

Kultura filmske adaptacije

Dragojević, Mia

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:347572>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-28**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Mia Dragojević

Kultura filmske adaptacije

(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, 2020.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kulturalne studije

Mia Dragojević

Matični broj: 0055478615

Kultura filmske adaptacije

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij kulturologije

Mentor: dr. sc. Boris Ružić

Rijeka, 2020.

SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

U ovom radu pišem o filmskim adaptacijama, točnije o porastu broja prerada starih filmova koje Hollywood učestalo reciklira. Iznijeti ću par teza koje će nastojati objasniti zašto je došlo do te pojave. Kao primjer filmskih prerada odabrala sam sljedeće filmove/serije: *Carrie* (1976.)/*Carrie* (2013.), *Twin Peaks* (1990.-1991.)/*Twin Peaks: The Return* (2017.), *The Rocky Horror Picture Show* (1975.)/ *The Rocky Horror Picture Show: Let's Do the Time Warp Again* (2016.), *12 Monkeys* (1995.)/ *La Jetée* (1962.) i *Psycho* (1960.)/ *Psycho* (1998.).

Filmska prerada je produkcija novog sadržaja (filma) koji se temelji na ranijoj produkciji. Da bi se film mogao smatrati preradom mora se bazirati na original u smislu radnje, likova i formata ali uz određene prilagodbe vremenu u kojem nastaje. Činjenica je da proces adaptacije/prerade filmova postoji od početka filmskog stvaralaštva, međutim možemo primjetiti kako je taj trend početkom 21. stoljeća dobio novi uzlet i njime započinje novo doba recikliranja sadržaja u Hollywoodu. Postavlja se pitanje zašto danas svjedočimo tolikom broju filmskih prerada? Na to pitanje postoji više odgovora koji će se analizirati kroz ovaj rad. Činjenica je da je Hollywood biznis koji ovisi o profitu sadržaja kojeg objavljuje. Profit u većini slučajeva dolazi ispred kvalitete, zato raste broj prerada starih uspješnica koje garantiraju popularnost i uspjeh (profit) i ima već formiranu publiku. Danas izvorni scenariji i neistraženi koncepti lako gube svoje mjesto u moru već poznatih i „sigurnih“ projekata kao što su prerade.

Filmovi su ogledalo suvremene kulture, Hollywood radi na principu potražnje publike koja je sklona filmskim preradama, možda zbog nostalgije koje ti filmovi bude u njima, možda zbog likova koji su toliko ikonični i „besmrtni“, a i zbog određenih filmskih franšiza koje već desetljećima imaju odane obožavatelje, a koji su plodno tlo za prerađivanje (*Star Wars*, *Ralje*, *Jurassic Park*...).

Ključne riječi: film, intertekstualnost, recikliranje, kultura, prerada

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. Fenomen filmskih prerada	2
3. Intertekstualnost	4
4. Filmska adaptacija romana	6
5. Prerade horor filmova	7
6. Prerade TV serija; <i>Twin Peaks (1990.-1991.)/Twin Peaks The Return (2017.)</i>	8
7. <i>Carrie (1976.)/Carrie (2013.)</i>	12
8. <i>The Rocky Horror Picture Show (1975.)</i> <i>The Rocky Horror Picture Show: Let's Do The Time Warp Again (2016.)</i>	14
9. <i>12 Monkeys (1995.)/La Jetée (1962.)</i>	17
10. <i>Psycho (1960.)/ Psycho (1998.)</i>	19
11. Zaključak	22
12. Literatura	25
13. Slike	27

1. Uvod

Tema ovog završnog rada su filmske prerade i njihov uzlet početkom 21. stoljeća pa sve do danas. U prvom poglavlju analizirati ću fenomen filmskih prerada i navesti par primjera zašto je došlo do njihova porasta, također ću po uzoru na knjigu *Play it Again, Sam: Retakes on Remakes* (1998.) autora Andrewa Hortona i Stuarda Y. McDougala podijeliti filmske prerade u 15 kategorija, s odgovarajućim filmskim primjerima.

Nadalje osvrnuti ću se na pojam intertekstualnosti koji je relevantan za ovu temu. Objasniti ću pojam intertekstualnost po uzoru na teoriju filozofkinje Julije Kristeve i teoretičara književnosti Bahtina, onda ću smjestiti taj pojam u kontekst filma.

U sljedećem poglavlju pisati ću o filmskim adaptacijama knjiga referirajući se na američkog teoretičara filma Roberta Stama i njegov akademski članak *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation* (2000.). Nadalje kratko ću se osvrnuti na filmske prerade u kontekstu horor žanra, referirajući se na knjigu *Remaking Horror: Hollywood's New Reliance on Scares of Old* (2013.) autora Jamesa Francisa Juniora.

Zatim ću pisati o preradama TV serija i u tom kontekstu analizirati ću seriju *Twin Peaks* (1990.-1991.) i njen nastavak *Twin Peaks The Return* (2017.). U ovom slučaju nije riječ o preradi već nastavku serije. Smatram da je taj primjer relevantan za temu jer je napravljen čak 27 godina nakon originala i prikazuje novi osvježeni *Twin Peaks* ali sa starom mistikom i atmosferom iz originala.

Kritički ću analizirati i usporediti filmove: *Carrie* (1976.)/*Carrie* (2013.), *The Rocky Horror Picture Show* (1975.)/ *The Rocky Horror Picture Show: Let's Do the Time Warp Again* (2016.), *12 Monkeys* (1995.)/ *La Jetée* (1962.) i *Psycho* (1960.)/ *Psycho* (1998.).

2. Fenomen filmskih prerada

Praksa prerade filmova datira skoro od samog početka kinematografije. Australijski profesor i autor Constantine Verevis u svojoj knjizi *Film Remakes*¹ napisao je da se na prerade gleda kao trend potaknut od komercijalne strane hollywoodskog konglomerata. U tom pogledu filmske prerade smatraju se pokušajem filmske industrije da replicira stare uspješnice i na taj način minimalizira rizik od neuspjeha koristeći se već poznatim i doživljenim iskustvom i osjećajem koji će prerada pobuditi u gledatelju. To je ujedno i jedan od najvažnijih razloga zašto filmske prerade imaju takav značaj danas i zašto se toliko produciraju. Zagarantiran profit gura u stranu nove, neistražene ideje i koncepte koje ne dolaze do izražaja u moru prerada.

Osim toga, napretkom tehnologije došlo je do pojave novih specijalnih efekata koji se koriste u filmu, a koji nisu postojali za vrijeme produkcije starih filmova (to je posebno relevantno za horor i znanstveno-fantastične žanrove). Samim time moderna tehnika i kinematografija zamjenjuje zastarjele filmske tehnike dajući im novo, uzbudljivo i suvremeno ruho.

Kao još jedan razlog porasta broja prerada smatra se i nedostatak kreativnost i lijenost u suvremenoj kinematografiji općenito. Verevis u svojoj knjizi citira engleskog filmskog kritičara Marka Kermodea koji kaže da su prerade poput *The Texas Chainsaw Massacre* (Hooper, 1974.) „cinične 'vježbe rebrandinga' i dokaz o lijenosti unutar zabavne industrije i sklonost pretprodaji proizvoda“.² Čini se da su filmske prerade postale umjetničko djelo postmoderne. Oslanjaju se na prethodne izvore, odbijaju originalnost, interest im leži u intertekstualnoj diskusiji. Bez obzira na to prerade su prvi kinematografski izum nakon tehničke realizacije pokretne slike, taj fenomen prisutan je od samog početka kinematografije. Unatoč varijacijama u kvaliteti filmske prerade (od onih loših do dobrih), postoji konsenzus da se neki filmovi ne bi smjeli prerađivati, bez obzira na tehnologiju, bez obzira na zemlju odakle potječu i bez obzira na kulturni status koji imaju.

¹ Constantine Verevis, *Film Remakes*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006:4 (Vlastiti prijevod)

² Constantine Verevis, *Film Remakes*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006:4 (Vlastiti prijevod)

Postoji više vrsta filmskih prerada o kojima u knjizi *Play it Again, Sam: Retakes on Remakes* pišu Andrew Horton i Stuart Y. McDougal. Oni su prerade podijelili u 15 kategorija:³

1. Nijemi film prerađen u zvučni film [*Ben Hur* - Fred Niblo (1926.)/William Wyler (1959.)]
2. Zvučni film određenog redatelja prerađen u istoj zemlji [*Lady for a Day* red. Frank Capra (1936.)/*Pocketful of Miracles* (1961.)]
3. Filmska prerada koja svjesno ocrta elemente filma drugog redatelja [*Scarface* H. Hawk (1932.)/B. De Palma (1983.)]
4. Film napravljen u Americi prerađen kao inozemni film [*Diary of a Chambermaid* red. Jean Renoira (1946.)/ Luis Buñuel (1964. Francuska)]
5. Filmovi sa više prerada iz ere zvučnih i nijemih filmova [*Sadie Thompson* (Raoul Walsh, 1928.)/*Rain* (Lewis Milestone, 1932.)/*Miss Sadie Thompson* (Curtis Bernhardt, 1953.)]
6. Prerada filma u formu televizijskog filma [*Sweet Bird of Youth* (Richard Brooks, 1962.)/Nicholas Roeg, TV film 1989.]
7. Prerada koja mijenja kulturalne postavke filma [*The Big Sleep* (Howard Hawks, SAD 1946.)/Michael Winner, Velika Britanija 1978.]
8. Prerada u kojoj se mijenja spol glavnih likova [*The Front Page* (Lewis Milestone, 1931.)/*His Gal Friday* (Howard Hawks, 1941.)]
9. Prerada u kojoj se mijenja rasa glavnih likova [*Anna Lucasa* (Irving Rapper, 1949. sa Paulette Goddard/Arnold Laven, 1958. sa Earthaom Kitt)]
10. Prerada u kojoj isti glumac iznova glumi istu ulogu [Ingrid Bergman u švedskoj i američkoj verziji filma *Intermezzo* (Gustav Molander 1936./Gregory Ratoff 1939.)]
11. Prerada nastavka filma koji je i sam predmet višestrukih prerada [*The Bride of Frankenstein* (James Whale, 1975.)/*The Bride* (Frank Roddam, 1985.)]
12. Komične i parodijske prerade [*Frankenstein* (James Whale, 1931.)/*Young Frankenstein* (Mel Brooks, 1954.)]
13. Pornografske prerade [*Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984.)/*Ghostbusters* (1991.)]
14. Prerada koja mijenja omjer boje i slike originalnog filma [*The Thing* (Christian Nyby, 1951. crno bijela tehnika)/John Carpenter, verzija u boji 1982.)]

³ Andrew Horton, Stuart Y. McDougal, *Play it Again, Sam: Retakes on Remakes*, Berkeley, University of California Press 1998:28-30 (Vlastiti prijevod)

15. Očigledna prerada čiji je status prerade opovrgnut od strane redatelja [*Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966.) / Francis Ford Coppola *The Conversation* (1974.)]

3. Intertekstualnost

Pojam intertekstualnosti popularizirala je Julia Kristeva, bugarska filozofkinja i lingvistica, u svom eseju *Word, Dialogue and Novel* (1980.).⁴ Kristeva tvrdi da su svi tekstovi intertekstualni. Koncept intertekstualnosti, koji zagorava Kristeva, temelji se na Bahtinovom shvaćanju da je svaka izjava međusobno ovisna i povezana s onim što je prije rečeno unutar društveno-političkog tekstualnog okruženja.

Filmovi kao umjetnička forma sadržaj najčešće posuđuju iz već postojećih sadržaja, socijalne i literarne tradicije. Razvojem tehnologije porasla je i dostupnost tekstova te sama svijest o povijesti filma među novim filmskim redateljima. Samoreferencijalnost je uobičajena značajka filmova, različiti žanrovi, stilovi, likovi i glumci su kroz desetljeća kinematografije stvorili spremište referenca koje svaki filmaš može koristiti pri stvaranju svojih radova. Filmski teoretičar Christian Metz naveo je da su „filmovi tekstualni sustav koji je cjelovit unutar sebe“⁵. Filmovi uistinu inspiraciju pronalaze unutar literature, društvenih praksi, tradicija i običaja, apriori filma i medijskih tekstova. Filmovi postoje u sustavu u kojem se njihov sadržaj svjesno ili nesvjesno posuđuje iz drugih već postojećih tekstova uključujući i filmove. Literarni tekstovi uvijek si bili izvrstan izvor kinematografskog sadržaja, a ta praksa je davno uspostavljena u filmu.

Korijeni intertekstualnosti sežu u 20. stoljeće i rad Ferdinanda de Saussurea, on tvrdi da su „jezični znakovi proizvoljni i postoje unutar sustava te proizvode značenje kroz njihovu sličnost i razliku od drugih znakova“⁶.

Na tekstualnu analizu u filmovima utjecali su strukturalizam, naratologija, psihoanaliza, Praška škola i književna dekonstrukcija. Time su Metz, Barthes, Lacan i Propp postali osnova za analizu filma. Bazirajući se na Kristevoj teoriji intertekstualnosti filmovi se počinju

⁴ Kristeva J. *Word, Dialogue and Novel*, New York, Colombia University Press 1980.

⁵ Margrit Tröhler & Guido Kirsten *Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018:21 (Vlastiti prijevod)

⁶ Bally & Sechehaye *Course in General Linguistics*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1916:67 (Vlastiti prijevod)

analizirati u relaciji sa drugim tekstovima i drugim filmovima. Intertekstualnost filmove oslobađa od žanrovskih granica i omogućuje redateljima da se igraju formom i sadržajem. Umjesto da se ograniče na jedan medij, intertekstualnost omogućuje filmovima vezu sa ostalim umjetnostima i medijima.

Intertekstualne veze u filmu omogućuju korištenje stila jednog filma u drugi, stil jednog redatelja i njegovi načini stvaranja mogu se iskoristiti u drugom filmu drugog redatelja. Dobar primjer za to je Hitchcockov *Psiho* (Hitchcock, 1960.), koji je dobio razne svoje prerade, parodije ili omaže. Takve prerade ili aluzije na slavni Hitchcockov klasik ukazuju na interes gledatelja u odnosu na originalan film ali i njihovu spremnost da pogledaju i uživaju u različitim preradama istog. Filmovi u doba postmoderne u svojoj osnovi su intertekstualni. Tamo dolazi do mješavine žanrova, umjetničkih stilova, i ostalih elemenata koji lutaju po golemom području tekstova koji su već napisani i izvedeni. Stereotipni okviri, slike ili ikonografske slike sačinjavaju intertekstualnu dimenziju u analizi filma. Novi filmovi se referiraju na stare filmove, filmaši se često prilagođavaju novom vremenu ili su jednostvano nadahnuti djelima njihovih prethodnika i žele ih ponovno rekreirati na svoj način.

Jedan od najpopularnijih i najcjenjenijih filmskih redatelja sadašnjice, Quentin Tarantino majstor je intertekstualnosti. Njegovi filmovi prožeti su intertekstualnim referencama koje sam gledatelj pronalazi i povezuje sa originalima. Upravo zato Tarantino je često kritiziran da „reciklira ono što je već viđeno“. Erik Toth u svom radu *Intertextuality in the Cinematic Production of Quentin Tarantino* (2012.) osvrnuo se na Tarantinov kulturni film *Pulp Fiction* (1994.) izjavivši sljedeće: „Pulp Fiction pršti filmskim referencama, ispunjen je pop kulturalnim aluzijama, intertekstualnost curi kroz svaku scenu. Razlog zašto je on koristio tako jasne reference je s jedne strane njegova opsesija filmom i želja da oda počast kinematografiji, koja za njega znači sve. S druge strane, što je još važnije, Tarantino je napravio Pulp Fiction s namjerom da svatko tko pogleda film može tražiti i prepoznati različite aluzije, veze, reference – praksa koja je, za pop kulturalnu publiku vrlo zabavna.“⁷

⁷ Erik Tóth, *Intertextuality in the Cinematic Production of Quentin Tarantino Bachelor's Diploma Thesis*, Brno, Masaryk University Faculty of Arts, 2011:18, https://is.muni.cz/th/330814/ff_b/Thesis_Final.pdf

4. Filmske adaptacije romana

Nije rijedak slučaj da film kao inspiraciju koristi romane. U dvadesetom stoljeću postoje dva kulturološka načina doživljavanja fikcije: vizualni oblik filma i prozni oblik romana.

Zahtjevan je posao roman od 1000 stranica adaptirati u film koji traje dva sata. U knjizi se koriste riječi kako bi se opisala razmišljanja likova, njihove emocije i stajališta što je ključno u razumijevanju same priče. Film je vizualni medij, glumačke ekspresije i način izvedbe ne mogu ni približno dočarati ono zapisano u knjizi. Knjiga budi čitateljevu maštu i omogućuje mu da sam vizualizira ono napisano i stvori vlastitu interpretaciju onoga što čita. Filmovi su gotova interpretacija knjige, što ne ostavlja puno mjesta mašti i kreativnosti gledatelja.

U svom akademskom članku *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation* (2000.), američki filmski teoretičar, Robert Stam piše o adaptaciji kao intertekstualnom dijalogu. Kaže da adaptacije uzimaju aktivni pristup izvornoj knjizi, a smještaju ih u širok intertekstualni kontekst. Stam navodi kako su „filmske adaptacije upletene u vrtlog intertekstualnih referenci i preobražaja, tekstova generiranih od drugih tekstova u beskonačnom procesu recikliranja, transformacije i transmutacije sa nejasnom točkom podrijetla.“⁸ Navodi primjer knjige *The Adventures of Robinson Crusoe* (Defoe, 1719.) koja je i sama primjer intertekstualnosti jer sadrži mnoge reference iz Biblije, literature o religijskoj meditaciji, novinarskih tekstova o Crusoeu prototipu itd. Roman o Crusoeu dobio je i mnoge filmske adaptacije koje se „igraju“ sa samom temom i sadržajem i mijenjaju ga kako bi ga prilagodili ciljanoj publici.

Stam nadalje kaže „filmske adaptacije mogu se gledati kao vrsta multirazinskog pregovaranja o intertekstu.“⁹

Stam tvrdi da adaptacije ne moraju nužno ostati vjerne tekstu na koji se referiraju već prema esenciji medija kojeg koriste. Svaki medij je specifičan na svoj način, romani imaju samo jedan materijal ekspresije, a to je napisana riječ, dok film, s druge strane, ima mnogo više; od pokretne fotografske slike, fonetskog zvuka, glazbe, buke i pisanog materijala. Način na koji će redatelj iskoristiti sve te prednosti koje ima potpuno ovisi o njemu i njegovim tehničkim sposobnostima. „I roman i film su konzistentno kanibalizirali druge žanrove i medije. Roman je počeo orkestrirajući polifoničku diverziju materijala – 'courtly' fikciju, putopisnu literaturu,

⁸ Robert Stam, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000:13 (Vlastiti prijevod)

⁹ Robert Stam, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000:14 (Vlastiti prijevod)

alegoriju – u novu narativnu formu, opetovano pljačkajući ili pripajajući susjedne umjetnosti, stvarajući hibridne romane poput poetskih romana, dramskih romana, grafičkih romana i publicističkih romana.¹⁰ Što se kinematografije tiče Stam kaže da je ona ujedno sintetička i sinestetička umjetnost. U smislu da obuhvaća više čula, od sluha do vida, i sposobna je upijati i spajati umjetnosti koje su joj prethodile.

5. Prerade horor filmova

U knjizi *Remaking Horror: Hollywood's New Reliance on Scares of Old* (2013.) autora Jamesa Francisa Juniora, spominju se „dva značenja straha u preradama horor filmova: aktivira memoriju socijalnih i kulturalnih tumačenja za gledatelje koji su gledali original i simultano smješta nove doživljaje za publiku koje će ponijeti kući sa sobom“¹¹

James Francis Junior nadalje kaže „mlada i stara publika interesira se za horor zbog životinjskih instinkata. Ljudi imaju usađen 'fight or flight' instikt, a to rezultira stimuliranjem ključanja krvi, naletom adrenalina.“¹² Horor, za razliku od ostalih žanrova, pruža kinetički doživljaj gledanja. Komediya tjera ljude na smijeh, drama na plač, akcija djeluje na gledatelje tako da im daje nalet adrenalina, horor je sve to u jednom.

U modernoj kinematografiji javlja se trend prerade starih horor filmova (od stranih i domaćih, u vremenskom periodu od 1930ih pa sve do danas). Filmski studiji gledaju na horor filmove kao na jeftino ulaganje sa malim rizikom, a mnogi filmaši smatraju ih vrijednima dok god nisu napravljeni loše. Jednom kada horor film stekne slavu, drugi redatelji kopiraju njegovu formulu i reproduciraju je dok se ne izliže.

Glavna stavka horor filma jest njegova estetika, kombinacija kinematografije, montaže i efekata. Iako je strah subjektivan za svakog gledatelja, uvijek postoji tanka granica koja garantira da horor doživi ili veliki uspjeh ili potpuni neuspjeh. Naravno, neki filmski efekti

¹⁰ Robert Stam: *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000:8 (Vlastiti prijevod)

¹¹ James Francis, *Remaking Horror: Hollywood's New Reliance on Scares of Old*, Jefferson, McFarland, 2013. (Vlastiti prijevod)

¹² James Francis, *Remaking Horror: Hollywood's New Reliance on Scares of Old*, Jefferson, McFarland, 2013:12 (Vlastiti prijevod)

jednostavno ne podnose test vremena, pokušaji da se digitaliziraju specijalni efekti starih filmova često su drastični i rezultiraju kontraefektom. Kada klasični horor filmovi dobiju svoju preradu često originalni film „pati“. Danas Hollywood izbacuje sve više horor prerada upravo zato jer je profitabilno. Također olakotna okolnost je ta da ti filmovi dobro prolaze i na inozemnom tržištu jer strah nadilazi jezik i kulturu. Općenito izgleda da je u Hollywoodu došlo do nedostatka kreativnosti što rezultira brojnim preradama. Bit horor filma leži u prirodi njegovog pripovijedanja. On je film sa već zacrtanim zapletom, a kada netko preradi film s već zacrtanom pričom to je nerijetko osuđeno na propast.

6. Prerade TV serija (*Twin Peaks* (1990-1991)/*Twin Peaks* (2017.))

Prerade tv serija, za razliku od filmskih prerada, kompleksnija su i zahtjevnija kategorija. Najveća razlika između filmskih i televizijskih prerada je ona povijesna: filmovi se prerađuju od početaka kinematografije dok su televizijske prerade relativno noviji fenomen. Rijetka je pojava da se u Hollywoodu televizijske serije prerađuju ili nadograđuju nakon niza godina. Taj trend se počeo javljati početkom 2000. godine, a aktualan je i danas. U ovom kontekstu analizirati ću kultnu seriju *Twin Peaks* redatelja Davida Lyncha i scenarista Mark Frosta i njenu novu treću sezonu objavljenu 2017. godine. Iako ovo ne spada u kategoriju prerade ipak je nastavak napravljen čak 27 godina nakon originala i smješten je u potpuno novi period i kontekst što ga čini zanimljivim za analizu. Treća sezona kultne serije objavljena je 2017. godine, sadrži 18 epizoda, glumačka postava je više manje ista uz naravno nove likove. Nakon završetka druge sezone serije, mnoga pitanja ostala su otvorena i neodgovorena, zato je bilo i logično očekivati bar još jednu sezonu. Tijekom posljednjih četvrt stoljeća, Lynch je postao još slobodniji, asocijativniji i nelinearniji redatelj nego što je bio u 80ima i ranim 90ima kada je originalni serijal napravljen. Originalni *Twin Peaks* remek je djelo ispred svoga vremena, koji je posve promijenio televizijski svijet. Richard Zoglin, američki novinar i autor, pišući za magazin *Time* izjavio je da je *Twin Peaks* „naoriginalniji sadržaj ikada napravljen za američku televiziju.“¹³ Andreas Halskov u svojoj knjizi *TV Peaks Twin Peaks and Modern Television Drama* (2015.) navodi kako „1990e američka televizija prolazi kroz tranzicijsku fazu ali i je i dalje

¹³ Richard Zoglin, *Like Nothing On Earth*, Magazin *Time* lipanj 2001. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,154191,00.html>

dominirana od strane najvećih televizijskih kuća *NBC*, *CBS* i *ABC* od kojih svaka koristi prilično formativnu i epizodnu vrstu sadržaja.¹⁴

U listopadu 2014. godine scenarist *Twin Peaks* Mark Frost objasnio je da nova sezona nije prerada već nastavak originala; „morali smo otići da neko novo, drugačije i još zapanjujuće mjesto. Ne pokušavamo peraditi originalnu seriju. Pokušavamo nadmašiti original.“¹⁵

Razlog zašto sam *Twin Peaks* odabrala kao primjer prerade iako to ona nije, je taj zato što je Lynch nakon skoro tri desetljeća izbacio novi nastavak legendarnog originala i to ne u formi serije već kao 18osatni art film koji produbljuje originalnu priču ali ostavlja isti mračni ambijent. Svi glavni likovi u novom nastavku su isti kao i oni od prije 25 godina i većina njih ostala je ista kao i prije iako su neki od njih doživjeli značajne promjene.

U svojoj knjizi *Understanding Media* (1964.) teoretičar medija Marshall McLuhan piše o tome kako je televizija ograničenija od filma. Konkretno navodi da je dvodimenzionalna kvaliteta karakteristična za televiziju. McLuhan kaže „televizijska kamera nema ugrađeni kut gledanja poput filmske kamere.“¹⁶ Iako možemo reći da su stavovi McLuhana prilično zastarjeli što se televizije tiče ipak su korisni u prikazivanju razlika između kinematografije i televizije. Televizijski medij doživio je velike promjene, ne samo devedesetih kada je došlo do promjene statusa i kvalitete američke televizije sa serijama poput *Twin Peaks* (1990.-1991.), *Dosjei X* (1993.-2016.), *Buffy ubojica vampira* (1997.-2003.) i kasnije *Obitelj Soprano* (1999.-2007.). Sve navedene serije transformirale su namjenu, tehniku i recepciju medija, no David Lynch je posebno televiziju prožeo izvanrednim trodimenzionalnim prostorom i njegov *Twin Peaks* ocjenio jednom od najutjecajnijih serija dvadesetog stoljeća i dalje.

Autor Siobhan Lyons u svom znanstvenom radu (*Between Two Worlds: Twin Peaks and the Film/Television Divide*; 2017.) napisao je „*Twin Peaks* se često smatra primjerom postmoderne televizije jer je unio eksperimentiranje s formatom, narativom i tehnikom na televizijskom mediju. Cijeli ton serije, na postmoderan način, obilovao je uobičajenim sukobljenim elementima i nijansama.“¹⁷

¹⁴ Andreas Halskov, *TV Peaks Twin Peaks and Modern Television Drama*, Odense, University Press of Southern Denmark 2015:8 (Vlastiti prijevod)

¹⁵ Alan Sepinwall, *Mark Frost on 'Twin Peaks' revival: 'We had to go somewhere new and different and even more startling'*, 2015. UPROXX The Culture of Now, <https://uproxx.com/sepinwall/mark-frost-on-the-twin-peaks-revival-we-had-to-go-somewhere-new-and-different-and-even-more-startling/>

¹⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964:273, (Vlastiti prijevod)

¹⁷ Lyons S. *Between Two Worlds: Twin Peaks and the Film/Television Divide*, Wales, Open Library of Humanities, 2017:4 (Vlastiti prijevod) <https://doi.org/10.16995/olh.89>

Novi *Twin Peaks* u kojem su Lynchu date potpuno slobodne ruke, omogućio mu je da napravi novu sezonu bez ograničenja koja su mu postavljena po standardima mrežne televizije u originalu. Omogućeno mu je da zaokruži impresivnu glumačku postavu koja je uključivala mnoge veterane originalne serije ali i da uvede nova lica poput Monice Bellucci, Naomi Watts, Laure Dern, Amande Seyfried i mnoge druge. Lynch je novi nastavak *Twin Peaks*a zamislio ne samo kao televizijsku seriju već kao 18-satni film.

Originalni *Twin Peaks* bio je serijal o naizgled normalnom i idiličnom američkom gradiću koji je ispod površine skrivao mnogo mračniju i tajanstveniju sferu. Fokus serije bio je na agentu Cooperu koji je istražujući ubojstvo Laure Palmer otkrio da se mora boriti sa zlim duhovima iz podzemlja. Serija je završila „cliffhangerom“ i nakon 1991. je otkazana. Cooper je pokušao pobijediti zlo kako bi na kraju sam postao dio njega. Nova sezona ne pokušava razriješiti taj „cliffhanger“ već priča nove priče u svemiru *Twin Peaks*a i pristupa tom svemiru iz novog kuta.

Twin Peaks The Return gledajući ga kao kolekciju individualnih scena, izvrsno oživljava jedinstven ton stare serije. Nova sezona prepuna je nadrealnih horor scena koje Lynch montira igrajući se različitim specijalnim efektima koji ostavljaju bez daha, kroz korištenje tih efekata možemo vidjeti da je Lynch zbilja dao mašti na volju i potpuno iskoristio umjetničku slobodu. Oslobodivši se okova pravila televizije, koja zahtijeva da svaka epizoda mora doseći nekakav vrhunac, Lynch je ovdje namjerno usporio ritam, žonglira scenama na način da nikada ne možemo pretpostaviti što će se dogoditi sljedeće. Njegova sposobnost dočaravanja čudnih i nezamislivih scena i dalje je na nivou (posebno vidljivo u scenama iz „Crne Lože“). Lynch je također surađivao sa kinematografom Peterom Demingom koji je snimio *Mulholland Drive* što je rezultiralo vrlo estetskom slikom. Također je opet radio sa genijalnim skladateljem Angelom Badalamentijem koji je skladao ikoničnu tematsku melodiju serije koja budi nostalgiju za originalom.

Svi likovi su svoje uloge odigrali jednako dobro, stari likovi uvukli su se u svoje prošle uloge s nevjerojatnom lakoćom, a novi su se dobro uklopili u globalnu atmosferu. Kyle MacLachlan koji je možemo reći glavni lik, briljantno je utjelovio sve tri varijante agenta Coopera.

Slično kao i u originalu, u novom nastavku *Twin Peaks*a na kraju prevlada zlo. Nova sezona *Twin Peaks*a nije napravljena kako bi nam dala odgovore, niti je njena svrha da nam ispuni nostalgiju za originalom, ona je napravljena da proširi svijet *Twin Peaks*a. Ona je mračna, uvrnuta alternativa originalu.



Slika 1. Laura Palmer Twin Peaks (1990.)/Laura Palmer Twin Peaks The Return (2017.)



Slika 2. Tri varijante agenta Coopera

7. *Carrie* (1976.)/*Carrie* (2013.)

Kultni američki horor film *Carrie* (1976.) redatelja Brian De Palme dobio je još jednu preradu 2013. godine. Originalni film je adaptacija istoimenog romana Stephena Kinga (1974.).

Kingov roman stekao je ogromnu popularnost, a dvije godine kasnije De Palma je adaptirao knjigu i napravio film koji je stekao kultni status i smatra se jednim od najkvalitetnijih horor filmova ikad.

40 godina nakon originala redateljica Kimbelry Peirce napravila je preradu *Carrie*. De Palma svoj film otvara scenom kada Carrie dobije svoju prvu mjesečnicu, ne znajući što se događa počinje paničariti, a njene školske kolegice je izruguju, bacajući tampone na nju vičući „Plug it up“. Pierce je svoj film otvorila scenom rođenja Carrie smatrajući da je to ključan trenutak u kojem počinje odnos majke i kćeri.

Za ulogu Carrie odabrala je Chloe Grace Moretz, koja je za razliku od originalne Sissy Spacek po pitanju izgleda „prelijepa“ da bi utjelovila neuglednu omraženu tinejdžerku. Nova Carrie više je omražena zbog svoje čudne naravi kojom iskače od njenih kolegica iz škole i one je na temelju toga maltretiraju, dakle u preradi je naglasak više na klasičnom maltretiranju nepopularne cure u školi. Juliane Moore je utjelovila lik Carriene majke donekle uvjerljivo i na potpuno drugačiji način. Originalna Carriena majka koju je utjelovila Piper Laurie daje humoristični aspekt filmu (dramatično podizanje ruku, pjevanje molitava), dok je Moore Carrienu majku utjelovila na realističniji način. Ona je prikazana kao emocionalno nestabilna osoba sklona samoozljeđivanju što su jasni simptomi teškog mentalnog stanja, a sve to dodaje dramatični učinak u novoj verziji filma.

Film iz 2013. više je tinejdžerska drama sa „twistom“ na kraju kada radnja kulminira i Carrie doslovno pobije sve „zle“ ljude koji su joj zagorčavali život. Kinematografija u novoj verziji previše je dramatična i kaotična. Tempo radnje je prebrz i ponekad zbunjujući. Neki od ikoničnih trenutaka u preradi su izvedeni dobro, čak je i gluma glavnih likova na nivou, a neke od scena prilično su upečatljive. Unatoč tome prerada djeluje besmisleno, nije uvjerljiva niti ostavlja dojam približan onom koji ostavlja original. Emocionalno se teško povezati sa pričom jer prerada djeluje kao još jedan tipičan tinejdžerski film koji smo vidjeli već bezbroj puta. I dok je De Palma ostao vjeran hladnoj prirodi Kingovog romana i uspio prenijeti Carriin lik koji je tako osjetljiv i senzibilan, prerada nije ni približno uspjela u tome.

Općenito original je mnogo strašnji i dojmljiviji nego prerada, no mora se priznati pokušati nadmašiti genijalnost De Palme je nemoguć zadatak.

Molly Brianna Collins u svom radu *Carrie's Choice* (2015.) osvrnula se na scenu s maturalne zabave u prerađenoj verziji. Napisala je sljedeće „Tijekom masakra na maturalnoj zabavi, Carrie nastupa kao nasilnik, a ne žrtva. To započinje nakon što izliju krv po njoj, i puste videozapis u kojem se Carrie grči i vrišti pod tušem. Njen pokolj je rekacija na video, ne samo na krv koja je prolivena po njoj.“¹⁸ U originalu De Palma koristi *split screen* kameru tijekom scene na maturalnoj zabavi. Originalna scena maturalne zabave više je uvjerljivija nego ona u preradi. Sissy Spacek u toj sceni potpuno gubi kontrolu nad sobom i svojim telekinetičkim sposobnostima i njena reakcija ostavlja puno bolji dojam nego u prerađenoj verziji. U preradi Chloë Grace Moretz svjesno djeluje i ima kontrolu nad svojim moćima. Općenito nova Carrie prikazana je više kao superheroj sa svojim moćima, dok je original klasična horor priča u kojoj je Carrie prikazana kao antiheroj. Filmski kritičar James Berardinelli osvrnuo se na novu verziju Carrie i napisao „U interpretaciji De Palme, Carrie je tragična figura, odnos filma prema njoj je maglovit. Film ne slavi njenu osvetu. Zapravo, smrt antagonista događa se u kratkom, brutalnom rafalu koji uskraćuje publici trenutno zadovoljstvo koje može proizaći iz trajnog sukoba. Pierce, s druge strane, želi da se gledatelj poistovjeti s Carrie. Provodi više vremena od De Palme čineći lik simpatičnim i kada je riječ o neslavnoj maturalnoj zabavi, čini nas suučesnicima u Carrieinom nasilju. Propast negativca koja je prikazana u originalnom filmu iz 1976. godine prikazana je u dugim, grotesknim detaljima.“¹⁹

¹⁸ Molly Brianna Collins, *Carrie's Choice: Contemporary feminism and sociopolitical constructions of womanhood in film adaptations of Stephen King's "Carrie"*, Clemson, Clemson University, 2015:36 (Vlastiti prijevod)

¹⁹ James Berardinelli, *Carrie (2013) (United States, 2013)*, Reelviews Movie Reviews, 2013. <https://www.reelviews.net/reelviews/carrie-2013>



Slika 3. Sissy Spacek kao Carrie (1976.)



Slika 4. Chloe Grace Moretz kao Carrie (2013.)

8. *The Rocky Horror Picture Show (1975.)/ The Rocky Horror Picture Show: Let's Do the Time Warp Again (2016.)*

The Rocky Horror Picture Show: Let's Do the Time Warp Again je američki mjuzikl iz 2016. napravljen kao počast originalu, kultnom klasiku iz 1975. godine redatelja Kennyja Ortega. Kako bi rekreirala kulturni film, televizijska kuća Fox predstavila je novi ansambl sa izuzetkom, naime umjesto brilijantnog Tim Curryja njegovu ulogu igra Laverne Cox. Ipak Tim Curry se pojavio i u novoj verziji Foxova mjuzikla u ulozi naratora. Sam Curry dao je svoj „bлагослов“ novoj verziji izjavio je „pojavljivanje u novoj ulozi bilo je jako zabavno...Zapravo sam se ponudio za ulogu dr. Everett Scotta, jer sam već bio u invalidskim kolicima...Smatrali su da bi mi bolje pristajala uloga naratora i jako sam uživao igrajući je.“²⁰

Izvorni *Rocky Horror Picture Show* definicija je kultnog klasika, gotovo je nemoguće pronaći formulu za reprodukciju takvog klasika posebno ne od strane „mainstream“ televizijske kuće.

²⁰ Julie Miller, *What Tim Curry Thinks of Fox's Rocky Horror Picture Show Remake*, Vanity Fair – Entertainment, Politics, and Fashion News 2016., <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/08/rocky-horror-picture-show-fox-remake>

Čitaju recenzije na internetu vidljivo je da publika nije najbolje prihvatila novu preradu. Na IMDB-u prosječna ocjena je 4,2/10, na Rotten Tomatoes prerada je stekla 28% na temelju 40 recenzija, na Metacriticu film je ocjenjen 55/100. To ukazuje na mješane ili prosječne kritike ali uglavnom vidljivo je da su gledatelji razočarani novom verzijom.

Laverna Cox, transrodna Hollywoodska glumica, u ulozi dr. Frank-N-Furtera pokušaj je suvremene relevantnosti lika. Originalan film predstavlja složenu prekretnicu za transrodnu zajednicu, u novoj verziji Cox, koja je transrodna žena, igra ulogu transvestita (muškarac koji pronalazi zadovoljstvo odijevajući se u žensku odjeću) što je pomalo smiješno. Unatoč tome Cox je svoju ulogu izvela vrlo dobro, ona je sposobna pjevačica i sjajna plesačica ali ima engleski naglasak što se ne uklapa u originalan lik dr. Frank-N-Furtera.

Glazba u novoj verziji je vrlo zabavna i privlačna, posebice točke poput „Time Warp“ ili „Dammit Jane“. Nova verzija filma je dovedena do savršenstva, s fino podešenom koreografijom i netaknutom šminkom što se kosi originalu čija je čar upravo njegova sirovost i nesavršenost.

Najveća promjena koju je Fox napravio je prerada početne sekvence, ikonične crvene usne zamjenjene su pjevačem koji vodi gledatelje na njihova mjesta u kinu gdje igra *The Rocky Horror Picture Show*.

Veliki dio originalnog šarma izgubljen je u novoj verziji. Sami set u novoj verziji toliko je loš da se uopće ne može usporediti sa originalom. Početak je napravljen donekle dobro, od scene zaruka Janet i Brada na groblju, sve do vožnje do sablasnog dvorca u šumi popraćenog narativom kriminologa kojeg u novoj verziji igra originalni Frank-N-Furter (Tim Curry). Nakon toga stvari kreću u krivom smjeru. Razočaravajući aspekt cijelog filma su glazbene sekvence koje su najveći dio šarma u originalu, u novoj verziji nažalost su izvedene loše i ne ostavljaju ni približan dojam poput originalnih. Mnogi se slažu da je jedini dobar element ove prerade Laverna Cox koja je možda i jedina svijetla točna u filmu. Njen lik dr. Frank-N-Furtera sjajan je omaž legendarnom Tim Curryju i njegovoj izvedbi istog.



Slika 5. Tim Curry u ulozi dr. Frank-N-Furtera



Slika 6. Laverna Cox u ulozi dr. Frank-N-Furtera

9. *12 Monkeys* (1995.)/ *La Jetée* (1962.)

Film *12 Monkeys* iz 1995. je znanstveno fantastični film redatelja Terryja Gilliama, to je prerada kratkog foto-romana *La Jetée* Chrisa Markera iz 1962. godine, film se također referira i na Hitchcov film *Vertigo* (1958.). Elena Del Rio u svom znanstvenom radu *The Remaking of La Jetee's Time-Travel Narrative* (2001.) piše „*Twelve Monkeys* ne predstavlja značajna odstupanja od klasične narativne kinematografije. Malo više od sata pokretne slike u boji dramatičnije prilike u kojima se nalazi glavni junak. Njegov snažni stupanj zatvaranja briše najuznemirujuće aspekte vlastitog kružnog vremenskog okvira. *La Jetée*, s druge strane, raskida s normativnim očekivanjima i konvencijama narativnog filma. Ovaj dvadesetsedmominutni film sastoji se od neprekidnog niza crno-bijelih nepokretnih slika koje se tvrdoglavo opiru uobičajenom narativnom ulaganju u ispunjavanje svrhovitog cilja.“²¹

12 Monkeys je nastavak pripovijesti *La Jetée*, a prati zarobljenika James Colea (Bruce Willis) koji dolazi iz apokaliptične budućnosti (1996.) u kojoj vlada smrtonosni virus, a ljudi koji se preživjeli žive u podzemlju jer je život na površini nemoguć. On pristaje sudjelovati u eksperimentu u kojem mora putovati kroz vrijeme i pronaći lijek za virus i time spasiti čovječanstvo. Prvi put ga vraćaju u 1990u i tamo završi u umobolnici gdje upoznaje drugog pacijenta, aktivista za prava životinja Jefferyja (Brad Pitt) i doktoricu psihologije Kathryn (Madeleine Stowe). Cole putuje kroz budućnost i nekoliko različitih razdoblja iz prošlosti, i dolazi sve bliže otkrivanju istine oko izbijanja virusa koja je povezana sa poznatom sektom pod nazivom *Armija dvanaest majmuna*.

Gilliam u svom filmu odaje počast i Markeru i Hitchcocku. Gilliam je izjavio kako je bio oduševljen montažom u Markerovu filmu i usporedio ga je s poezijom. Markerov film prepun je referenci na Hitchcockov film. Marker je izjavio kako je „samo jedan film sposoban prikazati nemoguće, suludo pamćenje: a to je Hitchcockov *Vertigo*“. Taj aspekt ludila važan je za Gilliamov prikaz memorije u svom filmu što se vidi na primjeru Colea koji neshvaćen završava u instituciji gdje ne pripada. Za Gilliama to je kuka za zamagljenu liniju između ludila i stvarnosti destabiliziranog putovanjem kroz vrijeme. Također referenca na *Vertigo* očitava se u slučaju Scottyja (James Stewart), koji u prošlosti koja je već utvrđena pokušava preoblikovati budućnost kroz susret sa Judy (Kim Novak) koji je uvijek bio osuđen na neuspjeh.

²¹ Elena Del Rio, *The Remaking of "La Jetée's" Time-Travel Narrative: "Twelve Monkeys" and the Rhetoric of Absolute Visibility*, *Science Fiction Studies*, Vol.28;383-398, 2001. (Vlastiti prijevod)

U *12 Monkeys* Gilliam miješa *Vertigo* kroz likove Colea i Kathryn u sceni kad gledaju film dok su u bijegu, Cole kaže „mislim da sam već gledao ovaj film“ dok postaje očito da živi u svijetu koji je doslovno odjek Hitchcockova narativa. Kathryn čak koristi pseudonim Judy (Judy Barton) u zračnoj luci. Dok je *La Jetée* rađen početkom 60ih posljednjih godina francuskog novog vala, kada je kreativnost bila ključna, a proračuni mali, *12 Monkeys* je cjeloviti holivudski film s velikim glumačkim zvijezdama i ogromnim budžetom toliko velikim da si može priuštiti cijeli zološki vrt. Terry Gilliam međutim jednako je rijedak filmaš/redatelj kao i Marker, a njihovi stilovi potpunosti su različiti. Oba filma jedinstveni su na svoj način, unatoč istoj priči i konceptu. Oba spadaju u znanstveno-fantastični žanr iako ne obraća puno pažnje na ono znanstveno, oba imaju završni čin koji iskrivljava čitav pojam o onome što se događalo u cijelom filmu. Unatoč tome *La Jetée* i *12 Monkeys* nisu nimalo slični barem ne na površini. Oba filma imaju sličan konstrukt koji ih, unatoč ogromnim razlikama u pristupu i tehnici, povezuje jače nego njihov zajednički zaplet. Filmovi dijele središnju misao: čovjek putuje kroz vrijeme pokušavajući spasiti svijet. U *La Jetéeu*, ljudi koji su preživjeli Drugi svjetski rat žive ispod ruševina Pariza, a znanstvenici vrše eksperimente nad zatvorenicima šaljući ih na putovanje kroz vrijeme. U *12 Monkeys* kao što je spomenuto virus koji je opustošio svijet natjerao je ljude na život ispod zemljine površine, a kontrolira ih fašistička znanstvena zajednica. Po dolasku u prošlost putnici iz oba filma prisiljeni su kontaktirati misterioznu ženu, koja je povezana s njihovim sjećanjima iz djetinjstva. Na mnogo načina ova dva filma zrcale se jedan na drugog, dijeleći likove i prozore koji su gotovo ali ne potpuno isti. U francuskoj inačici putnik kroz vrijeme je neimenovani čovjek koji je uglavnom pasivan lik, budući da ga šalju u prošlost, on inherentno ne može ništa promijeniti ili djelovati na smislen način. U *12 Monkeys* Cole putuje kroz vrijeme u živuću prošlost. Kada glavni protagonist u *La Jetéeu* posjeti svoju misterioznu ženu (Hélène Chatelain) ona se pita jeli on san ili zbilja, točnije jeli njegovo postojanje u njenom svijetu stvarno. Suprotno tome kada Cole sreće Kathryn, ona je u ulozi psihologa koji ga dijagnosticira kao „mentalno divergentnog“, ispituje njegova sjećanja o budućem svijetu, definirajući ne njega već njegovo podrijetlo nestvarnim. Oni su komplementarne verzije istog koncepta stvarnosti. U jednom, heroj se ne smatra stvarnim ali svijet oko njega jest stvaran, u drugom glavni junak se uzima zdravo za gotovo, a njegov svijet smatra se zabludom. Umjesto da imitira ideje originala, *12 Monkeys* im pristupa iz drugog kuta, otvarajući nova pitanja iz iste misli.

12 Monkeys je intrigantan film koji je uspio izbjeći svoje holivudsko podrijetlo i postao je jednako kvalitetan Gilliamov film kao i svaki iz njegova opusa. *La Jetée* je film kao ni jedan

drugi, istinski znak genija koji manipulira ograničena sredstva u veće, neočekivano umjetničko djelo. Kritički, *La Jetée* je nesumnjivo superiorniji u odnosu na Gilliamovu inačicu, sa silom bez presedana, inovativan u tehnici i dostojan originalan. *12 Monkeys* je zabavniji film, koji je u stanju izbalansirati filozofsku ruminaciju sa nasiljem, tonovima užasa i Gilliamovim zaštitnim znakom humorom. Iako su oba filma različita uspjeli su zadržati isti ton kroz različite redateljske stilove, *12 Monkeys* je više od prerade on je iskrivljena verzija originala.

10. *Psycho* (1960.)/ *Psycho* (1998.)

Psycho (1998.) je američki horor film redatelja Gusa Van Santa, moderna verzija originalnog Hitchcockovog kultnog klasika iz 1960. godine. Oba filma adaptacije su istoimenog romana Roberta Blocha iz 1959. godine. Nova verzija *Psycho* zbunila je i naljutila mnoge kritičare, ne samo jer je netko odlučio preraditi jedan on najomiljenijih djela iz filmske povijesti, nego i zbog toga što je Gus Van Sant praktički kopirao original, scenu po scenu, u želji da prepriča priču prilagođenu tadašnjem vremenu. U svom znanstvenom članku *Remaking Psycho* (1999.), James Naremore znanstvenik filma, napisao je „unatoč činjenici da je Van Sant reproducirao mnoge Hitchcockove ključne sekvence, kadar po kadar, čini se da ne želi ili nije u stanju generirati ni mrvicu straha koji je Hitchcock inducirao u svojoj izvornoj publici.“²² Alex Clayton u svom radu *The Texture of Performance in Psycho and its Remake* (2011.) osvrnuo se na Van Santovu verziju *Psycho* napisavši „Van Santov cilj stvaranja sličnosti sa Hitchcockovim filmom je vrlo ambiciozan. Kompleksnost filma kao medija potvrđena je nužnim granicama pothvata prerade, proizlazeći iz ontološkog da dok se filmski kadar može duplicirati kemijski ili digitalno, ne može se reproducirati kopirajući kadar po kadar. U tom smislu *shot-by-shot* prerada je pogrešna ideja.“²³ Logika koja stoji iza tih namjera djeluje kontraintuitivno i pogrešno, s obzirom da je Hitchcockov *Psycho* ostavio toliki trag u psihi zapadne kulture da se smatra posve nepotrebno napraviti preradu. Van Santov *Psycho* zadržao

²² James Naremore, *Remaking „Psycho“*, Hitchcock Annual, Hitchcock Annual Corporation, 1999:4 (Vlastiti prijevod)

²³ Alex Clayton, *The Texture of Performance in Psycho and its Remake*, Movie: A Journal of Film Criticism, Vol. 3:73-79, 2011. (Vlastiti prijevod)

je toliko izvornih referenci da je izazovno tražiti bilo kakve prepravke. Postoji nekoliko primjetnih razlika, osobito u scenariju koji uglavnom odražava Van Santovu narativnu modernizaciju devedesetih i naravno snimljen je u boji. Prerada filma bio je ekperiment bez premca u povijesti filma i dokaz da je koncept prerade besmislen. Bio je toliko osuđivan i prije nego je objavljen, smatrao se spektakularnim neuspjehom. Film je pokrenuo nove ideje o kinematografiji, umjetničkom prisvajanju i nedodirljivom statusu kanoniziranih klasika. *Psycho* iz 1998. godine izazvao je ne samo novo uvažavanje intertekstualnosti već je dokazao da se film ili bilo koje umjetničko djelo, može samo shvatiti priznavanjem šireg konteksta koje ga okružuje. Potaknuo je neke od najzdravijih, najproduktivnijih diskursa o filmu. Nekoliko zagovornika Van Santove prerade kažu da je nova verzija *Psycha* izazvala preispitivanje heteronormativne i falocentrične naravi originalnog filma. Prizor koji „opravdava“ njihov argument je kada Norman viri kroz otvor u zidu kako bi gledao голу Marion. Hitchcockovo kadriranje te scene, koja uključuje dva snimka s Normanovog stajališta, prisiljava gledatelja da uđe u njegovu perspektivu, taj položaj u gledatelju izaziva nelagodu i užas. U Van Santovoj verziji taj kadar je produžen, i gledatelju je dozvoljeno da pogleda Normana u tom trenutku što prekida tok sa falocentričnog pogleda. Budući da je Marionino golo tijelo uzbudilo Normana, *Psycho* (1998.) sugerira da njegova seksualnost nije nužno potisnuta, homoseksualna ili aseksualna, već i uniseksualna. To je važno jer podcrtava potisnutu homofobičnu prirodu originalnog *Psycha*, uspoređivanjem i miješanjem naizgled nasumičnog i preziranog kadra u kojem Vince Vaughn masturbira. Katastrofa koju je donijela prerada kultnog *Psycha* nadilazi povijesni kontekst kinematografije.



Slika 7. Kultna scena pod tušem, originalna Hitchcockova verzija (1960.)



Slika 8. Rekonstrukcija scene pod tušem u prerađenoj verziji *Psycha* (1998.)



Slika 9. Anthony Perkins kao Norman Bates (1960.)

Vince Vaughn kao Norman Bates (1998.)



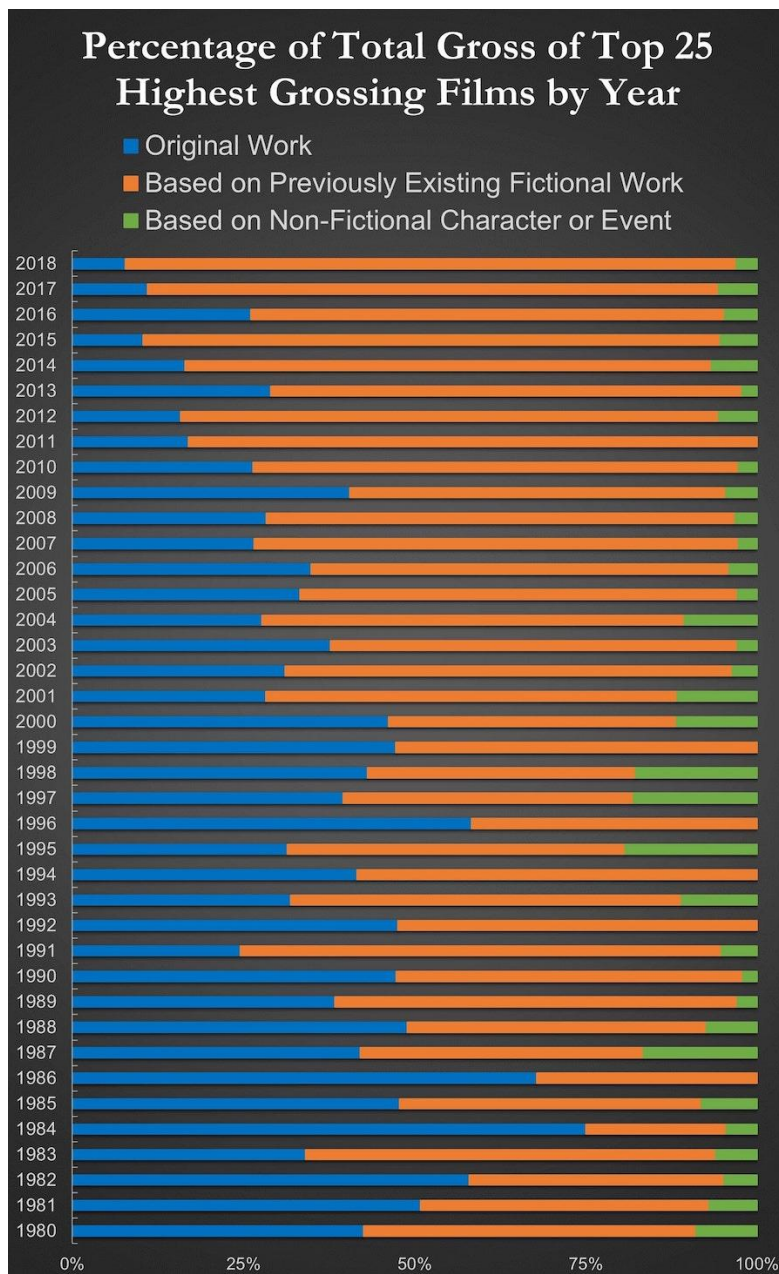
Slika 10. Kadar iz *Psycho* (1960.) / kadar iz *Psycho* (1998.)

11. Zaključak

Filmske prerade danas su postale uobičajena praksa u modernoj kinematografiji. Na stranici *Digg.com* prikazan je grafikon koji je napravio jedan korisnik Reddita (američka stranica za prikupljanje društvenih vijesti, ocjena web sadržaja i mjesto za raspravu). U njemu je prikazao po 25 najboljih filmova s najvećom zaradom od 1980. do 2018. godine. Podijelio ih je u tri kategorije: originalni filmovi, filmovi koji se temelje na već postojećim filmovima i filmovi temeljeni na nefiktivnim likovima i događajima. Na slici je prikazan grafikon. Iz njega možemo primjetiti kako je početkom dvadesetog stoljeća, a i u devedesetima znatno porastao broj prerada starijih filmova.

Novinar Vanja Figenwald u svom članku *Film je umro. Živjelo recikliranje!* (2016.) osvrnuo se na uzrok pojave filmskih prerada i napisao „Može se samo nagađati, ali čini se da je kriza

2008. bila posebno snažan katalizator, velik dio studija i filmaša izgubio je mnogo novca u krahu financijskog sektora, a istodobno je standardna cijena hit-filma ostala vrlo visoka (stotinjak milijuna dolara potrebno je za ozbiljna kinokonkurenta), zato su studiji bili prisiljeni igrati na donekle sigurno. Promašaj na blagajnama pak može biti poguban za studio, i oni najveći mogu si priuštiti ih samo nekoliko u kratkom razmaku prije nego što se nađu pred stavljanjem lokota u bravu.²⁴



Slika 11. Grafikon

²⁴ Vanja Figenwald, *Film je umro. Živjelo recikliranje!*, Lider Media [Poslovni tjednik] 2016. <https://lider.media/lider-trend/film-je-umro-zivjelo-recikliranje-123235>

Prerade su zahvalne zato jer osiguravaju siguran profit i imaju već postojanu publiku. Izgleda da je moderna kinematografija zapala u određenu apatiju i neoriginalnost zato se inspiracija traži u već proživakanom sadržaju. Taj proces je zahvalan jer je jednostavnije prepraviti i doraditi ideju koja je već realizirana i dati joj novo suvremeno značenje nego stvoriti vlastitu ideju.

Hollywood ne može vječno igrati na kartu nostalgije kod gledatelja, a primjetno je da je došlo do zasićenja filmskih prerada. I dok publika očito i dalje uživa u njima neminovno je da će doći trenutak prijeloma i vapaj za novim i originalnim idejama u kinematografiji. Filmska industrija trebala bi odbaciti sigurne i niskorizične formule i producirati nove sadržaje koje su relevantni za publiku i čovječanstvo. Materijala odakle mogu crpiti inspiraciju zasigurno ima puno.

12. Literatura:

1. Alan Sepinwall (2014.) *Mark Frost on 'Twin Peaks' revival: 'We had to go somewhere new and different and even more startling'*, UPROXX The Culture of Now <https://uproxx.com/sepinwall/mark-frost-on-the-twin-peaks-revival-we-had-to-go-somewhere-new-and-different-and-even-more-startling/> (pristup: 12.09.2020.)
2. Bally C., Sechehaye A. (1916.) *Course in General Linguistics*, New York, McGraw-Hill Book Company
3. Berardinelli J. (2013.) *Carrie (2013) (United States, 2013)*, Reelviews Movie Reviews <https://www.reelviews.net/reelviews/carrie-2013> (pristup: 12.09. 2020.)
4. Clayton A. (2011.) *The Texture of Performance in Psycho and its Remake*, Movie: A Journal of Film Criticism, Vol. 3;73-79
5. Collins M. (2015.) *Carrie's Choice: Contemporary feminism and sociopolitical constructions of womanhood in film adaptations of Stephen King's "Carrie"*, Clemson, Clemson University
6. Del Rio E. (2001.) *The Remaking of "La Jetée's" Time-Travel Narrative: "Twelve Monkeys" and the Rhetoric of Absolute Visibility*, Science Fiction Studies, Vol. 28;383-398
7. Figenwald V. (2016.) *Film je umro. Živjelo recikliranje!*, Lider Media [Poslovni tjednik] <https://lider.media/lider-trend/film-je-umro-zivjelo-recikliranje-123235> (pristup: 12.09.2020.)
8. Francis J. (2013.) *Remaking Horror: Hollywood's New Reliance on Scares of Old*, Jefferson, McFarland
9. Halskov A. (2015.) *TV Peaks Twin Peaks and Modern Television Drama*, Odense, University Press of Southern Denmark
10. Horton A., McDougal S. (1998.) *Play it Again, Sam: Retakes on Remakes*, Berkeley, University of California Press
11. Kristeva, J. (1980). *Word, Dialogue and Novel*, New York, Colombia University Press
12. Lyons S. (2017.) *Between Two Worlds: Twin Peaks and the Film/Television Divide*, Wales, Open Library of Humanities
13. McLuhan M. (1964.) *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill

14. Naremore J. (1999.) *Remaking „Psycho“* Hitchcock Annual, Hitchcock Annual Corporation
15. Stam R. (2000.) *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press
16. Tim Curry o svojoj ulozi u novom televizijskom filmu *Rocky Horror Picture Show: Let's Do The Time Warp Again* (2016.)
<https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/08/rocky-horror-picture-show-fox-remake> (pristup: 12.09.2020.)
17. Tóth E. (2011.) *Intertextuality in the Cinematic Production of Quentin Tarantino*, Brno, Masaryk University Faculty of Arts
18. Tröhler M., Kirsten G. (2018.) *Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond*, Amsterdam, Amsterdam University Press
19. Verevis C. (2006.) *Film Remakes*, Edinburgh, Edinburgh University Press
20. Zoglin R. (2001.) *Like Nothing On Earth*, Time Magazine
URL:<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,154191,00.html> (pristup: 7.9.2020.)

13. Slike:

1. <https://i.pinimg.com/originals/75/d1/4c/75d14c5fe4e74713da025b2e58b87b6f.jpg>
2. <https://leonardo.osnova.io/1d504ce3-4577-e0e7-4511-8b891bdd673c/-/resize/900/>
3. https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/5123tcn7rXL._AC_.jpg
4. https://akns-images.eonline.com/eol_images/Entire_Site/2012723/_634.carrie.mh.082312.jpg?fit=around|634:auto&output-quality=90&crop=634:auto;center,top
5. https://www.google.com/search?q=tim+curry+rocky+horror&sxsrf=ALeKk02OeOpQkk_TEs2r6fISaURJMvKv_A:1597856957159&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=

[2ahUKEwjs8NSC4afrAhVql4sKHU7hC8wQ_AUoAXoECB0QAw#imgrc=BcqVac4JIK3LBM](https://s31242.pcdn.co/wp-content/uploads/2019/06/Laverne-Cox-Rocky-Horror-Picture-Show-1024x538.jpg)

6. <https://s31242.pcdn.co/wp-content/uploads/2019/06/Laverne-Cox-Rocky-Horror-Picture-Show-1024x538.jpg>
7. <https://pbs.twimg.com/media/DB585cqUQAAsI-d.jpg>
8. <https://images.mubicdn.net/images/film/18538/cache-33614-1569988802/image-w1280.jpg?size=800x>
9. <https://www.frightday.com/wp-content/uploads/2017/10/Psycho-SC.png>
10. <https://lwlies.com/wp-content/uploads/2019/04/psycho-vs-psycho-1108x0-c-default.jpg>
11. https://cdn.digg.com/images/1a603604c0e84436932825b3af571aa7_6dcb3f2db3614ba6841265886a9680aa_1_post.jpeg