasipanje svjetla, da bi se postigao efekat većeg umekšavanja slike.¹³⁴² U trenutku kad, na kraju filma, Ledi saznaje da je trudna i kad priča priču o smokvi, Kaufman je koristio sva raspoloživa sredstva (duge objektivne, mrežice i tri različite faze difuznog svjetla) da postigne utisak Lejdine ozarenosti. Kaufmanov doprinos filmu je evidentan: on je „obojio“ film mračnim tonom zbog koga su mnogi negodovali.¹³⁴³ Filips tvrdi da je osvjetljenje na filmu više ličilo na pozorišne, a ne na filmske tehnike, te da u nekim scenama (Brandov monolog o ptici) odvraća gledaoca od sadržaja riječi.¹³⁴⁴

Lamet ističe važnost svih elemenata filma, pa čak i manjih elemenata koji se tiču dizajna seta. Za film *Zmijaska koža* scenografiju je radio Ričard Silbert (Richard Sylbert). Pošto se najveći dio filmske radnje dešava u pretrpanoj trgovačkoj radnji, Vala

¹³³⁹ S. Lumet, *op. cit.*, 48.

¹³⁴⁰ *Ibid.*

¹³⁴¹ *Ibid.*, 48–49.

¹³⁴² *Ibid.*, 48.

¹³⁴³ Iako je bio svjestan Kaufmanovog umijeća, Lamet je smatrao da se ovaj nije najbolje pokazao u filmovima koji su zahtijevali previše svjetla, što je Lamet pripisivao Kaufmanovoj ličnosti. Vidi: *ibid.*, 33.

¹³⁴⁴ G. D. Phillips, *op. cit.*, 208.

je trebalo učiniti drugačijim i uvijek ga snimati uz svjetliju, nepretrpanu pozadinu, zbog čega je Silbert cijeli drugi sprat i dizajnirao u svjetlijim tonovima.¹³⁴⁵

Brando je na Lameta ostavio utisak veoma talentovanog i specifičnog glumca¹³⁴⁶, iako je tokom snimanja imao niz nesuglasica sa Anom Manjani.¹³⁴⁷

Takođe, zbog kolaborativnog rada na filmu, komplikuje se i pitanje autorstva. Ako imamo u vidu da je Vilijams pisao i scenario te da je scenario mijenjan četiri puta i to na način da su svi, uključujući i Lameta, učestvovali u njegovoj modifikaciji (Vilijams i Medi bi predložili prvi draft, nakon čega bi svi uzeli učešća u diskusiji dok nisu zajedno kreirali posljednju verziju)¹³⁴⁸, postavlja se pitanje ko je u ovom filmu zaista bio scenarista filma i da li je uopšte scenarista, tj. osoba koja „kreira ili kreativno adaptira zaplet filma, karaktere, dijalog i temu“¹³⁴⁹ adaptator filma. Ili, s obzirom na doprinos Kaufmana u kreiranju najdramatičnijih scena na filmu, možemo li zaključiti da je direktor fotografije adaptator filma? Pitanje autorstva dovodi nas i do Branda kao adaptatora, osobe koja improvizuje i svojim glasom, tonom, izrazom lica i gestovima, tumači djelo u skladu sa svojom imaginacijom i doživljajem likova.

Koliko god da ove pretpostavke mogu biti tačne, zaključićemo analizu stavom Linde Hačen da su pojedinačni talenti koji kreiraju film, uprkos pečatu koji ostavljaju tokom rada, u krajnjoj liniji odgovorni *rediteljevom* tumačenju filmskog scenarija.¹³⁵⁰

Ovaj stav potvrđuje našu tezu da je adaptacija *Zmijska koža* nezavisno filmsko ostvarenje u kojoj je profitabilni materijal najpopularnijeg dramskog pisca pedesetih oblikovan Lametovom vizijom koja je uspješno realizovana naporima najvećih glumačkih imena i filmskih radnika.

Uprkos Vilijamsovoj popularnosti i slavnim imenima kao što su Brando, Manjani, film *Zmijska koža* je doživio neuspjeh. Svi glumci, osim Morin Stejplton,

¹³⁴⁵ S. Lumet, *op. cit.*, 59.

¹³⁴⁶ Lamet tvrdi da je Brando volio da testira reditelje u toku prvog i drugog dana snimanja: dao bi dva identična tumačenja uloge, samo što je u jednom tumačenju glumio „iznutra“, a u drugom bi dao samo naznaku emocije; potom bi izbor prepustio reditelju: ako bi reditelj izabrao drugu verziju, to je značilo da će, kako Lamet tvrdi, reditelj posao biti mnogo zahtjevniji. Lamet je ovo tumačio kao Brandovu odluku da ne pokazuje svoj unutrašnji život nekome ko ne vidi šta on radi. Vidi: S. Lumet, *op. cit.*, 39.

¹³⁴⁷ Lametov metod rada je bio da dvije sedmice prije snimanja izvede probu. S obzirom na to da Manjani nikad nije glumila u pozorištu i da je navikla na stvarne lokacije u rodnoj Italiji, nije umjela da vizuelizuje set (sa stolicama umjesto zidova ili vrata), pa je zbog nje nekad i cijeli set morao da se mijenja. Takođe, Manjani je smatrala da je kao glumica u pedesetim godinama prestara za ulogu romantičara, pa je tokom snimanja često odbijala Lametove sugestije. Vidi: *Sidney Lumet: Interviews*, 4.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, 6.

¹³⁴⁹ L. Hutcheon, *op. cit.*, 81, “creates or (creatively adapts) a film's plot, characters, dialogue and theme“.

¹³⁵⁰ *Ibid.*

dobili su negativne kritike. Kritičari su u Brandovoj glumi nalazili ponavljanje osobenosti stila Stenlija Kovalskog (i Viliijams je želio da se Brando manje sjeća Kovalskog), a u glumi Ane Manjani i Džoan Vudvord imitiranje prošlih uloga.¹³⁵¹ Mali broj kritičara je pozitivno ocijenio film i istakao ljudske vrijednosti koje promoviraju.¹³⁵² Na sveukupni utisak o filmu uticale su i česte svađe između Branda i Ane Manjani tokom snimanja, koje su se, prema mišljenju nekih kritičara, negativno odrazile na njihovu glumu, ostale glumce i filmske radnike i na cjelokupnu atmosferu tokom snimanja.¹³⁵³ I Viliijams je bio razočaran konačnom verzijom jer je očekivao da će film biti vjerniji scenariju koji je napisao. Iako nije naveo šta je konkretno imao na umu, pretpostavlja se da je mislio na Brandove improvizacije¹³⁵⁴ i na ton filma koji je, za njegov ukus, bio previše mračan.¹³⁵⁵

Negativne kritike na račun glume pokazuju koliko značenje u tumačenju filma i njegovoj krajnjoj ocjeni imaju glumačke persone, koje stvaraju još jedan filmski intertekst koji nam ne dozvoljava da film svedemo na repliku originala.

¹³⁵¹ G. D. Phillips, *op. cit.*, 213.

¹³⁵² *Ibid.*, 212–213.

¹³⁵³ Brandov neuobičajen tajming i nerazgovjetna dikcija frustrirali su Manjani, koja nije dobro vladala engleskim jezikom. Osim toga, i Brando i Manjani su se, iako poznati glumci, oboje bojali da ih onaj drugi ne zasjeni. Samo četiri dana prije snimanja u Miltonu, između njih dvoje izbio je žestoka svađa oko toga čije ime se prvo pojavljuje na uvodnoj špici. Vidi: G. D. Phillips, *op. cit.*, 211.

¹³⁵⁴ *Ibid.*

¹³⁵⁵ *Ibid.*, 208.

IV ZAKLJUČAK

Obim našeg istraživanja ponukao nas je na to da se odlučimo na proširenu vrstu zaključka gdje bi, prema našem mišljenju, veća skraćivanja znatno uticala na potpuno sagledavanje odnosa drama Tenesija Vilijamsa na filmu.

Istražujući ovu temu, uvidjeli smo da je američka drama bila izazov za filmske stvaraocima još od samog rađanja filma, dakle od kraja devetnaestog vijeka. Želeći da pružimo uvid u značaj koji je američka drama imala na američki film i kulturu, u uvodu teze dali smo kratak pregled savremene američke drame na filmu, a potom posebno istakli značaj Tenesija Vilijamsa za američki film, kao i uticaj filma na Vilijamsov život i stvaralaštvo.

Krajem devetnaestog vijeka za film su adaptirani dramski sadržaji zabavne prirode (brodvejski mjuzikli, skečevi, laka komedija i drama), a u prve dvije decenije dvadesetog vijeka, viktorijanska drama. Četrdeset američkih filmova nastalih na osnovu dramskih komada Dejvida Belaska jesu svjedočanstvo zaokreta u sadržaju filmskih adaptacija u smislu većeg prisustva realističkih sadržaja i modernističkih tendencija. Pravi preporod u filmskoj industriji, međutim, označilo je adaptiranje dramskih komada stvaralaca okupljenih oko pozorišne grupe *Provincetown pozorište*, prve sa „ozbiljnijom umjetničkom agendom“, čiji zadatak je bio rušenje tradicije zasnovane na spektaklu i kompleksnoj, melodramatičnoj priči i dekonstruisanje tradicionalnih vrijednosti i institucija na kojima one počivaju. Realizam, direktan prikaz odnosa pojedinca i savremenog svijeta, kao i posebna vrsta scenskog dizajna („selektivni realizam“) bili su u fokusu ovih stvaralaca, među kojima je najjemenitiji Judžin O'Nil. Upravo je ova generacija dramskih pisaca postavila temelje za buduće, ozbiljne dramske stvaraocima poput Tenesija Vilijamsa, koji će, opet, u poslijeratnom periodu, svojom mišlju osvježiti američki teatar. Umjetnički kvalitet drama iz ovog perioda ubrzo su prepoznali ne samo kritičarari, već i filmski moguli, pa već od tridesetih godina 20. vijeka gotovo da nije bilo brodvejskog hita koji nije bio adaptiran za film.

Osim Tenesija Vilijamsa (čije djelo nas je, zbog ogromnog uticaja ne samo na američko pozorište nego i na film, i podstaklo na istraživanje), glavne figure savremenog američkog teatra, čija djela su do danas bila inspiracija za filmske adaptacije bili su: Judžin O'Nil, Artur Miler, Sidni Kingsli, Tornton Vajlder, Lilijan

Helman, Vilijam Indž, Kliford Odets, Loren Henzberi, Edvard Olbi, Sem Šepard, Dejvid Rejb, Dejvid Mamet, Margaret Edson i Toni Kušner.

Od filmskih adaptacija američkih drama nastalih od tridesetih godina dvadesetog vijeka do danas, po umjetničkim kvalitetima i svom uticaju na razvoj filma izdvojili bismo sljedeće: *Slijepa ulica* (*Dead End*, 1937), *Vrati se, mala Šebo* (*Come Back, Little Sheba*, 1952), *Tramvaj zvani želja* (1951), *Veliki nož* (*The Big Knife*, 1955), *Dječiji sat* (*The Children's Hour*, 1961), *Dugo putovanje u noć* (*Long Day's Journey into Night*, 1962), *Ko se boji Virdžinije Vulf* (*Who's Afraid of Virginia Woolf*, 1962), *Oleana* (*Oleanna*, 1994), *Lijek za nesanicu* (*Hurlyburly*, 1998), *Snaga duha* (Witt, 2001) i *Anđeli u Americi* (*Angels in America*). Navedene filmske adaptacije, kako smo se uvjerali, služe kao svjedočanstvo borbe filmskih stvaralaca da, uprkos mnogobrojnim ograničenjima vezanim za istorijski trenutak u kome su stvarali, nađu put da misli dramskih velikana prenesu široj publici.

Dramsko djelo Tenesija Vilijamsa imalo je ogroman uticaj ne samo na visoku kulturu i književni establišment, već je, dopirući do šire, filmske publike, uticalo na razvoj američkog filma i promijenilo tokove američke kulture i misli.

Tenesi Vilijams, jedan od rijetkih pisaca koji je uspio da ostavi prepoznatljiv trag i u pozorištu i na filmu, bio je izuzetno plodan pisac. Osim objavljenih djela, u koja ubrajamo preko sedamdeset drama, dva romana, četiri scenarija, pet zbirki kratkih priča, pet zbirki poezije, zbirku eseja, autobiografiju i kolekciju pisama, stalni izazov za izučavaoce Vilijamsovog djela predstavljaju njegova neobjavljena djela koja pružaju nove perspektive na Vilijamsov opus. Vilijamsovo djelo nanovo oživljava decenijama, kako u domaćim tako i u stranim pozorišnim, filmskim i drugim umjetničkim produkcijama: njegove najpoznatije drame doživljavaju izvođenja u pozorištima širom svijeta, četrnaest njegovih drama i jedan roman adaptirani su za „veliki ekran“, čitav niz poznatijih i manje poznatih dužih drama, jednočinki i priča preneseni su na „mali ekran“, a mnoga ostvarenja pop kulture nastala su kao plod inspirisanosti Vilijamsovim djelom.

U trenucima najveće slave, u periodu između 1945. i 1961. godine, pažnju kritičara, pozorišnih i filmskih stvaralaca, i, naročito, publike, Vilijams je zadobio zahvaljujući originalnosti svog djela. Preporodio je američko pozorište, i teatar uopšte, konceptom „plastičnog pozorišta“ – kombinovanjem liričnosti, ekspresionističkih

tehnika i neverbalnih elemenata teatra – koji mu je omogućavao dublji uvid, kako sam kaže u „organsku prirodu istine“. Šokantne teme kao što su: silovanje, kastracija, kanibalizam, nimfomanija i homoseksualizam, birao je da bi zašao u najtamnije ćoškovice čovjekove duše, ali i da bi proširio horizont očekivanja publike. Marginalci, kao i on sam, Vilijamsovi likovi se i dalje pamte jer su spoj društvenog i metafizičkog, podjednako žrtve neumoljivih sila društva koliko i sopstvenih iluzija i neumitnih životnih tokova. Upravo je originalnost i senzacionalnost Vilijamsovog „materijala“ privukla filmske producente da adaptiraju Vilijamsova djela.

Uprkos skepsi prema intelektualno-estetskom dometu Holivuda, Vilijams je cijelog života bio neraskidivo vezan za film. Iako svjestan činjenice da je film samo još jedna životna iluzija, film je za Vilijamsa, od najranijih dana, bio sredstvo eskapizma ali i, u zreloom dobu, način dosezanja slave kojoj je očajnički žudio. Analizirajući Vilijamsovo djelo, uvjerali smo se u mnogobrojne „filmske“ kvalitete njegovih drama. Koncept „skulpturalne drame“, koja imitira filmski mizanscen, upotreba ekrana, pomno razrađivanje scenskog dizajna i igre muzike, svjetla, glume i pokreta, imitiranje filmskih sredstava i tehnika kao što su filmska kamera, „šav“ i plan-kontra plan, fluidnost dramske strukture (da pomenemo samo neke) samo svjedoče o uticaju filma na njegovo djelo. Mnoge svoje drame koncipirao je tako da ove budu prikazane i na „veliki ekran“, a rano u svojoj karijeri je počeo da piše scenarija, ne samo za holivudske proizvode, koje nije smatrao velikim umjetničkim ostvarenjima, nego i za svoje drame, na kojima je požrtvovano radio vjerujući da će za Holivud stvoriti proizvod po svojoj mjeri. Posthumno objavljena zbirka originalnih scenarija još je jedan dokaz njegove posvećenosti radu za filmski medij.

Vilijamsova djela su adaptirana za film više od djela bilo kog dramskog pisca. Razlog za Vilijamsovu popularnost u Holivudu, kako smo, istražujući ovu temu utvrdili, bio je, naravno, Vilijamsov neprikosnoveni talenat i popularnost na Brodveju, ali i poseban istorijski trenutak u kome je je holivudska industrija, nakon najveće krize u istoriji, a u želji da privuče što veći broj gledalaca, u Vilijamsovom djelu našla upravo ono što će se dopasti tadašnjoj filmskoj publici – egzotično-senzacionalni ambijent, šokantne teme i kompleksne likove. Paradoksalno, upravo su elementi Vilijamsovog djela koji su služili za to da povrate publiku u bioskopske sale predstavljali i najveći izazov za filmske stvaraoce, budući da se „šokantni materijal“ morao prilagoditi

zahtjevima cenzure i ukusu masovne filmske publike koja je, za razliku od elitističke, pozorišne publike, važila za mnogo konzervativniju u pogledu reprezentacija i tema. Da bi došle do „velikog ekrana“ i masovne publike, tada šokantne teme kao što su: silovanje, homoseksualizam, kanibalizam, linčovanje, kastracija, morale su da budu eliminisane ili znatno ugušene, a likovi pojednostavljeni. Ipak, najštetniji preobražaj Vilijamsovog teksta u transponovanju za „veliki ekran“ bio je onaj koji se ticao filmskog kraja, koji je, saobražen dominantnom žanru melodrame, u gotovo svim filmovima zasnovanim na Vilijamsovom djelu, morao biti eksplicitno srećan. Istovremeno, uprkos *filmskim* osobenostima Vilijamsovih drama koje upućuju na zaključak o njihovoj „adaptibilnosti“ za ekran, kompleksnost unutrašnjeg života likova i elementi teatralnosti (slikovnost, kaskadni govor, zgusnuti vremenski raspon i skućen prostor) dodatno su otežavali proces adaptacije. Pojednostavljivanje kompleksne Vilijamsove vizije u prenošenju na ekran i slabi uticaj koji je Vilijams imao na krajnji filmski proizvod bili su glavni uzrok piščeve frustracije povodom pitanja adaptacija. Negativna kritika se naročito odnosila na izmijenjeni kraj filma, koji bi potpuno preokrenuo tok radnje ili razvoj karaktera.

Izučavajući kritički diskurs o dramskom djelu Tenesija Vilijamsa na filmu, došli smo do saznanja da, do danas, postoje tri opsežnije studije na ovu temu: jednu je uradio Moris Jakovar 1977. godine, drugu Džin D. Filips 1980. godine, a najnoviju, 2009. godine R. Palmer i V. Brej. Jakovar i Filips se u analizi petnaest filmova nastalih na osnovu Vilijamsovog djela rukovode tradicionalnom teorijom adaptacije koja favorizuje princip vjernosti filma književnom originalu. Polazeći od različitosti pozorišnog i filmskog medija, Filips i Jakovar ističu važnost prenošenja verbalnog jezika teatra na vizuelni jezik filma i opravdavaju sve izmjene na nivou zapleta i likova, samo ukoliko film uspije da prenese značenje, „duh“ originala i ličnu vizija pisca. U najnovijoj studiji o Vilijamsovom djelu na filmu, Palmer i Brej se pridržavaju novije teorije adaptacije, po kojoj pitanje vjernosti originalu nije bitno za određivanje značenja adaptacije, jer je ona autonomni kulturni artefakt koja original pretvara u drugačiju formu. Palmerova i Brejeva analiza je sociološka, tj. institucionalna, jer je usmjerena na istraživanje kontekstualnih pitanja vezanih za filmsku produkciju i recepciju. U svrhu utvrđivanja finansijskih, komercijalnih, zakonskih, formalnih, žanrovskih i kulturnih faktora koji su doprinijeli kreaciji i recepciji adaptacije, kao i razumijevanja kompleksne igre

međusobnih uticaja književnosti i filma, saobražavanja književnog djela zakonitostima filmske industrije i prilagođavanja filmske industrije književnim formama i temama, Palmer i Brej su, koristeći obilje arhivskog materijala cenzorskih tijela, studija i onog vezanog za ličnu Vilijamsovu prepisku sa filmskim stvaraocima i predstavnicima zakona, analizirali petnaest Vilijamsovih filmova, snimljenih u najplodnijem periodu Vilijamsovog stvaralaštva, između 1950. i 1968. godine. Veći dio analize Palmer i Brej posvetili su analizi faktora koji su uticali na interesovanje za Vilijamsov tekst (osobnosti Vilijamsovog opusa, kriza holivudske industrije), na istoriju produkcije pojedinih filmova koja im je dala uvid u razloge za poseban način transformacije Vilijamsovog teksta (cenzura, kulturno-ideološka klima, ukus filmske publike, dominantni filmski žanrovi, karakteristike rediteljskog opusa) i na doprinos pojedinih filmskih stvaralaca u oblikovanje adaptacija (uključujući i Vilijamsov rad na filmu).

Proučavanje kritičkog diskursa o Vilijamsovom djelu na filmu pokazalo nam je da je i Jakovarova i Filipsova komparativna analiza, i novija, sociološka analiza Palmera i Breja, redukcionistička. Komparativna analiza Jakovara i Filipsa oslanja se na stariju teoriju adaptacije koja adaptaciju ne doživljava kao autonomno filmsko ostvarenje, već kao kopiju koja treba da reprodukuje superiorniji original. Prema našem mišljenju, ova analiza ne uspijeva da sagleda mnoge elemente koji se tiču prirode filmskog medija, kao i mnogobrojne intertekstualne i kontekstualne elemente ili, kad ih i razmatra, ne uspijeva da ih sagleda u smislu njihovog značaja za uobličavanje novog, filmskog ostvarenja, već samo u odnosu na to u kom stepenu oni omogućavaju reprodukciju Vilijamsovog originala, dakle u smislu njihovog doprinosa (ili smetnje) u ostvarenju primarnog cilja: prenošenja *Vilijamsove* vizije. S druge strane, Palmerova i Brejeva analiza, iako oslonjena na novu teoriju adaptacije koja film posmatra kao autonomni umjetnički artefakt i sveobuhvatna u sagledavanju kontekstualnih faktora koji doprinose kreaciji i recepciji filma, zapostavlja analizu postupka uobličavanja adaptacije u filmskom mediju, dakle filmskih tehnika i rediteljevog postupka, njegove vizije, namjere i estetike, doprinos individualnih filmskih stvaralaca i intertekstualne aspekte adaptacije.

U cilju cjelovitijeg sagledavanja Vilijamsovog djela na filmu, s uporištem u novijoj teoriji koja adaptaciju posmatra kao autonomno filmsko djelo, istraživanje smo usmjerili ka utvrđivanju različitih filmskih, intertekstualnih i kontekstualnih činilaca

koji su doprinijeli da se Vilijamsov tekst transformiše u, manje ili više uspješno, nezavisno filmsko ostvarenje, čije tumačenje se ne može svoditi na književni predložak. Polazeći od ideje Linde Hačen da je adaptacija „palimpsestno, inherentno dvostruko višeslojno djelo“ koje stalno pohodi original od koga potiče kao i od tvrdnji novijih teoretičara (Kranec, Kardvel) da komparativni pristup ne treba potpuno napuštati, već revidirati, analizu Vilijamsovog djela na filmu započeli smo uporednom analizom dramskog teksta i filmske verzije. U samoj analizi držali smo se stava Dejvida Kranca da je, u slučaju priznatog književnog djela, kao što je Vilijamsovo, vrijednost tog djela veća od nekog drugog interteksta, te da analiza promjena dramskog teksta u procesu adaptacije doprinosi u znatnoj mjeri tumačenju adaptacije. Komparacija filmske verzije i Vilijamsovog originala pokazala se neophodnom i u smislu sagledavanja načina na koji su narativni, tematski i estetski elementi drame ponovo stvoreni u *filmskom* mediju. To znači da nas je komparativna analiza usmjerila i na razmatranje, kako to kaže Linda Hačen, „intersemiotske transpozicije iz jednog znakovnog sistema (riječi) u drugi (slike)“, tj. na analizu osobnosti *filmskog medija* kao, po riječima Roberta Stema, „medija od više traka“ (verbalnog, vizuelnog, auditivnog). Međutim, budući da komparativna analiza nije iscrpila sve slojeve značenja filmske adaptacije jer ona je, kako tvrdi Linda Hačen, i proizvod i proces, dakle kreativna interpretacija i recepcija u određenom kulturno-istorijskom kontekstu, veliku pažnju smo posvetili i analizi kontekstualnih elemenata vezanih za produkciju i recepciju adaptacije (estetike, vizije i namjere reditelja, rediteljskih postupaka, žanrovskih konvencija po kojima je film uobičen, analizi cenzure, stanja filmske industrije, ukusa publike, kulturnih trendova, doprinosa pojedinačnih filmskih stvaralaca filmu kao kolaborativnom projektu, očekivanju i ukusu gledalaca). Takođe, u stvaranju obuhvatnije slike o adaptaciji kao djelu koje su oblikovali i neki drugi činiooci osim originala, značajan doprinos je dalo sagledavanje intertekstualnih elemenata filma. U skladu sa idejom Roberta Stema o adaptaciji kao „intertekstualnom dijalogizmu“ i filmu kao diskursu koji ne odgovara na realnost nego na druge diskurse (što podrazumijeva njegovu sposobnost da proizvodi, a ne samo prenosi značenje), intertekstualne elemente smo sagledali ne samo u smislu prisustva drugog filmskog ostvarenja koje se ogleda u djelu, nego i u smislu žanrova na koje se film odnosi, veze književnih i filmskih žanrova, filmova koji pripadaju rediteljskom ili glumčevom kanonu i glumačkih persona koje predstavljaju svojevrsan

filmski intertekst. Podstaknuti novijom teorijom adaptacije, filmsku adaptaciju u našoj analizi pokušali smo da sagledamo prvenstveno kao *filmsko djelo* koje – iako sazdano od dramskog teksta, koje je i njegov najvažniji intertekst – biva uobličeno *filmskim* sredstvima, *kontekstualnim* i *intertekstualnim* činiocima. U skladu sa ovim saznanjima, došli smo do zaključka da se i značenje adaptacije Vilijamsovog djela, iako u značajnoj mjeri određeno književnim predloškom, nikako ne iscrpljuje originalom. Sagledavanje adaptacije kao autonomnog umjetničkog artefakta ponukalo nas je i da zaključimo da kriterijum vjernosti postaje nerelevantan faktor u ocjeni adaptacije. Umjesto vjernosti, činilo nam se razumnijim da predložimo da se u ocjeni adaptacije rukovodimo poređenjem sa drugim, *filmskim* djelima, bilo da se radi o poređenju sa filmovima istog žanra, sa drugim ostvarenjima koja pripadaju širokom „žanru“ filmske adaptacije, ili sa drugim filmskim ostvarenjima koja pripadaju rediteljevom kanonu.

Djelo Tenesija Vilijamsa je adaptirano i za „veliki“ i za „mali ekran“, a „adaptirani materijal“ se ne odnosi samo na drame, nego i na Vilijamsove kratke priče i jedan roman. Od ukupno petnaest adaptacija za „veliki ekran“ nastalih za Vilijamsovog života, četrnaest filmova su adaptacije drama. Dvanaest filmskih reditelja, među kojima nalazimo najveća filmska imena, radilo je na adaptacijama Vilijamsovog djela, i svaki sa različitim nivoom postignuća: Irving Reper, Elija Kazan, Danijel Man, Ričard Bruks, Sidni Lamet, Džozef L. Mankijević, Piter Glenvil, Džordž Roj Hil, Džon Hjuston, Sidni Polak, Džozef Louzi i Hose Kvintero. Od ukupno dvanaest reditelja, tri reditelja (Elija Kazan, Ričard Bruks i Sidni Lamet) bila su angažovana na po dvije adaptacije Vilijamsovih drama. Adaptacije najboljih Vilijamsovih djela nastale su pedesetih godina, kad je Vilijams bio na vrhuncu slave: *Staklena menažerija* (1950) u režiji Irvinga Repera, *Tramvaj zvani želja* (1951) u režiji Elije Kazana, *Tetovirana ruža* (1955) u režiji Danijela Mana, *Bebi Dol* (1956) u režiji Elije Kazana, *Mačka na usijanom limenom krovu* (1958) u režiji Ričarda Bruksa, *Zmijaska koža* (1959) u režiji Sidnija Lameta i *Iznenada prošlog ljeta* (1959) u režiji Džozefa L. Mankijevića. Osim toga, adaptacije nastale pedesetih godina su i u umjetničkom smislu ocijenjene kao najkvalitetnije. Naša analiza je iz ovog razloga bila usmjerena na analizu adaptacija koje su nastale pedesetih godina. Od sedam filmskih adaptacija nastalih pedesetih godina, naše istraživanje uzima u obzir četiri adaptacije, i to tri koje su ekranizacije najpriznatijih Vilijamsovih komada (*Staklena menažerija*, *Tramvaj zvani želja* i *Mačka*

na usijanom limenom krovu) i jednu (*Zmijaska koža*) koja je važna kao „filmski“ doprinos popularizovanja Vilijamsove slike američkog Juga.

Istraživanje društveno-istorijskog konteksta koji smo prikazali u prvoj glavi rada naslovljenoj *Amerika pedesetih i filmske adaptacije*, a koji obuhvata kulturno-istorijske prilike, stanje američke drame i pozorišta, stanje holivudske industrije i uticaj cenzure, omogućilo nam je da dođemo do saznanja o razlozima za interesovanje za adaptaciju Vilijamsovog djela na „veliki ekran“, o modelima transformacije, kao i o intelektualnoj klimi i poziciji umjetnika pedesetih.

Iako su petu deceniju američke istorije obilježila kontradiktorna politička, kulturna i društvena strujanja, ideologija Hladnog rata je ključna za razumijevanje klime u ovoj deceniji. Strah od Sovjetskog Saveza proizveo je trku u naoružanju, napredak nauke i tehnologije i paranoični strah od subverzije unutar američkog društva, koji se manifestovao u vidu antikomunističkih čistki. U ekonomskom smislu, ovu eru obilježilo je materijalno blagostanje koje je nametnulo konzumeristički stil života, u političkom smislu konzervativizam i gušenje građanskih sloboda, a u duhovnom – skepsa, paranoja, antiintelektualizam i smrt radikalnog protesta. Uniformnom stilu života u kome se porodica promovisala kao stub američkog društva doprinijele su i demografske promjene. Afirmacija postulata patrijarhalnog društva u filmovima pedesetih ukazuje na standardizovane uloge rase, klase i roda, iako izvjestan broj književnih i filmskih djela te standarde dovodi u pitanje. Kod nekih umjetnika, potreba za očuvanjem autentičnosti pred komercijalnim i ideološkim pritiskom postaje ključna tema. Jaz između onog što *treba da* bude i onog što *jeste* najbolje ilustruje neusklađenost između stvarnosti pedesetih, koja otkriva opsjednutost tijelom i seksualnošću, i ugušene reprezentacije seksualnosti u holivudskom filmu. Peta decenija dvadesetog vijeka ostaće zapamćena i po rasnoj diskriminaciji, nestanku radničkog identiteta i sistematskom progonu homoseksualaca (iako je objavljen veliki broj knjiga na temu homoseksualnosti). U strahu od odmazde, pisci i filmski stvaraoci nisu bili voljni da se bave temom sindikalnog organizovanja, a uprkos ogromnom značaju afro-američke kulture na oblikovanje muzičkog stila dekade, njena uloga je bila marginalizovana.

Pedesetih godina Brodvej je bio žrtva konzervativizma Hladnog rata, ali je u odnosu na Holivud bio liberalniji u prikazivanju kontroverznih tema. Konzervativizmu američkog pozorišta prkosila je pojava Of Brodveja, kao mjesta gdje su se izvodila djela

Tenesija Vilijamsa, Judžina O'Nila, Olbija, Beketa, Joneska, i gdje su savremeni stvaraoči, pod uticajem evropske avangarde, prkosili vrijednostima američkog društva i ustanovljenim dramskim konvencijama. Ključne figure američkog pozorišta pedesetih bili su Tenesi Vilijams, Artur Miler, čije djelo je eho socijalnog realizma, reditelj Elija Kazan i Li Strazberg, režiser, glumac i producent poznat po osnivanju Glumačkog studija, koje je iznjedrilo talente kao što je Marlon Brando.

Holivudska industrija pedesetih prošla je kroz najveću krizu u svojoj istoriji, koju su usloveli mnogobrojni ekonomski, finansijski, zakonski, ideološki i demografski faktori. U cilju vraćanja publike u bioskope, Holivud se od konkurencije putem televizije prelaskom na produkciju u boji i raznim tehnološkim eksperimentima koji su stvarali iluziju dubine, pojačavali učešće gledalaca, oslobađali dramski prostor i podsticali različita čula (cineramom, Natural Vision, sinemaskopom, aromaramom i posebnim filmskim efektima). Blokbaster, „otkriće“ filmske industrije pedesetih, donio je gledaocima vizuelni spektakl, a omiljeni filmski žanrovi (mjuzikli, melodrame, rimejkovi hrišćanskih epova i ratne avanture) slavu Holivudu. Komercijalnim zahtjevima filmske industrije svojom vizijom prkosila su najveća rediteljska imena poput Hičkoka, Nikolasa Reja i Dagleasa Sirka, a jačanje nezavisnog, autorskog filma pedesetih potkopalo je Zakon o produkciji i sistem studija, nagovještavajući sistem rangiranja filmova po sadržaju.

Krajem decenije, cenzura filmske industrije značila je seriju pregovora između Uprave kodeksa proizvodnje, autocenzorske grupe osnovane sa ciljem da smanji spoljnu cenzuru, kontroliše sadržaj filma i knjige snimanja, Legije pristojnosti, zaduženu za očuvanje konzervativnog morala, i državnih organa cenzure. Kodeks proizvodnje, na snazi do sredine šezdesetih, bio je usmjeren na zabranu prikazivanja svih sadržaja koji se odnose na *fizičko*, na *tjelesno*, na *nasilje* kao i na afirmisanje institucije braka i porodice. Moralnost nametnuta Kodeksom je bila u konfliktu sa ukusom publike i interesima filmske industrije, što je dovelo do slobodnijeg tumačenja odredbi sredinom decenije. Najjače cenzorsko tijelo, sve do kraja pedesetih, bila je Legija pristojnosti, koja je kontrolisala Kodeks proizvodnje i direktno uticala na filmske kompanije posredstvom sistema rangiranja filmova (od moralno neupitnih do zabranjenih).

Već krajem pedesetih, u liberalnijoj društveno-istorijskoj klimi, sa sve većom popularnošću evropskog umjetničkog filma i otvorenijim prikazom seksualnosti i drugih

kontroverznih tema, nekad šokantni Vilijamsovi filmovi postali su staromodni i mnogo manje popularni.

U drugoj glavi osvrnuli smo se na pitanja ukrštanja i mimoilaženja književnosti i filma kao formalnih cjelina i sistema prenošenja poruka. Analiza osobnosti dva različita medija, prema Džerald Mastu, ukazala je na činjenicu da film zauzima poziciju između romana i drame. Poput romana, film je konkretna, fizička stvar, ispričana fikcija koju kontroliše narativni glas (kamera) i koji mijenja vrijeme i prostor, zadržavajući realističku vezu sa fizičkim svijetom. Kao drama, film je umjetnost izvođenja koja je vremenski ograničena i podrazumijeva konkretno predstavljanje scena između fizičkih bića. Ipak, pošto svaki kadar kontroliše kamera, filmske scene koje liče na pozorišne su u stvari interpretirane kao u romanu, tako da je svaki filmski kadar hibrid dramskog prikazivanja i narativnog pričanja. Kao komunikativni znakovni sistemi, film i književnost informišu, njihovim konvencijama se manipuliše tako da ga primalac može rekreirati, a oba sistema su aditivna, kumulativna, progresivna i temporalna. Za razliku od književnosti, film manipuliše jednim artikulišućim sistemom (slikom), nema paradigmatičke kodove niti jasne sintagmatske sisteme povezivanja, zahtijeva upotrebu više čula, a njegov kod dozvoljava samo konotaciju.

Budući da se naše istraživanje odnosi na problem veze između američke drame i filma, posebno poglavlje smo posvetili odnosu drame i filma, te mogućnostima i ograničenjima filmske adaptacije drama. Razlike između filmskog i dramskog medija kojima su se tokom istorije bavili različiti teoretičari, počev od Lindzija, Munsterberga, Panofskog, Arhajma, Nikola, Bazena, Pudovkina, Krakauera i Sontag, pa sve do Erskina, Velša, Masta i Kardula, svode se, kako teorijski pregled pokazuje, na ideju o stvaraoču, publici i umjetničkom djelu: film je vizuelna, dramska i narativna umjetnost, a pozorište verbalna umjetnost koja posjeduje vizuelne elemente; film je dvodimenzionalna, a pozorište trodimenzionalna umjetnost; film može da postoji i bez otvorenog konflikta, klimaksa i zapleta, a suština pozorišta je u konfliktu ljudskih bića sa drugima ili sa samim sobom; film daje prioritet slijedu, a ne kauzalnosti, što nije slučaj kod pozorišta; film se bavi odnosom između ljudi, ali i odnosom ljudi prema stvarima i mjestima, dok su fokus pozorišta međuljudski odnosi; filmska kamera može da da uvid u različite vizualne perspektive kroz različite kadrove, a na pozornici postoji samo jedan kadar: cijela pozornica; film se fokusira na radnju *per se* i filmski likovi

kreiraju sudbinu u sadašnjem trenutku, dok pozorište dramatizuje posljedice radnje; promjene scena na filmu su brze i lagane i postižu se rezovima i montažom, što omogućava manipulaciju vremenom i prostorom, dok su u pozorištu prekidi između scena veći, promjena scena sporija, a prostor i vrijeme manje fleksibilni; film je trajni, a pozorište kratkotrajni „zapis“ nekog izvođenja; filmska gluma je isprekidana i usmjerena ka kameri, a pozorišna kontinuirana i usmjerena ka živoj publici; na filmu, za razliku od pozorišta, ne postoji direktan kontakt između glumca i publike; pozorište nema naratora, a filmski narator je kamera; filmska publika je pasivna jer kamera usmjerava gledaoca, a pozorišna je aktivna jer bira u šta će da gleda; i film i pozorište su kolaborativne umjetnosti, samo što na filmu reditelj ima kontrolu, a u pozorištu glumac; film je u većem stepenu od pozorišta sinteza svih umjetnosti; film se može reprodukovati, a pozorište podrazumijeva žive glumce pred živom publikom na određenom prostoru; filmski scenario nije autonomno ostvarenje za razliku od dramskog teksta koje se može čitati ili izvoditi i, na kraju, film je intimno iskustvo, a pozorište grupni doživljaj.

Uvid u teoriju drame i filma doveo nas je do saznanja da su tri glavna problema adaptacije dramskog djela za ekran: transformisanje verbalnog u zvuk i slike, pretvaranje pozorišnog dekora u filmski i transformisanje dramskog djela u narativnu formu.

U cilju detaljnijeg sagledavanja teorijskih problema vezanih za adaptaciju književnog djela za ekran, posebno poglavlje smo posvetili teoriji adaptacije. Doprinos teoretičara adaptacije, u našem radu, dat je kroz istorijski pregled.

Jedan od najranijih teoretičara koji je na adaptaciju gledao kao na nezavisno ostvarenje i ponovno tumačenje nekog djela bio je Bela Balaš. Za Balaša, sirovi materijal stvarnosti oblikuje se u različite sadržaje koji određuju umjetničke forme, pa i filmski stvaralac može da koristi književno djelo kao sirovi materijal i mijenja ga u skladu sa zahtjevima filmskog medija. Balaševa inovativnost ogleda se i u isticanju činjenice da adaptacija započinje procesom pisanja scenarija.

Za Krakauera, svako prenošenje *mentalnog* kontinuuma romana u *materijalni* kontinuum filma osuđeno je na propast. Krakauer pravi razliku između *filmskih* i *nefilmskih* adaptacija: iako je svijet romana jedan mentalni kontinuum, postoje *nefilmski*

romani koji se ne mogu prevesti na jezik filma i oni *filmski*, koji se mogu predstaviti „kontinuitetom materijalnih fenomena“.

Prema Bazenu, suština adaptacije je u vjernosti originalu, jer je roman razvijeniji žanr namijenjen obrazovanijoj publici. Pošto je forma neodvojiva od sadržaja, bukvalna vjernost književnom originalu je nemoguća, a jedino što se adaptacijom može postići je jednakost značenja formi. Najbolje adaptacije su oživljavanje „pisma“ i „duha“ originala, one u kojima je filmski stvaralac uspio da stvori „filmski ekvivalent stila originala“, poput snijega koji je ekvivalent za prošlo vrijeme u romanu ili upotrebe elipsa i litota u montaži kao ekvivalentu za hiperbolu.

Ejzenštajn takođe razmatra mogućnost postizanja istih efekata u književnosti i na filmu. Princip jednakosti između dva medija, Ejzenštajn je utvrdio na primjeru Grifitove filmske estetike (pretapanje, krupni kadar, švenk, igra svjetla, ubrzavanje tempa, paralelna montaža), koja je proizašla iz Dikensovog književnog stila koji, opet, ima mnoge filmske osobenosti.

Polazeći od činjenice da su sredstva izražavanja pojedinih umjetnosti različita, te da izražavaju različite sadržaje, Mitri smatra da prenošenja istog značenja u dva različita medija nije moguće. Pošto su pozorišna i filmska forma različite, a *verbalno* neprevodivo na *vizuelno*, vjerna adaptacija teksta je nemoguća. Adaptator se može truditi da bude vjeran „pismu“, ali je krajnji rezultat da će, koristeći vizuelni jezik filma, izraziti nešto drugo i iznevjeriti izvor „elementima sopstvene fabulacije“. Druga mogućnost je da ostane vjeran „duhu“ originala, što, zbog narušenog kontinuiteta izvora, dovodi do rađanja novog djela. Pošto su „tekst“ i „duh“ neodvojivi, adaptacija se svodi ili na ilustraciju ili na stvaranje novog djela.

Iako prva obimnija studija o filmskoj adaptaciji s početka šeste decenije, Blustounovo djelo *Romani na filmu*, ukazuje na ekvivalentnost svrhe književnosti i filma (i Konradovo i Grifitovo djelo imaju za cilj da omoguće čitaocu/gledaocu da „vidi“), ona prikazuje književnost i film kao dva različita medija koja podrazumijevaju dva različita načina gledanja, materijale, konvencije i primaoce. Film je zasnovan na optičkom principu vida (kamera koristi različite vizuelne varijacije), a književnost na simboličkom mediju, pa pokretne slike do gledoca dolaze kroz *percepciju*, a riječ kroz *konceptualno*. Mentalna stanja se, prema Blustounu, ne mogu predstaviti filmom, u prostoru, kao što se ni književni tropi ne mogu predstaviti pukim prevođenjem jezičke

slike u vizuelnu (iako postoji način da se trop prenese montažom, tj. spajanjem više filmskih traka koje rađaju nešto novo, *tertium quid*). Dvije umjetnosti se razlikuju i u pogledu tretiranja vremena i prostora jer je formativni princip romana vrijeme, a filma prostor. Pošto su književnost i film dva nezavisna medija koja se „sreću u jednoj tački, a onda razilaze“ tako da se ono što je tipično književno ne može prenijeti na filmsko ili obratno, a da se ne naruši značenje prvog, Blustoun zaključuje da je besmisleno govoriti o ocjeni adaptacije u odnosu na original.

Šezdesetih godina, reditelji *novog talasa* prema književnosti zauzimaju dvosmislen stav: adaptacije, tvrde oni, ne treba apriori odbaciti, iako konvencionalne adaptacije snimane po formuli, tj. „beživotno preslikavanje književnih predložaka“ koje rediteljsko *pisanje* ne stavlja u prvi plan, treba apsolutno prezreti. Zahvaljujući predstavnicima *novog talasa*, danas je o adaptacijama moguće govoriti i kao o remek-djelima koja nadmašuju književne izvore.

Prvenstvo vjernosti originalu kao kriterijumu u ocjeni djela dovedeno je u pitanje sredinom sedamdesetih godina, kada filmski teoretičari predlažu različite strategije za klasifikaciju adaptacija (vjerna adaptacija nije neophodno i bolja od one koja na original gleda kao na sirovi materijal ili kao na djelo čiji je komentar). Tri načina adaptacije prema Vagneru su: *transpozicija*, tj. najvjernije prenošenje na ekran, *komentar*, tj. modifikacija ili mijenjanje namjere originala i *analogija*, koja je „značajno udaljenje od originala“. Klajnova i Parkerova klasifikacija koristi druge termine za iste kategorije: *bukvalni prevodi* teksta u jezik filma, *relativno slobodne adaptacije* i *originalne adaptacije* za koje je književni izvor samo povod za novo djelo. Isti tip klasifikacije, samo suprotni red rangiranja, nalazimo kod Endrjua: *pozajmljivanje*, tj. korišćenje ideje, forme ili materijala poznatog književnog djela, *vjernost i transformacija*, tj. „filmska reprodukcija nečeg osnovnog iz izvornog teksta“, i *ukrštanje*, tj. neasimilovano postojanje originala u filmskom djelu.

Iako korisne u smislu preispitivanja vjernosti kao osnovnog kriterijuma za ocjenu adaptacija, ove klasifikacije su grube generalizacije u koje se pojedinačne adaptacije ne mogu uklopiti.

Naratološki pristup adaptaciji u osnovi ima poređenje narativnih strategija književnosti i filma i utvrđivanje promjena koje se dešavaju prilikom prenošenja književnog teksta na film. Zagovornici ovog pristupa, Simor Četmen i Brajan

MakFarlan istražuju mogućnosti prenošenja kodova između verbalnog i auditivno-vizuelnog sistema znakova, a koristeći princip vjernosti, posmatraju sličnosti između književnosti i filma.

Četmen polazi od činjenice da narativ odlikuje dvostruka temporalnost (kombinacija „vremena priče“, tj. vremena događaja i „vremena diskursa“, tj. vremena prezentovanja događaja), što znači da se on može realizovati kroz bilo koji medij koji može da realizuje ova dva poretka. Fokusirajući se na razlike u *opisu* i *tački gledišta*, Četmen zaključuje da u filmu dominira predstavljajući način (film *pokazuje*), a u romanu asertivni (nešto *jeste*), te da filmski narativ nudi obilje detalja na koje se ne možemo fokusirati zbog pritiska narativne komponente (šta će se dalje desiti). Povodom pitanja tačke gledišta, romanopisac ima veću fleksibilnost od filma, čija tačka gledišta je uvijek fiksna, iako se kroz različite perspektive likova mogu prenijeti različite tačke gledišta.

Podrazumijevajući razliku između *narativa* (niza događaja) i *naracije* (prezentacije događaja) i koristeći Bartovu kategorizaciju funkcija na distribucijske i integracijske, Makfarlan uvodi pojmove „transfer“ da bi opisao proces kojim se neki elementi romana pokazuju kao lako prenosivi, i „adaptaciju u pravom smislu“ da bi označio proces kojim ostali elementi romana traže ekvivalente u filmskom mediju. Prenosivi elementi romana čine narativ i nisu vezani ni za jedan semiotički sistem, za razliku od naracije koja se odnosi na „ekspresivni aparat koji upravlja prezentacijom i recepcijom“. Najvažniji transfer iz romana u film je u domenu funkcija (jezgara), tj. radnji i događaja (mogu se prikazati i verbalno i audio-vizuelno), koji se u slučaju vjerne adaptacije moraju očuvati. Kod indicija, jedino se informanti (sve što služi smještanju u vrijeme i prostor-informacije o godištu, profesiji, okruženju) podložni transferu, a „indicije u pravom smislu“ (karakter, atmosfera) zahtijevaju „adaptaciju u pravom smislu“. Iako može zadržati osnovne funkcije, adaptacija može biti različita u odnosu na književno djelo u zavisnosti od toga kako reditelj manipulise indicijama, što upućuje na razlike u sistemima izražavanja. Razlika između sistema izražavanja književnosti i filma počiva na razlici između njihovih znakovnih sistema (verbalni znak je niske slikovnosti i djeluje konceptualno, a filmski znak ima malu simboličnost i djeluje perceptivno), razlici između linearnosti romana i prostornosti filma (kadar je kompleksniji od riječi zahvaljujući prostoru), razlici između kodova i razlici između ispričanih i predstavljenih priča.

Uprkos sporadičnim pokušajima da se adaptacija tretira kao nezavisno ostvarenje, studijama adaptacije, vidjeli smo, dominira pitanje vjernosti (vjernost „pismu“ ili „duhu“ djela) i stav o superiornosti književnog djela koje se svodi na jedno značenje koje u filmskom mediju treba replicirati.

Budući da smo se u našem istraživanju, radi cjelovitijeg uvida u temu, opredijelili za noviji pristup adaptaciji, značajan dio teze posvetili smo analizi novijih teorija. Novije tendencije u studijama adaptacije, u cjelini uzev, svode se na istraživanja direktnih veza između tekstova, izučavanje „beskrajnih intertekstualnosti“; lociranje adaptacija u specifičan kulturni kontekst (umjesto utvrđivanja „bezvremenosti“ teksta); naglašavanje procesa, načina i svrhe adaptacije teksta (umjesto isticanja suštinskih kvaliteta teksta); šire razumijevanje ukrštanja medija i njihovog međusobnog rasvjetljavanja (umjesto esencijalističkih argumenata o prirodi književnog nasuprot filmskog), na odbacivanje taksonomijskog pristupa i na pobijanje pravila o prvenstvu književnog djela.

Razbijanje hijerarhijskog odnosa književnosti i filma, odbacivanje vjernosti kao kriterijuma ocjene adaptacija i isticanje značaja adaptacije kao kritičkog čina rezultat su doprinosa strukturalističke semiotike, prema kojoj su sve označavajuće prakse znakovni sistemi koji proizvode tekstove, teorije intertekstualnosti Julije Kristeve, Ženetove teorije transtekstualnosti, Bartovog izjednačavanja književnosti i književne kritike i Deridine teorije dekonstrukcije i poststrukturalističkih preispitivanja ideje o jedinstvenom subjektu i ideje o degradiranju autora (Lakan, Bahtin, Fuko). Zahvaljujući doprinosu kulturoloških studija izjednačen je status adaptacije i drugih kulturnih proizvoda, a u kontekstu naratologije, adaptacija postaje još jedan medij ispod čije površine se očituju narativna jezgra. U skladu s teorijom recepcije, negira se postojanje „semantičkog jezgra“ originala koje treba da se prenese adaptacijom, a ističe sposobnost adaptacije da popunjava praznine originala, tj. njegova „strukturna odsustva“. U svjetlosti performativne teorije, adaptacija se shvata kao verbalno-vizuelno-auditivno izvođenje koje stvara novu sliku originala. Drugaćijem shvatanju adaptacije doprinijeli su i multikulturalizam, postkolonijalizam, feminizam, teorija rase i kvir teorija i to drugačijim viđenjem književnog kanona i istorije književnosti, uključivanjem marginalizovanih pisaca, izjednačavanjem usmene književnosti sa ostalim oblicima i isticanjem književnih i filmskih djela koja počivaju na multikulturalnosti.

Treće poglavlje druge glave ocrta teorijska gledišta najvažnijih predstavnika novijih tendencija, od kojih su se neka (Robert Stem, Tomas Lič, Linda Hačen, Dejvid Kranc, Sara Kardvel) izdvojila kao najrelevantnija za tezu.

Zagovarajući intertekstualno-dijalogistički pristup adaptaciji, Robert Stem odbacuje kriterijum vjernosti i degradirajuću terminologiju („iznevjeravanje“, „skrnavljenje“, „izdaja“) diskursa o vjernosti koja ističe ono što se adaptacijom gubi a ne dobija. Za naše istraživanje posebno je važna teza ovog autora da je diskurs o vjernosti značajan u smislu postavljanja važnih pitanja o *filmskom* rekreiranju narativnih, tematskih i estetskih elemenata originala, te da filmska adaptacija kao sinestetička i sintetička umjetnost može obogatiti naš doživljaj originala. Stem negira postojanje „prenosivog jezgra“ originala, a „duh“ djela za njega nije ništa drugo do saglasnost kritičara o značenju djela. Iako film može da reprodukuje priču originala, pravog ekvivalenta nema, jer se književnost bazira na jeziku, a ne na predstavljanju i glumi, pa su „rezultirajući tekstovi nemjerljivi“. Verbalna dimenzija filma se ne smije nipodaštavati jer se kontekstualizuje vizuelno-auditivnim elementima, pa donosi samo umnožavanje registara, vremena i prostora i obogaćenje likova. Pitanje vjernosti ne pojašnjava ni pitanje u odnosu na šta treba biti vjeran.

U radu se držimo Stemove ideje da je adaptacija po automatizmu različita i nova zbog promjene medija, te da je vjernost originalu nemoguća ne samo zbog semiotičkih razlika (prelazak s verbalnog medija na medij od više traka: riječ, zvuk, slike koje su u sinergiji) već i materijalnih činilaca (film je timski projekat koji je produkt kompleksnosti procesa snimanja, trpi veću cenzuru i budžetska ograničenja i sl.). Sve adaptacije su (polazište naše analize) originalna ostvarenja jer su plod *posebnih izbora* reditelja, a „sinergistička interakcija između traka“ omogućava našu *istovremenu* izloženost specifičnim izborima koje je reditelj napravio (muzici, osvjetljenju, glumi).

Za redefinisanje adaptacije kao *intertekstualnog dijalozma*, Stem koristi Bahtinov koncept *dijalogizma*, koncept *intertekstualnosti* Julije Kristeve u smislu isticanja važnosti svih dopunskih tekstova i reakcije gledaoca, Bahtinov model *hronotopa* u smislu izučavanja veza između dekora, vremenskih i prostornih artikulacija filma i Ženetovih pet tipova *transtekstualnosti*, od koji je kategorija *hipertekstualnosti* najuže vezana za fenomen adaptacije jer se odnosi na vezu između adaptacije kao *hiperteksta* koji transformiše prethodni tekst ili *hipotekst*. *Intertekstualni dijalozam*

Roberta Stema, ističe, za našu analizu važan, *aktivan* stav adaptacije prema originalu (uključivanje originala u dijalog), kao i promjene koje adaptacija donosi, pa novi tropi za adaptaciju postaju *ponovno ispisivanje, kritika, transmutacija, aktualizacija, transmodalizacija, kanibalizacija i dijalogizacija*.

Za našu tezu relevantan je i intertekstualni pristup Tomasa Liča, koji izjednačava status originala i adaptacije time što i jedan i drugi tretira kao „heteroglotske tekstove“ koji zahtijevaju da budu ponovo ispisani. Činjenica da je svaki tekst *intertekst* koji obuhvata i mijenja druge kulturne tekstove, obesmišljava kriterijum vjernosti jer adaptaciju svodi na repliku izvornog teksta. Iako je adaptacija intertekst koji zavisi od izvornog teksta, ona je proces ponovnog ispisivanja koga obilježava konflikt između *heteroglosije*, čija značenja zavise od konteksta i *kanonizacije*, koja standardizuje autoritativna značenja.

Iako uzima u razmatranje samo televizijsku ekranizaciju djela, smatramo da je pristup Sare Kardvel primjenljiv i za filmski medij, a zbog svoje sveobuhvatnosti (uzimanje pozitivnih tekovina komparativnog i nekomparativnog pristupa) i cjelishodan za našu analizu. Iako nas komparativni pristup usmjerava da film ocjenjujemo po kriterijumima književnog originala i da zapostavimo kontekstualne faktore i elemente koji se tiču samog medija, koji utiču na tumačenje adaptacije kao autonomnog djela, poređenje književnog i filmskog teksta nam, kako tvrdi Kardvelova, pomaže da shvatimo specifičnosti samih medija. U analizi filmskih adaptacija, u ovom radu, oslonili smo se na ideju Kardvelove o značaju poznavanja žanrovskog, autorskog i televizijskog/filmskog konteksta, kao i estetskih karakteristika adaptacije za rasvjetljavanje nekih slojeva značenja adaptacije, koje original ne može otkriti i tumačenje adaptacije kao filmskog djela.

U cilju obuhvatnosti analize, u istraživanju smo se oslonili na stanovište Dejvida Kranca, koji ističe prednosti komparativnog pristupa (ne favorizujući književni izvor), ali i značaj intertekstualnih i kontekstualnih činilaca za tumačenje adaptacije. Za Kranca, adaptacija je i film, i zaostavština književnog izvora i plod drugih uticaja. Bez poređenja sa književnim izvorom, tvrdi Kranc, ne može se shvatiti adaptacija (iako se književni izvor ne smije favorizovati). Isticanje književnog izvora u odnosu na druge činioce ima smisla jer je vrijednost književnog djela (ukoliko je ono priznato) veća od nekog drugog interteksta, a analiza promjena izvornog teksta može više da doprinosi

tumačenju adaptacije od drugih intertekstualnih i kontekstualnih faktora. Kad književni izvor nije toliko formativan za adaptaciju, tvrdi Kranc, onda intertekstualni i kontekstualni činioci dobijaju na važnosti. Osim književnih elemenata koji su najvažniji elementi filma, u analizi filmske adaptacije u razmatranje treba uzeti i elemente filmskog medija (fotografija, montaža, mizanscen i sl.) i one intertekstualne veze (poznati prošli filmovi, scenarija, medijske izvještaje i sl.) i kontekstualne podatke (studijski ugovori, politički i kulturni događaji, ugovori studija itd.), koji su relevantni za razumijevanje filma.

Za šire sagladavanje filmskih adaptacija Vilijamsovog djela koje uzima u obzir elemente koji se tiču filmskog medija, konteksta i interteksta, poslužila nam je teorija Linde Hačen. Hačen u adaptacijama vidi „inherentno palimpsestna djela“, koja, iako estetski autonomna, stalno pohode originali na kojima su adaptacije zasnovane. Iako se ne vezuje ni za jedan medij i žanr, jer analizira tri načina na koji se uključujemo u priče (*pričanje*, *pokazivanje* i *interakcija*), od kojih svaki ima svoja sredstva izražavanja, tj. medije i žanrove, Hačen dolazi do sveobuhvatne definicije koja sagledava sve aspekte adaptacije koji su primjenljivi na našu analizu. Naime, Hačen sagledava adaptaciju kao „intersemiotiku transpoziciju iz jednog znakovnog sistema u drugi“ koja podrazumijeva zauzimanje aktivnog stava prema originalu, kao proces stvaranja tj. kreativno-interpretativni čin (pozicija adaptatora), i kao proces recepcije, tj. palimpsestičku intertekstualnost (pozicija gledaoca koji poznaje original).

Za Hačen, najteži i najčešći oblik transponovanja priče jeste iz modusa pričanja u pokazivanje jer književnost koristi simboličke i konvencionalne, a pozorište i film ikoničke i indeksičke znake, a nešto lakši vid prenošenja priče odvija se između medija unutar modusa izvođenja (pozorište na film), za koje postoje dvije alternative: prenošenje artifičnosti predstave nauštrb filmskog realizma i naturalizovanje predstave. Fokusrajući se na film kao na medij od više traka, Hačen pobija kliše koji favorizuju narativnu književnost i ističe, za našu analizu značajne, filmske tehnike kojima se prenosi intimnost i distanca u tački gledišta, unutrašnji svijet likova, veza između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, dvosmislenost, simboli, ironija, odsustvo i tišina. Važan doprinos teoretičarke Hačen, koji se takođe pokazao bitan za naše istraživanje, jeste u isticanju filmske adaptacije kao kolaborativne umjetnosti u kojoj adaptiraju svi učesnici u tom procesu, počev od scenariste, preko fotografa i

kompozitora, do glumaca i reditelja. Od posebnog značaja za naše istraživanje bio je stav ove teoretičarke o važnosti rasvjetljavanja motiva i namjera reditelja kao glavnog adaptatora, na čije tumačenje scenarija su upućeni svi koji učestvuju u filmskom procesu, te na njegovu odgovornost da, adaptirajući tuđi tekst, stvori autonomno djelo. Podjednako važan faktor adaptacije za Hačen (i za naše istraživanje) jeste pozicija gledaoca koji je u stalnom dijalogu sa prošlošću i čije zadovoljstvo proizilazi iz činjenice da adaptacijom dobija ponovljeno, ali novo iskustvo. Insistiranje Linde Hačen na promjeni kao inherentnom svojstvu adaptacije (ona je ponavljanje sa varijacijom, ali i proces koji je uokviren kontekstom: mjestom, vremenom, društvom i kulturom) jeste ideja koja je stalno prisutna u našem radu.

Treće poglavlje teze posvećeno je analizi dramskih ostvarenja i njihovih filmskih verzija. Nakon kratke ocjene dosadašnjih kritičkih ocjena filmskih ostvarenja, pregleda istorije pozorišne i filmske industrije koji je pružio uvid u kontekstualne činioce koji su uobličili uslove za određeni model adaptacije, prešli smo na konkretnu uporednu analizu dramskih i filmskih segmenata, fokusirajući se na različite nivoe dramskog i filmskog teksta (radnja, dijalog, likovi, teme, vrijeme, prostor), na rediteljske postupke kojima je filmska adaptacija uobličena kroz filmski medij (elemente filmskog jezika kao što su izbor filmskog plana, rakursa, kretanja kamere, mizanscenskog kretanja, dekora, svjetla, zvuka, kostima, montaže, glume, načina predstavljanja filmskog vremena, vrste naracije i sl.) kao i na razloge za navedene izmjene (osobnosti filmskog medija, žanrovske konvencije, cenzura, estetika i vizija reditelja). Nakon detaljne analize pojedinačnih dramskih i filmskih segmenata i Vilijamsove ocjene filmskih verzija, došli smo do zaključka analize koji su, u skladu sa novom teorijom o adaptaciji kao autonomnom djelu, uobličili filmsko ostvarenje.

Staklena menažerija (1950) je od kritičara koji su se bavili istraživanjem Vilijamsovog djela na ekranu jednoglasno ocijenjena kao neuspjela adaptacija (Jakovar, Filips). Film je, kako ističu kritičari, „iznevjerio“ Vilijamsov original jer je ekspresionistički stil drame sveden na bukvalni realizam filma, a Vilijamsov poetski duh pretočen u konvencionalni romantizam. Noviji izučavaoci (Palmer, Brej) pak ističu modernističke Vilijamsove elemente koji su, bez obzira na transformaciju drame u „ženski film“, ostali sačuvani u filmskom djelu. I u jednom i u drugom slučaju, film *Staklena menažerija* se ocjenjuje u skladu sa kriterijumom vjernosti, koji po

automatizmu adaptaciju svodi na repliku originala. Naša analiza je bila usmjerena ka tome da adaptaciju sagledamo prvenstveno kao *filmsko* ostvarenje čiji glavni intertekst jeste Vilijamsova drama, ali prvenstveno djelo koje oblikuje filmski stvaralac u filmskom mediju i u nekom drugom kulturno-istorijskom kontekstu, te da je sagledavanje filmskih tehnika, rediteljevog opusa, žanrovskog konteksta, uticaja studija i očekivanja gledalaca kao formativnih činilaca ove adaptacije pružilo bolji uvid u značenje ove drame i njenu ocjenu kao nezavisnog djela.

Koristeći ideju Roberta Stema da intertekstualni aspekti adaptacije uključuju i pitanje korelacije književnih i filmskih žanrova u adaptaciji, te ideju Kardvelove da analiza žanra nekad može poslužiti kao svrshodnije mjerilo za tumačenje filma od samog originala, film *Staklena menažerija*, u režiji Irvinga Repera, pokušali smo da sagledamo kao žanrovski uobličeno djelo, tačnije kao film usklađen sa konvencijama podžanra melodrame poznatog kao „ženski film“. U skladu sa konvencijama ovog filmskog žanra, koji je namijenjen ženskoj publici i u čijem središtu zapleta je ženski lik (film je i reklamiran kao konvencionalna „ženska priča“), neki intertekstualni elementi Vilijamsove drame (koja pripada žanru porodične tragedije, ali je i spoj različitih intertekstova), kao što su ženski protagonisti, sjećanje, porodična trvenja i sl. preuzeti su u transponovanju na ekran, ali se Vilijamsova tragedija o krahu iluzija u Reperovom filmu pretvorila u melodramu o gorkom iskustvu koje glavnu junakinju priprema za novi život. Nametnut odlukom studija, srećan kraj drame, u vidu materijalizacije posjetioca, filmu daje optimističan ton i novo značenje kojim se afirmiše uloga porodice kao stuba društva i, s patrijarhalnim gledištem usklađene rodne uloge žene kao majke, kćerke ili supruge.

Da bi se Vilijamsova tragedija prilagodila konvencijama melodrame u kojoj protagonistkinja prolazi kroz niz nedaća da bi na kraju našla svoje mjesto u svijetu, glavni likovi, Laura i Džim, akteri nesuđenog romantičnog sparivanja, morali su da prođu kroz niz transformacija. Umjesto fragilne Vilijamsove figure, koja zauvijek „umire“ u svijetu iluzija, Reperova Laura, prikazana u optimističnijem svjetlu, nalazi snage za preobražaj, a Vilijamsov Džim, kompleksna figura, koja je ujedno i poslanik iz svijeta stvarnosti, ispunjenje romantičnog sna i žrtva iluzija, sličniji Vingfildovima nego što se to naizgled čini, biva sveden na dopadljivog, površnog i samopouzdanog posjetioca.

Snazna, ratoborna i odlučna glumačka persona Kirka Dagleasa, u glavama gledalaca već isprojektivana slika Džejn Vajmen – „nesavladivog stradaoca“ iz filma *Džoni Belinda*, zatim prethodne komične uloge Gertrud Lorens, kao sastavni dio filmske intertekstualnosti umanjuju ili čak trivijalizuju tragičnost Vilijamsove vizije i doprinose Reperovom konceptu *Staklene menažerije* kao melodrame o prevazilaženju kompleksa inferiornosti.

Najveći dio Vilijamsovog dijaloga je zadržan, čime Reper potvrđuje ideju Rudolfa Arnhajma o značaju *verbalne* komponente filma u smislu doprinosa dijaloga razvoju radnje, razjašnjavanja zapleta ili otkrivanja stanja uma. Kao i ostale melodrame pedesetih, i u *Staklenoj menažeriji* retorički govor, pun ukrasa i metafora, dominira nad radnjom, kod nekih protagonista (Amanda) prožet južnjačkim akcentom kao znak pripadnosti „višoj klasi“. Iako obiluje pričom o emocijama, u filmu se, u skladu sa konvencijama „ženskog filma“, o duboko čuvanoj tajni ne priča, a borba između samoizraza i gušenja emocija nalazi izraz u gestikulaciji i drugim neverbalnim nagovještajima emocija. U tom smislu i voice-over naracija protagoniste drame, Toma, može se objasniti kao potreba za samoizrazom, blokirana na nivou konverzacije.

Shodno glavnoj ideji „ženske priče“ (naći izabranika za glavnu protagonistkinju) ispremetani su i događaji Vilijamsove drame: scene u kojima se važnost ovog događaja ističe premještene su na početak filma (Amandino insistiranje na posjetiocu), a neki događaji su, radi pojačavanja atmosfere iščekivanja, sa početka drame premješteni u sredinu filma (otkrivanje Laurine laži).

Kao i standardna melodrama, i *Staklena menažerija* jeste priča o događajima koji se *ne dešavaju*, jer njen patos i proizilazi iz *nedešavanja* (neostvorena romansa između Laure i Džima). Ipak, u skladu sa konvencijama klasičnog „ženskog filma“, materijalizacijom Vilijamsovog simboličnog „dugo očekivanog nečega za šta živimo“, Reperov film afirmiše ideju o tome da junakinja, nakon patnji i konflikta, nalazi svoje mjesto u svijetu. Srećnim krajem u kome Laura nalazi ispunjenje i smisao života sa novim poslanikom, Ričardom, film *Staklena menažerija* potvrđuje jedno od najvažnijih obilježja „ženskog filma“: kontradiktornu težnju da se ženi dozvoli izvjesna autonomija, ali da ona, na kraju, prihvati konvencionalno mjesto u društvenom poretku.

U skladu sa idejom o srećnom kraju, Reper u filmu mijenja i prostor: za razliku od klaustrofobičnog okruženja Vilijamsove drame, Reper izvodi Vingfildove u stvarni

svijet, prikazuje lokacije koje postoje samo kao verbalne reference u drami i dodaje nove lokacije (fabrika, poslovna škola, bar, robna kuća, park, plesna dvorana). Nove lokacije nekad služe da naglase nemilosrdnost svijeta koji hipersenzitivnim bićima otežava opstanak, čime filmski likovi više postaju žrtve spoljašnjeg svijeta, a ne i svojih iluzija, kao u Vilijamsovoj drami. Nekad, nove lokacije služe da otkriju karakterne crte novih likova ili da istaknu postojeće osobine poznatih likova (fabrika kao ambijent za samopouzdanog Džima i neprilagođenog Toma), a nekad da pruže adekvatan ambijent za njihovu transformaciju (plesna dvorana u kojoj Laura pleše).

Bitna obilježja *Staklene menažerije* kao „ženske priče“ postaju još vidljivija kad se film sagleda u odnosu na druga ostvarenja rediteljevog opusa. Poređenje *Staklene menažerije* sa Reperovim filmom *A, sada putnik* otkriva zapanjujuće sličnosti: i ovaj film je, kao i *Staklena menažerija*, ekranizovan u skladu sa konvencijama melodrame, a priča o transformaciji neurotične djevojke, likovi, retorički dijalog, melodramatična gestikulacija, ćutanje, neverbalna sredstva izražavanja emocija, voice-over naracija kao i muzika svrstavaju ih u istu žanrovsku kategoriju.

Potreba da se priča transformiše u skladu sa konvencijama najpopularnijeg filmskog žanra-melodrame ili „ženskog filma“– bila je nametnuta odlukama studija. Ova odluka uslovlila je odabir reditelja koji je bio jedan od najiskusnijih u radu u žanru melodrame. Potreba za popularnošću uzrokovala je i izbor filmske megazvijezde Gertrud Lorens, i niz kompromisa, poput onog sa flešbekom, koji je ovaj izbor uslovio. Sve ostale transformacije (na nivou teme, likova, radnje, glume, prostora), koje podrazumijevaju i preobražaj ekspresionističkog stila drame u filmski realizam, nastale su kao rezultat usklađenosti sa konvencijama ovog žanra.

Na osnovu naše analize sasvim je jasno da se tumačenje filmske adaptacije ne iscrpljuje poređenjem sa dramskim djelom koje mu je bila inspiracija. U cilju obuhvatnijeg sagledavanja adaptacije kao nezavisnog filmskog ostvarenja čije tumačenje se ne svodi na književni predložak, sagledali smo i filmske, intertekstualne i kontekstualne činioce koji naglašavaju drugačije *ispisivanje* Vilijamsovog teksta. Osim polariteta drama – film, sagledali smo kontekstualne razloge koji su uslovlili uobličavanje filma u skladu sa žanrovskim konvencijama melodrame, podžanr „ženski film“, koji čini specifičan filmski *intertekst*, *filmske* tehnike kojima je film saobražen ovom žanru (voice-over, „otvaranje drame“, flešbek, način snimanja), rediteljev *opus* u

koji se film uklapa i poseban glumački *intertekst*. Shodno činjenici da je adaptacija sagledana prvenstveno kao *filmsko* djelo, činilo nam se razumnim da predložimo da ocjena kvaliteta filma bude zasnovana jedino na bazi poređenja sa drugim *filmskim* ostvarenjima (a nikako na bazi književnog djela), bilo da se radi o drugim filmovima ovog žanra, drugim adaptacijama Vilijamsovog teksta ili nekog drugog književnog predloška.

Jedna grupa izučavaoca Vilijamsovog djela na ekranu, film *Tramvaj zvani želja* (1951) ocjenjuje kao uspješan pokušaj prenošenja Vilijamsove drame na ekran u kome je zadržana ista, mračna vizija i svi Vilijamsovi modernistički elementi. Druga grupa kritičara ovaj film ocjenjuje kao cenzurom osujećen pokušaj da se Vilijamsova drama netransformisana prenese na ekran. Obje ocjene počivaju na tradicionalnoj kritici koja književno djelo uzima kao prototip.

U analizi filma *Tramvaj zvani želja* oslonili smo se na ideju Linde Hačen da je filmsko djelo i proizvod (palimpsestno djelo koje se ne svodi na repliku originala) i proces uslovljen kontekstom kreacije i recepcije (namjerom i tumačenjem adaptatora, odlukama cenzora, ukusom publike), da se prelaskom iz modusa pričanja (dramski tekst) u modus izvođenja (pozorište i film) mijenja i pitanje autorstva, te da su na filmu kao specifičnoj kolaborativnoj umjetnosti u kojoj ima više „adaptatora“, svi, u krajnjoj liniji, odgovorni prema rediteljevoj viziji teksta. Rukovodeći se idejom da je reditelj interpretator i kreator koji preuobličava originalni materijal svojim tumačenjem, talentom, estetikom i ličnim intertekstovima, a u skladu sa konvencijama filmskog medija i kontekstualnim činiocima, analizom filma smo se trudili da pokažemo kako je Elija Kazan, vođen idejom da filmom iznese *svoju* viziju filmskog teksta (ideja o privlačnosti uništitelja), iako ograničen kontekstualnim činiocima (pritisak cenzure) stvorio neponovljivo filmsko djelo. Iako je morao da se prilagodi zahtjevima cenzure, Kazan je uspio da, „sinergističkom interakcijom traka“, tj. sadejstvom verbalnog, vizuelnog, zvukovnog i glumačkog, kao i posebnim *filmskim* tehnikama kao što su kadriranje, kretanje kamere, scenografija i vizuelni simboli, određene elemente Vilijamsovog teksta naglasi, neke izostavi, a neke nove umetne, i na taj način Vilijamsovom tekstu da autentičan *autorski* žig.

U pozorišnoj verziji Kazan se rukovodio načelom vjernosti Vilijamsovoj viziji o kompleksnosti i kontradiktornosti likova i nerazumijevanju kao glavnoj temi drame, u

skladu sa idejom o autentičnosti životu. Kazanovo socijalno determinisano značenje drame o „zraku svijetla i kulture koji gase sile nasilja“, otkriva da je Blanš, emblem civilizacije na umoru koja je i uzročnik njene tragedije, ambivalentna isto koliko i Stenli, „čudo senzualne egocentričnosti“. Tumačeći Vilijamsov tekst kao izraz piščevog života, Kazan zaključuje da je Blanš, glavni protagonist drame, zapravo Vilijams, ambivalentna figura koju privlači budući uništitelj.

Glavno uporište Kazanovih rediteljskih postupaka bila je njegova estetika o filmskom autorstvu. Kazanovo uvjerenje bilo je da je filmski reditelj krajnji autor djela, koji na raspolaganju ima svoj – filmski jezik u kome riječi čine samo manji udio. Za razliku od pozorišnog reditelja koji se identifikuje sa ulogom pisca, filmski reditelj je, tvrdi Kazan, odgovoran za konačan izgled filma. Svjestan prednosti filmskog jezika (manipulacija filmskog vremena, moć kamere da uhvati najtananije promjene misli i osjećanja i kreira atmosferu), Kazan je obilato koristio sve raspoložive filmske tehnike i sredstva (subjektivna fotografija, mizanscen, muzika, zvuci, kostimi, krupni plan) da izbjegne melodramu i gledaocu prenese dvije glavne emocije: paniku i nasilje. Sam je tvrdio da je zahvaljujući bogatstvu i suptilnosti filmskih sredstava, film prevazišao pozorišnu verziju.

Osim dobrovoljnih, Kazanovih intervencija u filmskom mediju, Vilijamsov tekst je pretrpio niz transformacija koje su bile produkt cenzure. Čelnici Uprave kodeksa proizvodnje i Legije pristojnosti, koji su smatrali da film kao masovni medij ima pogubniji uticaj na publiku od pozorišta, tražili su izmjene u vezi sa pitanjem „seksualne perverzije“ Blanšinog muža, Blanšine nimfomanije i scene silovanja. Implikacije na homoseksualnost su zamijenjene referencama na nesigurnost, Blanšina nimfomanija je opravdana traganjem za romansom (trebalo je da Stenli dokaže svoju nevinost), ali je scena silovanja izazvala žestoku polemiku između filmskih stvaralaca i producenata. Pošto su Vilijams i Kazan u ovoj sceni vidjeli „suštinsku istinu drame“ i, držeći do svog umjetničkog integriteta, pokazali žestok otpor cenzuri koja je htjela da kompleksnu dramu o ljudskom iskustvu pretoči u melodramu, scena silovanja je na kraju zadržana. Kazanovo umijeće da scenu snimi na način da svi znaju šta se desilo, a da se ništa ne vidi, jeste još jedan dokaz o autorskom pečatu ovog reditelja. I Kazanov kraj filma, u kome je ovaj naizgled popustio pritisku cenzure koja je insistirala na ideji o kažnjavanju zločinca (Stela napušta Stenlija sa bebom u naručju uz riječi da mu se

nikada više neće vratiti) majstorski je urađen, da stvara doživljaj nedorečenosti i potvrde tragične vizije, a ne pravednog i srećnog razrješenja (u kontekstu događaja koji su prethodili kraju, Stelino odbijanje Stenlija tumači se kao nešto što je samo privremeno).

Naknadnu cenzuru film je neočekivano pretrpio od Legije pristojnosti, koja je nametnula dvanaest novih rezova, koji se nisu odnosili na zabranjene teme, nego na tematizovanje seksualne želje. Nakon 1993. godine, cenzurisani djelovi su ponovo umetnuti u film, što je filmu povratilo senzualniji ton.

Ekranizujući film u duhu naglašenog realizma, Kazan je uspio da zadrži najveći dio radnje i Vilijamsovog dijaloga.

Kazanova „otvaranja“ drame su ilustracija svrsishodne primjene filmskih tehnika koje su usklađene sa filmskim medijom i temom: nova mjesta nekad apostrofiraju Blanšino nepripadanje savremenom okruženju (željeznička stanica, kuglana, ulice Nju Orleansa), nekad pomažu vizualizaciji prošlih zbivanja (plesna dvorana, dok), a nekad predviđaju neumoljivost tragedije (scena sa tučom Miča i Stenlija u fabrici).

U scenama dramskog konflikta, Kazan filmskim sredstvima naglašava dominantne ideje (Stenlijevo i Mičovo nasilje, Blanšino flertovanje) ili daje dinamizam scenama (Mičova grubost prema Blanš), a u scenama u kojima nema radnje dramatičuje ritmičku tenziju (prvi susret sa Stenlijem).

Umetanjem novog dijaloga, Kazan naglašava autentičnost i kompleksnost likova (Stenlijeva dominacija i bespomoćnost u sceni u kojoj tuče Stelu, a potom je moli za oprost).

Uklapanjem novih scena u film, Kazan ističe svoje tumačenje Vilijamsovog teksta (Stelino divljenje zbog Stenlijeve ratobornosti u kuglani odgovara ideji o privlačnosti uništitelja), naglašava postojeće (scena sa unošenjem kofera i scena sa Stenlijevim prisluškivanjem Blanšinog i Stelinog razgovora naglašavaju Blanšinu destruktivnosti) ili pruža nagovještaj kraja filma (Stelin drugačiji odnos prema Stenliju).

Kazan koristi ekspresionistička sredstva (zvukovi, svjetlo), krupni plan i sjenke da, više od pozorišnih tehnika, naglasi emociju i kompleksnost likova (Blanšinu igru i koketeriju); džez da istakne Blanšin osjećaj usamljenosti i odbijanja; realistični ambijent da naglasi stvarno okruženje, pojača ton ili radnju; kretanje kamere da doprinese dinamici; specifično kombinovanje kadriranja i filmskog plana da postigne efekat

distance i intimnosti; vizuelne slike (Vilijamsovi simboli kao što su tramvaji Želja, Groblje, Rajska polja, noćni leptir, voda, i novi simboli kao što je vodeni šmrk) da naglasi simboličnu dimenziju filma.

Brandova upečatljiva gluma (hod, gestikulacija, mrmljanje, sjevernjački akcenat) učinila je film kulturnim mitom, pa osim Kazana, i Branda možemo smatrati adaptatorom odnosno svojevrsnog tumača Vilijamsovog teksta. Prvi dio filma, bar prema Kazanovom kazivanju, obojen je Olivijeovim, tipično engleskim „čitanjem“ Vilijamsovog teksta jer je ovo čitanje i oblikovalo glumu Vivijen Li. Sposobnost Vivijen Li da, kao glumica klasičnog „stilizovanog stila glume“, igra ulogu glumice u klasičnoj tradiciji (Blanš), koja ide iz uloge u ulogu, jeste kvalitet koji filmu daje poseban ton. Iz perspektive gledaoca upoznatog sa glumačkim opusom Vivijen Li, gluma u ovom filmu priziva sjećanje na film *Prohujalo s vihorom* i lik razmažene južnjačke ljepotice Skarlet O'Hare, a scena „bračnog silovanja“, potreba za kontrolom slabijeg muškarca i žudnja za jačim, otkrivaju analogije sa ovim filmom, koje se nikako ne smiju zanemariti. Upečatljiva gluma Branda i Vivijen Li, kao i odjeci drugih filmskih ostvarenja u filmu *Tramvaj zvani želja* ističu značaj intertekstualnih elemenata za tumačenje filma i njegovo sagledavanje nezavisno od književnog originala. Prepozantljiv autorski pečat vidljiv je i u scenama u kojima Kazan upućuje glumce da na poseban način interpretiraju Vilijamsov tekst.

Film *Tramvaj zvani želja* se, kao djelo u kome je Vilijamsov tekst, kao najvažniji intertekst filma, modifikovan rediteljevom vizijom u filmskom mediju, kontekstualnim činocima (cenzurom) i intertekstualnim odjecima (gluma, glumačke persone, odjeci ranijih filmova) može posmatrati kao autonomno ostvarenje čije značenje se, upravo iz ovih razloga, ne može svesti na repliku originala. Shodno tome, adekvatna ocjena ovog filma se može postići jedino poređenjem sa drugim filmskim ostvarenjima.

Kritičke ocjene filmske adaptacije *Mačka na usijanom limenom krovu* (1958) su pozitivne. Ocjena da je film Ričarda Bruksa, uprkos cenzuri, uspješno prenošenje Vilijamsove vizije, i u ovom slučaju, zasniva se na tradicionalnoj kritici. Izučavaoci ovog filmskog ostvarenja žanrovske konvencije, elemente koji se tiču filmskog medija, kontekstualne činioce (dominantna ideologija, očekivanja publike, cenzura), namjeru, postupke i estetiku reditelja, biografske elemente koji se očituju u filmu i intertekstualne

elemente (druga filmska ostvarenja koja su prepoznatljiva u djelu) razmatraju samo kao elemente koji podstiču ili opstruiraju prenošenje Vilijamsove vizije.

Kao drama napisana s namjerom da zadovolji ukus brodvejske publike (ona je aristotelovska, melodramatična, realistična i društveno konzervativna) i još više, iako jedinstveno estetski uobličena, približena ovoj namjeri postupcima pozorišnog reditelja (Kazan je insistirao na uvođenju lika Velikog Tate u 3. činu, na metamorfozi glavnog lika Brika, i na većem humanizovanju Meginog lika), drama je doživjela komercijalan uspjeh, što je uslovalo potrebu za ekranizacijom. Centralna tema Vilijamsove drame jeste sveprisutna laž, a glavni heroj, prema Vilijamsu – vitalnost, „ona osobina kod ljudi koja im omogućava da prežive“.

U analizi filma *Mačka na usijanom limenom krovu* oslonili smo se na stav Roberta Stema o tome da je bukvalnu vjernost na filmu nemoguće postići ne samo zbog semiotičkih razlika, nego i zbog kontekstualnih ograničenja. Promjene nametnute cenzurom u ekranizaciji ovog filma uslovile su drugačija rediteljska rješenja (umetanje novih tema i drugačijeg kraja) i Vilijamsov tekst gurnula u smjeru konzervativne ideologije, koja opravdava postojeću društvenu hijerarhiju zasnovanu na jasno definisanim kategorijama roda, seksualnosti i porodice.

U skladu sa konvencijama porodične melodrame, koja afirmiše dominantnu ideologiju pedesetih, Bruksov film dobija novo značenje, jer pored postojeće teme o sveprisutnoj laži, naglašava ideju o *prevazi ljubavi nad materijalizmom i pohlepom*, preobražava postojeće (ideju o homoseksualizmu u ideju o heteroseksualnosti), i uvodi neke nove ideje (ideju o nesposobnosti komuniciranja i nezrelosti).

Uprkos slobodnijem tumačenju Kodeksa proizvodnje i većoj fleksibilnosti Legije pristojnosti, jedna od važnijih tema drame – homoseksualnost ili „seksualna perverzija“ i dalje je bila tabu, pa su homoseksualne implikacije na filmu morale biti ugušene (ostali prigovori su se ticali Megine seksualnosti i vulgarnog jezika). U skladu sa zahtjevima cenzora, Vilijamsova drama je ukomponovana u novu priču producenta MGM-a koju je Bruks spremno prihvatio: umjesto borbe da se izbori sa viškom ljubavi, film se svodi na priču o neadekvatnoj komunikaciji oca i sina i na sinovljevo traganje za očinskim figurom zbog manjka ljubavi.

Bruksov film je pretočen u porodičnu melodramu koji se, u odnosu na pozorišnu verziju, još više približila mejnstrim ukusu. Iako osnovni konflikt porodične drame

proizilazi iz jaza između onoga što se *čini* i onoga što *jeste* (rascjep između nametnutih rodnih i društvenih uloga i očekivanja, i najintimnijih želja likova), kraj melodrame (na kraju Bruksovog filma Brik preuzima kontrolu nad Megi, Veliki Tata nad čitavom porodicom, a Guper nad svojom ženom) usklađen je sa konzervativnom agendom porodične melodrame koja potvrđuje rekuperativnu moć porodice kao ključni element ideologije pedesetih, ulogu muškarca kao hranitelja porodice, ulogu žene da rađa, ideju o potomstvu kao svrsi braka i začecu kao cilju seksualnog odnosa. I, kao tipična „dinastijska melodrama“ Juga u kojoj srećno razrješenje dolazi tek pošto se patrijarhat dovede u pitanje, i pošto se sukobe stare i nove ideje o seksualnoj razlici i porodičnoj strukturi, tako i ovaj film restaurira patrijarhat.

Film uklanja homoseksualne reference (bivše vlasnike, razumijevanje ovakvog odnosa od strane Velikog Tate, Brikovu zgađenost nad ovakvim odnosom, reference na Brikov i Skiperov poseban odnos). U drami, Brik odbacuje prijatelja jer usvaja nehumane kategorije društva koje ga promoviše. Istina sa kojom se Brik suočava u drami jeste ona u vezi sa sopstvenom krivicom za smrt druga, jer je ovaj uprljao njegov ideal čiste ljubavi i podstakao strah od njegove sopstvene seksualne ambivalentnosti. Na filmu, međutim, Brik uskraćuje pomoć prijatelju jer je ovaj porušio ideal o idealnom prijatelju (preljuba) i sportisti, a glavni uzročnik Brikove „moralne paralize“ jeste njegova nezrelost koja se očituje u nesposobnosti da se suoči sa životom.

U drami, homoseksualna ljubav se pokazuje kao idealna. Film, međutim, potvrđuje značaj heteroseksualne veze u kojoj glavnu ulogu ima patrijarh.

Zbog uklanjanja homoseksualnih referenci na filmu, soba ne priziva duh prethodnih vlasnika, a bračni krevet nema višeznačnost kao u drami (posebne nježnosti u odnosu homoseksualnih parova, regenerativnu moć i implikacije smrti), već se svodi na regenerativnu moć bračnog sparivanja.

Iznošenjem drame na „otvoreno“ (scene u dvorištu, na aerodromu, na ranču), Bruks vizuelizuje verbalne reference iz drame i unosi dinamiku za prva dva čina koja se u drami svode na dug dijalog. Dinamika u filmu se kreira i pomjeranjem glavne radnje iz spavaće sobe u različite djelove kuće, kao i stalnim kretanjem likova koji odražava njihov nemir. Uprkos „otvaranju“, film zadržava atmosferu zatočenosti likova. Konfrontacija oca i sina koja se u drami dešava u sobi, a na filmu počinje na gornjem spratu i okončava u podrumu jeste i najveća promjena u odnosu na dramu. Vizuelna

progresija scene ima dvostruk efekat: da se, prikazivanjem kretanja junaka iz osvjetljenih odaja laži u najmračnije djelove istine, dođe do rješenja dramskog konflikta i da, se, uvođenjem nove teme, pruži drugačije tumačenje konflikta koje će dovesti do srećnog kraja.

Uprkos uklanjanju homoseksualnih referenci, film je u nekim segmentima bio progresivan: u skladu sa ukusom gledalaca i sa trendom sveprisutne seksualnosti 50-ih, Bruks naglašava seksualnost, maksimalno koristeći privlačnost glumice Elizabet Tejlor (scene snimane u krupnom kadru u kojima se Megi presvlači, verbalna direktnost po pitanju seksualne želje, senzualnost i vulgaran jezik Velikog Tate, ideja o preljubi). Seksualnost na filmu, kao i nagovještaji homoseksualnih implikacija (koji na filmu nisu potpuno iščezli) jesu elementi koji su zasigurno šokirali publiku pedesetih.

Osim seksualne privlačnosti, Elizabet Tejlor je liku Megi dala veću čvrstinu i nervozu, a lična tragedija je oblikovala njenu glumu u scenama u kojima priča o smrti. Gluma Pola Njumena bila je idealna za ulogu pasivnog Brika, jer je Njumen bio poznat kao glumac na čijem licu se, pogotovo u scenama gdje ćuti, odigrava drama. Popularnosti filma najviše je doprinijela gluma Berla Ajvsa, koja je istakla cinizam, okrutnost ali i dirljivost grandiozne i vitalne figure Velikog Tate.

Iako je film uobličen prvenstveno uticajem cenzure, potenciranje otvorene seksualnosti i privlačnosti filmskih glumaca govori o potrebi reditelja da tekst uobliči i u skladu sa vlastitim uvjerenjem o očekivanju gledalaca i dominantnom trendu ere pedesetih u kojoj je seks bio sveprisutan. I u drugim segmentima film otkriva rediteljski „pečat“: uticaj Orsona Velsa (paralela podrumске scene i scene iz filma *Građanin Kejn*) jeste dokaz intertekstualnih elemenata, tj. „koprisustva dva teksta“, koji ovaj film još više udaljava od originala. U istoj sceni, vidimo elemente koji su odraz rediteljeve biografije (sjećanja na odnos sa ocem). S druge strane, ako podrumsku scenu tumačimo kao rediteljevo tumačenje Vilijamsove drame (koja je za reditelja izraz Vilijamsove potrebe za razrješenjem konflikta sa svojim ocem), onda adaptacija poprima ulogu kritičkog čina.

Skup raznovrsnih kontekstualnih, intertekstualnih i ličnih, rediteljevih uticaja koji su uobličili Vilijamsov tekst kroz filmski medij jeste dokaz da je film *Mačka na usijanom limenom krovu* u Bruksovoj režiji postao *hipertekst*, tj. autonomno ostvarenje koje se ne može svesti na izvorni, dramski tekst s obzirom na to da je ovaj tekst, kako to

tvrdi Robert Stem, *hipotekst* transformisan procesom izostavljanja, proširenja, naglašavanja i aktualizovanja.

Film *Zmijska koža* Sidnija Lameta (1959) jednoglasno je ocijenjen kao uspješna, u nekim segmentima i poboljšana, zrelija verzija Vilijamsove drame kojom je postignuta veća emotivna snaga, smanjen senzacionalizam i sentimentalnost i razjašnjena zbunjujuća simbolika i mitska dimenzija drame. Mane filma, tvrde kritičari, proizilaze iz mana koje posjeduje sam original.

Ocjena kritičara, iako ovog puta nije zasnovana na argumentaciji o superiornosti književnog djela, zasniva se na komparaciji sa književnim djelom. Vizija reditelja, majstorstvo drugih filmskih stvaralaca koji su ostavili svoj umjetnički žig (posebno direktor fotografije) i glumačke persone filmskih megazvijezda (Marlon Brando i Ana Manjani) jesu elementi čiji značaj nije sagledan u smislu njihovog formativnog uticaja na značenje filma kao nezavisnog umjetničkog djela.

Silazak Orfeja, lirski komad o usamljenosti i zabilješka mladosti kojoj se Vilijams vraćao punih sedamnaest godina, jeste realističan prikaz Juga (nasilja koje je rezultat ksenofobičnog straha i zavisti prema strancu, došljaku i boemu, bolesti i seksualne impotencije koje su metafore za duhovnu sterilnost), a u širem smislu, slika o usamljenosti autsajdera, pobjedi brutalnosti i traganju za smislom.

Uprkos neuspjehu drame, egzotično-senzacionalni prikaz Juga je tema koja je privukla Holivud, a kupovina „materijala“ najpopularnijeg dramskog pisca i angažovanje čuvenih filmskih imena govori o činocima na koje su se producenti oslanjali u promovisanju filma.

Svi filmski radnici koji su učestvovali u kreiranju filma imali su istu ideju: da budu vjerni Vilijamsovoj viziji. U tom smislu, Vilijams, koji je radio na scenariju, potrudio se da, za potrebe filma, sve duže monologe pretvori u dijaloge i da riječi zamijeni slikama.

Ipak, Lamet je, u skladu sa svojom estetikom o balansu auditivnog i vizuelnog na filmu, zadržao sve Vilijamsove duže monologe koji su bili relevantni za temu. Osim govora, Lamet je zadržao i glavni tok događaja Vilijamsove drame.

Ipak, alegorijska apstrakcija drame pretočena je u realizam filma. Glavni protagonist, Val, na filmu je demistifikovan i predstavljen kao ljudsko biće. S obzirom

na to da je Lamet film zamislio kao priču o Orfeju, u njegovom filmu Val ima dominantniju ulogu. Još od uvodne špice vidimo da Val dominira filmom i da je njegov uticaj na druge likove i zbivanja u filmu veći.

Za razliku od drame, koja se zbiva u klaustrofobičnom ambijentu, Lametov film otvara dramsko štivo novim lokacijama: osim prodavnice, radnja se dešava u zatvoru, na putu, u šerifovoj kući, baru, na lokalnom groblju, pumpi i u vinogradu. Sva „otvaranja“ drame su funkcionalna i usklađena sa temom filma. Trgovačka radnja je sjajan ambijent za trgovinu među ljudima i zatočenost, groblje za sukob svjetla i tame, života i smrti, korupcije i čistote, vinograd za uništenje, osvetu i obnovu, lokalni bar za autodestrukciju i kolaps aristokratske kulture, zatvor za zatočenost, a put za slobodu. Za razliku od monotonog ambijenta radnje, nove lokacije obezbjeđuju i neophodnu filmsku dinamiku. Veći broj lokacija doprinosi i umanjenju značaja mita o Orfeju na filmu.

Vizuelni simbol zatvorskih rešetki u Lametovom filmu naglašava ideju o zatočenosti autsajdera (umjetnika, reformatora, stranaca, crnaca) u rasističkom okruženju, ali i zatočenost protagonista sopstvenim grijesima.

Dramu *Silazak Orfeja* Lamet je vidio kao borbu da se sačuva ono što je osjetljivo i ranjivo u svijetu, a Vilijams kao potragu za smislom, neprilagođavanju haosu i nametnutim rješenjima. Za Lameta, film *Zmijska koža* je bio film o Valu-Orfeju, a njegov veći fokus na muškog protagonistu može se dovesti u vezu sa iskustvom u oslikavanju muških likova u krizi (za razliku od Vilijamsovog fokusa na ženske protagoniste), tipičnog za njegov opus. Lametov opus pokazuje dvije dominantne teme koje su svoj odjek našle u filmu *Zmijska koža*: bijeg od prošlosti radi novog početka i nemogućnost prevazilaženja egoizma. Stav teoretičarke Kardvel o važnosti poznavanja rediteljskog opusa ima značaj i za tumačenje ovog filma.

Lamet je bio svjestan da je je kolaborativni vid stvaralaštva jedni mogući vid rada na filmu. U ovom smislu, doprinos dramskoj interpretaciji direktora fotografije, Borisa Kaufmana ostavio je poseban trag na filmu. U cilju prezentovanja Vala u skladu sa Lametovom koncepcijom (kao lika čiji jedini spas je u tome da sebi i drugima pruži ljubav), Kaufman je za ovog protagonistu, više nego za druge likove, upotrebljavao posebne filmske tehnike (duge objektivne, koji je, zajedno sa maksimalnim otvorom blende) koje su doprinijele umekšavanju filmske slike (iste objektivne, mrežicu i različite

vrste difuznog svjetla je upotrebljavao i za glavnu protagonistkinju, Ledi, da bi prikazao njenu transformaciju).

Direktor fotografije, Boris Kaufman, bio je zaslužan za kreiranje najdramatičnijih scena na filmu ali i „mračnog“ tona filma. Ako se složimo sa stavom Linde Hačen da film oblikuje više adaptatora, onda bi i Kaufmana mogli smatrati svojevrsnim adaptatorom filma *Zmijska koža*. I pitanje autora scenarija na ovom filmu se komplikuje ako imamo u vidu činjenicu da je scenario mijenjan četiri puta i da su svi, uključujući i reditelja, učestvovali u njegovoj modifikaciji. Opet, pošto je Brando svojom glumom i improvizacijom učinio Vala dominantnijim likom nego što je onaj u drami, mogli bismo zaključiti da je i ovaj glumac, na sebi svojstven način, adaptirao Vilijamsov tekst.

Negativne kritike filma bile su upućene na račun glume: u Brandovoj glumi kritičari su nalazili ponavljanje osobenosti stila Stenlija Kovalskog, a u glumi Ane Manjani i Džoan Vudvord imitiranje prošlih uloga. Ovo optužbe nas navode na još jedan važan intertekst ovog filma, na onaj koji stvaraju glumačke persone, koje se neprestano prepliću sa ulogama koje doživljavamo ne dozvoljavajući nam da film svedemo na repliku originala.

Analiza četiri filmske verzije Vilijamsovog djela pedesetih pokazala je četiri različita filmska odgovora na Vilijamsov tekst u istom kulturno-istorijskom kontekstu. U eri paničnog straha od subverzije, antiintelektualizma, uniformnosti i sigurne udobnosti, kad se Holivud borio da se izvuče iz čeljusti najgore krize u svojoj istoriji, dodatno „pritisčan“ optužbama za poguban uticaj na građanstvo od najoštrije cenzure u istoriji filma, Vilijamsov „senzacionalistički“ materijal, koji se činio kao iskra nade koja će privući gledaoce u bioskope, svaki reditelj (Irving Reper, Elija Kazan, Ričard Bruks i Sidni Lamet) oblikovao je na svoj način.

Analiza filmske adaptacije drame *Staklena menažerija* u skladu sa idejom o adaptaciji kao intertekstualnom dijalogizmu i žanru kao važnom intertekstualnom aspektu adaptacije, omogućila nam je da zaključimo da se film *Staklena menažerija*, uobličen po konvencijama „ženskog filma“ ne može tumačiti samo na osnovu književnog predloška, dakle Vilijamsovog teksta, niti ocjenjivati u odnosu na njega. Proučavanje konvencija, narativa i tretiranja roda koje diktira „ženski film“ (fokus na

ženskom protagonistu, autonomija koja završava prihvatanjem konvencionalnog mjesta u društvu, kontradiktornost između ogoljene retorike i potisnutog govora, srećan kraj), poslužilo nam je ne samo kao polazna tačka analize tema, likova, događaja, scenografije i stila filma, nego i kao kriterijum ocjene adaptacije kao autonomnog, filmskog djela. Analiza glumačkog interteksta koji se savršeno uklopio u okvire „ženske priče“, izučavanje rediteljevog opusa u kome dominira melodrama, kao i uvid u posebne filmske tehnike prilagođene zahtjevima žanra, dodatno su doprinijeli da Reperov film sagledamo kao naturalističku melodramu o prevazilaženju kompleksa inferiornosti drugačijeg značenja od Vilijamsove ekspresionističke drame sa tragičnom vizijom.

Oslanjanje na stanovište Linde Hačćen da je adaptacija i *proizvod* (višeslojno ostvarenje koje stalno pohode originali ali koje se ne svodi na njegovu repliku) i *proces* uslovljen kontekstom kreacije i recepcije (promjenom forme, namjerom adaptatora, ukusom publike, odlukama cenzora i sl.) kao i na ideju da je film specifična *kolaborativna* umjetnost u kojoj su svi adaptatori u krajnjoj liniji, upućeni na *rediteljevo* tumačenje scenarija, pomoglo nam je da u analizi filma *Tramvaj zvani želja* zaključimo da je Vilijamsov tekst, koji je transformisan ne samo pod uticajem cenzure, nego i pod uticajem rediteljeve vizije i mnogobrojnih intertekstualnih elemenata, izrastao u autentično filmsko djelo koje nije moguće svesti na repliku originala.

Iako je imao namjeru da ostane vjeran Vilijamsovoj viziji, reditelj Kazan je, paradoksalno, „iznevjerio“ Vilijamsov tekst vlastitom autorskom estetikom i postupcima. Iako su Vilijamsova mračna vizija, kompleksnost Vilijamsovih likova i dvosmislenost teksta u filmu zadržani, Kazan je svojim tumačenjem drame *Tramvaj zvani želja* (idejom o „privlačnosti uništitelja“) i posebnim filmskim tehnikama koje su naglasile ovu viziju, *ispisao* Vilijamsov tekst svojim rukopisom. Verbalna „traka“ je, u Kazanovom filmu, kontekstualizovana neponovljivim auditivnim efektima svjetlom, sjenkama, glumom, posebnim kretanjima kamere i kadriranjem, novim lokacijama i filmskim simbolima u skladu sa rediteljevom vizijom koja je određene elemente drame naglasila, neke izostavila, a neke nove unijela, dajući izvornom djelu svoj pečat i posebno značenje. Kazanov umjetnički doprinos da sačuva univerzalnost teksta i da, orkestrirajući vrsnim glumcima, kompozitorima i scenografima, dâ svoj žig djelu (u kome gluma Branda i Vivijen Li, kao jedinstveno čitanje Vilijamsovog teksta ili odjeci filma *Prohujalo s vihorom* predstavljaju samo vidljivije filmske intertekstove koji

razlikuju film od njegovog izvora), još više dobija na značaju kad znamo koliki je bio pritisak cenzure, koji je u pogledu otvorenog tretiranja „zabranjenih tema“ i „okrnjio“ film.

Ideja Linde Hačen da adaptacija, uobličena pritiskom cenzure postaje „materijalni dokaz pomjeranja namjera“, kao i Krancova ideja o značaju intertekstualnih i kontekstualnih elemenata za tumačenje filma usmjerila nas je na to da film *Mačka na usijanom limenom krovu* sagledamo kao „porodičnu melodramu“ koja afirmiše dominantnu ideologiju, patrijarhalni poredak i nametnute društvene kategorije, ali prvenstveno kao otvoreni tekst koji je u stalnom dijalogu sa originalom od koga potiče i čije značenje se ne iscrpljuje niti poređenjem sa književnim originalom niti analizom žanrovskih konvencija. Pod uticajem censure, reditelj Bruks je saobrazio Vilijamsov tekst konvencijama dominantnog filmskog žanra, pa je izostavljanje Vilijamsovih šakaljivih tema, naglašavanje drugih, manje opasnih i inkorporiranje novih, za javnost prijemčivijih tema, doprinijelo stvaranju filma potpuno drugačijeg značenja u odnosu na Vilijamsov tekst. Istovremeno, paralele sa filmom *Građanin Kejn*, lično „obojeni“ elementi filma koji se odnose na rediteljevo tumačenje Vilijamsovog teksta, na elemente rediteljeve biografije kao i potenciranje za to doba neprihvatljivih tema, govore o prisustvu intertekstualnih i kontekstualnih elemenata čiji značaj se u tumačenju i ocjeni filma kao autonomnog artefakta ne smije ignorisati.

Konačno, analiza filma *Zmijaska koža* Sidnija Lameta u svjetlu novije teorije o adaptaciji kao procesu kojim se književni original filtrira kroz rediteljevu viziju ali i viziju ostalih filmskih stvaralaca, podstakao nas je na to da ovu adaptaciju sagledamo kao vješto oblikovano i u pozitivnom smislu pojednostavljeno, rediteljevo, demistifikovano, čitanje Vilijamsovog mita o Orfeju u kome dominira muški protagonista i „odzvanjaju“ teme tipične za rediteljev opus, ali i djela čiji osobeni mračni ton govori o autorskom pečatu direktora fotografije.

Istraživanje Vilijamsovog djela na filmu otvorilo je mnoga interesantna pitanja. Prvo koje se nameće jeste pitanje autorstva. Ko je „adaptator“ filma *Tramvaj zvani želja*? Da li ovaj film pamtimo po Vilijamisu, Kazanu ili, možda po fantastičnom spoju glumačkih talenata Marlona Branda i Vivijen Li? Da li je, s obzirom na to da je Vilijamsov učestvovao u pisanju scenarija za filmove *Staklena menažerija*, *Tramvaj zvani*

želja i Zmijska koža, njegov rukopis vidljiv na filmu, i zašto je, s obzirom na tu činjenicu, krajnji rezultat bio izvor piščeve frustracije? Pamtimo li *Mačku na usijanom limenom krovu* po senzualnosti i vitalnosti Elizabet Tejlor, „uzdržanoj“ glumi Pola Njumena, „sirovosti“ Berla Ajvsa ili po kompaktnoj priči? Da li je za „mračni“ ton *Zmijske kože* podjednako „kriv“ Boris Kaufman, koliko i reditelj Lamet i scenarista Vilijams?

Zanimljivo pitanje koje, zbog opsežnosti teme, nije moglo biti predmet istraživanja ovog rada bilo bi pitanje različitih *filmskih* čitanja Vilijamsovog teksta uslovljenog promjenama kulturo-istorijskog konteksta. U kom pogledu se filmska verzija *Staklene menažerije* iz 1984. godine razlikuje od one s početka pedesetih, od one nastale u Indiji 2004. godine, ili one na malajalam jeziku 2011. godine? Kakvo čitanje Vilijamsovog teksta *Tramvaj zvani želja* i žanrovskog preuobličavanja su nam donijeli filmovi Vudija Alena i Pedra Almodovara? Koji razlozi su uticali na to da isti reditelj različito oblikuje isti materijal sedamdesetih godina i početkom dvadesetog vijeka? U kakav dijalog sa filmskom verzijom iz pedesetih, osamdesetih, i s onom s početka dvadesetog vijeka se upušta savremeni gledalac? Do koje mjere je njegovo čitanje savremene verzije uslovljeno „tovarom“ prošlih adaptacija, a koliko poznavanjem Vilijamsovog teksta? Kojim kriterijumom se najbolje služiti u ocjeni pojedinačnih adaptacija?

Naše istraživanje Vilijamsovog djela na ekranu nije pokrilo televizijske ekranizacije Vilijamsovih drama, niti ekranizacije (za „veliki“ i „mali ekran“) Vilijamsovih drugih značajnih djela (romana, priča), što bi, sigurno, otvorilo mnoga zanimljiva pitanja poput pitanja specifičnosti adaptacije za televiziju u odnosu na filmski medij, različitosti adaptacije dramskog teksta u odnosu na roman ili novelu, mogućnosti i izazova koje pred adaptaciju postavlja svaka od ovih književnih formi kad se prenosi na „mali“ u odnosu na „veliki“ ekran, razlike u pogledu autorstva kad govorimo o radu na televiziji i na filmu itd.

Nadamo se da će neko buduće istraživanje uzeti u obzir i ova, uvijek zanimljiva pitanja.

BIBLIOGRAFIJA

Primarni izvori:

I Djela Tenesija Vilijamsa

- Vilijams, Tenesi, *Mačka na usijanom limenom krovu*, Beograd: NNO International, 2002.
- Vilijams, Tenesi, *Staklena menažerija*, u: *Pre i posle „Kose“: Savremena američka drama*, ur. Jovan Ćirilov, prev. Nada Ćurčija-Prodanović, Beograd: Zepter Book, 2002, 1–69.
- Vilijams, Tenesi, *Tramvaj zvani želja*, u: *Pre i posle „Kose“: Savremena američka drama*, ur. Jovan Ćirilov, prev. Vera Nešić i Dragoslav Andrić, Beograd: Zepter Book World, 2002, 69–161.
- Williams, Tennessee, *Camino Real*, in: *The Theatre of Tennessee Williams, Volume 2*, New York: New Directions Books, 1971.
- Williams, Tennessee, *Summer and Smoke*, in: *The Theatre of Tennessee Williams, Volume 2*, New York: New Directions Books, 1971, 113–257.
- Williams, Tennessee, *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*, London: Penguin Books, 1976.
- Williams, Tennessee, *Where I Live: Selected Essays*, New York: New Directions Publishing, 1978.
- Williams, Tennessee, *The Glass Menagerie*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun, 1984.
- Williams, Tennessee, *A Streetcar Named Desire*, Oxford: Heinemann Education Publishers, 1995.
- Williams, Tennessee, *Baby Doll and Other Plays*, London: Penguin, 2000.
- Williams, Tennessee, *Orpheus Descending*, in: *Best American Plays, Fifth Series–1957–1963*, New York: New Directions, 2000, 509–551.
- Williams, Tennessee, *The Selected Letters of Tennessee Williams, Volume 2, 1945–1957*, eds. Nancy, M. Tischler, Albert J. Devlin, New York: New Directions, 2004.

Williams, Tennessee, *Memoirs*, New York: New Directions, 2006.

Williams, Tennessee, *Notebooks*, ed. Margaret Bradham Thornton, New Haven CT: Yale University Press, 2007.

II Filmografija

The Glass Menagerie, Dir. Irving Rapper. Warner Bros., Twentieth Century Film Corp., 1950.

A Streetcar Named Desire, Dir. Elia Kazan. Warner Bros., 1951.

Cat on a Hot Thin Roof, Dir. Richard Brooks, MGM, 1958.

The Fugitive Kind, Dir. Sidney Lumet, United Artists, 1959.

Sekundarni izvori:

Ames, Christopher, "The Big Knife: Hollywood's 'Fable About Moral Values and Success'", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 111–130.

Arnheim, Rudolf, "A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film", in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo, London: Bloomsbury Academic, 2013, 55–73.

Babac, Marko (ur.), *Leksikon televizijskih i filmskih pojmova*, Beograd: Naučna knjiga, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1993.

Back, John S., "Come Back, Little Scopophile: Williams Inge, Daniel Mann, and Cinematic Voyerism", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 90–111.

Balázs, Bella, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, tr. Edith Bone, London: Dennis Dobson, 1952.

Barthes, Roland, „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, u: *Savremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Zagreb: Globus, Nakladni zavod, 1992, 47–78.

Basin, André, *What Is Cinema?*, ed. and tr. Hugh Gray, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.

- Basin, André, "Adaptation, or The Cinema as Digest", in: *Film Adaptation*, ed. J. Naremore, New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, 19–28.
- Basin, André, "Theater and Cinema", in: *Film Theory and Criticism*, ed. M. Cohen, L. Braudy G. Mast, Oxford: Oxford University Press, 1992, 375–387.
- Beja, Morris, *Film and Literature: An Introduction*, New York: Longman, 1979.
- Bigsby, C. W. E, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Bigsby, Christopher, (ed.), *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Bloom, Harold, *Bloom's Modern Critical Views: Tennessee Williams*, New York: Infobase Publishing, 2007.
- Bluestone, George, *Novels into Film*, Berkeley: University of California Press, 1961.
- Boxill, Roger, *Tennessee Williams*, New York: St. Martin's Press, 1987.
- Braudy, Leo, "Acting: Stage vs. Screen", in: *Film Theory and Criticism*, eds. G. Mast, M. Cohen, L. Braudy, Oxford: Oxford University Press, 1992, 387–395.
- Bray, William Robert, "Elia Kazan's *A Streetcar Named Desire*", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 70–89.
- Bray, William Robert, R. Barton Palmer (eds.), *Modern American Drama on Screen*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Brewer, Mary F, "Sidney Lumet's Family Epic: Re-imagining *Long Day's Journey into Night*", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 167–186.
- Brietzke, Zander, *American Drama in the Age of Film*, Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007.
- Byars, Jackie, *All that Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950-s Melodrama*, Chapel Hill: University of North Carolina, 1991.
- Cardullo, Bert (ed.) *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, London: Bloomsbury Academic, 2013.
- Cardullo, Bert, "Theater Versus Film: An Historical Introduction", in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo, London: Bloomsbury Academic, 2013, 1–18.

- Cardwell, Sarah, "Adaptation Studies Revisited: Purposes, Perspectives, and Inspiration", in: *The Literature/Film Reader, Issues of Adaptation*, eds. Peter Lev James M. Welsh, Maryland: Scarecrow Press Inc., 2007, 51–65.
- Cardwell, Sarah, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Cash, W. J., *The Mind of the South*, New York: Vintage, 1969.
- Chatman, Seymour, "What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)", in: *Film Theory and Criticism*, eds. G. Mast, M. Cohen, L. Braudy, Oxford: Oxford University Press, 1992, 403–420.
- Crandell, George W., "The Cinematic Eye in Tennessee Williams's *The Glass Menagerie*", *The Tennessee Williams Annual Review* 1, 1998: 1–12.
- Cunningham, Frank R., *Lumet: Film and Literary Vision*, Lexington: University Press of Kentucky, 2001.
- Daniel, Douglass. K., *Tough As Nails: The Life and Films of Richard Brooks*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2011.
- Dimčić, Dragan, Vladimir Cerić, *Priručnik iz video montaže*, Beograd: MST Gajić, 2012.
- Dryden, John, "On Translation", in: *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, eds. Rainer Schulte, John Biguenet, Chicago: University of Chicago Press, 1992, 17–32.
- Dudley, Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Dženkins, Filip, *Istorija SAD*, prev. Ljiljana Nikolić, Beograd: „Filip Višnjić“, 2002.
- Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, ed. Jay Leyda, New York: Meridian Books, 1957.
- Eisenstein, Sergei, *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. Jay Leyda, New York and London: Harcourt, 1977.
- Eldridge, David, "Filming *Our Town* (1940) or the Problem of Looking at Everything Hard Enough", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 29–51.
- Erskine, Thomas, L., James M. Welsh, "Drama into Film", in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, London: Bloomsbury Academic, 2013, 218–231.

- Falk, Signi Lenea, *Tennessee Williams*, New York: Twayne Publishers, 1961.
- Foreman, Carl, "Movies Versus Theatre: The Case for the Movies", in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo, London: Bloomsbury Academic, 2013, 158–162.
- Geraghty, Christine, *Now A Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*, Lanham, Maryland: Roman and Littlefield Publishers, 2008.
- Grey, Richard, *A History of American Literature*, Wiley Blackwell: Blackwell Publishers, 2012.
- Guthrie, Tyrone, "Movies Versus Theatre: The Case for the Theatre", in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo, London: Bloomsbury Academic, 2013, 151–158.
- Halliwell, Martin, "Adapting Lorraine Hansberry's Sociological Imagination: Race, Housing, and Health in *A Raisin in the Sun*", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 130–148.
- Halliwell, Martin, *American Culture in the 1950's*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Hassan, Ihab, *Contemporary American Literature 1945–1972*, New York: Frederick Ungar Publishing, 1973.
- Heintzelman, Greta, Alycia Smith, *Critical Companion to Tennessee Williams: A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Facts on File, 2005.
- Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=45451> (16. 09. 2015).
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006.
- Jones, David, R., *Great Directors at Work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*, London: University of California Press, 1986.
- Kazan, Elia, *A Life*, New York: Alfred A. Knopf, 1988.
- Kazan, Elia, *Kazan on Directing*, New York: Alfred A. Knopf, 2009.
- King, Richard H, *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening of the American South, 1930–1955*, New York: Oxford University Press, 1982.

- Klein, Amanda Ann, "Realism, Censorship, and the Social Promise of *Dead End*", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 9–29.
- Klein, Michael, Gillian Parker, *The English Novel and the Movies*, New York: Ungar, 1981.
- Kolin, Philip C. (ed.), *Confronting Tennessee William's Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism*, Westport: Greenwood Press, 1993.
- Kos-Stanišić, Lidija, *Vojne komponente američke vanjske politike*, Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo i Naklada Jesenski i Turk, 3 (2000): 111–140.
- Kozloff, Sarah, *Overhearing Film Dialogue*, Berkeley: University of California Press, 2000.
- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, MB Hansen: Princeton University Press, 1997.
- Kracauer, Siegfried, "The Theatrical Story", in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo, London: Bloomsbury Academic, 2013, 133–151.
- Krantz, David L, "Trying Harder: Probability, Objectivity, and Rationality in Adaptation Studies", in: *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, Maryland: Scarecrow Press, 2007, 77–105.
- Krebs, Katja (ed.), *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, New York: Routledge, 2014.
- Kuk, Dejvid A., *Istorija filma I*, prev. Mirjana Nikolajević, Beograd: Clio, 2005.
- Kuk, Dejvid A., *Istorija filma II*, prev. Aleksandar-Luj Todorović, Mirjana Nikolajević. Beograd: Clio, 2007.
- Lev, Peter, *History of the American Cinema: The Fifties: Transforming the Screen 1950–1959*, New York: Charles Scribner's Sons, 2003.
- Leitch, Thomas, *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.
- Leverich, Lyle, *Tom: The Unknown Tennessee Williams*, New York: Crown Publishers, 1995.
- Leyda, Jay (ed.), *Film Form: Essays in Film Theory*, New York, London: Harcourt, 1977.

- Lindsay, Vachel, "Thirty Differences Between the Photoplays and the Stage", in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo, New York: Bloomsbury Academic, 2012, 18–26.
- Lumet, Sidney, *Making Movies*, New York: Vintage Books, 1995.
- Mahne, P., Theodore, The Times-Picayune, March, 23rd, 2014. Dostupno na: http://www.nola.com/arts/index.ssf/2014/03/his_relationship_with_new_orle.html (10. 02. 2015).
- Manvell, Roger, "Filmmaker, Actor, and Audience; Dramatist, Screenwriter, and Director", in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo, London: Bloomsbury Academic, 2013, 184–194.
- Marčetić, Adrijana, *Figure pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga, 2003.
- Mast, Gerald, "Literature and Film", in: *Interrelations of Literature*, eds. Joseph Gibaldi, Jean-Pierre Barricelli, New York: The Modern Language Association of America, 1982, 278–305.
- Mast, Gerald, Marshall Cohen, Leo Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- McFarlane, Brian, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press, 1996.
- McFarlane, Brian, "It Wasn't Like That in The Book", in: *The Literature Film Reader: Issues of Adaptation*, eds. Peter Lev, James M. Welsh, Plymouth: The Scarecrow Press, 2007, 3–15.
- Mencken, H. L., "The Sahara of the Bozart", in: *The American Scene: A Reader*, ed. Huntington Cairns, 157–168, New York: Alfred A. Knopf, 1977.
- Miller, Frank, Turner Classic Movies, *The Fugitive Kind*. Dostupno na: <http://www.tcm.com/this-month/article/202850%7C0/The-Fugitive-Kind.html> (03. 05. 2015).
- Mitry, Jean, "Remarks on the Problem of Cinematic Adaptation", *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Spring 1971.
- Moan, Rafaela, *Filmski žanrovi*, prev. Luj Todorović, Beograd: Clio, 2006.
- Münsterberg, Hugo, "From the Film: A Psychological Study", in: *Film Theory and Criticism*, ed. Marshal Cohen, Leo Braudy, Gerald Mast, Oxford: Oxford University Press, 1992, 355–362.

- Murphy, Brenda, "David Mamet Brings Film to Oleanna", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 238–255.
- Murphy, Brenda, *The Theatre of Tennessee Williams*, New York: Bloomsbury Publishing, 2014.
- Naremore, James, *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- Naremore, James, "Introduction: Film and the Reign of Adaptation", in: *Film Adaptation*, ed. J. Naremore, Brunswick: Rutgers University Press, 2000, 1–19.
- Nelson, Benjamin, *Tennessee Williams: His Life and Work*, London: Peter Owen, 1961.
- Neve, Brian, *The Cinema of an American Outsider*, London: I. B. Tauris, 2009.
- Nicoll, Allardyce, "Film Reality: The Cinema and the Theatre", in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo, London: Bloomsbury Academic, 2013, 73–91.
- Palmer, R. B, W. R. Bray, *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America*, Austin: University of Texas Press, 2009.
- Palmer, R. B, "Screening *Death of a Salesman*: Arthur Miller's Cinema and Its Discontents", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 51–70.
- Panofsky, Erwin, "Style and Medium in the Motion Pictures", in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo, London: Bloomsbury Academic, 2013, 39–55.
- Parks, H. Bemford, *Istorija Sjedinjenih Američkih Država*, prev. Krsto Radović Aleksandar Petrović, Beograd: RAD, 1985.
- Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija 2/2*, Zagreb: JLZ „Miroslav Krleža“, 1990.
- Peterlić, Ante, *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=594> (08. 05. 2015).
- Phillips, Gene D., *The Films of Tennessee Williams*, Philadelphia: Art Alliance Press, 1980.
- Pudovkin, Vsevolod, "Stanislavsky's System in the Cinema", in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo, London: Bloomsbury Academic, 2013, 111–119.

- Pugh, Tison, "Theatrical, Cinematic, and Domestic Epic in Tony Kushner's *Angels in America*", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 271–289.
- Quin, Eleanor, Turner Classic Movies. *Cat on a Hot Tin Roof*. Dostupno na: <http://www.tcm.com/tcmdb/title/2768/Cat-on-a-Hot-Tin-Roof/articles.html> (12. 03. 2014).
- Rapf, Joanna E. (ed.), *Sidney Lumet: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 2006.
- Raw, Laurence, "Actor, Image, Action: Anthony Drazan's *Hurlyburly* (1998)", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 220–238.
- Ray, Robert B., "The Field of 'Literature and Film'", in: *Film Adaptation*, Brunswick: Rutgers University Press, 2000, 38–54.
- Review of New Films in Sydney, *The Sunday Herald* (Sydney, NSW: 1949–1953), Sunday 13 July 1952, 12. Dostupno na: <http://trove.nla.gov.au/ndp/del/article/18511481> (23. 12. 2015).
- Roche, David Lavery and Nancy Mc Guire, "Hollywood's *Who's Afraid of Virginia Woolf?*: Breaking the Code.", In *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 187–202.
- Roudané, Matthew C. (ed.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Saddik, Annette J, "Sex, Lies, and Independent Film: Realism and Reality in Sam Shepard's *Fool for Love*", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 203–220.
- Shaw, Bernard, "The Drama, the Theatre, and the Films", in: *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*, ed. Bert Cardullo, Bloomsbury Academic: London, 2013, 34–39.
- Sinyard, Neil, "Double Vision: The Film Adaptations of *The Children's Hour*", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, 149–167. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Sontag, Susan, "Film and Theatre", in: *Film Theory and Criticism*, eds. G. Mast et al., Oxford: Oxford University Press, 1992, 362–375.

- Stam, Robert, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", in: *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, 54–79.
- Stam, Robert, *Film Theory: An Introduction*, Malden: Blackwell Publishers, 2000.
- Stam, Robert, Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Sykes, John D. Jr., "To What End a Cinematic Wit?", in: *Modern American Drama on Screen*, eds. W. R. Bray, R. B. Palmer, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 255–271.
- The Criterion Collection, *The Craft of Sidney Lumet*. Dostupno na: <https://www.criterion.com/current/posts/1810-the-craft-of-sidney-lumet> (11. 07. 2014).
- Tischler, Nancy M., *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*, New York: Citadel Press, 1961.
- Tischler, Nancy M., *Student Companion to Tennessee Williams*, Westport: Greenwood Press, 2000.
- Tischler, Nancy M., "Tiger – tiger! Blanche's Rape on Screen", in: *Critical Insights: A Streetcar Named Desire*, ed. Brenda Murphy, Pasadena: Salem Press, c2010, 276–296.
- Turan, Kenneth, A 'Streetcar' Named Entire, September 26, 1993. Dostupno na: http://articles.latimes.com/1993-09-26/entertainment/ca-39041_1_elia-kazan-s-film (12. 03. 2014).
- Turković, H., *Filmski leksikon*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2008. Dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=765> (17. 03. 2014).

Korisni internet izvori:

http://www.imdb.com/?ref =nv_home/

<http://film.lzmk.hr/>

PRILOZI

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а ВЕСНА М. ТРИПКОВИЋ - САМАРЦИЋ
број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

АМЕРИЧКА ДРАМА НА ФИЛМУ: ТЕНЕСИ ВИЛИАМС

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, Април, 2016. године

Весна Трипковић - Самарцић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора ВЕСНА М. ТРИПЛОВИЋ - САМАРЦИЋ
Број уписа _____
Студијски програм НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Наслов рада АМЕРИЧКА ДРАМА НА ФИЛМУ: ТЕНЕСИ ВЕЛИЈАМС
Ментор ПРОФ. ДР РАДОЈКА ВУКЧЕВИЋ

Потписани Весна Трипловић - Самарцић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, април, 2016. године

Весна Трипловић - Самарцић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

АМЕРИЧКА ДРАМА НА ФИЛМУ: ТЕНЕСИ
ВИЛИАМС

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, април, 2016. године

Беога Јуришић-Самарин

BIOGRAFIJA

Vesna Tripković-Samardžić rođena je 27. avgusta 1973. godine u Nikšiću. Diplomirala je na Odsjeku za engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Nikšiću 1995. godine. Postdiplomske studije, smjer Nauka o književnosti, završila je na Filološkom fakultetu u Beogradu. Pod mentorstvom prof. Dr Radojke Vukčević odbranila je magistarski rad na temu „Slika društva u dramama Tenesija Vilijamsa“ 2008. godine.

Od 1996. do 1998. godine radila je kao profesor engleskog jezika u Šestoj beogradskoj gimnaziji u Beogradu, a od 1998. do 1999. godine kao profesor engleskog jezika u Gimnaziji u Kotoru. Od 2000. do 2007. godine radila je kao saradnik u nastavi na Odsjeku za engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Nikšiću, gdje je bila angažovana na predmetima: Američka književnost, Engleska književnost I i Savremeni engleski jezik I, II i III. Od školske 2007. godine radi kao viši lektor na Fakultetu za strane jezike Univerziteta Mediteran. Angažovana je na časovima obrade teksta na Savremenom engleskom jeziku I i na časovima engleskog jezika struke na Fakultetu vizuelnih umjetnosti i na Fakultetu za poslovne studije. Objavljivala je naučne radove iz američke književnosti u zemlji i regionu.