

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Patricija Peter

**Odnos književnosti i filma:
filmska adaptacija romana *Razum i osjećaji*
Jane Austen**

(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, 2018.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Patricija Peter

Matični broj:

0009073313

Odnos književnosti i filma:
filmska adaptacija romana *Razum i osjećaji*
Jane Austen

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: doc. dr. sc. Dejan Durić

Rijeka, 1. rujna 2018.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam završni rad naslova *Odnos književnosti i filma: filmska adaptacija romana 'Razum i osjećaji' Jane Austen* izradio/la samostalno pod mentorstvom doc. dr. sc. Dejana Durića.

U radu sam primijenio/la metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristio/la literaturu koja je navedena na kraju završnoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući naveo/la u diplomskom radu na uobičajen način citirao/la sam i povezo/la s korištenim bibliografskim jedinicama.

Student/studentica:

Potpis:

Patricija Peter

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Roman i film.....	4
3. Filmska adaptacija književnog djela	7
3.1. Adaptacija romana <i>Razum i osjećaji</i> Jane Austen u film.....	11
3.1.1. Fabula	13
3.1.1.1. Feminizam kao inovacija u radnji.....	16
3.1.2. Likovi	18
3.1.3. Razina slike i zvuka.....	22
3.1.3.1. Razina zvuka – glazba	23
3.1.4. Motiv razuma i motiv osjećaja	27
3.2. Problematika i kritike	29
4. Zaključak	31
Sažetak i ključne riječi	33
Literatura	34

1. Uvod

Držim da je u 21. stoljeću filmska umjetnost jedna od najrasprostranjenijih, najpopularnijih, a uz to i najkomercijalnijih umjetnosti. Dakle, danas film uživa mnogo veću popularnost od primjerice slikarstva (likovne umjetnosti) ili književnosti za koje svi znamo koliku su važnost imali u prošlosti. Imajući na umu da su prve slike u špiljama te prvi pisani spomenici nastali tisućama godina prije nove ere, a da je filmska umjetnost nastala tek prije nešto više od stotinjak godina (točnije 1895. godine kada su braća Auguste i Louis Lumière prikazali prvu kinematografsku filmsku izvedbu¹), činjenica da je film danas popularniji od primjerice romana, može uvelike začuditi. Smatram da je jedan od glavnih razloga zašto danas ljudi radije pogledaju neki film, nego pročitaju knjigu to što treba manji napor i manje vremena da se pogleda film koji prosječno traje 120 minuta, nego da se pročita knjiga. Zbog navedenog se u društvu ustalilo mišljenje da je film manje vrijedan, odnosno lošiji od knjige te se veći uspjeh pripisuje čitanju knjiga nego gledanju filma (osobito što se tiče filmskih adaptacija). Međutim, mislim da kada govorimo o filmu i književnosti ne smijemo zaboraviti jednu bitnu činjenicu, a to je da među njima ne vlada odnos isključenosti, već odnos uključenosti o čemu ću zapravo i pisati u ovome radu.

U ovome ću se radu baviti odnosom između književnosti i filma. Konkretno, pokušat ću na primjeru analize romana *Razum i osjećaji* te njegove istoimene adaptacije objasniti proces adaptacije romana u film, iznijet ću njihove sličnosti i razlike te ću na temelju njihove usporedbe na kraju zaključiti je li filmska adaptacija tek puki prijevod romana ili individualno umjetničko djelo.

¹ Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 13.

Na samom ću početku rada, u poglavlju „Roman i film“ ukratko teorijski izložiti što je roman (pri ćemu ću se poslužiti usporedbom romana i epa), a što film te ću navesti njihove sličnosti i razlike. Nakon toga ću razmotriti na koje sve načine roman i film mogu biti povezani pri ćemu dolazimo do poglavlja „Filmska adaptacija književnog djela“. U spomenutom ću poglavlju opet najprije teoretski objasniti što uopće jest filmska adaptacija književnog djela, što se pod pojmom adaptacije podrazumijeva i na koje se sve razine i načine adaptacija može analizirati pri ćemu ću se uglavnom pozivati na trojicu autora: Źeljka Uvanovića, Roberta Stama i Lindu Hutcheon. Nakon toga dolazimo do središnje točke ovoga rada, a to je analiza filmske adaptacije romana *Razum i osjećaji* autorice Jane Austen. Budući da se analiza filmske adaptacije nekog romana može vršiti na nekoliko razina, ja sam se u ovome radu usredotočila uglavnom na sadržajne razlike između dva medija, što znači na razlike u fabuli, likovima i motivima. Dakle, u poglavlju „Fabula“ sam istražila događaje u radnji koji su u filmu, u odnosu na roman, ispušteni ili dodani, pri ćemu sam, pomoću teorijskih razmatranja razlićitih autora, pokušala objasniti zašto je takvo ispuštanje i dodavanje kod filmskih adaptacija romana vrlo često. Slično sam učinila i u poglavlju „Likovi“ u kojem sam pobrojala likove koji su u romanu ispušteni, te sam se osvrnula na razlike u karakterizaciji pojedinih likova u filmu i u romanu. Nakon toga sam se dotakla razine zvuka i slike gdje sam se u potpoglavlju „Razina zvuka – glazba“ usredotočila na glazbu koja se u filmu javila u dvama vidovima – glazba kojoj je izvor vidljiv (takva se glazba javlja i u romanu) i glazba koja u prikazanoj građi nema svog izvora (ona pripada među specifićnosti filmske umjetnosti te se u romanu ne javlja). U drugom potpoglavlju „Razina slike“ sam objasnila ulogu eksterijera i interijera koji su u analiziranoj filmskoj adaptaciji imali dvojaku funkciju – da se njima ocrtava povijesno razdoblje (budući da je radnja smještena u povijesni kontekst 19. stoljeća) te da služe u karakterizaciji likova. U završnom sam poglavlju „Motiv

razuma i motiv osjećaja“ sagledala na koji je način u romanu postignut naglasak na razumu, a u filmu na osjećajima te sam objasnila zašto je tome tako.

2. Roman i film

Gajo Peleš navodi da je za roman posebno znakovito 18. stoljeće u kojem se proširila čitateljska publika i usavršilo tiskarsko umijeće: „No, glavni je razlog njegova širenja i razvoja zapravo potreba da se pričom iskaže nov položaj čovjeka i njegova promijenjena slika svijeta.“² Naime, poznato je da je roman krajem 18. stoljeća i tijekom 19. stoljeća postao dominantnom književnom vrstom te je njemački filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel rekao da je roman postao građanskom epopejom, odnosno da je roman u građanskom društvu imao onu istu reprezentativnu ulogu kakvu je ep imao u aristokratskom.³ Nadalje, o razlici između romana i epa progovara Gajo Peleš koji kaže da se u središtu romana uglavnom nalazi pojedinac suočen sa složenošću svoje svakodnevice te se u romanu, za razliku od epa, taj pojedinac ne povezuje s nekom nadnaravnom silom (primjerice mitskim božanstvom) već se uzrok njegovih postupaka smješta u ovosvjetovalne uvjete. Međutim, roman se kao i ep bavi izmišljenim događajima koji se nisu u stvarnosti dogodili, također se romaneskni pripovjedač razlikuje od epskog po tome što on nije glasnogovornik naroda, već je pripovjedač individualizirana perspektiva.⁴ Kako je u ovome radu naglasak na romanu i filmu, daljnju raspravu o odnosu epa i romana ostavila bih po strani.

Kao što je već spomenuto, filmska je umjetnost jedna od novijih, a riječ „film“ označava više različitih pojmova (tanko kožica, opna, membrana, tvar osjetljiva na svjetlost i drugo).⁵ Potrebno je napomenuti da će se u ovome radu riječ „film“ odnositi na dovršeno umjetničko djelo, a također je bitna i definicija filma Ante Peterlića koji kaže da je film „fotografski i fonografski zapis

² Peleš, Gajo: *Tumačenje romana*, Zagreb 1999., str. 36.

³ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53278> (pristupljeno: 2.8.2018)

⁴ Peleš, Gajo: *Tumačenje romana*, Zagreb 1999., str. 37.

⁵ Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 34.

izvanjskog svijeta“⁶ pri čemu Peterlić misli da je film sličan stvarnom svijetu, ali on uključuje samo vizualnu i slušnu komponentu (film ne uključuje osjetila opipa, mirisa i okusa) jer filmski instrumenti mogu izravno bilježiti samo ono što pripada domeni fizičkog i materijalnog.⁷

Iz ove činjenice, smatra Peterlić, proizlazi prva razlika između romana i filma, a to je da, u pravilu, film ne može prikazati unutrašnji svijet i sadržaje svijesti likova (iako može na njih upozoriti posebnim filmskim tehnikama)⁸ za razliku od (modernog) romana u kojem se primjerice tehnikom unutrašnjeg monologa ili slobodnog neupravnog govora iznose izravne misli likova. Krešimir Mikić ističe činjenicu da se film smatra sintezom niza umjetnosti (likovne umjetnosti, fotografije, književnosti, glazbene umjetnosti, kazališta i drugo) pri čemu želi reći da filmski uradak uzima elemente drugih umjetnosti i iz tog stvara cjelinu.⁹ Nadalje, Pulverness smatra da o povezanosti književnosti i filma govori činjenica da vrlo često filmski tvorci pri stvaranju filma posežu za građom romana, odnosno od romana pokušavaju stvoriti *remake* te ga adaptirati u film¹⁰ o čemu će više riječi biti u sljedećem poglavlju. Smatram da ne treba smetnuti s uma činjenicu da je povezanost filma i književnosti dvostruka jer kako film uglavnom preuzima građu iz romana, isto tako i romanopisci koriste pri pisanju romana brojne filmske tehnike, poput montaže, kolaža i drugo, što osobito dolazi do izražaja u razdoblju modernizma i postmodernizma. Isto tako, Željko Uvanović ističe da poneki književnici čak pretvaraju tuđe filmove u vlastite romane.¹¹

⁶ Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 36.

⁷ Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 36-38.

⁸ Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 37.

⁹ Mikić, Krešimir: *Film i druge umjetnosti*;

http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1875#.W2GR9tIzbIV (pristupljeno: 2.8.2018)

¹⁰ Pulverness, Alan: „Film i književnost: dva načina pripovijedanja“, *Kolo*, br. 4., Zagreb, 2002; <http://www.matica.hr/kolo/287/film-i-knjizevnost-dva-nacina-pripovijedanja-19942/> (pristupljeno: 6.8.2018)

¹¹ Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Osijek 2008., str. 24.

Dakle, jasno je da kad govorimo o romanu i o filmu, da se radi o dva različita medija koji istu stvar prezentiraju čitateljima / gledateljima kroz različite tehnike. Tako je kod romana glavno sredstvo izražavanja jezik pa George Bluestone kaže da je roman jezični medij, dok je u filmu naglasak na spoju slike i zvuka pa stoga Bluestone drži da je film u svojoj srži vizualni medij.¹² Prema Pelešu, kod analize romana, nužno je razlikovati njegovu „vidljivu“ stranu ili plan izraza i njegovu „unutarnju stranu“ ili plan sadržaja. Plan izraza podrazumijeva pripovjedna sredstva i tehnike od kojih je roman sačinjen (pripovjedač, fabula, narativne tehnike, ...), a plan sadržaja ono što je romanom iskazano.¹³ Tako bi se moglo reći da je filmu i romanu zajednički plan sadržaja, a osim toga, film i roman dijele još likove, naraciju i jezik. Međutim, između filma i romana glavna je razlika upravo u izrazu. Naime, film se, u odnosu na roman, sastoji od sasvim drugačijih svojstava: kadar, okvir, kutovi snimanja, zvuk, glazba, scenografija, kostimografija, montaža, i drugo. S obzirom na navedena različita izražajna sredstva između romana i filma, postavlja se pitanje kako ta dva, naoko potpuno različita medija mogu biti povezana i kako se roman, sastavljen od jednog tipa sredstava, može preoblikovati u film koji pak se izražava drugačijim sredstvima, pri čemu dolazimo do pojma adaptacije o čemu će više riječi biti u sljedećem poglavlju.

¹² Bluestone, George: *Novels into film*, Berkeley 1961., str. VIII.

¹³ Peleš, Gajo: *Tumačenje romana*, Zagreb 1999., str. 54-55.

3. Filmska adaptacija književnog djela

Linda Hutcheon ističe činjenicu da su adaptacije danas prisutne svugdje: na televiziji i na filmskoj sceni, u glazbenoj industriji, adaptacije na internetu, u romanima i stripovima, videoigrama i drugo. Također, ona kaže da adaptacija književnih djela nije novina, već je adaptacija prisutna od davnina čemu svjedoči činjenica da je još u 16. stoljeću William Shakespeare prenosio svoje priče iz knjiga na pozornicu, odnosno da je svoja prvotno napisana književna djela prilagođavao izvođenju na pozornici kazališta.¹⁴

Sam se pojam adaptacije javlja u mnogim disciplinama (psihologiji, lingvistici, biologiji, medicini, građevini)¹⁵, a kada ga spominjemo u kontekstu filmske umjetnosti, Željko Uvanović drži da adaptacija najčešće označava postupak preoblikovanja književnog predloška u filmski scenarij te postupak ekranizacije gdje se „književni medij prilagođava mogućnostima filmskog medija kao i redateljevoj predodžbi o tome koje književne elemente treba realizirati u filmu.“¹⁶ Posebno je važno spomenuti da Uvanović filmsku ekranizaciju ne smatra prijevodom već filmskom interpretacijom književnog djela ili čak novom, nezavisnom kreacijom filmskog redatelja kojem je određeno književno djelo bilo tek poticaj za stvaranje nekog filma. Pritom Uvanović razlikuje dva bitna pojma, a to su hipertekst koji se odnosi na filmski tekst adaptacije i hipotekst koji se odnosi na tekst književnog predloška.¹⁷

Navedena dva pojma (hipertekst i hipotekst) spominje i Robert Stam kada pokušava objasniti proces adaptacije, tj. odnos romana (originala) te njegove filmske adaptacije pri čemu se poziva na Gerarda Genettea te navodi pet tipova transtekstualnih relacija (intertekstualnost, paratekstualnost, metatekstualnost,

¹⁴ Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, New York 2006., str. 2.

¹⁵ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=424> (pristupljeno: 13.8.2018)

¹⁶ Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Osijek 2008., str. 25.

¹⁷ Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Osijek 2008., str. 23-25.

arhitekstualnost, hipertekstualnost) koje primjenjuje na filmsku umjetnost. Stam drži da je upravo posljednji tip, hipertekstualnost, najrelevantniji za ekranizacije te objašnjava da se hipertekstualnost tiče odnosa između hiperteksta i hipoteksta. Nadalje, Stam objašnjava navedene pojmove, navodi da oni potječu od Gerarda Genettea te u tome smislu Stam daje definiciju filmskih adaptacija književnih djela pa kaže da su filmske adaptacije hipertekstovi izvedeni iz hipotekstova koji su postojali ranije i koji su bili podvrgnuti selekciji, amplifikaciji, konkretizaciji i aktualizaciji.¹⁸ Drugim riječima, Stam drži da je filmska adaptacija izvedena iz književnog predloška koji je postojao prije njega, a koji je prethodno prilagođen i prerađen te uvelike promijenjen.

Nadalje, Uvanović razlikuje različite načine na temelju kojih se mogu uspoređivati prozni predložak i njegova filmska adaptacija pri čemu osobito ističe komparativnu naratologiju te dubinsku ili značenjsku strukturu predloška adaptacije. Za komparativnu naratologiju kaže da se ona više bavi formalnom stranom književne i filmske umjetnosti pri čemu se uspoređuje naracija (pripovjedač, točka gledišta), dok pod dubinskom ili značenjskom strukturom podrazumijeva strukturalnu analizu filmske adaptacije poput skraćivanja, izostavljanja ili modificiranja proznog predloška, dodavanja elemenata u kategorijama vremena i mjesta radnje, kao i obilježja likova koji sudjeluju u radnji.¹⁹ O tome govori i Robert Stam koji spominje Genetteovu naratološku analizu proznog vremena te izdvaja njegove tri ključne kategorije: *poredak*, *trajanje* i *učestalost*. Pritom, *poredak* odgovara na pitanje „kada?“ i „u kojem nizu?“ te ima veze s pitanjem linearnog, odnosno nelinearnog slijeda, budući da se adaptirana priča može držati normalnog poretka pretpostavljenih događaja, krećući se od početka preko sredine do kraja ili može elemente normalnog redoslijeda ispremiješati. *Trajanje* odgovara na pitanje „koliko dugo?“ i odnosi

¹⁸ Stam, Robert: „Teorija i praksa filmske ekranizacije“ u Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Osijek 2008., str. 350-364.

¹⁹ Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Osijek 2008., str. 26-34.

se na brzinu naracije te na pitanje „Je li ekranizacija sporija ili brža od romana kada je riječ o gustoći događaja i brzini djelovanja?“. Posljednja Genettova kategorija *učestalost* odgovara na pitanje „koliko često?“, a „tiče se odnosa između broja ponavljanja događaja u priči i broja spominjanja istoga u tekstualnom diskursu“.²⁰ Također, Stam daje još poneke prijedloge načina na koje možemo analizirati filmske adaptacije pa tako kaže da pažnju primjerice možemo usmjeriti na analizu događaja iz fabule romana koji su u adaptaciji bili eliminirani / promijenjeni / dodani, na istraživanje načina na koje ekranizacije dodaju, eliminiraju ili kondenziraju likove i drugo.²¹

Osim navedenog, Uvanović kaže da se može uspoređivati i književni opus književnika s filmskim opusom redatelja, može se analizirati razina slike (maska, kostimografija, scenografija, rekviziti i osvjetljenje) i zvuka (glazba, šumovi), može se analizirati odabir glumaca za njihove uloge itd. Također, Uvanović spominje da se može analizirati književna poetika predložka i filmska poetika adaptacije, promjena žanra, promjena ideološke poruke, povijesnog konteksta i drugo.²²

Kad smo kod načina uspoređivanja književnog predložka i filmske adaptacije, spomenula bih i stav Linde Hutcheon koja kad govori općenito o pojmu adaptacije drži da je upravo sadržaj (priča) predložka jezgra onoga što se prilikom adaptacije transformira kroz različite medije (književnost, glazba, videoigre, film) prilikom čega se svaki od medija tom pričom bavi na različite i sebi svojstvene načine. Dakle, Hutcheon drži da se adaptacijom nekog predložka u različitim sustavima znakova, odnosno medijima pokušavaju naći jednakovrijedni načini prikazivanja različitih elementa priče poput njezine teme,

²⁰ Stam, Robert: „Teorija i praksa filmske ekranizacije“ u Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Osijek 2008., str. 365-368.

²¹ Stam, Robert: „Teorija i praksa filmske ekranizacije“ u Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Osijek 2008., str. 369-372.

²² Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Osijek 2008., str. 34.

dogadaja, svijeta, likova, motivacije, gledišta, simbola, slika i tako dalje²³ pa se tako pri usporedbi pažnja može usmjeriti na neke od navedenih elemenata. Nadalje, Linda Hutcheon navodi da je temeljna razlika između romana i filma u tome što se s kazivanja prisutnim u književnome djelu, u filmu prelazi na prikazivanje pa opis, naracija i reprezentirane misli moraju biti prilagođeni u govor, djela, zvukove i vizualne slike.²⁴ Smatram da se kod toga javljaju brojne poteškoće jer se u filmu javljaju vizualni i auditivni elementi kojih u knjizi nema, poput zvuka, glazbe, zvukova, kostima i drugo. Također, prikazivanje u praksi neke radnje traje duže od čitanja o istome pa ukoliko se radi o nekom kompleksnom i opširnom romanu, scenaristi trebaju imati na umu da film ima ograničeno vrijeme trajanja pa utoliko trebaju reducirati samu radnju ili moraju izbaciti neke likove. Isto tako, smatram da jedan od razloga redukcije pojedinih događaja ili likova iz romana može biti i ograničen budžet koji film ima.

U skladu s navedenom teorijom i načinima usporedbe književnog djela i filmske adaptacije Željka Uvanovića, Roberta Stama i Linde Hutcheon, u nastavku ću rada analizirati konkretnu filmsku adaptaciju s njezinim književnim predloškom. Pri analizi sam se koncentrirala na dubinsku ili značenjsku analizu čemu sam još pridodala analizu glazbe i slike.

²³ Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, New York 2006., str. 10.

²⁴ Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, New York 2006., str. 36-40.

3.1. Adaptacija romana *Razum i osjećaji* Jane Austen u film

Kako bih pobliže opisala odnos književnosti i filma te prikazala proces filmske adaptacije književnog djela, odabrala sam roman Jane Austen *Razum i osjećaji* koji je objavljen 1811. godine te njegovu istoimenu filmsku adaptaciju nastalu gotovo 200 godina kasnije, točnije, 1995. godine u okrilju američkih produkcijskih kuća Columbia Pictures Corporation & Mirage Enterprises. Spomenuti je film režirao Tajvanac Ang Lee, a scenarij je napisala Emma Thompson koja je imala i jednu od vodećih uloga u filmu. Prije svega, treba spomenuti da film sadrži veoma impresivnu glumačku postavu pa se tako, osim Emme Thompson (kao Elinor Dashwood), u njemu mogu naći poznata imena poput Kate Winslet (kao Marianne Dashwood), Hugh Grant (kao Edward Ferrars), Alan Rickman (kao pukovnik Brandon), Hugh Laurie (kao gospodin Palmer) i Imelda Staunton (kao Charlotte Palmer)²⁵ Zanimljiva je činjenica da je film osvojio brojne prestižne nagrade te je bio vrlo dobro prihvaćen od strane kritike i publike o čemu će biti više riječi u sljedećim poglavljima.

Prije same analize bih općenito spomenula fenomen pojačane televizijske proizvodnje i adaptacije romana Jane Austen o kojem progovara Antonija Primorac u članku *Suvremene adaptacije i aproprijacije lika i djela Jane Austen* (2011). Naime, činjenica koja se ne može izbjeći jest ta da je na temelju šest potpuno dovršenih romana Jane Austen (*Razum i osjećaji*, *Ponos i predrasude*, *Mansfield Park*, *Emma*, *Opatija Northanger*, *Uvjeravanje*)²⁶, od početka 20. stoljeća pa do danas snimljeno niz filmova i televizijskih serija, a osim toga, snimljeni su i brojni „biografski“ filmovi o samoj autorici te filmovi inspirirani autoricom i njezinim djelima. Da taj trend ne jenjava pokazuje i činjenica da je 2005. godine izašla nova verzija filma *Ponosa i predrasuda*, 2007. godine su

²⁵ <https://www.imdb.com/title/tt0114388/> (pristupljeno: 6.8.2018.)

²⁶ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4668> (pristupljeno: 6.8.2018)

nastali filmovi *Mansfield Park* i *Opatija Northanger*, mini serija *Razum i osjećaji* iz 2008. godine, 2016. godine je objavljen film *Ponos i predrasude i zombiji*, a trenutno se producira film *A Modern Persuasion* baziran na romanu *Uvjeravanje*. Zbog toga Antonija Primorac kaže da „Jane Austen nije samo ime danas najpopularnije britanske spisateljice devetnaestoga stoljeća poistovjećene s romantičnim zapletima, već i izvozni proizvod Velike Britanije te vrlo uspješan holivudski *brand*“.²⁷

Pitanjem zašto mnogi filmtvorci posežu za romanima Jane Austen kako bi ih adaptirali, pozabavila se i Sue Parrill u svojoj knjizi *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations* (2002). Ona kaže da su romani Jane Austen odlični za filmske adaptacije jer se sastoje od jednostavne ljubavne priče, zanimljivih zapleta i likova koji su jako motivirani te vjerodostojnih završetaka. Parrill ističe da je relativno jeftino snimiti adaptaciju romana Jane Austen jer oni ne zahtijevaju egzotične lokacije, neke posebne efekte, te veliku glumačku postavu. Također, romani Jane Austen ulaze u javnu domenu budući da je ona mrtva (a nije imala nasljednika) pa se autorici ne treba plaćati honorar.²⁸ Sljedeću teoriju o tome zašto su romani Jane Austen toliko primamljivi za adaptacije daju Linda Troost i Sayre Greenfield u knjizi *Jane Austen in Hollywood* (2001) koje smatraju da su glavni razlog interesa za adaptacije likovi romana koji su nešto između prepoznatljivih tipova i kompleksnih individualnih ličnosti s kojima se čitatelji i gledatelji lako mogu poistovjetiti. Također, glavne preokupacije romana Jane Austen bave se pitanjem spolova, romansa i novca, dakle elementima koji spadaju u glavne preokupacije i našeg doba.²⁹

²⁷ Primorac, Antonija: „Suvremene adaptacije i apropijacije lika i djela Jane Austen“, *Književna smotra*, god. 43., br. 3., Zagreb 2011., str. 55.

²⁸ Parrill, Sue: *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Sjeverna Karolina, SAD 2002., str. 3.

²⁹ Troost, Linda; Greenfield, Sayre: *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky 2001., str. 3.

3.1.1. Fabula

Sue Parrill u svojoj knjizi *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations* (2002) navodi teoriju adaptacije Geoffreyja Wagnera koji je filmske adaptacije romana podijelio u tri kategorije: transpoziciju, komentar i analogiju (prema engleskom *transposition, commentary and analogy*³⁰) pri čemu Wagner drži da „transpozicija“ striktno slijedi roman, „komentar“ malo mijenja roman (na primjer mijenja strukturu), a „analogija“ koristi roman kao polazišnu točku.³¹ S obzirom na to, Parrill kaže da se većina adaptacija romana Jane Austen može svrstati pod transpoziciju budući da većina adaptacija sadrži jednaku fabularnu okosnicu, većinu likova iz romana te jednak jezik.³² Smatram da tome doista jest tako jer između romana *Razum i osjećaji* te njegove ekranizacije na prvi pogled nisam opazila prevelike razlike pogotovo što se tiče fabule i sižea. Pritom bih spomenula Antu Peterlića koji kaže da se u filmu, kao i u književnosti, pojam fabule i sižea razlikuju te da i u jednom i u drugom mediju imaju isto značenje pa navodi teoriju Mivoja Solara koji fabulu definira kao „redosljed onoga osnovnog zbivanja o kojem se govori u nekom književnom djelu“, a siže kao „način kako su događaji prikazani upravo u određenom djelu“.³³ Nadalje, Peterlić u kontekstu filmske teorije koristi nadređen pojam „filmska priča“ pod kojim podrazumijeva i fabulu i siže te ga definira „kao smisleni uzročno-posljedični niz događaja s nekom vremenskom perspektivom“.³⁴ Također, Peterlić navodi da se u filmu primjenjuju tri ista tipa

³⁰ Parrill, Sue: *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Sjeverna Karolina, SAD 2002., str. 9.

³¹ Parrill, Sue: *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Sjeverna Karolina, SAD 2002., str. 9.

³² Parrill, Sue: *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Sjeverna Karolina, SAD 2002., str. 9.

³³ Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 223.

³⁴ Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 223.

razvijanja fabule koji su karakteristični i za roman: stepenasti, prstenasti i paralelni.³⁵

Zaključila sam da je način izgradnje fabule i u romanu i u knjizi stepenast te da siže prati fabularni tok jer svi događaji teku linearno-kronološkim slijedom, zbivanje teži određenom cilju, ali mu, naravno, na putu stoje mnoge prepreke. Ugrubo rečeno, od prvih stranica romana, kada umire gospodin Dashwood, pa do kraja, prati se život i snalaženje u istome njegove žene i triju kćeri (Elinor, Marianne i Margaret). Saznajemo da su nakon smrti gospodina Dashwooda, majka i kćeri ostavljene u vrlo nepovoljnom financijskom položaju pa se logički gledano vjenčanje djevojaka vidi jedinim rješenjem. Tako u romanu uglavnom pratimo život Dashwoodovih koji teži određenom cilju, udaji dviju starijih kćeri Elinor i Marianne pri čemu se javljaju brojne prepreke koje usporavaju samu radnju, premda se na samom svršetku romana konačni cilj postiže (i Elinor i Marianne bivaju na kraju romana udane). Dakle, takva stepenasta struktura fabule prisutna je i u filmu jer se film, kao i roman, otvara scenom umiranja gospodina Dashwooda, a završava scenom vjenčanja Marianne i pukovnika Brandona. Bez obzira na to što Emma Thompson prilikom pisanja scenarija za film uglavnom nije odstupala od glavnog tijeka priče romana, ipak je u radnji dodala neke nove elemente i dijaloge te ispustila pojedine digresije iz romana što ću u nastavku rada pokušati detaljnije objasniti.

Najprije bih objasnila činjenicu da je Thompson pojedine događaje iz romana u scenariju filma izostavila. Smatram da je tome sažimanju primarni razlog specifično vremensko svojstvo koje film ima. Naime, Peterlić ističe da, u odnosu na književno djelo koje nema definiranog kronometarskog trajanja, film ima ograničeno vrijeme trajanja i to otprilike stotinjak minuta jer je dokazano da prosječni gledatelj može otprilike toliko minuta s punom pozornošću pratiti

³⁵ Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 229.

film.³⁶ Također, poznata je činjenica da jedna stranica scenarija približno odgovara jednoj minuti filma³⁷ pa postaje jasno da se prilikom filmske adaptacije romana od gotovo četiristo stranica (u ovome sam radu koristila roman *Razum i osjećaji* u izdanju nakladničke kuće Mozaik knjige koji ima 386 stranica) dobar dio elemenata mora izostaviti. Spomenula bih nekoliko scena iz romana koje sam primijetila da su iz filmske ekranizacije izbačene. To su Willoughbyjev i Marianin posjet Allenhamu nakon što je pukovnik Brandon odgodio izlet u Whitewell, iz filma je izbačena upečatljiva scena večere Elinor i Marianne kod Johna i Fanny Dashwood na kojoj je Elinor upoznala gospođu Ferrars i saznala da joj gospođa Ferrars nije sklona te da je nikad neće prihvatiti kao svoju snahu. Od značajnijih scena koje su iz filma izbačene, spomenula bih još iznimno emotivnu scenu razgovora između Willoughbyja i Elinor kada je on došao u Cleveland jer je saznao da je Marianne teško bolesna. Smatram da je taj razgovor vrlo bitan, između ostalog i zbog same karakterizacije lika Willoughbyja jer se u njemu Willoughby iskreno opravdao i ispričao za svoje pogreške, priznao je da je doista volio Marianne te da je još uvijek voli iako je oženjen drugom ženom, pa smatram neobičnim da je Thompson tu scenu odlučila izbaciti. Zapravo u filmu ta scena nije baš u potpunosti izbačena, već je djelomično uklopljena u scenu razgovora Elinor sa pukovnikom Brandonom (kada joj je pukovnik pričao o svojoj prošlosti i o ženi Elizi koju je nekoć volio) te joj je upravo pukovnik Brandon rekao da je čuo od Lady Allen (u knjizi gospođe Smith), Willoughbyjeve rođakinje, da je Willoughby zaista planirao zaprositi Marianne pa se tim činom u filmu samo djelomično osvjetlio Willoughbyjev obraz, dok se u knjizi njegovom osobnom ispovijesti dobio pojačan dojam emotivnosti i suosjećajnosti što je rezultiralo time da se Elinor sažalila nad njim („Elinor ga je uvjerala da je tako; da mu je oprostila, da ga žali i želi mu dobro; da bi ga, štoviše, željela vidjeti sretnim; i dodala je nekoliko

³⁶ Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 189-190.

³⁷ <http://www.scenarij.adu.hr/?q=node/145> (pristupljeno: 17.8.2018)

nježnih savjeta kojima bi tu sreću mogao pospješiti³⁸). Sue Parrill kaže da je Emma Thompson izjavila da u film nije uključila scenu dolaska Willoughbyja u Cleveland jer bi previše smetala ljubavnoj priči između pukovnika Brandona i Marianne.³⁹

Nadalje, kao što sam ranije spomenula, Ema Thompson je u filmskoj adaptaciji romana *Razum i osjećaji*, osim izostavljanja pojedinih događaja, neke događaje i modificirala te dodala nove. Istaknula bih da je to posve normalna stvar koja se događa prilikom adaptacija jer filmska ekranizacija nekog romana nikad ne može biti potpuno ista kao i roman, te bih ponovno istaknula stav Željka Uvanovića koji drži da filmska ekranizacija nije prijevod, već interpretacija određenog književnog djela.⁴⁰ Imajući na umu da sam pri pisanju ovog rada ograničena brojem stranica, logična je činjenica da u njemu ne mogu obuhvatiti sve modifikacije i novine koje je Thompson u romanu uvela. Stoga bih napomenula da ću u nastavku pokušati malo detaljnije razraditi ideju feminizma koju je u filmu, u odnosu na roman, Thompson u velikoj mjeri naglasila, a koja za sobom nužno povlači i promjene u samoj radnji.

3.1.1.1. Feminizam kao inovacija u radnji

Istaknula bih da danas o Jane Austen postoje brojna proturječna mišljenja. Naime, Julian North kaže da s jedne strane akademska književna kritika Jane Austen smatra konzervativnom spisateljicom, dok s druge strane feminističke kritičarke (od kojih ističe Sandru Gilbert i Susan Gubar) od kraja sedamdesetih godina 20. st. naovamo ističu da je konzervativizam Jane Austen bio samo paravan za njezinu buntovničku viziju jer je Austen bila svjesna ograničenja

³⁸ Austen, Jane: *Razum i osjećaji*, Zagreb 2017., str. 336.

³⁹ Parrill, Sue: *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Sjeverna Karolina, SAD 2002., str. 36-27.

⁴⁰ Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Osijek 2008., str. 25.

patrijarhata koji je u njezino vrijeme bio dominantan.⁴¹ Dakle, iako ne možemo sa sigurnošću potvrditi da je Jane Austen u svojim djelima zastupala konzervativno ili feminističko mišljenje, kao što sam spomenula, u adaptaciji njezinog romana *Razum i osjećaji* itekako se primjećuju feministički akcenti. Iako Emma Thompson komentirajući film nije objasnila zašto je scenarij okrenula u tom smjeru, mislim da objašnjenje možemo vidjeti u njezinom uvjerenju jer se ona u jednom intervjuu izjasnila „radikalnom feministicom od svoje devetnaeste godine“.⁴²

Naglasak na feminizmu u filmskoj adaptaciji romana može se zamijetiti već na samom početku filma kada Margaret pita Elinor zašto će njihov brat John i njegova žena Fanny doći živjeti u njihovu kuću. Tada joj Elinor odgovara da zato što zakon propisuje to da kuće idu s očeva na sinove, a ne na kćerke, dok je u knjizi razlog zašto će John naslijediti očevu kuću to što je ujak njihovog oca Henryja Dashwooda oporučno ostavio imanje njemu, a nakon njegove smrti sinu Johnu te sinu njegovog sina. Već je u ovoj sceni vidljivo da Elinor izravno ističe problematiku patrijarhalnog sustava koji je prije dvjestotinjak, tristotinjak godina bio još vrlo aktivan. Naime, tek je u 19. stoljeću donesen zakon da sinovi i kćeri imaju jednaka prava na nasljeđivanje jer su ranije nasljeđivati imovinu mogli samo sinovi.⁴³ Na ovo se nadovezuje i činjenica da je u filmu prikazana scena, koja u knjizi uopće ne postoji, u kojoj Elinor i Edward jašu i pričaju te Elinor ističe da će on naslijediti svoje bogatstvo, a ona ga ne može čak ni zaraditi. Zbog tih izravnih referenca na patrijarhalan sustav kojima se ističe problematičan položaj žena u istome, mnoge kritičarke i teoretičarke (primjerice

⁴¹ North, Julian: „Konzervativna Austen, radikalna Austen: Razum i osjećaji – od teksta do filmskog platna“, *Književna revija*, br.1., Osijek 2008., str. 93-94.

⁴² <http://www.vulture.com/2015/09/emma-thompson-on-feminism-trump-and-teapots.html> (pristupljeno: 17.8.2018)

⁴³ [https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_women%27s_legal_rights_\(other_than_voting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_women%27s_legal_rights_(other_than_voting)) (pristupljeno: 29.8.2018)

Kristin Flieger Samuelian⁴⁴, Julian North⁴⁵, Devoney Looser⁴⁶) drže da je film, u razlici s knjigom, više feministički orijentiran. Također, Devoney Looser ističe da su općenito adaptacije romana Jane Austen feministički nastrojene što očituje u izrazitoj fizičkoj aktivnosti ženskih likova (u adaptaciji *Razuma i osjećaja* Marianne je uvelike prikazana fizički aktivnom što se vidi u njezinim silnim šetnjama), u njihovom obrazovanju (u filmskoj adaptaciji Marianne čita i recitira Shakespeareove sonete, raspravlja o Walteru Scottu, prikazano je također kako u jednoj sceni Elinor čita u krevetu). Looser također komentira činjenicu da u filmskoj ekranizaciji romana ženski likovi barataju oštrim alatima i oružjima jer se u jednoj sceni Margaret bori mačem protiv Edwarda, a isto tako, u jednoj je sceni prikazano kako pukovnik Brandon daje svoj nož Marianne da njime reže trstiku.⁴⁷ Također, spomenula bih činjenicu da u filmu Margaret ima veću ulogu nego u romanu što se isto povezuje s feminizmom, ali će o tome biti više riječi u sljedećem poglavlju u kojem ću se osvrnuti na karakterizaciju likova.

3.1.2. Likovi

Najprije bih napomenula bih da se ovo poglavlje izravno nadovezuje na prethodno jer razlike u radnji, za sobom povlače i promjene u karakterizaciji likova. Dakle, što se tiče likova i njihove karakterizacije, Emma Thompson je pišući scenarij, jednako kao i kod fabule, napravila neke izmjene. Nakon gledanja filma, najprije se može zamijetiti da je u filmu nekolicina likova ispuštena. Kao što sam već ranije spomenula, ispuštanje nekih dijelova radnje ili

⁴⁴ Samuelian, Kristin Flieger: „Piracy Is Our only Option: Postfeminist Intervention in Sense and Sensibility“ u Troost, Linda; Greenfield, Sayre: *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky 2001., str.

⁴⁵ North, Julian: „Konzervativna Austen, radikalna Austen: Razum i osjećaji – od teksta do filmskog platna“, *Književna revija*, br.1., Osijek 2008.

⁴⁶ Looser, Devoney: „Feminist Implications of the Silver Screen Austen“ u Troost, Linda; Greenfield, Sayre: *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky 2001.

⁴⁷ Looser, Devoney: „Feminist Implications of the Silver Screen Austen“ u Troost, Linda; Greenfield, Sayre: *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky 2001., str. 164-165.

likova se može opravdati činjenicom da film ima određeno vrijeme trajanja (u ovome slučaju 136 minuta) pa se doslovno svi elementi iz knjige jednostavno ne mogu obuhvatiti, a da film ne traje predugo.

U filmu se ne pojavljuje lik Lady Middleton, žene sir Johna Middletona te njihova djeca jer je u filmu sir John predstavljen kao udovac koji živi sa svojom svekrvom gospođom Jennings u Barton Parku. Kako u knjizi lady Middleton nije imala neku bitniju ulogu (u knjizi je opisana kao dvadesetšestogodišnja ili dvadesetsedmogodišnja žena, ljepuškastog lica, visokog i dojmljivog stasa, gracioznog nastupa, otmjenog držanja i savršenog odgoja, no suzdržanog i hladnog ponašanja, osoba koja o sebi nije mogla reći ništa osim najuobičajenih primjedbi ili upita, također je ona uvijek sa sobom vodila svoju djecu kao osiguranje teme za razgovor⁴⁸), njezina neprisutnost, kao ni neprisutnost njezine djece, u filmu ne nedostaje. Osim lady Middleton i djece, u filmu se ne javlja Anne Steele koja u knjizi ima nešto značajniju ulogu jer je ona otkrila Fanny otkrila Edwardove tajne zaruke sa njezinom sestrom Lucy. Annino izostavljanje iz filma je rezultiralo sitnom promjenom u fabuli pa je tako u filmu sama Lucy otkrila Fanny da je zaručena s Edwardom. Također, iako se u knjizi samo spominje, ne treba izostaviti informaciju da se u filmu ne javlja lik Harryja Dashwooda, sina Johna i Fanny Dashwood.

Nadalje, spomenula bih da se gledajući film kod nekih likova može primijetiti razlika u njihovoj karakterizaciji u odnosu na knjigu. Tako se može primijetiti da je Thompson proširila Edwardovu ulogu te je u filmu on prikazan mnogo duhovitije i ljubaznije nego u romanu. To se osobito vidi u nekolicini njegovih nespretnih pokušaja da se našali te u njegovoj interakciji i sklapanju prijateljstva s najmlađom sestrom, Margaret Dashwood što je izraženo u nekoliko scena. Primjerice, Edward je pomogao Elinor namamiti van Margaret koja se skrivala ispod stola, šalio se s Margaret i razgovarao s njom o putovanju

⁴⁸ Austen, Jane: *Razum i osjećaji*, Zagreb 2017., str. 36.

u Kinu na kojem će joj biti sluga, mačevao se s njom, obećao je da će joj u Barton donijeti atlas i drugo. Osim toga, Edward je u jednoj sceni u filmu pokušao priznati Elinor da je zaručen (što u romanu nije bio slučaj) pa bismo mogli reći da mu zbog tog čina u filmu opada krivnja koju je u romanu snosio jer je Elinor davao lažne nade.

Jasno je uočljivo da je Margaret Dashwood u filmu mnogo aktivnija nego u romanu u kojem o njoj saznajemo da je bila „(...) dobroćudna, dobrodušna djevojčica; ali budući da je već poprimila velik dio Mariannine romantičnosti, nemajući mnogo vlastitog razuma, u dobi od trinaest godina nije obećavala da će u kasnijem životu biti dorasla svojim sestrama“⁴⁹. Iako je u filmu lik Margaret zadržao dozu romantičnosti, najbitnije je od svega da se u njoj naziru naznake feminizma. Kristin Samuelian kaže da Margaret u filmu predstavlja zalaganje za ravnopravnost spolova jer otvoreno izražava ogorčenost koju njezina majka i sestre osjećaju, ali ne smiju otvoreno iskazati te općenito prakticira slobodu djelovanja i izražavanja. To je vezano uz nekoliko simbola koji se vežu uz nju: njezin atlas, zanimanje za geografiju i kućica na drvu za koje Samuelian kaže da su simbol mobilnosti i neovisnosti žena.⁵⁰ U prilog tome govori i scena iz filma u kojoj je prikazano kako se Margaret i Edward bore mačem, a osim toga, Margaret je rekla Edwardu da će ga povesti sa sobom na ekspediciju u Kinu te da je ženama gusarstvo jedini mogući izbor. Stoga, Sue Parill ističe da Margaret ne osjeća da su njoj zabranjene aktivnosti koje se tradicionalno ne smatraju doličnima za žene, već se smatraju maskulinim. Osim toga, Parill je primijetila da je za lik Margaret, osim njezine feminističke pozadine, bitno i to što ona uvelike doprinosi karakterizaciji Edwarda. Margaret je također i jedan od

⁴⁹ Austen, Jane: *Razum i osjećaji*, Zagreb 2017., str. 11.

⁵⁰ Samuelian, Kristin Flieger: „Piracy Is Our only Option: Postfeminist Intervention in Sense and Sensibility“ u Troost, Linda; Greenfield, Sayre: *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky 2001., str. 149.

glavnih izvora humora u filmu jer ona, za razliku od svojih starijih sestara, uživa u razgovorima i šalama gospođe Jennings i sir Johna.⁵¹

Što se tiče Willoughbyja i pukovnika Brandona i njihovog djelovanja u filmu, Parrill se slaže sa Cheryl Nixon koja je povukla paralelu između njih dvojice i rekla da u filmu pukovnik Brandon djeluje kao zamjena za Willoughbyja te Brandon postaje romantični junak. Na primjer, Brandon je u Clevelandu nosio Marianne po kiši u kuću kada se razboljela isto kao što ju je nosio Willoughby kada je uganula gležanj u Bartonu, Brandon joj potkraj filma recitira poeziju isto kao što joj je čitao Willoughby.⁵² Isto tako Parrill navodi opasku Kathryn Libin koja je primijetila da je Thompson Brandonu pridala i interes za glazbu koji je u romanu s Marianne dijelio Willoughby.⁵³ Ovu ideju dalje razvija Julian North koja također smatra da u filmu Brandon preuzima Willoughbyjevu ulogu što se osobito vidi u sceni kada on opravdava Willoughbyjevo ponašanje te kaže da se u filmu pukovnik Brandon „pojavljuje na dramatičan način, dojahavši u Barton Park i ušavši u kuću kao da ga je niotkuda privukao glas Sirene – Marianne koja pjeva za klavirom. On se potom zaljubljuje u nju na prvi pogled“⁵⁴ te to uspoređuje s prvim susretom Marianne i Willoughbyja koji se također, i u knjizi i u filmu, pojavio dramatično, jašući na konju.⁵⁵

Spomenula bih još jednu zanimljivu činjenicu koja se tiče prikladnosti glumaca za uloge jer je Emma Thompson imala trideset i šest godina u vrijeme

⁵¹ Parrill, Sue: *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Sjeverna Karolina, SAD 2002., str. 37-38.

⁵² Parrill, Sue: *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Sjeverna Karolina, SAD 2002., str. 37.

⁵³ Parrill, Sue: *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Sjeverna Karolina, SAD 2002., str. 37.

⁵⁴ North, Julian: „Konzervativna Austen, radikalna Austen: Razum i osjećaji – od teksta do filmskog platna“, *Književna revija*, br.1., Osijek 2008., str. 104-105.

⁵⁵ North, Julian: „Konzervativna Austen, radikalna Austen: Razum i osjećaji – od teksta do filmskog platna“, *Književna revija*, br.1., Osijek 2008., str. 105.

kada je utjelovila ulogu Elinor Dashwood koja je u knjizi imala devetnaest godina. Zbog toga su u filmu izmijenjene godine likova pa je tako Elinor primjerice imala otprilike 27 godina, gospođa Dashwood i Sir John su u romanu opisani kao četrdesetogodišnjaci, dok u filmu izgledaju kao šezdesetogodišnjaci. No, bez obzira na broj godina, smatram da je Emma Thompson odlično obavila svoj posao te da je jako dobro prenijela zrelost i razum koji je ta uloga zahtijevala.

3.1.3. Razina slike i zvuka

Linda Hutcheon drži da čitateljski angažman započinje u „carstvu mašte“ koje je kontrolirano riječima te oslobođeno granica vizualizacije i zvuka, dok se prilikom gledanja filma premještamo s imaginacije na osjet vizualne percepcije. Također, Hutcheon kaže da jezik nije jedini način na koji možemo izraziti značenje te spominje vizualne i gestikulacijske prikaze koji u nama bude određene asocijacije i koji također mogu služiti u izgradnji značenja.⁵⁶ Smatram da Hutcheon time povlači razliku između književnosti i filma koja se sastoji u tome što je u književnosti jedini način izražavanja jezik pri čemu bitnu ulogu odigrava naša mašta jer kako Gajo Peleš kaže: „Mi započinjajući čitanje nekog romana, 'zakoračujemo' u drugo vrijeme i prostor. 'Izlazimo' iz svoje svakodnevice, prostora i vremena, prebacujući se u izmišljeni (fiktivni) svijet romana.“⁵⁷ S druge strane, Hutcheon kaže da se u filmu s mašte premještamo na osjet vizualne percepcije jer u filmu, za razliku od knjige, ne možemo na temelju pročitanih opisa zamisliti kako primjerice izgledaju likovi, neka kuća ili krajolik gdje se odvija radnja, već to sve vidimo.⁵⁸ Naravno, smatram da to uvelike komplicira izradu filmskih adaptacija romana jer uvijek postoji opasnost da se

⁵⁶ Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, New York 2006., str. 23.

⁵⁷ Peleš, Gajo: *Tumačenje romana*, Zagreb 1999., str. 318.

⁵⁸ Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, New York 2006., str. 23.

obožavateljima određene knjige primjerice neće svidjeti glumci koje je producent, scenarist, redatelj ili neki drugi koordinator odabrao da utjelove likove, ili možda neće biti zadovoljni mjestima na kojima se film odvija.

Držim da zbog takvog velikog utjecaja vizualnosti i glazbe na sadržaj filma, filmotvorci pri izradi adaptacije trebaju posvetiti osobitu pažnju tim dvjema dimenzijama pa ću stoga u nastavku razmotriti glazbu i scenografiju te ću pokušati detaljnije objasniti njihovu svrhu u filmu.

3.1.3.1. Razina zvuka – glazba

Linda Hutcheon drži da glazba može pojačati ili proturječiti vizualnim i verbalnim aspektima, a može služiti i za isticanje emocija koje likovi osjećaju te za pobuđivanje emocionalnih osjeta kod publike.⁵⁹ Slično misli i Ante Peterlić koji kaže da glazba pokreće gledatelje iz pasivnog stava, glazba usredotočuje gledateljevu pozornost na sadašnji trenutak filma i zbog njezine pojave gledatelj osjeća da je nastupio poseban trenutak u filmu. Peterlić ističe da glazba može dati emocionalno obojenje cijelome prizoru pa tako može razveseliti, rastužiti, siliti na razmišljanje, stvoriti napetost itd.⁶⁰ Nadalje, Ante Peterlić ističe da „u razmatranjima glazbe u filmu moramo razlikovati dva osnovna načina uporabe glazbe u filmskom zapisu – onu kojoj je izvor vidljiv u kadru, ili barem poznat, i onu koja u prikazanoj građi nema svog izvora, već je nedvojbeno, po autorovoj odluci, pridodana fotografskom zapisu.“⁶¹ Peterlić kaže da se u prvom slučaju glazba ne pojavljuje kao specifičan oblik filmskog zapisa, već kao sastojak građe.⁶²

⁵⁹ Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, New York 2006., str. 23.

⁶⁰ Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 134-135.

⁶¹ Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 133.

⁶² Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 133.

Konkretno, što se tiče filmske adaptacije *Razuma i osjećaja*, primijetila sam da u njemu ima mnogo glazbenih scena. Najprije bih spomenula da je originalnu glazbu koja se u filmu javlja skladao Patrick Doyle koji je, usput rečeno, zbog toga bio nominiran za Oscar u kategoriji najbolje glazbe. Nadalje, kad razmatramo film *Razum i osjećaji*, u njemu možemo prepoznati dva načina uporabe glazbe o kojima je pisao Peterlić, jer se u filmu s jedne strane javlja nekoliko glazbenih scena u kojima je izvor glazbe Marianne (kad ona svira klavir i pjeva), a s druge se strane u nekim scenama javlja instrumentalna glazba koja je pridodana fotografskom opisu. Za scene u kojima Marianne svira i pjeva možemo reći da su sastojak građe jer se one ne javljaju dekorativnom smislu, već imaju svojevrsnu važnost u razvitku fabule i karakterizaciji likova. Primjerice, na samom početku u prvoj filmskoj sceni na kojoj se pojavljuju Elinor i Marianne, Marianne sjedi za klavirom i svira tužnu melodiju kojom sebično izražava svoju tugu budući da im je nedavno umro otac, pa dolazi Elinor i govori joj neka svira nešto drugo „jer im majka plače od doručka“ (eng. „Marianne, cannot you play something else? Mamma has been weeping since breakfast.“⁶³) Dakle, u navedenom je primjeru, primarna uloga glazbe bila naglašavanje Marianninih tužnih osjećaja. Istaknula bih da te filmske scene u kojima je Marianne izvor glazbe nisu filmska novina jer su takve scene prisutne i u knjizi. Primjerice, istaknula bih scenu iz filma, koja je prisutna i u romanu, kad su dame Dashwood prvi put posjetile Barton Park pa je uvečer Marianne zabavljala okupljene svojim sviranjem i pjevanjem nakon čega su se iznosili različiti dojmovi koje su okupljeni stekli.⁶⁴ Nadalje, Sue Parrill navodi da Marianne u filmu pjeva dvije pjesme: „Weep You No More Sad Fountains“, bazirane na poemi anonimnog autora iz 17. stoljeća koja je bila u kolekciji Johna Dowlanda, a koja izražava Marianninu nevinost i romantične osjećaje i vezu s prirodom; i pjesma „The Dream“ koja je bazirana na poemi Bena Jonsona, a

⁶³ Thompson, Emma: *The Sense and Sensibility: Screenplay & Diaries*, New York 1995, str. 33.

⁶⁴ Austen, Jane: *Razum i osjećaji*, Zagreb 2017., str. 40.

koja govori o iznenađenosti ljubavlju u snu pri čemu je zanimljivo da je tu pjesmu Marianne poslao pukovnik Brandon. Možemo lako primijetiti da su obje te pjesme bile pažljivo odabrane jer služe Marianneinoj karakterizaciji.

Osim glazbe koju izvodi Marianne, u filmu se javlja i glazba koja nema vidljivog izvora pa Peterlić kaže da se radi o glazbi pridodanoj fotografskom zapisu. Smatram da se zapravo radi o ilustrativnoj glazbi za koju Peterlić kaže da ima „objašnjavačku“ funkciju jer se za pojedine prizore pokušavaju pronaći muzički ekvivalenti.⁶⁵ Uglavnom se radi o klasičnoj glazbi jednostavne instrumentalne melodije, a najvećim se dijelom koristi za prikazivanje prolaza – prolaza vremena i prolaza likova kroz prostor.⁶⁶ Primjerice, takva se glazba javlja kada dame Dashwood putuju u Barton, kada se u kratkim scenama prikazuje kako se snalaze u novoj kući u Bartonu, kad putuju u Cleveland, Kad Fanny i John putuju u Norland...

3.1.3.2. Razina slike

Budući da je filmska ekranizacija *Razuma i osjećaja* snimljena pred sam kraj 20. stoljeća (1995. godine), a s obzirom da je radnja, jednako kao i u samom romanu, smještena u povijesni kontekst 19. stoljeća, sve je u filmu trebalo biti podređeno navedenom povijesnom razdoblju (primjerice odjeća likova, vanjski pejzaž, eksterijer i interijer, dekoracije i različiti detalji). U prilog tome govori i Robert Stam koji kaže da film može izraziti prošlost čitavim spektrom sredstava (dekorom, titlovima, kostimima, glazbom, slikama itd.)⁶⁷

⁶⁵ Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb 2000., str. 136.

⁶⁶ Robynn J. Stilwell: „Sense & Sensibility. Form, Genre, and Function in the Film Score“, *Acta Musicologica*, br. 72., 2000., str. 219-240.; https://www.jstor.org/stable/932785?newaccount=true&readnow=1&seq=10#page_scan_tab_contents (pristupljeno: 21.8.2018)

⁶⁷ Stam, Robert: „Teorija i praksa filmske ekranizacije“ u Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Osijek 2008., str. 334.

Što se tiče romana *Razum i osjećaji*, Jane Austen ga nije iscrpljivala detaljnim opisima krajolika ili izgleda likova pa stoga smatram da su kostimografi i scenografi imali pri dizajniranju određenu umjetničku slobodu. Linda Troost drži da je filmska ekranizacija ostala vjerna drami baštine jer smatra da su sve lokacije iz filma prikladne te kaže da su kostimografi Jenny Beavan i John Bright odjećom likova izvrsno okarakterizirali povijesnu dimenziju. Pritom navodi primjer Fanny Dashwood, čiji neukusni i šareni kostimi ističu njezinu plitkost, i primjer Marianne čije jednostavne i elegantne haljine otkrivaju njezin dobar ukus. Također, Troost ističe scenu bala u Londonu gdje je od stotinu statista, svaki od njih imao različitu karakterizaciju – od vojnika i odvjetnika do šminkera i starih udovica.⁶⁸

Sue Parrill smatra da eksterijer igra vrlo bitnu ulogu u romanu, a jednako tako i u filmu. U prilog tome, Parrill ističe da jedan aspekt Mariannine osjećajnosti odgovara pitoreskosti prirode. Nadalje, Parrill drži da su u filmu jako dobro kontrastirani „pripitomljen“ Norland Park i divlja ljepota ladanjske kuće u Bartonu te smatra da takva pozadina odlično odgovara razvitku ljubavnih odnosa između Elinor i Edwarda te Marianne i Willoughbyja. Naime, u Norland Parku koji predstavlja red i harmoniju zaljubili su se Elinor i Edward jer ih u filmu vidimo kako šetaju po uređenim travnjacima i jašu u okolici jezera. Dok su se Marianne i Willoughby zaljubili u divljini Bartona (oni se prvi put susreću po kiši kada Willoughby spašava Marianne nakon što je pala kad se pokušala spustiti niz brijeg) što prema Parrill odgovara divljim emocijama tipičnima za njihov buran odnos.⁶⁹

⁶⁸ Troost, Linda: „The nineteenth-century novel on film: Jane Austen“ u Cartmell, Deborah; Whelehan, Imelda: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, 2007:

<https://books.google.hr/books?id=fhJNFC1f0DAC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false>
(pristupljeno: 23.8.2018), str. 83.

⁶⁹ Parrill, Sue: *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Sjeverna Karolina, SAD 2002., str. 41.

3.1.4. Motiv razuma i motiv osjećaja

Već iz samog naslova *Razum i osjećaji* možemo zaključiti da će u romanu jedna od središnjih tema biti opreka između razuma i osjećaja. Naime, u romanu se javljaju dvije oprečno postavljene glavne junakinje, Elinor i Marianne te se u romanu, jednako kao i u filmskoj adaptaciji, njihov kontrast sagledava u njihovim različitim reakcijama na jednake probleme koji su uglavnom ljubavne tematike jer se obje zaljubljuju u muškarce za koje se ne mogu udati. Prema tome, Elinor reagira u skladu s razumom (kada primjerice spoznaje da nikad neće moći postati Edwardovom suprugom, ona se povlači u sebe, nikome se ne povjerava već u tišini pati kako ne bi povrijedila svoje bližnje), dok s druge strane Marianne pretjeruje u svojoj osjećajnosti koja, kao što drži Sue Parrill, varira između ekstremne sreće i ekstremne tuge i razočaranosti.⁷⁰

Julian North u svojoj studiji *Konzervativna Austen, radikalna Austen: Razum i osjećaji – od teksta do filmskog platna* (1999) razum poistovjećuje s konzervativnom, a osjećaje s radikalnom ideologijom te ističe i dokazuje da je po tom pitanju u filmskoj adaptaciji romana *Razum i osjećaji* napravljena značajna izmjena te tvrdi da film daje prednost osjećajima, odnosno da osjećaji potiskuju razum prema čemu film sadrži radikalniji izričaj nego roman.⁷¹ North to dokazuje na primjeru Elinor jer smatra da je u filmu njezin razum prikazan kao samozavaravanje, te drži da ona zapravo podliježe svojim osjećajima. Naime, North kaže da je u romanu sukob između razuma i osjećaja očuvan pomoću različitih tehnika pripovijedanja korištenima za prikazivanje Elinor i Marianne jer se Elinorini osjećaji u cijelosti otkrivaju samo u njezinim unutrašnjim promišljanjima, za razliku od Marianne čiji se osjećaji uglavnom

⁷⁰ Parrill, Sue: *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Sjeverna Karolina, SAD 2002., str. 20.

⁷¹ North, Julian: „Konzervativna Austen, radikalna Austen: Razum i osjećaji – od teksta do filmskog platna“, *Književna revija*, br.1., Osijek 2008., str. 97-102.

iskazuju u formi dijaloga te u samoj radnji. Upravo zbog toga, North smatra da je dramatisacija Elinorinog unutrašnjeg života u filmu rezultirala uklanjanjem razlike razuma i osjećajnosti koja postoji u romanu.⁷² Primjerice, za razliku od romana, u filmu Elinorinu sentimentalniju stranu vidimo kada se oprašta sa svojim konjem kojeg ne može uzeti sa sobom u Barton, vidimo je kako plače kada Marianne svira omiljenu pjesmu njihovog oca. Istaknula bih još dvije scene iz filma u kojima dolaze do izražaja Elinorini osjećaji. Prva se događa u Clevelandu kada je Marianne teško bolesna jer vidimo Elinor kako na rubu očaja plače i moli Marianne da je ne napusti, a druga se događa u Bartonu na samom kraju filma kada Edward kaže da se Lucy udala za njegovog brata. Tada Elinor, ponesena svojim osjećajima počne pred svima dramatično plakati, dok je u knjizi Elinor nakon saznanja da je Edward slobodan istrčala iz sobe i tek onda plakala od radosti.

Zbog toga bismo mogli zaključiti da se u filmu Elinor priklanja Marianneinom gledištu (osjećajnosti) dok se u romanu Marianne priklanja Elinorinoj ideologiji. Naime, na kraju romana doznajemo da se Marianne „malo smirila i urazumila“⁷³ te je prihvatila brak sa pukovnikom Brandonom. Pritom, Julian North spominje kritičare koje je „mučila“ Marianneina sudbina u romanu jer su smatrali da je Marianne stupila u brak s Brandonom pod prisilom te kaže da su Marianne u knjizi „takvu reformaciju brutalno nametnuli Elinor i Edward, za kojega je ona gotovo žrtveno janje“⁷⁴ budući da je u knjizi rečeno da su i gospođa Dashwood i brat John i Edward i Elinor mislili da će Marianne biti Brandonu „nagrada za sve (...) S takvim savezom protiv sebe – (...) – što je mogla učiniti?“⁷⁵. Julian North smatra da je „u filmskoj adaptaciji problematična

⁷² North, Julian: „Konzervativna Austen, radikalna Austen: Razum i osjećaji – od teksta do filmskog platna“, *Književna revija*, br.1., Osijek 2008., str. 103.

⁷³ Austen, Jane: *Razum i osjećaji*, Zagreb 2017., str. 385.

⁷⁴ North, Julian: „Konzervativna Austen, radikalna Austen: Razum i osjećaji – od teksta do filmskog platna“, *Književna revija*, br.1., Osijek 2008., str. 105.

⁷⁵ Austen, Jane: *Razum i osjećaji*, Zagreb 2017., str. 384.

priroda Marianneine sudbine elegantno izbjegnuta. Brandon je ionako cijelo vrijeme bio osjećajni junak, a Marianne ipak dobiva svog Willoughbyja.“⁷⁶

3.2. Problematika i kritike

Spomenula bih da se uz filmske adaptacije književnih djela veže paradoksalna situacija jer mnogi kritičari, teoretičari, ali i publika, osjećaju nesklonost prema filmskim preradama romana pa stoga filmske adaptacije stoje u inferiornom odnosu prema književnom predlošku, dok istovremeno, brojne filmske adaptacije postižu uspjehe na kino blagajnama. U prilog tome govori i Linda Hutcheon koja kaže da prema statistici koja se provela 1992. godine 85% od svih dotad Oscarom nagrađenih filmova u kategoriji „Najbolji film“ pripada upravo adaptacijama.⁷⁷ Također, možemo primijetiti da posljednjih desetljeća nastaje sve više filmskih adaptacija romana te općenito teoretskih rasprava o adaptaciji premda stav da književno djelo ima veću vrijednost od filmskog uratka te da su „filmske adaptacije romana fundamentalne pogreške, budući da one nisu originalne“⁷⁸ i dalje prevladava, a razlog tome može se samo nagađati. Robert Stam smatra da je tome tako jer je književna umjetnost starija od filmske.⁷⁹ Linda Hutcheon navodi da se negativan stav prema adaptacijama javlja kod fanova određene knjige kada film, koji je nastao na temelju nje, iznevjeri njihovo očekivanje.⁸⁰ Željko Uvanović navodi niz predrasuda vezanih uz adaptacije poput strah od adaptacije kao edipalnog sina koji ubija književni

⁷⁶ North, Julian: „Konzervativna Austen, radikalna Austen: Razum i osjećaji – od teksta do filmskog platna“, *Književna revija*, br.1., Osijek 2008., str. 105.

⁷⁷ Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, New York 2006., str. 4.

⁷⁸ Pulverness, Alan: „Film i književnost: dva načina pripovijedanja“, *Kolo*, br. 4., Zagreb, 2002; <http://www.matica.hr/kolo/287/film-i-knjizevnost-dva-nacina-pripovijedanja-19942/> (pristupljeno: 6.8.2018)

⁷⁹ Stam, Robert: „Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation“ u Naremore, James *Film adaptation*, 2000., str. 58.

⁸⁰ Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, New York 2006., str. 4.

predložak kao oca, mit o lakoći snimanja filma, predrasuda o vulgarnosti filma i drugo.⁸¹

Što se tiče adaptacije romana *Razum i osjećaji* koju sam u radu koristila, spomenula bih da je ekranizacija iz 1995. godine doista kvalitetno zamišljena i ostvarena zbog čega sam je zapravo i odabrala za analizu. Nadalje, o odličnoj prihvaćenosti filma kritike i publike govori podatak da je Emma Thompson 1995. godine dobila nagradu Oscar u kategoriji najboljeg adaptiranog scenarija. Osim toga, film je bio nominiran za još šest Oscara: u kategoriji najboljeg filma, Emma Thompson je bila nominirana i u kategoriji najbolje glavne glumice, Kate Winslet u kategoriji najbolje sporedne glumice, Michael Coulter u kategoriji najbolje fotografije, Jenny Beavan i John Bright u kategoriji najboljeg dizajna kostima te je Patrick Doyle bio nominiran za najbolju originalnu glazbu. Osim Oscara, istaknula bih još poneke nagrade koje je film osvojio. Britanska akademija filmske i televizijske umjetnosti nagradila je režisera Ang Leeja i producenticu Lindsay Doran za najbolji film te Emmu Thompson u kategoriji najbolje glavne glumice; film je osvojio dva Zlatna globusa u kategoriji najboljeg filma i najboljeg scenarija, Njemačka filmska nagrada za najbolji strani film i mnoge druge.⁸² Također, za film je otprilike bio potrošen budžet od 16 milijuna dolara, a ukupno je zaradio 135 milijuna dolara.⁸³

⁸¹ Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Osijek 2008., str. 22.

⁸² https://www.imdb.com/title/tt0114388/awards?ref_=tt_awd (pristupljeno: 7.8.2018)

⁸³ <https://www.imdb.com/title/tt0114388/> (pristupljeno: 24.8.2018)

4. Zaključak

Kao što sam već spomenula, u društvu prevladava stav da je film (pogotovo filmska adaptacija romana), u odnosu na književnost u podređenom položaju. Jedan od razloga zašto se oko filmskih adaptacija romana javlja skepticizam jest taj što se filmske adaptacije smatraju pukim prijevodom romana u drugi medij, odnosno, film se ocjenjuje kao „vjerna adaptacija ili kao neuspjeli pokušaj reprodukcije duha izvornika“.⁸⁴ Osobno, smatram da filmska adaptacija nije prijevod te se slažem sa Željkom Uvanovićem koji filmsku ekranizaciju smatra filmskom interpretacijom književnog djela (kojem je određeno književno djelo bilo tek poticaj za stvaranje nekog filma), a ne prijevodom jer bi prijevod trebao ostati vjeran „duhu i slovu izvornoga teksta“.⁸⁵ Smatram da sam analizom filma *Razum i osjećaji* uspjela upravo to i dokazati jer iako između romana i filma postoje brojne sličnosti (sličnost u fabuli, sižeju, likovima koji se javljaju), među njima postoji još više razlika. Smatram da je filmska adaptacija, u odnosu prema originalu, više prilagođena modernoj publici što sam zaključila prema naglašavanju feminizma i većem naglasku na osjećajima. Međutim, jedna od najznačajnijih razlika je upravo način izražavanja jer je u književnom mediju glavno sredstvo izražavanja jezik (napisanim se riječima oblikuje radnja, opisuju i karakteriziraju likovi, opisuju eksterijer i interijer) dok se u filmu to sve mora pokazati konkretnim radnjama, izgovorenim riječima, mimikama i pokretima, glazbom, scenografijom... Razlika dakle proizlazi i iz subjektivnih odabira brojnih osoba koje su sudjelovale u izradi filma (posebno bih istaknula redateljicu Ang Leeja i scenaristicu Emmu Thompson koji su imali u tome najvažniju ulogu), a ti se odabiri tiču izabranih glumaca koji su utjelovili romaneskne

⁸⁴ Pliško Horvat, Elda: *Od knjige do filma i natrag*;

http://www.knjiznicari.hr/UDK02/index.php/Datoteka:Od_knjige_do_filma_i_natrag_-_Elda_Pli%C5%A1ko_Horvat.pdf (pristupljeno: 27.8.2018)

⁸⁵ Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Osijek 2008., str. 25.

likove, odabir svakog pojedinog glumca kako će utjeloviti neku ulogu, izbor elemenata koji će se u filmu izostaviti, dodavanje novih elemenata, modificiranje događaja ili karakterizacije likova i drugo.

Dakle, možemo zaključiti da je filmska adaptacija nekog književnog djela doista kompleksan proces jer iako je priča „preuzeta“ iz romana, filmotvorci ipak čeka mukotrpan posao prenijeti sve jezične elemente iz romana u vizualni oblik te za opise koji se javljaju u romanu, pronaći određene vizualne i zvukovne ekvivalente (primjerice, prikladan izbor lokacija za snimanje filma, prikladna glazba, dekoracija i drugo) što iziskuje mnogo improvizacije. Vjerujem da će s vremenom filmske adaptacije steći bolju reputaciju u društvu o čemu govori činjenica da se posljednjih godina film počinje sve više primjenjivati u nastavi književnosti jer je upravo na primjeru romana *Razum i osjećaji* te njegove filmske adaptacije dokazano da ukoliko učenici prije čitanja knjige, pogledaju filmsku adaptaciju iste, utoliko bolje razumiju knjigu, bolje shvate samu radnju, pamte više detalja, a javi im se i veći interes da pročitaju knjigu.⁸⁶

⁸⁶ Casey M., Diana: „Emma Thompson's 'Sense and Sensibility' as Gateway to Austen's Novel“ u Troost, Linda; Greenfield, Sayre: *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky 2001.

Sažetak i ključne riječi

Literature and film relations: film adaptation of the novel *Sense and Sensibility* by Jane Austen

U ovome je radu prikazan odnos između književnosti i filma na primjeru filmske adaptacije romana *Razum i osjećaji* Jane Austen. U radu se iznose teorijska promišljanja općenito o romanu, filmu i o filmskoj adaptaciji romana; navode se sličnosti između filma i romana te se iznose načini na koje se film i roman mogu uspoređivati, nakon čega slijedi konkretna analiza romana *Razum i osjećaji* autorice Jane Austen i istoimene filmske adaptacije iz 2005. godine. Primarni je cilj rada prikazati način na koji su romaneskni jezični elementi transformirani u vizualne elemente u filmu te se na kraju iznosi zaključak je li filmska adaptacija tek prijevod romana u drugi medij ili ne.

Ključne riječi: književnost, roman, film, filmska adaptacija, medij, Jane Austen, *Razum i osjećaji*, feminizam

Literatura

1. Austen, Jane: *Razum i osjećaji*, Mozaik knjiga, Zagreb 2017.
2. Bluestone, George: *Novels into film*, University of California Press, Berkeley 1961.
3. Casey M., Diana: „Emma Thompson's 'Sense and Sensibility' as Gateway to Austen's Novel“ u Troost, Linda; Greenfield, Sayre: *Jane Austen in Hollywood*, The University Press of Kentucky, Kentucky 2001., str. 140-148.
4. Looser, Devoney: „Feminist Implications of the Silver Screen Austen“ u Troost, Linda; Greenfield, Sayre: *Jane Austen in Hollywood*, The University Press of Kentucky, Kentucky 2001., 159-177.
5. Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, Routledge Taylor & Francis Group, New York 2006.
6. North, Julian: „Konzervativna Austen, radikalna Austen: Razum i osjećaji – od teksta do filmskog platna“, *Književna revija*, br.1., Ogranak Matice hrvatske Osijek, Osijek 2008., str. 91-109.
7. Peleš, Gajo: *Tumačenje romana*, ArTresor, Zagreb 1999.
8. Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000.
9. Primorac, Antonija: „Suvremene adaptacije i aproprijacije lika i djela Jane Austen“, *Književna smotra*, god. 43., br. 3., Hrvatsko filološko društvo, Zagreb 2011.
10. Parrill, Sue: *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, McFarland & Company, Sjevorna Karolina, SAD 2002.
11. Samuelian, Kristin Flieger: „Piracy Is Our only Option: Postfeminist Intervention in Sense and Sensibility“ u Troost, Linda; Greenfield, Sayre:

Jane Austen in Hollywood, The University Press of Kentucky, Kentucky 2001., 148-159.

12. Stam, Robert: „Teorija i praksa filmske ekranizacije“ u Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek 2008.
13. Stam, Robert: „Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation“ u Naremore, James: *Film adaptation*, Rutgers University Press, 2000., 54-76.
14. Thompson, Emma: *The Sense and Sensibility: Screenplay & Diaries*, Newmarket Press, New York 1995.
15. Troost, Linda; Greenfield, Sayre: *Jane Austen in Hollywood*, The University Press of Kentucky, Kentucky 2001.
16. Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek 2008.

Mrežni izvori:

1. Mikić, Krešimir: *Film i druge umjetnosti*;
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1875#.W2GR9tIzbIV (pristupljeno: 2.8.2018)
2. Pliško Horvat, Elda: *Od knjige do filma i natrag*;
http://www.knjiznicari.hr/UDK02/index.php/Datoteka:Od_knjige_do_filma_i_natrag_-_Elda_Pli%C5%A1ko_Horvat.pdf (pristupljeno: 27.8.2018)
3. Pulverness, Alan: „Film i književnost: dva načina pripovijedanja“, *Kolo*, br. 4, Zagreb, 2002; <http://www.matica.hr/kolo/287/film-i-knjizevnost-dva-nacina-pripovijedanja-19942/> (pristupljeno 6.8.2018)
4. Robynn J. Stilwell: „Sense & Sensibility. Form, Genre, and Function in the Film Score“, *Acta Musicologica*, br. 72., 2000., str. 219-240.;

- https://www.jstor.org/stable/932785?newaccount=true&read-now=1&seq=10#page_scan_tab_contents (pristupljeno: 21.8.2018)
5. Troost, Linda: „The nineteenth-century novel on film: Jane Austen“ u Cartmell, Deborah; Whelehan, Imelda: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, 2007:
<https://books.google.hr/books?id=fhJNfc1f0DAC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false> (pristupljeno: 23.8.2018)
 6. Webber, Brad: *Composer's Classical Music Makes 'Sense' In Movies*, Chicago Tribune; http://articles.chicagotribune.com/1996-03-01/entertainment/9603010027_1_sense-and-sensibility-classical-music-patrick-doyle (pristupljeno: 21.8.2018)
 7. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53278> (pristupljeno: 2.8.2018)
 8. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4668> (pristupljeno: 6.8.2018)
 9. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=424> (pristupljeno: 13.8.2018)
 10. <https://www.imdb.com/title/tt0114388/> (pristupljeno: 6.8.2018)
 11. https://www.imdb.com/title/tt0114388/awards?ref_=tt_awd (pristupljeno: 7.8.2018)
 12. <https://www.imdb.com/title/tt0114388/> (pristupljeno: 24.8.2018)
 13. <http://www.scenarij.adu.hr/?q=node/145> (pristupljeno: 17.8.2018)
 14. <http://www.vulture.com/2015/09/emma-thompson-on-feminism-trump-and-teapots.html> (pristupljeno: 17.8.2018.)