

# Metafikcija u književnosti i na filmu

---

**Kolar, Iva**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2019**

*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:186:138564>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-17**



*Repository / Repozitorij:*

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



**SVEUČILIŠTE U RIJECI**  
**FILOZOFSKI FAKULTET**

**Iva Kolar**

**Metafikcija u književnosti i na filmu**

**(DIPLOMSKI RAD)**

**Rijeka, 2019.**

SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET  
Odsjek za kroatistiku

Iva Kolar

Matični broj: 0009068033

## Metafikcija u književnosti i na filmu

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost i engleski jezik i književnost

Mentor: izv. prof. dr. sc. Dejan Durić

Rijeka, rujan 2019.

## IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam diplomski rad naslova \_\_\_\_\_  
izradio/la samostalno pod mentorstvom \_\_\_\_\_.

U radu sam primijenio/la metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristio/la literaturu koja je navedena na kraju diplomskoga 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

\_\_\_\_\_

## Sadržaj

1. Uvod .....	5
2. Što je metafikcija? .....	7
2.1. Metafikcija u ranijoj povijesti književnosti .....	8
2.2. Odnos povijesti i fikcije u postmodernističkom romanu .....	10
3. Teorija adaptacije – u kakvim su odnosima književnost i film? .....	15
3.1. Što se adaptira? .....	17
3.2. Koliko vjerna mora biti adaptacija? .....	18
3.3. Snaga interpretacije, odnosno zašto adaptirati? .....	24
4. Metafikcija na filmu .....	27
5. „Zaposjedanje“ – pogled u akademsko konstruiranje stvarnosti .....	32
5.1. „Zaposjedanje“ postaje paralelna romantična drama .....	39
6. Podrivanje sveznajućeg pripovjedača u „Ženskoj francuskog poručnika“ .....	43
6.1. „Ženska francuskog poručnika“ kao metafilm .....	49
7. Chuck Palahniuk u napadu na nihilizam .....	55
7.1. Fincherov „Klub boraca“ .....	61
8. Zaključak .....	66
Sažetak .....	67
Literatura .....	68

## 1. Uvod

Otkad je čovjeka postoji i potreba za stvaranjem priča, što se posljedično shvaća kao i potreba te način objašnjavanja, kategoriziranja i uobličavanja stvarnosti. Kako se razvijao način interpretacije čovjekove okoline i stvarnosti, tako se razvijala i književnost, djelatnost koja čovječanstvo prati još od antičkih vremena.

Književnost je stara i ispunjena velikim brojem ideja, koje su se kroz stoljeća nadovezivale jedne na druge, međusobno polemizirale te jednako utjecale na shvaćanje stvarnosti kao što su ga i reflektirale. Dok se čini da je književnost jedne orijentacije iz davno, davno minulih vremena mogla potrajati i po nekoliko stoljeća (primjerice, sveobuhvatne antička i srednjovjekovna književnost), što se više približavamo modernom dobu, to vladavina određenih epoha i pokreta postaje kraća. Razvoj znanosti i tehnologije u jednom je trenu iz slike izbacio uvriježen odnos umjetnosti i religije te isprepleo puteve umjetnosti i znanosti, a time onda omogućio češća previranja i brzu izmjenu različitih mišljenja, što je u konačnici dovelo do 20. stoljeća kao najeksperimentalnijeg razdoblja u povijesti književnosti, a onda se nastavilo i na trenutno 21. stoljeće.

Nakon stoljeća i stoljeća etabliranja konvencija, njihova produblivanja i trenutačnog preispitivanja zadanosti prethodnih epoha u nastajanju novih, čovjek je dosegao razinu na kojoj može pregledati i preispitati svoju sveukupnu dosadašnju aktivnost, zagrepsti ispod površine i iznijeti na vidjelo kostur naše realnosti. Iako će tek vremenski odmak moći jasnije proučiti što to točno postmodernizam radi te može li se trenutna umjetnička djelovanja svrstati pod jedan nazivnik, neke je trenutne trendove i (anti)konvencije moguće staviti pod povećalo.

Ovaj će se rad tako fokusirati na postupak (historiografske) metafikcije i to usporedno u književnosti i na filmu, najmlađoj umjetnosti, no nikako zanemarivoj. Najprije će se dati pregled postupka metafikcije, kako se razvila, njen status u povijesti književnosti i značaj u postmodernoj književnosti. Zatim će se preispitati općenit odnos književnosti i filma, kroz prizmu teorije adaptacije, prvenstveno prema teoriji Linde Hutcheon i dati pregled filmske metafikcije na primjerima metafilmova koji su je etablirali u tom mediju. U konačnici će se analizirati konkretni primjeri usporednim analizama s primjenom ranije razrađene teorije. Uspoređuju se tri romana s tri njihove adaptacije: „Zaposjedanje“ A. S. Byatta i adaptacije u režiji Neila LaButea, „Ženska francuskog poručnika“ Johna Fowlesa i adaptacije u režiji Karela Reiszsa te „Klub boraca“ Chucka Palahniuka i adaptacije u režiji Davida Finchera. Sve tri grupe kao zajedničku točku imaju metafikciju u barem jednom mediju. Romani „Zaposjedanje“ i

„Ženska francuskog poručnika“ oba su romani historiografske metafikcije i bliske su tematike. Adaptacija „Ženske francuskog poručnika“ zadržava meta razinu književnog izvornika, ali je film „Zaposjedanje“ napušta. Adaptacija „Kluba boraca“ pak priču o postmodernom stanju društva iz romana proširuje na metafilmsku.

Svrha je ovog pristupa da se prouči kako metafikcija funkcionira u dvama različitim medijima, koliko se poštuje u adaptacijama te što redatelji nude kao rješenja prenošenja zamršenih priča na filmsku vrpcu ako se odluče za taj pristup, odnosno što od priče izabiru ako odluče izostaviti metafikcijske elemente.

## 2. Što je metafikcija?

Postmodernizam je razdoblje u književnosti koje je teško ukalupiti, zaokružiti i jasno odrediti, a rasprave o njemu „izazivaju istu vrstu nedoumice koju izazivaju književni tekstovi koji se nazivaju postmodernističkim“ (Solar 2005: 35), no određena se strujanja i nastojanja mogu pratiti, unatoč tome što nam nedostaje određeni vremenski odmak od razdoblja za koje se smatra da i dalje, barem djelomično, traje. Iako je postmodernistička književnost višeslojna i s brojnim teorijama, u ovom će radu fokus biti na jednom od postmodernističkih postupaka, metafikciji.

Nakon što su autori u prvoj polovici 20. stoljeća raskinuli veze s tradicijom i upustili se u eksperiment suprotan dotadašnjoj realističkoj tradiciji prevrćući očekivanja čitatelja, autori u drugoj polovici 20. stoljeća odlaze korak dalje. Dok je modernistička književnost jezik koristila uglavnom za to da šokira čitatelja i natjera ga na dublje promišljanje izvora i poveznica s ostatkom književnosti, filozofije i umjetnosti, ono što trenutno nazivamo postmodernom književnošću jezikom se koristi kako bi uputila na samu prirodu fikcije. Taj se postupak naziva metafikcija, a označava sve ono pisanje koje samosvjesno upućuje na vlastitu artificijelnost, odnosno konstruiranost, preispitujući tako sam odnos fikcije i stvarnosti, kao što to govori Patricia Waugh. (Waugh 2001: 2) Takva fikcija otvoreno iznosi metode stvaranja pripovjednog djela, nerijetko ih komentira i kritizira te samim time upućuje na ideju da je i naše iskustvo stvarnosti u konačnici (narativni) konstrukt, odnosno da svojoj svakodnevnicu namećemo značenje na sličan način kako ga namećemo fiktivnim narativima. Metafikcija tako svijet promatra kao knjigu i narativne metode primjenjuje na ljudsku svakodnevnicu, a u kojem se ljudi shvaćaju kao likovi, odnosno imaju dodijeljene uloge unutar kojih žive te pomoću kojih grade smislenost života: „Platonskom se receptu mimesisa (oponašanja) i dijegeze (pripovijedanja) dodaje još jedan sastojak egzegeze (objašnjavanja ili analize)“. (Levinson 2007: 3)

Patricia Waugh navodi dva razloga za sve veću prisutnost metafikcije: jedan je taj što su društvo i kultura postali samosvjesni, o čemu će kasnije biti više riječi, a drugi je svjesnost uloge jezika u konstruiranju stvarnosti. (Waugh 2001: 3)

Budući da je modernizam bio kulturološki pluralan, postmodernizam nema jasnu opoziciju, a i dijelom nastavlja njegovu tradiciju (što je kod nekih stručnjaka razlog zašto o postmodernizmu govore kao o fazi modernizma). Waugh stoga smatra da postmodernizam poseže za vjerovanjem iz realizma da književnost može stvoriti iluziju zbilje i objektivnosti, pretvarajući



ga u jezik koji vrlo jasno daje do znanja kako je ono o čemu se piše itekako izmišljeno i selektirano. Waugh dalje govori kako metafikcija koristi znanje o arbitrarnosti jezika, odnosno znanju da je jezik konstruirana i dogovorena pojava te samim time ni ne može stvoriti objektivnu stvarnost, jer onaj koji promatra uvijek utječe na ono što promatra. (Waugh 2001: 3) Waugh navodi da tako ideja da se u fikciji stvori ono što će naizgled predstavljati vanjsku, nefikcionalnu stvarnost postaje paradoksalna, čega smo postali posebno svjesni zahvaljujući strukturalizmu i distinkciji između označenog i označitelja u jeziku. Metafikcija neprestano podsjeća na vlastiti jezik, ili metajezik, kojim stvara svoju realnost. Taj se metajezik u ovom slučaju, objašnjava Waugh, uglavnom bavi konvencijama stvaranja narativa, bilo putem posebnog naglašavanja nekih narativnih metoda, primjerice uloge sveznajućeg pripovjedača koji onda vrlo često i komentira postupke koje koristi, ili parodiranjem ustaljenih postupaka određenih žanrova, odnosno određenih književnih naslova. (Waugh 2001: 4) Iz toga se može zaključiti da se takva književnost okreće „prema takvim pričama koje ne samo da se ne mogu, nego se ni ne žele negdje izvan samih sebe potvrditi“. (Solar 2005: 43)

Hutcheon smatra da fikcija o fikciji i dalje najprije mora stvoriti iluziju zbilje na temelju koje će onda nadgradnjom tu iluziju ogoliti. Metafikcija tako, za razliku od modernističke književnosti, ne odbacuje tradiciju u potpunosti, već prikazuje njene temelje u procesu stvaranja, koristeći je i za preispitivanje kreacije „vanjske“ zbilje. Nadalje tvrdi kako se dosadašnje vrijednosti i uvriježenosti stavljaju pod povećalo i dekonstruiraju, naročito sada u vremenu kada se ne vjeruje starim autoritetima ili u transparentnost medija. Konvencije pripovijedanja i sastavljanja narativa istovremeno se iskorištavaju i zbacuju, što je temeljno postmodernističko viđenje fikcije. No, bez obzira na to koliko sumnje u prijetvornost fikcije postojalo, govori Hutcheon, potreba za narativnosti se ne smanjuje, već se svjesnost o njoj povećava. (Hutcheon 2001: 49)

Waugh tvrdi da je pojava metafikcije, međutim, izazvala određenu zabrinutost da je roman kao forma u potpunosti iscrpljen i da se došlo do zida, odnosno ako se odbacuje realističko pisanje, onda se odbacuje i roman sam po sebi. (Waugh 2001: 7) No, nikako ne treba zaboraviti da metafikcija nije čisto postmodernistička pojava, iako je tada imenovana. U povijesti književnosti postoji nekoliko romana koji imaju odlike metafikcije, a nisu postmodernistička ostvarenja.

## 2.1. Metafikcija u ranijoj povijesti književnosti

Samosvjesnost u književnosti nije nepoznanica. Već Miguel de Cervantes u svom renesansnom djelu „Don Quijote“ vrlo svjesno razotkriva narativne konvencije, kako svoje, tako i one viteških romana koje parodira, a nemoguće je govoriti o modernoj refleksivnoj književnosti bez spominjanja ovog naslova. Utjecaj je „Don Quijotea“ na povijest književnosti neupitan, a kompleksnost i otvorenost djela za interpretaciju široka, jer je, kako govori Stam, svakoj novoj generaciji autora značio nešto novo. (Stam 2004: 24) Djelo je jednako društveni komentar, kao što je i književni. Iskorištavaju se ustaljene konvencije u društvu kako bi se pomoću likova, naročito Don Quijotea i Sancha Panze, njihovim izvrtanjem prikazale sve boljke i pretvaranja društva, a koje su se manifestirale i u onovremenoj (viteškoj) književnosti, koju također kritizira. Budući da je izabrao formu parodije, Cervantes je mogao laganim tonom i humorom uprijeti prstom u bolna mjesta. Stvorivši lika koji se toliko zanese izmišljenim realnostima viteških junaka da se uvjeri kako je on jedan od njih i upušta se u avanture, Cervantes uz puno ironije te vrlo svjesno podsjeća da su primjeri po kojima Don Quijote nastoji živjeti zapravo lažni i patvoreni. Međutim, kao što to Robert Stam napominje, upravo zahvaljujući Cervantesu viteška je književnost ostala i zapamćena u povijesti književnosti, budući da je ironizirajući je, Cervantes ostao vjeran konvencijama koje je kritizirao. (Stam 2004: 28) Istovremeno i uspostavlja novu tradiciju u kojoj se postupke nekog žanra otvoreno komentira, umeću se citati, imitacije i reference. „Don Quijote“, i kao lik i kao književno djelo, već u renesansi izražava ono što je postala uobičajenost u postmodernizmu – iznosi vlastitu, vrlo subjektivnu interpretaciju stvarnosti, ne opterećujući se mimesisom i realističkim imitacijama zbilje.

Osim „Don Quijotea“ kao još jedno samosvjesno djelo prije ustaljivanja postupka spominje se „Tristram Shandy“ Laurencea Sternea, koje je izlazilo u dijelovima tijekom osam godina u drugoj polovici 18. stoljeća. Ovdje autor također komentira vlastite postupke te uključuje čitatelja u narativ, odnosno sugerira mu njegovu interpretaciju, što su postupci prisutni i u kasnijim djelima, kao primjerice u Calvinovu romanu „Ako jedne zimske noći neki putnik“. Thackareyjev pripovjedač u „Sajmu taštine“ iz 1847. također piše samosvjesno i s čitateljskom publikom neprestano na umu, upućujući njenu pažnju na razliku između patvorenosti i stvarnog života, što demonstrira potrebom likova da samo glume ono što se od njih očekuje, zbog čega je sve lažno, a pripovjedačev ironijski ton istovremeno parodira žanr koji piše. Komentari o pisanju mogu se naći i u romanu „Tom Jones“ Henryja Fieldinga iz 1749.

Metanarativ, dakle, nije postmoderni izum, već se temelji na starijim izbijanjima iz okvira čvrste narativne forme neometanog praćenja linije uvoda, zapleta, vrhunca i raspleta, s moralnom porukom na kraju djela. Propast romana, dakle, zbog toga nije vjerojatna.

## 2.2. Odnos povijesti i fikcije u postmodernističkom romanu

Waugh smatra da je metafikcija romanu otvorila mogućnost istraživanja i preispitivanja, što je onda rezultiralo novim idejama, a i indikator je da je roman itekako sposoban prilagoditi se vremenu i okolnostima u kojima se nalazi. (Waugh 2001: 10)

Umjetnost i kultura u modernizmu demonstrirale su gubitak vjere u vanjske, uopćene autoritete te jedinstvo povijesnog narativa i počelo se preispitivati tradiciju, otvoreno joj se suprotstavljati i eksperimentirati s jezikom, formama i temama. Kako to Welsh objašnjava, to je bio direktan odgovor na strujanja u kojima se romane do kraja 19. stoljeća smatralo svojevrsnim nositeljima istine, a radnja se prikazivala kao činjenična i autentična. (Welsh 2007: 20) No, budući da ta avangardna strujanja nisu bila ujedinjena i budući da su raskinula vezu sa cjelokupnom idejom tradicije, postmodernističkim autorima nije ostala čvrsta i neposredna opozicijska ideja protiv koje će sastavljati svoju ideologiju. Waugh govori kako postmodernizam, a slijedom toga i metafikcija, također dobrim dijelom nastavlja ideologiju modernizma, odnosno ne vraća se u okrilje utvrđenih socijalnih i političkih konvencija, no fokus sada više nije na vanjskim neliterarnim faktorima koji utječu na razvoj smjera u kojem će književnost krenuti, već se fikcija okreće samoj sebi i „postavlja otpor unutar forme samog romana“<sup>1</sup>. (Waugh 2001: 11) Nadalje tvrdi kako metafikcija koristi jezik kao glavno oruđe, jer je svjesna da je upravo on najvažniji u stvaranju svjetonazora i njegovu održavanju. Suprotstavlja se jeziku navodne, a nemoguće objektivnosti realizma i privida zbilje, koji su se njegovali tijekom čitave povijesti književnosti, ali naročito u 19. stoljeću, a osim jeziku, suprotstavlja se i tradicionalnoj formi romana, objašnjava Waugh. Upućivanjem na samu sebe i vlastite postupke fikcija na nov način radi ono što je oduvijek i radila – komentira uvjete u kojima obitava. (Waugh 2001: 11) Metafikcijska književnost „namjerno miješa perspektive priče i zbilje, ogoljuje postupak pri kojem je logika pripovijedanja nadređena logici onoga što se pripovijeda, dekonstruira ne samo kategoriju zbilje nego i kategoriju smisla“. (Solar 2005: 32) Waugh govori da unatoč tome što

---

<sup>1</sup> Prijevodi s engleskog u ovom su tekstu autoričini.

su neki strahovali da je opći osjećaj krize u društvu značio iscrpljenost i u romanu, a izvjesni nedostatak tema kraj forme, fikcija se okrenula samoj sebi i razbila iluziju zbilje, pretvarajući tako svako djelo u komentar – jer ako koristimo jezik za stvaranje fikcijskih djela, što nam garantira da ga ne koristimo za konstruiranje vlastitih realnosti. (Waugh 2001: 6; 21; 24)

U vremenu kada se gotovo sve pretpostavke preispituju, što izaziva već spomenuti osjećaj krize, otuđenost i nepovjerenje, „objektivna“ djela koja bi trebala obuhvaćati vrlo uopćenu sliku pretpostavljene realnosti jednostavno više ne funkcioniraju, napominje Waugh. (Waugh 2001: 7) Iako se suprotstavljaju tradiciji realizma, modernistička pak djela velik naglasak stavljaju na znanje i načitanost svojih čitatelja, odnosno vizionarski um autora koji je u svoje djelo nagomilao reference na ostala velika postignuća minulih književnih vremena, istovremeno nudeći nove tehnike stvaranja, i to svaki pokret na svoj način, a od svega toga ovisi interpretacija nekog djela, navodi dalje Waugh. Izgubljenu vjeru u kolektivnu svijest nastoji se vratiti metafizičkim. (Waugh 2001: 23) Današnji se čitatelj ne može poistovjetiti niti s objektivnim eksperimentom realizma, a niti s pluralizmom i formalnom te jezičnom kompleksnošću modernizma. Metafikcija, stoga, koristi samo znanje o prirodi pripovijedanja i strukturi priče, koju svatko od nas upije još u ranim danima s prvim dodirima s bajkama. Konvencije i tradicija, navodi Waugh, ovdje se nikad u potpunosti ne odbacuju u korist kaosa i eksperimenta, već u metafikciji postoji balans između već poznatog i inovativnog, a to se manifestira u tome što se otvoreno koriste već isprobane metode i istovremeno ih se potkopava. (Waugh 2001: 13) Odbacivanjem radikalizma i priklanjanjem ustaljenom, ali s određenom distancom u kojoj se onda to može preispitati, metafikcija slobodno i višeslojno iznosi svoj komentar na društvo, ne otuđujući svog čitatelja: „Takve se romane tako isprva može razumjeti pomoću starih struktura te se stoga u njima može uživati i mogu ostati u svijesti šireg čitateljstva“ (Waugh 2001: 13), što onda lakše potiče i njihovu interpretaciju te prijam. Daljnjim grebanjem ispod površine fikcija istovremeno postaje i podsjetnikom koliko svakodnevno ovisimo o njoj te joj se utičemo u traganju za smislom i čije principe primjenjujemo na vlastite živote. Upravo tu ljudsku aktivnost metafikcija nastoji prikazati, istražujući „koncept fikcionalnog pomoću opozicije između konstrukcije i lomljenja iluzije“ (Waugh 2001: 16), odnosno osvještava nas da svoje realnosti i narrative svakodnevno ispočetka sastavljamo, baš kao što autor sastavlja roman, tvrdi Waugh. Međutim, ta naizgled neugodna i ometajuća ideja neprestane svjesnosti vlastite artificijelnosti, ako je dobro primijenjena, nikad uistinu ne ometa tijek priče i čitatelju je dopušteno, ako ne i olakšano, uživljanje u priču. (Waugh 2001: 19) Metafikcija modernom čitatelju otkriva nov način na koji se može uživati u pripovijedanju, a

to je promišljanjem o njenom nastajanju – preispitivanjem konvencija realizma pomoću i svojevrsnom introspekcijom nastaje „fiktionalna forma koja je kulturološki relevantna i razumljiva suvremenim čitateljima“. (Waugh 2001: 18)

Postmodernizam u potpunosti gubi vjeru u „duboku, strukturiranu kolektivnu svijest na koju bi se moglo osloniti“ (Waugh 2001: 24) te se oblikuje vjerovanje da postoji više čitanja i interpretacija zbilje, ovisnih o onome tko govori. Milivoj Solar to naziva „epistemološkim nihilizmom“ te ga objašnjava kao „odsustvo konačnog tumačenja“ i „usporedno navođenje mnogih mogućih početaka i/ili završetaka“. (Solar 2005: 32) Kao jedan od glavnih primjera navodi se promjena shvaćanja povijesti kao objektivne, kolektivne istine, što se povezuje s idejom da je i svakodnevna zbilja konstruirana. Waugh navodi da glavnu ulogu u tom procesu ima jezik – ne shvaća ga se kao medij kojim samo prenosimo značenje i poruke, već je aktivan agent u oblikovanju (individualne) stvarnosti, toliko da je zapravo ograničavajući u onome što se izgovara i kako se percipira. (Waugh 2001: 25) Istu se pojavu može sagledati (opisati, analizirati, prepričati) iz više različitih kutova, što utječe na to kako će se ta određena pojava prihvatiti i shvatiti. Hutcheon tvrdi da iako se povijest i književnost dosad gledalo kao dvije odvojene djelatnosti, sličnosti među njima evidentne su od samih početaka – povijest je izrazito narativna i strukturirana, a jasno je i da ovisi o jeziku. (Hutcheon 2004: 105) Činjenica je i da čovječanstvo vlastiti identitet gradi na tom povijesnom narativu, a sve donedavno povijest se gledalo kao istinu, i to kolektivnu, koja nas je globalno određivala. U vrijeme kada građani svijeta nisu bili građani globalnog sela, već su vijesti putovale sporo i teško, takav je pogled i narativ možda mogao funkcionirati i istina je mogla biti singularna, jer se pojedine istine lako izoliralo. Sada kada živimo u konstantnom dodiru sa svim točkama svijeta istovremeno, s mnogo glasova i strana u jednoj priči te u vremenu kada su različitosti dobile mogućnost izraziti se, Hutcheon objašnjava da se nameće činjenica kako ne postoji jedna ultimativna istina, već se radi o množini i istinama. (Hutcheon 2001: 62-63) U obzir treba uzeti i činjenicu da povijesni narativ uvelike ovisi o ideologiji vremena u kojem je nastao, tvrdi Hutcheon, a upravo na toj pretpostavci počiva historiografska metafikcija, koja principe metafikcije primjenjuje na povijesnu građu. (Hutcheon 2001: 50) Kao što metafikcija sugerira da konstruiramo vlastite realnosti, tako historiografska metafikcija predlaže da je pisanje o povijesti također, slijedom toga, konstrukt. Ovdje se, slično kao u klasičnoj historiografskoj fikciji, uzimaju povijesni zapisi i narativi, ali umjesto da se ono na što smo dosad navikli kao takozvanu istinu produbljuje, počinje se preispitivati i čeprkati po strukturi i načinu na koji je ta istina sastavljena. Kako to tvrdi Hutcheon, u historiografskoj se metafikciji piše tako da se iz moderne

perspektive ispituje priroda prikazivanja (događaja, grupa i individua) u historiografiji. (Hutcheon 2001: 50) Hutcheon također raspravlja da su i povijest i književnost konstruirane, a njihove definicije i međusobni odnos mijenjaju se s vremenom, a i okolnostima. Historiografska metafikcija tako iz žarišta miče centralne i razvikane povijesne figure te ga premješta na marginalizirane, druge, i one čiji su glasovi dosad bili zanemarivani, često i gubitnike, a ne heroje te bira čiju istinu će ispričati, bez obzira na službeni i općeprihvaćeni narativ. Likovi u ovakvoj fikciji na povijest reaguju izrazito individualno, specifično i uvjetovano. (Hutcheon 2004: 114) Zahvaljujući odmaku koji imamo od određenog trenutka u povijesti i porastu samosvijesti, moguće je stvarati ovakve narative preispitivanja naizgled kolektivnog identiteta te ga razlamati na individualne dijelove. Hutcheon naglašava da se povijesne činjenice koje se koriste mogu i namjerno mijenjati kako bi se naglasila artifičijelnost i mogućnost falsificiranja povijesti, a glavni događaj je praćenje kako se povijesne činjenice sastavlja u koherentni narativ. Njen homogenizirani doživljaj prestaje postojati, a bez obzira na to je li u romanu prisutno više gledišta ili jedno „sveznajuće“, pretpostavka je da se prošlost nikad ne može znati s potpunom sigurnošću. (Hutcheon 2004: 117) Iz tih razloga postoje feministička i manjinska gledišta povijesti, gdje je pripovijedanje politički i socijalno nabijen čin (Hutcheon 2001: 51), odnosno narativ se koristi za prikazivanje onoga što je u dosad kolektivnoj povijesti ignorirano, a time se i ukazuje na narativnu prirodu i historiografije i fikcije.

U (historiografskoj) metafikciji glavni je akter uvijek tekst i on je ono na što se referira, bilo da se radi o referiranju na samog sebe ili na druge tekstove. Intertekstualnost u historiografskoj metafikciji svodi se na to da „prošlost (koja je uistinu postojala) poznajemo samo preko njenih tekstualiziranih ostataka“. (Hutcheon 2004: 119) Hutcheon tvrdi da se ideja vanjske stvarnosti također ne odbacuje, već je narušena vjera da se povijest kao jedinstvo može spoznati te stoga izraziti jezikom, što postmoderni romani onda vješto iskorištavaju. Metafikcija onda samo potvrđuje njen identitet konstrukta i različitih diskursa koje onda istražuje i nerijetko parodira. Takvi se romani, govori Hutcheon, tako često okreću ugnjetavanim i marginaliziranim skupinama, izvlačeći ih iz, primjerice, imperijalističkog i kolonijalnog blata u kojem su dosad obitavali ušutkani te revidiraju povijest, šireći percepciju ujedinjene istine na više njih. (Hutcheon 2004: 109-110) Nekad posuđuju samo iz povijesti i tradicije nekog književnog žanra (primjerice, John Fowles u „Ženskoj francuskog poručnika“), a nekad posuđuju i iz povijesti i određenog književnog naslova. Tako, na primjer, J. M. Coetzee u svom romanu „Gospodin Foe“ posjećuje književni klasik Daniela Defoea „Robinson Crusoe“ i u njemu problematizira drugost tako što u već poznatu priču o brodolomcu unosi ženski lik, Susan Barton. Pomoću nje

istražuje se i problematika pisanja, jer Susan nema jezik kojim bi mogla dosegnuti široko čitateljstvo, ali ima želju ispričati svoju priču te pronalazi pisca kojeg traži za pomoć, a koji je u „našem“ stvarnom životu autor romana o Robinsonu Crusoeu, i njihove su polemike te rasprave oko stvaranja priče odličan su metanarativan sloj.

Hutcheon sugerira da svijest narativnosti povijesti nije pokazatelj njene lažnosti, već je mogućnost da je se bolje i dublje razumije, jer se u postmodernizmu u obzir uzimaju subjektivnost, intertekstualnost, reference i ideologija prisutne i u povijesti i u fikciji kao sveobuhvatna problematika našeg percipiranja svijeta oko nas: „Pripovjedne konvencije i u historiografiji i romanima, stoga, nisu ograničenja, već uvjeti koji omogućuju smislenost.“ (Hutcheon 2004: 121) Drugim riječima, Hutcheon tvrdi da se radi distinkcija između događaja koji su se uistinu u prošlosti dogodili i činjenica kojima se naknadno daje značenje – na to se fokusira književnost postmodernizma, na načine na koje događajima dajemo značenje. (Hutcheon 2004: 122) Nadalje govori da se radi razlika između događaja u prošlosti i činjenica o prošlosti, odnosno kako događaji postaju činjenice kada im povjesničari daju značenje. Historiografska metafikcija ukazuje upravo na taj proces filtriranja i interpretiranja povijesnih spisa, što postmoderna fikcija interpretira kao konstruiranje i narativizaciju povijesti. (Hutcheon 2001: 57) Upozorava se također i na ograničenost naših perceptivnih resursa, bilo da se radi o jeziku ili konceptualnosti, tvrdeći da smo onoliko koliko možemo zamisliti. Ta se ograničenost, osim što se na nju ukazuje, i iskorištava, kao uostalom i sve ostalo u postmodernoj književnosti.

### **3. Teorija adaptacije – u kakvim su odnosima književnost i film?**

Otkad se film razvio kao samostalna umjetnost, prevladavši skeptičnost svojih tvoraca braće Lumiere, književnost je prelazila u njegove rane početke. Još je, primjerice, i jedan od prvih vizionara filma Georges Méliès svoje kratke filmske uratke radio ili po uzoru na književna djela ili ih doslovno adaptirao (primjerice, Verneov roman „20 000 milja pod morem“). Danas su adaptacije posvuda i sastavni su dio filmskog svijeta, toliko da su snimani i filmovi o stvaranju scenarija za film temeljen na nekoj knjizi, a kao najpoznatiji i najbolji primjer toga je film „Adaptacija“ Spikea Jonzea.

Prenošenje književnih djela u druge formate nije ni rezervirano samo za film, mnogi su književni klasici postali opere ili baleti, a i danas naslovi unutar književnosti mijenjaju svoje vrste (romani se adaptiraju u drame, primjerice). Adaptacije su, dakle, dobro poznata i općeprihvaćena činjenica svijeta umjetnosti. Međutim, najviše reakcija danas dobivaju upravo filmovi, a često se pojavljuje uzrečica da je „knjiga bila bolja“, što onda postavlja pitanje zašto do takve reakcije uopće dolazi te koja je razlika između istog djela u dvama različitim formatima i kako uopće jedan medij „pretvoriti“ u drugi.

Linda Hutcheon navodi kako je zbog višestruke prirode adaptacije, odnosno mogućnosti da se adaptaciju gleda kao završni produkt i kao proces te zbog njene neizbježne intertekstualnosti, teško dati jasnu definiciju. (Hutcheon 2006: 7-8). Ipak tvrdi da se adaptaciju može gledati kao „kreativni i interpretativni prijenos prepoznatljivog djela ili više njih“, po čemu onda postaje „vrsta proširenog palimpsesta i, istovremeno, pretvaranje u drugi set konvencija“. (Hutcheon 2006: 33) Tri razine sagledavanja adaptacije koje Hutcheon spominje su razina formalnog entiteta ili produkta, što se odnosi na opsežno prenošenje, odnosno svojevršno preoblikovanje jednog ili više djela, njegovo sagledavanje iz drugačije perspektive, što može uključivati promjenu žanra, medija ili okvira; druga je razina proces stvaranja, odnosno (re)interpretacija i ponovno stvaranje nekog djela, što Hutcheon opisuje kao prisvajanje ili spašavanje, ovisno o kontekstu i perspektivi onog tko adaptira; treća se razina odnosi na proces recepcije, koja se bazira na intertekstualnosti i pretpostavci da publika ima neko prethodno znanje o djelima koja se adaptiraju, iz čega onda i proizlazi da je adaptacija palimpsest i djelo koje u poznatome donosi nešto novo. (Hutcheon 2006: 7-8)

Hutcheon raspravlja da je adaptacija nekog djela u stalnom odnosu s njim. Neki taj odnos promatraju kao hijerarhijski, gdje se književno djelo gleda kao superiorniju formu, što zbog dugovječnosti književnosti kao umjetnosti, a što zbog pretpostavke o očitijoj kompleksnosti i



razrađenosti književnog predloška od njegove filmske adaptacije. To je, međutim, očekivana realnost adaptacije kao procesa – određena simplifikacija njegov je sastavni dio, čega su autori itekako svjesni. (Hutcheon 2006: 1) Međutim, Hutcheon tvrdi da iako se adaptaciju doživljava u odnosu na prvotno djelo na koje se otvoreno referira, nikako se kvalitetu adaptacije ne treba određivati prema tome koliko je slična ili različita od originala, već su adaptacije autonomna djela, povezana s izvornim tekstom, no u potpuno novom mediju i s novim pravilima i konvencijama koje moraju (ili mogu) pratiti. Hutcheon to naziva kriterijem vjernosti i ne smatra ga valjanim argumentom u analizi adaptacije. (Hutcheon 2006: 6) Štoviše, adaptacija može neke dijelove izvornika u potpunosti odbaciti, neke zadržati ili promijeniti. Hutcheon upućuje da adaptiranje nekog djela znači njegovo premještanje u novi medij, pri čemu se mogu promijeniti i žanr i okvir djela (primjerice pripovijedanje iz perspektive drugog lika), što uvelike utječe na samu interpretaciju novonastale priče. (Hutcheon 2006: 8) Hutcheon kao primjer uzima filma Baz Luhrmanna „Romeo i Julija“ koji originalan Shakespearov tekst stavlja u novi, moderan kontekst mafije i uličnih bandi (pozivajući se tako na još jednu adaptaciju istog teksta, „West Side Story“?). Adaptacija je istovremeno interpretacija izvornog djela i njegovo ponovno stvaranje, a „doživljavamo ih kao palimpseste u sjećanjima na druga djela koja odjekuju kroz varirajuća ponavljanja“. (Hutcheon 2006: 8) Da bi te varijacije u ponavljanjima dobro funkcionirale, bitno je da su promjene koje se unose argumentirane te i dalje služe priči u novonastalom kontekstu.

Hutcheon navodi tri načina na koje se uključujemo u priče – pričanjem, pokazivanjem i interakcijom što se onda može prenijeti dalje na medije kojima dolazimo u kontakt s pričama. Hutcheon objašnjava da je pričanje povezano s pisanim djelima, pokazivanje s djelima koja uključuju neku vrstu nastupa, dok je interaktivnost najlakše prikazana u videoigrama. (Hutcheon 2006: 23) Adaptacije postaju posebno zanimljive kada se priča iz jednog medija prenosi u drugi i kada se ovi načini počnu međusobno miješati, jer se tada može pratiti kako svaki medij iskorištava zapravo zajedničke postavke pripovijedanja.

### **3.1. Što se adaptira?**

Ovo je vjerojatno najvažnije pitanje u čitavoj teoriji adaptacije. Kada se neku knjigu prenosi na film, nepraktično je, a nema ni potrebe da se baš svaki detalj sa stranice knjige prebaci na stranicu scenarija pa onda i na film. Scenaristi i redatelji stoga uvijek biraju nešto što će im biti misao vodilja i što žele naglasiti ili čak preokrenuti u svom filmu, pa sve ostalo slijedi iz toga. Uvijek je najteže onim redateljima koji se moraju suočiti sa adaptiranjem modernijih i globalno voljenih naslova, jer su očekivanja velika i mjesta za eksperimentiranje je naizgled manje.

Najčešći fokus u adaptiranju je sama priča, a ono što se prenosi su „teme, događaji, svijet, likovi, motivacije, gledišta, posljedice, konteksti, simboli, slike itd.“ (Hutcheon 2006: 10), odnosno elementi priče sa značenjem, jer nešto se može adaptirati i samo u stilu nekog autora ili tonu priče. Hutcheon navodi da su jedan od najpristupačnijih elemenata priče njene teme i one se lako mogu prenijeti iz jednog medija u drugi, pa makar oni tehnički i formalno bili potpuno drugačiji. Loše se reakcije i negodovanja na adaptaciju dobiju uglavnom onda kada se dira u teme nekog djela, jer se njih smatra esencijalnim dijelom priče, odnosno postoji ideja da teme uvijek moraju služiti razvoju priče i likova. Nadalje Hutcheon govori da je još jedan važan element u priči koji se u većini slučajeva prebacuje u adaptirana djela su likovi, kao nositelji emotivne uključenosti publike i akteri u konkretiziranju tema. Radnja također, govori dalje Hutcheon, podliježe promjenama te neki autori promijene perspektivu, odnosno gledište iz kojeg je priča ispričana, uglavnom je šireći s jednog lika na univerzalniji pogled u radnju, što opet može utjecati na cjelokupni doživljaj djela. (Hutcheon 2006: 11)

Što se tiče djela koja se adaptiraju, kao očit izbor Hutcheon navodi ona realistička, zbog svog visokog stupnja dramskih elemenata – linearna fabula, razvijeni i česti dijalozi te interakcija likova, psihološki okarakterizirani i jasno motivirani likovi. (Hutcheon 2006: 15) Takva se djela mnogo lakše prenosi u novi medij, a lakša su i za konzumaciju u filmskom formatu, nego kao uglavnom debeli romani. Eksperimentalni tekstovi modernizma Jamesa Joycea ili Virginije Woolf teže dobivaju filmsku verziju, zbog svoje teške prohodnosti i kompleksnosti koje zahtijevaju veći napor od čitatelja u interpretaciji i koje naizgled nemaju ekvivalente u filmskom jeziku, budući da se, kako Hutcheon podsjeća, većina fabule događa ili u umu likova ili je veliki fokus na formi i jeziku djela. Takva se djela u adaptiranju mora drastično pojednostaviti, i to uglavnom po pitanju fabule. (Hutcheon 2006: 56). Tako je i dvosmislen, gotovo zagonetan roman „Orlando“ Virginije Woolf dobio svoju filmsku interpretaciju, koju je režirala Sally Potter. John Hartl je zaključio da je redateljica uspjela prenijeti umješnost autorice romana, njegove teme i dobar dio nimalo jednostavne niti jasno određene radnje na film, a da

kao djelo u cjelini djeluje dovoljno povezano i smisleno na ekranu. Dijelovi radnje i karakterizacija lika morale su biti žrtvovane, no film je sa sobom donio i ono što knjiga ne može postići – vizualnu efektnost koja je maksimalno iskorištena. (Hartl 1993)

### **3.2. Koliko vjerna mora biti adaptacija?**

Robert Stam govori o „razočaranju koje osjećamo kada filmska adaptacija ne uspijeva prenijeti ono što mi smatramo osnovnim narativnim, tematskim i estetskim značajkama književnog predloška“. (Stam 2000: 54) Taj se laički kriterij često koristi kao ključan u određivanju koliko je dobra neka adaptacija, a u središtu je pažnje vjernost ekranizacije književnom originalu.

Hutcheon, međutim, navodi da se adaptacije može proučavati pomoću analogije s prevođenjem – simboli se iz jednog semiotičkog sustava znakova premještaju u drugi (a ovdje najviše proučavamo prijenos riječi u slike). Hutcheon raspravlja da je glavni zadatak onog tko adaptira pronaći u svom mediju znakove koji će barem približno prenijeti značenje znakova u prvotnom tekstu. Tvrdi da je potpuno isto značenje nemoguće očekivati, kao što ni prijevod s jednog jezika na drugi ne može biti u potpunosti vjeran. Prema Hutcheon, adaptacija je u konačnici interpretacija izvornog djela, stavljena u novi format, a baš kao i u običnom čitanju nekog djela, svaka nova interpretacija po nečem je drugačija od ostalih. (Hutcheon 2006: 16) Adaptacija je prijevod, „ali na vrlo specifičan način: kao preinaka ili pretvorba, odnosno nužno rekodiranje u novi komplet konvencija i znakova“. (Hutcheon 2006: 16) Drugim riječima, izabrane se elemente priče uklapa u konvencije novog medija, jer ovim prijenosom više ne vrijede ista pravila iako se objektivno radi o istoj priči.

Katerina Perdikaki tvrdi da adaptacije i prijevodi dijele neka svojstva, odnosno oba procesa „uključuju prijenos značenja između tekstova te ovise o kontekstu svog nastanka i recepcije kako bi se prenijeto značenje u potpunosti moglo shvatiti“. (Perdikaki 2017: 250) Ona poseban naglasak stavlja na kontekst, jer smatra da utječe na adaptaciju kao finalni produkt; tvrdi da oba područja djelovanja ovise o sociopolitičkim i kulturnim kontekstima, a njihova distribucija potiče stvaranje novih tekstova. (Perdikaki 2017: 251-252) Na temelju takvog stajališta Perdikaki razvija model po kojem identificira razlike unesene u adaptaciji te razloge zbog kojih je do njih došlo. Model se sastoji od dviju komponenti, deskriptivne ili komparativne i interpretacijske. Kako to Perdikaki objašnjava, deskriptivna komponenta proučava roman i film kao cjeline s narativnim aspektima u kojima može doći do promjena, koje naziva adaptacijskim pomacima. (Perdikaki 2017: 252) Iznosi tri vrste adaptacijskih pomaka: modulaciju, odnosno

onu vrstu pomaka koja i dalje zadržava vezu s izvornim tekstom, bilo da naglašava ili smanjuje aspekte u kojima je došlo do promjene; modifikaciju, koja označava neke radikalne, često kontrastne promjene koje utječu na radnju; mutaciju, koja se odnosi na dodatke ili rezove u novom tekstu. Te promjene proučava u četiri deskriptivne kategorije, strukturi radnje, narativnim tehnikama, karakterizaciji i mjestu i vremenu radnje. (Perdikaki 2017: 252-253) Jednom kada su pomaci identificirani i opisani, Perdikaki ih podvrgava analizi, odnosno interpretaciji, a to čini pomoću interpretativnih kategorija: ekonomski razlozi, koji se uglavnom tiču donošenja promjena iz komercijalnih razloga i zbog profita (primjerice, pojačavanje neke sporedne uloge zbog popularnog glumca), kreativni razlozi se odnose na načine kako se izvorni tekst prilagođava, a društveni razlozi ukazuju na to koliko sociokulturalni elementi utječu na adaptaciju. (Perdikaki 2017: 254) Razliku u troškovima stvaranja filma i stvaranja romana spominje i Robert Stam kada govori da „zahtijevanje vjernosti zanemaruje stvarne procese stvaranja filma“, naglašavajući kako filmovi itekako ovise o svom ekonomskom, često nepredvidivom aspektu. (Stam 2000: 56) Stvaranje ovakvog modela analize filmskih adaptacija u odnosu na književne predloške po kojima su nastali jasno ukazuje na to da su adaptacijski pomaci, odnosno unošenje promjena uobičajena, ako ne i nužna pojava u adaptacijama, a ovaj se model može koristiti za njihovo lakše razumijevanje.

Stam govori o adaptaciji kao procesu transformacija koji se drži nekih zakonitosti svoga medija, odnosno filma, jer se radi o prijenosu izraza „iz jednog medija i povijesnog konteksta“ u drugi, potpuno nov medij i kontekst. (Stam 2000: 68) Kontekst u kojem će nastati filmska priča, Stam navodi, ovisi o nizu stvari, poput „stila studija, ideologiji, političkim ograničenjima, sklonostima autora, karizmatičnim zvijezdama, ekonomskim prednostima i nedostacima te razvoju tehnologije“. (Stam 2000: 69) Time se pokazuje puna kompleksnost procesa stvaranja filma.

Scenaristica Diane Lake tvrdi kako ne postoji djelo koje se ne može pretvoriti u film, bez obzira na njegovu kompleksnost ili nefilmičnost te da upravo putem filma neka djela mogu postati pristupačnija i njihova priča raširenija. (Lake 2012: 408) U potpunosti odbacuje činjenicu da film mora ispoštovati knjigu u smislu da se slijepo drži svih elemenata koji u knjizi funkcioniraju, samo kako bi radnja u filmu zrcalila radnju iz knjige. Film i književno djelo promatraju se kao dvije individualne pojave, povezane preko priče.

Zanimljivo je kako Lake opisuje proces pisanja scenarija adaptiranog djela: „Moja metoda čitanja djela je jednostavna. Dok čitam, označavam scene/momente s dvjema karakteristikama: (1) korisni su za dobar vizualni prikaz u filmu i (2) ključni su za kostur priče“. (Lake 2012: 410)

Taj proces, dakle, ne rezultira zrcalnom slikom knjige na filmu, već je namjerna selekcija samo onih momenata koje određeni scenarist smatra bitnim za svoj film, odnosno svoju priču. Dio koji najviše povezuje knjigu i film jest ono što Diane Lake stavlja pod drugu točku – u svim pričama postoje ključni trenuci, likovi, mjesta i događaji bez kojih se priča ne može razviti i uglavnom se na tim područjima ostaje najvjerniji izvornom tekstu. Takve dijelove Lake naziva srž priče i navodi da je posao scenarista naći novi, filmski način na koji će se ta srž prikazati. (Lake 2012: 410) Dakle, rezanja i skraćivanja priče s papira za priču na filmu neminovna su i očekivana pojava, što zbog vremenske ekonomičnosti, što zbog načina na koji ovi različiti znakovni sustavi djeluju. Čak i kada se veliki romani, poput primjerice „Rata i mira“ Lava Nikolajeviča Tolstoja, snime u višesatne mini-serije, određene žrtve ipak postoje. Nekada se u film ne uključuje neka pozadinska priča, postupci jednog lika daju se nekom drugom, neke se ideje zbog vremenskih okvira objašnjava dijalogom umjesto da publika sama dolazi do zaključka, a može se i dodavati, u čemu scenaristi onda imaju mogućnost dodatno pokazati svoju kreativnost, kao primjerice Fincher u svojoj gotovo trosatnoj adaptaciji kratke priče „Neobična priča o Benjaminu Buttonu“ F. Scotta Fitzgeralda, gdje je dodao pozadinske priče, dublje razvio likove i dao gledatelju više vremena da provede s njima.

Držanje onoga što scenarist odredi kao „smisao“ djela koje adaptira može se shvatiti i kao analogija s parafraziranjem, a obje se analogije, s prevođenjem i parafraziranjem, smatra Hutcheon, mogu primijeniti i na stvaranje filmova o povijesnim i stvarnim osobama te događajima, koji se uglavnom baziraju na biografijama, člancima i ostalim pismenim izvorima. (Hutcheon 2006: 17-18)

Pitanje vjernosti izvornom djelu ili priči koja se adaptira, dakle, ne igra toliko veliku ulogu, jer je svaka adaptacija „čin prisvajanja ili spašavanja [onog koji adaptira], a to je uvijek dupli proces interpretacije i zatim stvaranja nečeg novog“. (Hutcheon 2006: 20) Uspješnost neke adaptacije može se onda proučavati kao i uspješnost bilo kojeg drugog djela – promatrajući koliko je kreativnosti, originalnosti i autentičnosti autor unio u svoje djelo i s koliko koherentnosti. Vjernost izvornom tekstu onda ne mora niti može određivati uspješnost adaptacije, a jedino što se može usporediti jest određena „vjernost“ onome što je Diane Lake nazvala dušom djela. (Lake 2012: 409) Dodatna ljepota adaptacija je i u našem ranijem poznavanju djela, što dodatno naglašava razlike i sličnosti te nam osvještava umješnost scenarista i redatelja, odnosno njihovu nespretnost u stvaranju novog djela ako promjene koje su odlučili unijeti u njihovoj priči ne funkcioniraju. Međutim, Brian McFarlane smatra da ovakvo gotovo purističko inzistiranje na vjernosti proizlazi iz prakse proučavanja adaptacija

kroz prizmu književnosti, koja zanemaruje autonomnost filmske umjetnosti i njenog jezika te u adaptacijama „traži ono što smatra vrijednim u književnom djelu“. (McFarlane 2007: 6) McFarlane i Thomas M. Leitch govore o trendu filmskih kritika nastalih iz pera akademika koji su obučeni za proučavanje književnosti pa onda s tim iskustvom prelaze na film, što za sobom vuče teret očekivanja određenog stupnja vjernosti književnim izvornicima, a zanemaruje autonomno određivanje onoga što je prikladno za adaptaciju te ljepotu filmskog jezika, kao i njihova suštinski intertekstualna priroda. (McFarlane 2007: 3; Leitch 2007: 16-17) Dobre adaptacije mogu, a vrlo često su u tome i uspješne, istovremeno odati počast izvornom djelu te ponuditi nešto novo i odvažno. Moglo bi se reći da im je i zadatak ponuditi nešto novo, jer su zapravo prerada i obrada izvornog djela za neko novo vrijeme i kontekst.

Hutcheon navodi film kao umjetnost koja u sebi sadrži velik broj različitih umjetnosti (fotografiju, glazbu, arhitekturu, dizajn, ponekad i ples) pa ako se bogatstvo knjige bazira na opisima, film to skraćuje, ali u knjizi onda mora pronaći nešto što se može odigrati pred kamerom, odnosno „(...) opis, naracija i prikazane misli moraju se pretvoriti u govor, djela, zvučne i vizualne slike“. (Hutcheon 2006: 40) Dalje objašnjava kako prebacivanje priče s papira, gdje se mogu izmisliti bilo kakvi svjetovi i koji može podnijeti svu težinu ljudske mašte, u medij s vrlo konkretnim i relativno ograničenim mogućnostima pokreta, zvukova i vizualnih efekata, bez obzira na razvijenost današnje tehnologije, ostaje izazov onima koji se odlučuju na adaptiranje. To je prvenstveno stoga što je film medij koji koristi „precizne ljude, mjesta i stvari – dok književnost koristi simboličke i konvencionalne simbole“ (Hutcheon 2006: 43), ali je i dokaz kreativnosti koju taj izazov i navodni sukob dvaju medija iznova donosi kao rezultat. No, neke od teškoća s kojima će se susresti redatelj koji želi adaptirati neki roman zapravo mogu biti vrlo jednostavne prirode.

Kada romani koriste pripovijedanje u prvom licu, postavlja se pitanje kako će se i hoće li se uopće to prikazati na filmu. Kao jedno od jednostavnijih rješenja javlja se *voice-over*, što je izvandijegetski zvuk u filmu, odnosno, kako to objašnjava Manfred Jahn, zvuk koji dolazi iz izvora izvan scene koja se trenutno odvija. (Jahn 2003: F3.2.) Izvandijegetski zvuk, dalje govori Jahn, ima ulogu određivanja raspoloženja i atmosfere (glazbom, primjerice) ili pak ambijenta, a može se iskoristiti i kao komentar. (Jahn 2003: F3.2) *Voice-over* se može iskoristiti za prikaz unutarnjeg monologa lika koji je vidljiv u sceni, čime se stvara razlika između onoga ja koje govori i ja koje djeluje, što Manfred Jahn naziva „ja-ja strukturom pripovijedanja u prvom licu“. (Jahn 2003: F5.2.1.), ali jednako i za ubacivanje pripovjedača koji ne govori u prvom licu.

Hrvoje Turković to naziva dodanim govorom i također napominje da se ta tehnika može iskoristiti za iznošenje komentara, odnosno da film dodatno tumači. (Turković 1996: 10)

*Voice-over* izaziva podijeljene reakcije, jer, kako kaže Hutcheon, više spada pod pričanje, a ne pokazivanje, (Hutcheon 2006: 53), no ne mora se ograničiti samo na tu ulogu, štoviše, baš se u takvoj ulozi smatra lošim odabirom. Može ga se iskoristiti kao način produbljivanja neke karakteristike lika ili pojačavanje nepouzdanosti pripovjedača, kao što je to primjerice u Fincherovoj adaptaciji „Kluba boraca“. Međutim, tvrdi Hutcheon, kamera je u filmovima, bez obzira radi li se o adaptacijama s pripovjedačem u prvom licu ili ne, gotovo uvijek u ulozi sveznajućeg pripovjedača i daje nam uvid u kretanje više likova i iz vanjske perspektive, odnosno s jednake udaljenosti vidimo i protagoniste i sporedne likove. (Hutcheon 2006: 54) Gledatelji ni nemaju previše problema shvatiti kada je namjera filma da prati samo jednog lika, a kada je u objektivnijoj ulozi. Razlog tome je što se gledište može prikazati na više načina osim direktnim praćenjem ili obraćanjem likova – priča se može prenijeti pomoću „kuta kamere, duljine fokusa, glazbe, mizanscene, performanse ili kostimografije“. (Hutcheon 2006: 55) Ipak, fokalizacija, odnosno perspektiva iz koje se promatra neka scena, ostaje važna na filmu. Jahn navodi da se na filmu može prikazivati iz tri gledišta: iz autoritativne pozicije onoga tko stvara film, što se često poistovjećuje s kamerom ili redateljem, zatim iz perspektive pripovjedača, a naposljetku i iz perspektive lika. (Jahn 2003: F4.1.2. i F4.3.1.) Dalje objašnjava da je kod analize filma bitno uzeti u obzir pitanja o tome zašto se nešto prikazuje iz perspektive lika, a ne pripovjedača ili što lik u određenom trenutku zna, a što je od njega skriveno. (Jahn 2003: F.4.3.1.)

Kada se u obzir uzmu načini na koje su filmovi uspjeli prevladati teškoće koje im književnost zadaje svojim okretom u unutrašnjost likova, može se bez previše ustručavanja reći da je Diane Lake u pravu kada kaže da ne postoje knjige koje se ne mogu adaptirati.

Hutcheon raspravlja kako film ima konkretniji vizualni identitet pa se u ekranizacijama veliki naglasak stavlja na scenografiju i kostimografiju koje naročito mogu utjecati na dojam vjernosti izvorniku u slučaju adaptacija klasičnih romana (primjerice, sada već kultne BBC-eve serije snimljene po velikim klasicima književnosti), povijesnih knjiga ili pak biografija. Hutcheon aludira i na to da su te adaptacije svoj komercijalni uspjeh i popularnost toliko iskoristile da su postale vlastiti žanr kostimiranih drama (Hutcheon 2006: 124), a zanimljiv je i slučaj biografskog filma o Jane Austen, „Becoming Jane“, snimljenog po istoj formuli kao i adaptacije njenih romana – od kostima i scene do tijeka radnje.

Hutcheon navodi da postoje oni koji tvrde da samo romani imaju pristup unutrašnjem svijetu likova te da je područje kojim filmovi mogu vladati samo ono vanjsko i oku vidljivo. (Hutcheon 2006: 56) Međutim, Hutcheon dalje tvrdi, filmovi pri ruci imaju dobar broj tehnika pomoću kojih mogu prodrijeti u unutrašnjost uma te istražiti subjektivnost svojih likova, a objektivno ostati samo na vanjskoj površini. (Hutcheon 2006: 59) Dobra suradnja redatelja, snimatelja i glumaca može vrlo efektivno prenijeti misli i emociju lika bez ijedne izgovorene riječi. Prikaz vanjskog u krupnom planu, najčešće u izrazima lica likova, jedan je od učinkovitih načina kako na površinu izvući neki unutarnji osjećaj.

Hutcheon se osvrće na to kako su nerijetka (i voljena) pojava u filmu snovi, a onda i misteriozna moć podsvijesti, čija beskrajna neopipljivost redateljima otvara čitavu plejadu tehnika kojima mogu istražiti tu duboku unutrašnjost. U tim se sekvencama često napušta linearna narativnost te se montaža, osvjetljenje i kutovi snimanja koriste za naglašavanje drugačijeg stanja svijesti, a subjektivnost se može naglasiti i usporenim filmom, rezovima, skokovima, zvučnim i vizualnim efektima. (Hutcheon 2006: 58-59) Veliki je zagovornik takvog načina proučavanja podsvijesti bio, primjerice, Federico Fellini, koji je brisao granice između onoga što njegovi protagonisti doista doživljavaju, a što umišljaju, kao primjerice u filmu „Osam i pol“ (1963). No, mnogi redatelji i dalje pribjegavaju tome, ne ograničavajući se samo na snovima, nego prenoseći te tehnike na sve scene u kojima su granice realnosti neobilježene (halucinacije, sanjarenja, magijski realizam i slično).

Međutim, baš kao što papir može bez imalo problema podnijeti teret bilo kakvih izmaštanih svjetova, svemira i čudovišta, predstavljajući tako dosta skupi, ali ne i nemogući izazov filmu, slično je i s vremenom, odnosno prikazom vremena – pretpostavka je da je ono što se događa na filmu u sadašnjosti. Za razliku od kazališta, kao što to tvrdi Hutcheon, film ima načine na koje jasno može ići u retrospektivu ili u budućnost, no romani i dalje prednjače u slobodi skakanja kroz vrijeme bez praktičnih poteškoća. Međutim, kako Hutcheon dalje objašnjava, dok romani za nagovijest promjene vremena koriste riječi i opise, film tu promjenu može prikazati brže i efektivnije, neposrednim spajanjem vremena i prostora. Dalje navodi kako se često pribjegava prikazivanju prošlosti pomoću sjećanja, odnosno prisjećanja likova, a vrlo se lako te konkretno prošlost, kao i budućnost, mogu prikazati kostimografijom i šminkom, vrlo doslovno tekstem na ekranu, glazbom te razlikom u boji slike. (Hutcheon 2006: 63-64) Drugim riječima, montaža itekako omogućuje prikaz temporalnih promjena na filmu, nekad s neposrednijim učinkom, što onda znači da adaptacije i onih književnih djela koja čitatelje zadivljuju svojom višeslojnom kompleksnošću mogu pronaći ekvivalente na filmu. Slično je i



s prikazom apstraktnih jezičnih elemenata poput dvosmislenosti ili simbolizma, no montaža i ovdje može utjecati na kontekst te percepciju scene.

Hutcheon govori da kao što nije istina da filmovi ne mogu dublje od vanjske površine, tako nije istina ni da su filmovi sami po sebi bolji u prikazivanju eksterijera, naročito kada on igra bitnu ulogu u narativu. Kao što to napominje Hutcheon, romani nekada vanjski prostor mnogo bolje iskoriste od filmova, jer imaju mogućnost naglašavanja i opisivanja samo onoga što je u određenom trenutku ili za pojedinog lika važno, bilo da je značajka na samom liku ili u neposrednom prostoru. Dalje govori da ukoliko film osvjetljenjem ili kamerom posebno ne obrati pozornost na neki objekt, on ostaje u pozadini jednako važan kao i svi ostali. (Hutcheon 2006: 61-62) To je još jedna od razlika između književnosti i filma koja onda ukazuje na to kako se dvije umjetnosti međusobno mogu nadopunjavati. Adaptacije mogu donijeti svježinu svojim reimaginacijama i unošenjem novog u već poznato, što se uvijek pokaže kao dobar potez.

### **3.3. Snaga interpretacije, odnosno zašto adaptirati?**

Hutcheon tvrdi da razlike između književnih originala i njihovih ekranizacija otvaraju pitanje intencije i motivacije onih koji ih stvaraju. (Hutcheon 2006: 107) Nakon romantičarske ideje o pjesniku, odnosno autoru kao geniju, Hutcheon podsjeća, u dvadesetom stoljeću uloga se autora u kreativnom procesu smanjuje, a povećava se važnost čitatelja u interpretaciji nekog djela. Ideja oslobađanja čitatelja, to jest bilo kojeg recipijenta nekog umjetničkog djela, od utjecaja autora otvara put mnogobrojnim značenjima, odnosno interpretacijama jednog teksta te tako svaki čitatelj na neki način postaje novi autor i nositelj novog značenja – namjere i značenje koje je „originalni“ autor namijenio svom tekstu nisu više primarni. (Hutcheon 2006: 106-107) Nova značenja koja autor nije svjesno unio u svoj tekst mogu pronaći mimo njegova autoriteta, a Stam podsjeća da „samo jedan romaneskni tekst uključuje niz verbalnih signala koji mogu proizvesti plejadu mogućih čitanja“ (Stam 2000: 57).

Kada se u tom kontekstu prouči kreativni proces adaptiranja, oni koji adaptiraju nalaze se u svojevrsnom paradoksu. Hutcheon objašnjava da oni spadaju u novostvorenu skupinu čitatelja koji donose svoja značenja i doslovno postaju novi autori izvlačeći značenja koja je ostavio autor originalnog djela, no nerijetko dodaju i svoja, nova značenja. To je druga strana medalje adaptacija, jer svaka devijacija koju unosi novi autor nečim je motivirana, bilo osobnim, kulturnim, političkim i/ili povijesnim kontekstom u kojem nastaje. (Hutcheon 2006: 106) Može

se zaključiti da se adaptacije jednim dijelom uklapaju u ideju odbacivanja jednoznačnosti djela, jer su autori adaptacije zapravo aktivni čitatelji koji donose vlastita značenja bez pukog kopiranja, a njihova su djela u neprestanom odnosu s već postojećim tekstom. Tako postoji nekoliko verzija ekranizacija istog književnog predloška (primjerice, dvije filmske „Lolite“, mnogobrojni „Ponos i predrasude“, nekoliko „Ana Karenjina“ i tako dalje) s različitim rješenjima istih dilema. Stam tvrdi da ne treba zaključiti kako jedan autor daje sve što se može reći o jednom naslovu, odnosno da iz jednog naslova može izaći više „kritičkih čitanja i kreativnih pogrešnih tumačenja“. (Stam 2000: 63)

Hutcheon postavlja pitanje mogu li se onda uopće zanemarivati intencija i motivacija autora adaptacije ako o njima ovisi čitavo djelo? Navodi da je potraga za motivacijom zapravo potraga za pitanjem zašto neko djelo uopće adaptirati, zbog čega se smrt autora na kreativan proces adaptiranja ne može tek tako primijeniti. Različitosti između adaptacija istih djela, prema Hutcheon, ukazuju na to da su tragovi koje autor ostavlja ponekad ključni za razumijevanje i interpretaciju. (Hutcheon 2006: 107) Adaptacija, ako nije puko korištenje žanrovskih rješenja i formula, može produbiti ili preispitati djelo s kojim ulazi u odnos, prilagoditi ga svom vremenu ili se držati konvencija vremena u kojem je djelo nastalo, a sve zapravo u svrhu testiranja granica pripovijedanja. Hutcheon podsjeća da iako se na adaptacije u teoriji gleda sa zadržkom i kao inferiorniju umjetnost, njihova brojnost i učestalost pokazuje koliko ih oni koji ih stvaraju i oni koji ih konzumiraju jednako prihvaćaju. Prema tome, Hutcheon zaključuje, u tom procesu zbog velikog broja mogućnosti i varijacija svojevrsni autoritet autora nezanemariv je te zanimljiv dio procesa, kako kreativnog, tako i onog interpretativnog, odnosno promjene koje adaptacija donosi moraju se sagledati u kontekstu onoga tko adaptira, vremena i društvenih prilika u kojima adaptacija nastaje, ali i publike kojoj je novo djelo namijenjeno. (Hutcheon 2006: 142) Adaptacija klasika Jane Austen „Ponos i predrasude“ u „Ponos i predrasude i zombiji“, najprije književno, a zatim i na filmu, mogla je doći tek kada se priča o borbi slojeva i ega na sve načine iscrpila tradicionalnim interpretacijama, a priče o zombijima postale dovoljno raširene i poznate da takva kombinacija uopće nekome padne na pamet. Jednako tako i adaptacija istog tog djela u web-seriju „The Lizzie Bennet Diaries“ na YouTubeu u stilu popularnog formata *vloga* može funkcionirati sada u vremenu kada je taj format prihvaćen i općepoznat te se radnja s kojom je publika već dobro upoznata prilagođava novim uvjetima, testirajući kreativnost svojih tvoraca. Ovakve adaptacije, uglavnom klasičnih književnih djela, dobar su pokazatelj i toga koliko zahtjevi publike utječu na oblikovanje adaptacija.

Adaptacije su, dakle, samostalna djela nastala ponavljanjem poznatog, ali s novim i neočekivanim rezultatom, a „uključuju i pamćenje i promjenu, dosljednost i varijaciju“. (Hutcheon 2006: 173) Može se onda zaključiti da su pokazatelj su napretka i razvoja priče, kao i ljudske potrebe za narativom te neprestane borbe između želje za poznatim i porivom za promjenom. Možda ih se naizgled lako može odbaciti kao manje vrijednu vrstu bez vlastite originalnosti, no samo onda kada se u potpunosti zanemari sav trud koji je potrebno uložiti kako bi neka adaptacija dobro funkcionirala.

#### **4. Metafikcija na filmu**

Dosad je pokazano da film može podnijeti jednako ambiciozne pothvate kao i knjiga, što onda dovodi do pitanja može li film prikazati metafikciju, što adaptiranu, što vlastitu. Iako je filmska umjetnost mnogo mlađa od književne, eksperiment je u njoj prisutan od samih početaka. Brzi razvoj filma bio je moguć i stoga što je često posuđivao od književnosti i kazališta, idući ukorak s njima.

Film nije imao toliko oprečne pokrete koji bi nastupali jedni nakon drugih kao što je to u povijesti književnosti, već su redatelji različitih uvjerenja i s različitim pogledima na umjetnost djelovali jedni uz druge, ali najjasnija je opreka zapravo nastala pojavom novog vala i filmskih autora u francuskoj kinematografiji, koja je onda utjecala i na ostatak svjetske kinematografije, jer je snimanje prebačeno iz studija na ulice, uneseno je više egzistencijalnih tema iz književnosti, a odbačeno prikazivanje epskih događaja iz povijesti čovječanstva, dok je niski budžet natjerao redatelje da budu kreativni i u tehničkom smislu. Val je poharao i ostatak Europe, kao i Ameriku te su tragovi prisutni u radu suvremenih redatelja.

Tako je i postmodernistički postupak metafikcije pronašao svoj put do filmskog platna. Ustvari bi se moglo reći da je metafikcija na filmu prisutna još od samog začetka, čak i prije nego što je zvuk postao njegov sastavni dio. Tijekom ranih filmskih projekcija „filmski projektor bio je smješten u publici, operater je komentirao film i znao ga vrtjeti unatrag“, a tu je i metadiskurzivna uloga međunaslova, bilo za opis radnje ili dijaloge likova. (Obad 2006: 32) Danas postoji velik broj filmova s autoreferencama iako u cjelini nisu metafilmovi, što je u posljednjih nekoliko godina postao trend u *mainstream* i komercijalno uspješnim filmovima, naročito komedijama.

Međutim, postoje i filmovi koji se u potpunosti bave tematikom samog filma, postavljajući ga kao centralni motiv. Kako onda metafikciju, koja na specifične načine funkcionira u književnosti, prikazati na filmu? Nekoliko je mogućnosti pomoću kojih film ulazi u metanarativne sfere umjetnosti.

Vanja Obad navodi da se metafikcijski elementi u filmu mogu proučavati pomoću autodijegetskog pripovjedača, odnosno protagonista koji je ujedno i pripovjedač, a koji je dio narativa koji konstruira samog sebe. Drugim riječima, tijekom filma gledatelj shvaća da je ono što mu protagonist-pripovjedač pripovijeda zapravo nastajanje filma koji gleda. Protagonisti su umjetnici koji otkrivaju načine oblikovanja i nastajanja priče. To mogu biti redatelji ili scenaristi koji su u procesu stvaranja filma, pri čemu fokus nije na tradicionalnoj linearnoj

radnji, već na samoj umjetnosti, njenim sastavnim elementima i svjesnosti njene konstruiranosti. (Obad 2006: 36)

Spike Jonze i Charlie Kaufman na vrlo radikalna način to utjelovljuju u svom filmu „Adaptacija“, koji tematizira stvaranje ekranizacije knjige „Kradljivac orhideje“ (1998) autorice Susan Orlean. Negdje na polovici filma otkriva se da je ono što je dosad viđeno zapravo snimljeno po scenariju koji piše sam protagonist, a protagonist je Charlie Kaufman, fiktivno utjelovljenje pravog istoimenog scenarista filma. Osim njega, pojavljuje se i lik Susan Orlean, koja je u stvarnom životu autorica knjige koja se „adaptira“, a film započinje scenom na setu prethodnog filma ovog kreativnog dvojca, „Biti John Malkovich“, koji je upravo završio sa snimanjem. Kaufmanov je sljedeći zadatak napisati scenarij za adaptaciju „Kradljivca orhideje“, odnosno film koji upravo gledamo. Ovo je zakučasto i cikličko proučavanje stvaranja jer na sredini filma zapravo ponovno dolazimo na početak, ali onda postajemo svjesni razdiobe između „proizvoda stvarateljevih napora ([što je] ispričana priča) i procesa koji se ulažu u stvaranje tog proizvoda (pripovijedanje)“. (Levinson 2007: 6)

Film dodaje lik brata blizanca Charlieja Kaufmana, kojeg koristi za komentar na tradicionalno i konvencionalno pisanje scenarija – Donald Kaufman prosječan je pisac koji se drži formula, uglavnom pročitanih iz knjige Roberta McKeeja o pisanju scenarija, koja se u stvarnom filmskom svijetu smatra Biblijom za scenariste. Charlie, međutim, odbacuje McKeejeva učenja u želji da stvori nešto originalno i izbjegne isprazne formule, no kako film napreduje, tako napreduje i Donald, iako uporno izbacuje već stoput viđene filmove, a Charlie sve dublje zapada u očaj. Međutim, ta pravila kojih se Donald slijepo drži ovaj film gotovo bezobrazno krši, dokazujući u konačnici da se može funkcionirati izvan okvira. Vrhunac filma parodiju i metafikciju dovodi na najvišu razinu – Charlie i odbacuje, ali djelomično i implementira ono o čemu Robert McKee govori. Primjerice, suprotno McKeejevom savjetu da se ni u kom trenutku ne koristi tehnika *deus ex machina*, Kaufmann upravo to čini ubacujući aligatora u ključnom trenutku, ali s druge strane posljednji mu je čin filma zapravo vrlo klasičan s razrješenjima svih sukoba postavljenih tijekom filma.

Opreka između dvojice braće je ujedno i alat za razmatranje prirode filma i različitih metoda stvaranja jer dvojica braće raspravljaju o sastavljanju svojih priča, pri čemu se vidi i proces njihova stvaranja – poznata je scena u kojoj Charlie sjeda za pisači stroj samo da bi nakon kratkog vremena ustao i otišao raditi nešto nevezano uz scenarij. Zbog uske povezanosti lika s praksom snimanja filmova, gledatelju se također nudi pogled na filmski set, čime se dodatno razbija iluzija stvarnosti, ali i dodatno približava proces stvaranja filma, od sastanaka s

producentima, preko pisanja scenarija i detaljnog raspravljanja o njegovim elementima do snimanja na setu.

Iako „Adaptacija“ sadrži i drugu metafizičku filmsku metodu, film u filmu, pomoću koje se prikazuje sadržaj adaptirane knjige, s glumcima i čitavom razvijenom radnjom, fokus je opet na procesu stvaranja scenarija. Charliejev lik zapravo eksplicitno iznosi te tako nameće svoju interpretativnu analizu djela, ne ostavljajući mnogo prostora gledatelju za vlastitu interpretaciju knjige, već se više fokusira na to koje poteškoće knjiga zadaje njemu u adaptaciji u scenarij. Charlie je, također, tip lika kakav je čest u metafilmovima: umjetnik, u ovom slučaju scenarist, koji se suočava s kreativnom blokadom zbog koje ne može raditi, što onda filmu omogućuje prodiranje u različite metode i proces stvaranja, a kroz introspekciju lika se meditira o „nepodudaranju između autorovog zbrkanog iskustva i nužne uređenosti pripovjedne umjetnosti“. (Levinson 2007: 7) Na taj način autor u filmu gubi nadležnost nad svojim djelom i tek je sredstvo za demonstraciju metoda, konvencija i tradicija, a djelo postaje samostalno – umjetnik se možda muči, no djelo i dalje nastaje te postoji.

Granice između onoga što se događa pripovjedaču i onoga što pripovjedač zamišlja nejasne su i dodatno zakomplicirane s nekoliko narativnih razina. Kaufman je homodijegetski pripovjedač, odnosno onaj pripovjedač koji je u priči ujedno prisutan i kao lik, kako to objašnjava Manfred Jahn, i čija je uloga prikazati doživljajno iskustvo i misli lika čije djelovanje gledamo na ekranu, dok je on sam van ekrana. (Jahn 2003: 4.2.3.) Složenost se pojačava dodavanjem lika Susan Orlean kao još jednog homodijegetskog pripovjedača s istom ulogom prikazivanja unutrašnjeg doživljaja, ali se u njen narativ ubacuje Kaufman u ulozi svojevrsnog heterodijegetskog pripovjedača u njejoj priči, odnosno onakvog koji sam nije lik u toj priči (Jahn 2003: 4.2.3.), a demonstrira se uglavnom komentarima o vlastitom stvaranju njenog narativa. Njegova priča stoga ima nekoliko pokušaja početaka dok ne odluči započeti film tako da ispriča ono što smo dosad zapravo već vidjeli. Teško razlučivanje onoga što se uistinu događa i onoga što je tek plod mašte protagonista još je jedna karakteristika metafizike na filmu, a prisutno je i u jednom od najpoznatijih metafizičkih filmova, onome koji je postavio temelje za samosvjesno preispitivanje filmske umjetnosti, Fellinijevom „Osam i pol“.

Fellinijev film karakterizira potpuni nedostatak konvencionalne organiziranosti narativa. Od samog je početka teško razlučiti što se uistinu događa, što je dio zamišljenog scenarija, a što samo maštanja protagonista Guida. On je redatelj koji zbog kreativne blokade ne može sastaviti film te se mora nositi s neprestanim vanjskim pritiscima u obliku glumaca, producenata, ali i osoba iz privatnog života poput žene i ljubavnica. Upravo je granica između unutarnjeg i

vanjskog života kod Guida nejasna, a film ulazi u sfere podsvjesnog i egzistencijalnog, kako to napominje i Obad, miješajući prošlost, sadašnjost i ono izmaštano. (Obad 2006: 35) Guido zapravo želi snimiti film o svom životu, što se pokazuje kao nemogući zadatak, zbog toga što Guido u svojoj umjetnosti ne može pronaći sposobnost da prikaže kompleksnost svog života. Međutim, djelo i ovdje nadilazi autoritet svog tvorca, jer iako se u filmu govori o njegovoj nemogućnosti, konačan rezultat se zapravo odvija pred gledateljem, zbog čega je i ovo samokonstruirajući narativ. U fokusu je proces stvaranja, koji je, kako navodi Obad, eksplicitno prikazan u likovima glumaca i producenata, filmskim setom te raspravama o proizvodnji filma. (Obad 2006: 32) Međutim, Fellini ne staje samo na tome. Za razliku od filmova kojima je glavni cilj biti što realističnije iskustvo i koji zbog toga svaku natruhu artificijelnosti smanjuju na najniže razine prepuštajući se očekivanjima gledatelja, metafilmovi, među kojima i „Osam i pol“, ta očekivanja svjesno iskorištavaju. Kao što se metafikcija u književnosti često referira na druga djela, pozivajući se na čitateljevo poznavanje književnih konvencija i onda njihovim kršenjem zapravo komentira njihovu artificijelnost, jednako je tako odmak od konvencija stvaranja filma na koju su gledatelji navikli način na koji film metafikcijski izlaže svoju konstruiranost. Kod Fellinija to se ne očituje samo eksplicitnim odlaskom iza kamere, već i nelinearnim tijekom radnje, namjernom neodređenošću granice između jave i sna, odnosno poigravanjem filmskim postupcima te u konačnici samom pričom, koja, kao i u „Adaptaciji“, naizgled ne postoji istovremeno se odvijajući. Rezultat samo nije iluzija zbilje, već fragmentaran prikaz pokušaja njenog stvaranja.

Kako prosječna publika reagira na ovakva ostvarenja? Za očekivati je da neće svi prihvatiti ovakva eksperimentalna i netransparentna promišljanja o filmu, no metafikcija ne mora biti prisutna samo na ovako radikalne načine niti mora biti rezervirana samo za odrasle. „Niz nesretnih događaja“ serijal je knjiga za djecu Lemonyja Snicketa, što je pseudonim Daniela Handlera, a ekranizirana je u film te seriju. Za razliku od filma, serija je ukomponirala i čitavu metafikcijsku i autoreferencijalnu stranu priče: Lemony Snickett potpisan je kao autor serijala na koricama te onda i u naslovu serije, ali je ujedno i njegov lik u oba medija. Radnja serijala većinu vremena prati konvencionalnu putanju s jasnim zapletima i raspletima, a metafikcijska je razina utjelovljena u liku pripovjedača koji prekida priču svojim upadima i komentarima o likovima (od kojih neke osobno poznaje) te poznavanjem događaja koji slijede pa (potencijalno destruktivno) upozorava čitatelja/gledatelja da odustane od daljnje interakcije s djelom. U seriji je pripovjedač, odnosno Lemony Snicket, jasno vidljiv lik, nije samo glas van platna, nego je čak vrlo često u istom kostimu kao i likovi u sceni ili se pojavljuje na istom mjestu, bez da su

likovi svjesni njegove prisutnosti. Autor, dakle, ovdje pažnju skreće na svoju pripovjedačku moć jer prije konzumenta priče zna što će se dogoditi, često raspravljajući i o tome kako će opisati određeni događaj, zaustavljajući tijek priče kako bi objasnio neke riječi koje smatra prikladnima za određenu scenu. Ova relativno blaga putovanja u metafikcijsku sferu u seriji dobro funkcioniraju baš zbog miješanja tradicionalnog linearnog pripovijedanja i samosvijesti pripovjedača koji je također punokrvni lik, iako direktno nikada ne sudjeluje u radnji niti može utjecati na nju. Tu je glavna razlika između pripovjedača, odnosno stvaratelja priča kod Jonzea i Fellinija i kod Lemonyja Snicketa – Snicket nema božansku moć nad tijekom radnje i događajima, ali ima nad time što će otkriti publici i kada. Snicketova odvratanja publike od daljnjeg čitanja/gledanja izravan su komentar i na proces konzumiranja neke priče, jer on kao pripovjedač uvijek nastavlja dalje i zna da publika kao konzument neće odustati od njegove priče.

Filmske adaptacije metafikcijskih romana imaju težak zadatak pronalaska adekvatnih filmskih ekvivalenata za književne narativne metalepse, odnosno prijelaze granice između svijeta o kojem se pripovijeda i svijeta u kojem se pripovijeda, gdje uglavnom ili autor ili čitatelj ulaze u priču kao likovi, jer upravo u tome leži prava napetost metafikcionalnih romana, iako oni redovito imaju i bogato razvijene radnje i likove. Nekad se adaptacije fokusiraju samo na tradicionalnu priču, u potpunosti zanemarujući metafikcijsku razinu, neke adaptacije pronalaze način kako filmski prikazati tu napetost iz romana, a ponekad ekranizacija nadiđe svoj književni izvornik i dodatno naglašava samosvjesnost. Ovaj će rad u nastavku proučiti sva tri slučaja na primjerima književnih izvornika i njihovih adaptacija djela „Zaposjedanje“ A. S. Byatt, „Ženske francuskog poručnika“ Johna Fowlesa i „Kluba boraca“ Chucka Palahniuka.



## **5. „Zaposjedanje“ – pogled u akademsko konstruiranje stvarnosti**

Kad god čovjek promatra povijest, ne može ne vući paralele s vremenom u kojem se trenutno nalazi. A. S. Byatt tu ideju provlači kroz petstotinjak stranica svog Bookerom nagrađenog romana „Zaposjedanje: romana“. Na prvi se pogled može činiti da je iz naslova jasno u kojem će smjeru ići roman, no, Byatt, po naravi historiografske metafikcije, postavlja dva paralelna vremena, svako sa svojom pričom, a opet na mnogo načina isprepletena. Romana je uključena te nije samo jedna, no opsesivno zaposjedanje odvija se na više razina.

Roman započinje pronalaskom skice pisma koje je fiktivni viktorijanski pjesnik Randolph Henry Ash namjeravao, a možda uistinu i poslao ženi koja nije bila njegova supruga. Na taj komadić teksta nailazi Roland Michell, česti posjetitelj londonske knjižnice i stručnjak za Ashevu poeziju. Roland je asistent na sveučilištu i zapravo nebitno ime u široj slici proučavatelja Asheve poezije, što onda odigra veliku ulogu u daljnjem razvoju istraživanja ovog nedovršenog pisma. Roland, naime, iz puke posesivnosti i vođen glađu za otkrićem napravi kopiju pisma, a original, skandalozno, ostavlja kod sebe, jednako kao što ni ne podijeli sve informacije sa svojim mentorom, već ih zadrži za sebe te se upušta u samostalno, alternativno istraživanje mimo institucije za koju radi. Tom putanjom dolazi do profesorice Maud Bailey, koja je stručnjakinja za poeziju (također fiktivne) viktorijanske pjesnikinje Christabel LaMotte, a za koju Roland sumnja da je primateljica pisma. Iako se na prvu ne slažu, dvoje znanstvenika zajedničkim naporom dolaze do kolekcije pisama koja su Christabel i Ash razmijenili te otkrivaju svijet koji nikome dosad nije bio poznat. Otkrivaju da je dvoje pjesnika razmijenilo pozamašan broj pisama, koja su bila strastvena i prisna te daljnjim kopanjem po dnevniku Asheve žene Ellen te pisama koje je njoj poslala Blanche Glover, Christabelina prijateljica i pretpostavljena partnerica, zaključuju da su nakon prestanka razmjene pisama Ash i Christabel proveli određeno vrijeme na zajedničkom putovanju te vrlo vjerojatno konzumirali svoju romansu, a kada se k tome još pojavi mogućnost da postoji i potomak te veze, ulozi se još više povećavaju.

Byatt tako svoju priču razvija na nekoliko razina – jedna je razina moderan akademski svijet kojem Roland i Maud pripadaju, druga je viktorijanski svijet dvoje pjesnika, a treća je mjesto na kojem autorica smješta sve dodirne točke i isprepletanja prvih dviju razina.

Akademski svijet „Zaposjedanja“ sastoji se od još nekoliko ključnih likova osim Rolanda i Maud. James Blackadder Rolandov je mentor u Britanskom muzeju i tamo vodi takozvani Pogon za proizvodnju Asha koji se „financirao iz skromne subvencije Londonskog sveučilišta

i mnogo bogatije subvencije Fundacije Newsome iz Albuquerquea, dobrotvornog trusta čiji je upravitelj bio Mortimer Cropper“ (Byatt 2008: 18) Upravo je Cropper druga ključna osoba u prikazu Byattinog kraljevstva akademika u romanu. On je svojevrsni zlikovac romana i zanimljivo je da mu autorica dodjeljuje američku nacionalnost: arogantan je i napadan i, jednako kao i Blackadder, smatra se najvećim stručnjakom za Asha i njegovu poeziju. Dok Blackadder svoju stručnost uglavnom temelji na akademskim postignućima, Cropper želi fizički *zaposjesti* predmete svojih interesa i uvrstiti ih u svoju enormnu i bizarnu kolekciju književnih suvenira, koja je ujedno i svojevrsni obiteljski biznis. On ima sredstva kojima može utjecati na ljude da mu prodaju ono što želi. Suprotno tome, Blackadderov stav prema Ashu je da budući da je Britanac, njegova djela trebaju ostati na britanskom tlu, zbog čega suradnja dvojice akademika uopće ne teče onako nesmetano kako se na prvi pogled može činiti. Upravo zbog te prijeteće materijalne posesivnosti koju pokazuju obojica samoproglashenih najvećih stručnjaka za Ashevu poeziju Roland dijeli samo određeni dio informacija na koje naiđe, dok se u konačnici u potpunosti ne izolira, prihvaćajući samo Maud.

Randolph Henry Ash nije jedini koji ima stručnjake u svom taboru. Osim Maud u romanu se pojavljuje još jedna stručnjakinja za stvaralaštvo Christabel LaMotte. Baš poput Croppera, Leonora Stern je Amerikanka i jednako je napadna. Leonora je afričkih i indijanskih korijena, korpulentna i nakinđurena, odnosno pojava koju je teško ne primijetiti gdje god da se pojavi.

„Leonora bijaše veličanstveno krupna, u svim smjerovima. (...) Koža joj bijaše maslinasta, i dotjerano sjajna, imala je impozantan nos, puna usta, s naznakom Afrike u usnama, i masivnu, gustu, crnu, valovitu kosu, svu živu od prirodnih ulja (...). Potjecala je iz Baton Rougea, a preci joj, navodno, bijahu dijelom kreoli, a dijelom izvorni američki Indijanci.“ (Byatt 2008: 335)

Feministička je autorica s čvrstim uvjerenjima, ali nepotpuno jasnom seksualnom orijentacijom, no vrlo otvorenom seksualnom energijom. Byatt preko Leonore parodira ideološka čitanja književnosti – u romanu feministkinje Christabel LaMotte prikazuju kao bijesnu i mahnitnu, karikirajući je u gotovo nenasnosnu feministkinju. Maud je također dio pokreta, možda plašljivija, ali vanjskom svijetu gotovo jednako zastrašujuća zbog svoje ledenosti. Leonora, međutim, nije drugi zlikovac romana jer iako je pretjerana u svim životnim sferama, zapravo joj je stalo do književnosti kao umjetnosti i njeno zaposjedanje Christabel LaMotte nije toliko osobno kao ono kod Cropperovog skupljanja fizičkih komadićaka literarnog svijeta. Ona za razliku od njega surađuje s britanskim znanstvenicima i iako ju povrijedi što joj Maud ne

povjeri svoje tajno istraživanje, ona proguta svoj ponos i radi na tome da pisma između dvoje pjesnika ostanu u Velikoj Britaniji. Ovakva široka ponuda akademika služi kao

Byatt ovaj akademski svijet posložen u tabore iskorištava za metafizičke komentare o stvaranju i konstruiranju narativa. Višeslojnost romana manifestira se i na formalnoj razini, u različitim vrstama diskursa koje autorica ubacuje, od dnevnčkih unosa i osobnih pisama, preko poezije koja uvijek na neki način reflektira ono što slijedi u poglavlju do isječaka iz eseja i fusnota. Autorica u dijelovima iz eseja i knjiga likova znanstvenika piše akademskim stilom, prilagođenim osobnošću pojedinačnog lika, a njima zapravo komentira običaje akademika te njihovu ulogu u proučavanju ljudske egzistencije; jednako se tako služi romantičnim, ako ne i romantiziranim jezikom viktorijanske poezije kada piše stihove i pisma pjesnika i njihovih suvremenika.

Roman nudi raznolike akademske pristupe – već spomenuta naprasna (američka) posesivnost i konzumerizam te osoban pristup Mortimera Croppera vidljivi su i u njegovim znanstvenim radovima, u kojima, primjerice, naveliko i naširoko opisuje obiteljsku tradiciju skupljanja tričarija koje su pripadale velikim svjetskim književnicima; James Blackadder svojevrsni je primjerak klasičnog akademika koji se bavi proučavanjem književnosti, dovoljno stručan, a opet i s dovoljnom dozom kompetitivnosti zbog koje će lako zapasti u senzacionalističko čitanje otkrića dosad nepoznatih pisama i upravo zbog toga Roland i Maud ne žele podijeliti svoje istraživanje s nadležnima; Leonora Stern manje se vodi zaradom od Croppera, no to kompenzira ideološkim čitanjima književnosti; Roland i Maud romantična su ideja akademika koji poput kakvih detektiva samo žele otkriti istinu i pratiti tragove koje su im pjesnici ostavili, a potrebe zaposjedanja predmeta svojih proučavanja adresiraju i o njima otvoreno raspravljaju – Maudina (in)direktna obiteljska povezanost s Christabel tu vrlo suptilno igra veliku ulogu.

„Zaposjedanje“ pokazuje kako se akademsko istraživanje može usporediti s detektivskim, jer se bazira na analizi tragova, odnosno dokaza iz prošlosti. Likovi ne znaju što se dogodilo u prošlosti, već slijed događaja, u ovom slučaju dio povijesti, moraju konstruirati njenim iščitavanjem iz pronađenih spisa, pisama i ulomaka iz književnih tekstova. Kako to objašnjava Dragan Jurak u svom osvrtu na Byattin roman, „umjesto štapićem za uši, kako to rade na nacionalnim televizijama sveprisutni forenzičari“ A. S. Byatt svoj misterij „razotkriva književno-povijesnom dedukcijom, i s ponešto akademskog terenskog rada.“ (Jurak 2008) Nakon što imaju prikupljene tragove, akademici su primorani posredno ih interpretirati, zbog čega imaju zadatak konstruirati povijest kao što se interpretacijom dokaza u detektivskom istraživanju otkriva što se dogodilo u slučaju. U ovom se slučaju radi i o ponovnom pisanju

povijesti, odnosno mijenjanju dotad poznatih činjenica. Međutim, ovisnost o tragovima iz prošlosti koji skrivaju svoju istinu ukazuje na varljivost nadinterpretacije i mogućnost zalaska u krive interpretacije, čega su Roland i Maud svjesni tijekom svoje istrage, ali nemoćni im izbjeci, vodeći se pokušajem pomirbe vlastite intuicije i znanja o metodologiji znanstvenih istraživanja. Whelean o tome govori kada kaže da „(...) su naglašena moralna pitanja o tome kako čitamo te koje informacije i kritičke strategije koristimo“. (Whelean 2012: 280) Ulaskom u interpretaciju pronađenih ostataka iz prošlosti uvijek je otvorena mogućnost za pogreške, što i sam Roland napominje na jednom mjestu da „je znao da je gotovo nužno nekako iskvario taj tekst, pa makar neadekvatnom transkripcijom, bila je to statistička činjenica“. (Byatt 2008: 34) Autorica svoje pripovijedanje prekida i kratkim komentarima o stvaranju te na mjestima razbija iluziju stvarnosti.

„Možda je čudno što opis Rolanda Michella počinje eksursom u složene odnose Blackaddera, Croppera i Asha, ali je upravo u tim relacijama Roland o sebi najčešće razmišljao.“ (Byatt 2008: 18)

Na izravan se način upliće i u posljednjem poglavlju romana kada opisuje susret Asha i njegove kćeri, u kojem čitatelj zajedno s Ashem donosi zaključke da je djevojčičina tetka zapravo Christabel i da joj je ona majka, a Ash otac. Ash po djevojčici šalje Christabel pozdrave, koje djevojčica zaboravlja predati, usprkos obećanju da neće zaboraviti, zbog čega taj susret ni ne ostaje zabilježen ni u kakvim spisima ili pismima pa slijedom toga niti ne dolazi do suvremenih istraživača te ostaje van njihove konstruirane povijesti. Autorica time uspostavlja vlastitu moć nad likovima i konstruiranjem njihovih stvarnosti, dajući i čitateljima moć znanja koju likovi ne mogu posjedovati.

Sličnu ulogu daje i svojim likovima piscima, koji takve metode primjenjuju i u viktorijansko doba, kao što je to Christabel učinila u jednom svom tekstu: „Ali vi znate, i ja znam, zar ne, draga djeco, da on uvijek mora izabrati tu posljednju, i olovni kovčežić, jer nam tako kazuje mudrost sviju bajki, kada se bira, uvijek se bira posljednja sestra.“ (Byatt 2008: 173) Otvoreno se, dakle, raspravljaju i komentiraju konvencije pisanja i različite metode tijekom povijesti književnosti, bilo da se radi o pisanju fikcije ili znanstvenih radova, a ulazi i u raspravu o vrstama čitanja:

„Ne podnosim ne znati kraj priče. Pročitat ću i najtrivijalnije stvari – kad jednom počnem – iz puke grozničave lakomosti da *progutam* kraj – sladak ili trpak – i da svršim s onim što nisam trebao ni počinjati. Jeste li i Vi takvi? Ili

ste probirljivija čitateljica? Ostavljate li se neunosnoga?“. (Byatt 2008: 194-195)

O raboti se pisanja i čitanja, dakle, govori i u narativnoj liniji viktorijanskih pjesnika. Budući da oboje stvaraju, Ash i LaMotte vrlo brzo i prirodno dolaze do toga da raspravljaju o stvaralaštvu, najprije preko komplimenata koje jedno drugome upućuju o pisanju, a onda i o budućim planovima koje imaju za nova djela. Byatt sva ta djela o kojima pjesnici promišljaju u pismima vrlo eksplicitno stavlja u roman, uglavnom na početku novih poglavlja. Prije toga autorica je pjesnička djela čitatelju predstavila putem akademskih pisanja i rasprava među likovima, da bi onda iznijela samo djelo i na kraju kontekst u kojem je djelo nastalo, dan u pismima pjesnika.

Upravo je na tome vidljivo kako likovi u „Zaposjedanju“ konstruiraju svoje i tuđe stvarnosti. Byatt namjerno bira fiktivne pjesnike koji mogu postojati bez tereta prijašnjeg čitateljskog poznavanja, jer tako slobodno može prikazati kako funkcionira stvaranje narativa o životima velikana u akademskom svijetu, kao što to prikazuje u Cropperovim istraživanjima.

„(...) na nekome [su] tavanu u škrinji našli zbirku pisama što ih je Wordsworth pisao svojoj ženi. Prije su stručnjaci tvrdili da je Wordsworthu sestra bila jedina njegova strast. Ženu su mu sa sigurnošću opisivali kao dosadnu i nevažnu. A ono, godinama nakon vjenčanja, ta pisma otkrivaju obostranu seksualnu strast. Valja iznova napisati povijest.“ (Byatt 2008: 415)

Lik Ellen Ash također na jednom mjestu spominje praksu objavljivanja privatnih zapisa javnih osoba te njeno i Ashevo neodobravanje.

„Mrzio je tu novonastalu vulgarnost *svremene* biografije, to kako su raskopali Dickensov stol u potrazi za tričavim dokumentima, ili Forsterove odvratne nasrtaje na bol i tajne Carlyleovih.“ (Byatt 2008: 472)

Pronalazak pisama dvoje pjesnika, dakle, postaje direktna prijetnja dotadašnjoj percepciji njihovih života, točnije, Ashevog pisanja van svoje poezije (nekoliko se puta, primjerice, spominje kako su mu pisma bila dosadna naspram pjesničkog stvaralaštva), njegovog braka s Ellen, Christabelinog odnosa s Blanche te u konačnici samih njihovih djela. Kada Maud i Roland, na svjesno vrlo neznanstven način pretpostavljanja i povezivanja primjera iz njihova pjesništva s vanjskim okolišem na njihovom putu praćenja koraka dvoje viktorijanaca otkriju da su Ash i Christabel zaista bili na zajedničkom putovanju te da je to utjecalo na njihovo

stvaralaštvo, Byatt time ukazuje na cijeli novi svijet mogućih interpretacija i promjena percepcije o djelima. Čitatelj je ovdje u poziciji bolje upućenosti od likova kombinacijom perspektive u različite slojeve priče i povjerenja pripovjedača u trećem licu.

Tu se izvlači problematika istine, odnosno toga čije su istine: Cropper je spreman falsificirati pravne dokumente za polaganje prava na artefakte; Blackadder se poziva na teritorijalnu i nacionalnu pripadnost pjesnika Velikoj Britaniji; Leonora Stern izvlači drugost i seksualnu slobodu iz poezije Christabel LaMotte; Maud i Roland vode romantičnu i strastvenu detektivsku potragu za Istinom ovo dvoje pjesnika, a dokumenti koje su oni sami ostavili govore svoje. Granica između povijesti i ne-povijesti zamagljena je i nejasna.

Iako ujedno parodira feministička ideološka čitanja književnosti, autorica ih i primjenjuje, što je još jedna karakteristika metafizijskih djela, a to naročito čini kada ulazi u viktorijanski sloj priče. Dubljim prodiranjem u odnos Christabel i Asha neminovno se otkrivaju i svi ostali njihovi odnosi, a zanimljivo je da osim Asha na ovoj razini zapravo nema više nijednog drugog važnog muškog lika. Odnos Asha i Christabel u romanu se još promatra iz perspektive njegove žene Ellen, za koju se otkriva da s njom nije konzumirao svoj brak, i Blanche Glover, koja je živjela s Christabel i za koju smatraju da je s njom bila u lezbijskoj vezi, što naročito zagovaraju feministice. Feminizam u ovom romanu djeluje kao svojevrsni prozor u život žena viktorijanskog doba – one u svojim pismima i dnevnicima ne djeluju tako stidljivo i sramežljivo kako ih se često prikazuje kroz povijest, već imaju svoja čvrsta uvjerenja i mišljenja.

„Balzac kaže da su svojim novim zvanjima i poslovima gradski muškarci pretvorili žene u lijepe i sporedne *igračke*. (...) Voljela bih *promotriti* svilenu pahuljicu i iskusiti atmosferu budoara – ali ne želim biti uvjetno i pasivno biće – nigdje.“ (Byatt 2008: 367)

Te su žene zapravo bez glasa, ograničene na pisanje dnevnika te ako i stvaraju lijepu književnost, poput Christabel, priznanje njihovih djela slabije je od djela muškaraca. Njihove moderne paralele bolje su cijenjene u akademskom svijetu, no postoji jedna strana priče koju žene iz oba vremena dijele.

Seksualnost je u „Zaposjedanju“ još jedna velika tema. Byatt u svom romanu usporedno prikazuje dvije narativne romantične linije, kako bi opravdala dio naslova koji govori o romansi. Prva su narativna linija dvoje viktorijanskih pjesnika čija je ljubav najprije iskazana samo u pismima, a koja s vremenom postaju sve otvorenija i strastvenija, dok ne postane jasno da su imali i redovite tajne sastanke. Ta je strast u pismima prikladno viktorijanski zatamljena,

odnosno bolje rečeno šifrirana dugačkim, strastvenim zagrljajima, a autorica detalje njihove veze zapravo skriva u njihovim stihovima, pišući dvosmisleno o šumovitim brijegovima i uspoređivanju snage potoka sa snagom žene. Jurak u svom tekstu navodi da se Byatt igra „viktorijanskim šiframa čednosti i njihovim suvremenim čitanjima“, odnosno promatra *njih* kroz *nas*. (Jurak 2008) Otkrivajući taj dotad skriveni odnos, dvoje modernih znanstvenika paralelno s pjesnicima razvija svoj odnos, s jednako zatomljenom seksualnošću koja postaje opipljiva i neporeciva. Baš kao i njihovi viktorijanski parnjaci, znanstvenici imaju trenutne ili prijašnje veze koje ih guše – Rolandova je veza trenutno u fazi nekonzumiranja, kao što je to bila i Asheva, ali Rolandova djevojka Val ne ovisi toliko o njemu, već se sprema te na kraju i odlazi od njega u potrazi za boljim partnerom, dok Roland u Maud pronalazi onu vrstu žene kakva mu odgovara. Maud, naime, posjeduje ledenu ljepotu koju je teško ne primijetiti, a koju se ona jako trudi zatomiti zbog lošeg ranijeg iskustva s Rolandovim kolegom Fergusom Wolffom, inače poznatim po vrlo ekspresivnoj seksualnosti, a u tome mu jedino može parirati Leonora Stern, koja također Maud nameće svoju seksualnost i za koju bi se moglo reći da je u najmanju ruku biseksualna, ako već ne lezbijka, što je onda još jedna paralela s Christabel. Roland i Maud tako zajedno razrješavaju svoje nedoumice i svojevrsna su moderna supstitucija za nesretan kraj veze Asha i Christabel, jer jedno u drugome pronalaze vrstu ljubavi kakva im odgovara, lagana, nenametljiva i tiha. Povijesna granica između dvaju parova nadilazi se, a likovi se osjećaju kao da su dio konstruirane romanse, kao što o tome razmišlja Roland:

„U stvarnome svijetu – to jest, jer svjetovi nisu nadredivi, u svijetu društva u koji se oboje moraju vratiti iz ovih bijelih noći i sunčanih dana – njih su dvoje jedva imali kakve veze. (...) Sve to bijaše zaplet romanse. Bio je u romansi, popularnoj i visokoj romansi istodobno; romansa bijaše jedan od sustava što je njime upravljao, kao što očekivanja romanse upravljaju gotovo svima u zapadnome svijetu, ovako ili onako, nasreću ili naopako.“ (Byatt 2008: 454)

Upravo su te bijele noći i sunčani dani u kojima uživaju Maud i Roland oprečni s eksplozivnim seksualnostima Fergusa i Leonore, a sličniji šifriranoj strastvenosti pjesnika. Ta se seksualnost preslikava na njihova tumačenja viktorijanske poezije, što je posebno prikazano kod Leonore, a o čemu je već dijelom bilo riječ – njena feministička čitanja poezije Christabel LaMotte u kombinaciji poznavanja njenih životnih okolnosti i svog uvjerenja zapravo su jako moderna. Dvosmislenost i neodređenost metafora koje Byatt koristi i kada je pripovjedač u trećem licu i kada je viktorijanska pjesnikinja izabrani su namjerno i koriste se kao sredstvo za nadilaženje navodnih povijesnih razlika – u „Zaposjedanju“ prošlost i sadašnjost se isprepliću, odnosno

povijest se na određeni način ponavlja, što je posebno istaknuto kada Maud i Roland prate put kojim su pjesnici prošli prije nekoliko stotina godina, a mističnu notu dodatno pojačava obiteljska povezanost s pjesnicima. Njihova je ljubav čedna poput zamišljene ljubavi viktorijanaca, oni u svoje vrijeme donose romantičnu ljubav i zapravo postaju ono o čemu su dosad govorili kao stručnjaci. Međutim, u konačnici se slika preokreće jer se pjesnici iz viktorijanskog doba prikazuju kao slobodniji i otvoreniji od modernih akademika.

Na kraju romana Maud saznaje da ima čvršću i izravniju poveznicu i s Christabel i s Ashem, jer je potomak njihove kćeri, čime se granica između prošlosti i sadašnjosti još bolje briše. Maud i Roland također brišu sve granice između sebe i dok je njihov kraj zapravo otvoren, implicira se smjer u kojem će krenuti, odnosno mogućnost da će im put biti zajednički. Nakon što nam je prikazan taj kraj moderne narativne linije, dobivamo i završetak viktorijanske, a koji je van dometa likova iz sadašnjosti i u kojem se sugerira da je Ash jednom sreću svoju kćer na proplanku, vodio kratak razgovor s njom te joj dao pismo za Christabel, koje djevojčica nikad nije predala. Čitatelj tako zapravo dobiva jedinstveno iskustvo ulaska u intimu likova koji moderni znanstvenici nisu mogli dokučiti svojim raspravama, nadmetanjima i pretpostavkama.

### **5.1. „Zaposjedanje“ postaje paralelna romantična drama**

Petstotinjak stranica gustog, slojevitog teksta natrpanog intertekstualnošću, esejima, poezijom i pripovijedanjem u trećem licu, bogatim jezičnim igrama i s pedantno posloženim likovima jasnih motivacija, dakle, djeluju kao nemoguć zadatak za filmsku adaptaciju. Redatelj Neil LaBute ipak je odlučio okušati se u prenošenju dijela onoga što knjiga nudi na film.

Roman „Zaposjedanje“ pripada takozvanim „neo-viktorijanskim“ romanima, kako ih naziva Imelda Whelean (2012: 273), a koji prošlost proučavaju u kontekstu sadašnjice, kao što je prethodno pokazano u analizi romana. Whelean tvrdi kako za čitanje takvih romana poznavanje teorija imperijalizma ili feminizma, kao ni dubinsko razumijevanje viktorijanske poezije zapravo nije nužno, iako može poboljšati iskustvo i užitak čitanja (Whelean 2012: 274), ali baš kao što se, primjerice, u „Imenu ruže“ Umberta Eca može uživati kao čistom kriminalističkom romanu, tako se i u neo-viktorijanskim romanima može uživati kao onome što već nastoje postići na jednom od slojeva, koji je uglavnom ljubavna priča, odnosno romansa, što je slučaj i kod „Zaposjedanja“.

U filmskoj se umjetnosti, tvrdi Hutcheon, razvila tradicija adaptacija klasičnih romana, često viktorijanskih, sa svojom prepoznatljivom estetikom, kostimografijom i dikcijom – te kostimirane drame karakteriziraju prigušeno osvjetljenje, detaljno razrađeni i raskošni kostimi,



način govora koji djeluje dovoljno arhaično, ali je i dovoljno moderno da gledatelji mogu pratiti radnju, a kadrovi prirode i ladanjskih imanja kao i seoskih kućica za sobom povlače zahtjev snimanja na lokaciji te sveopće nastojanje održavanja vjernosti nekom vremenu. (Hutcheon 2006: 124)

Whelean objašnjava da zbog načina na koji funkcioniraju neo-viktorijanski romani, odnosno toga što na prošlost gledaju iz perspektive današnjice, njihove adaptacije kombiniraju pristup viktorijanskih adaptacija s prikazivanjem modernog života. (Whelean 2012: 274) U „Zaposjedanju“ razlika između prošlosti i sadašnjosti je prilično jasna, iako se na određenoj razini događaji preklapaju, odnosno zrcale, pa film objeručke prihvaća tu činjenicu i također po uzoru na roman stvara dvije narativne linije. Promjena između priče iz sadašnjosti u priču u prošlosti i obrnuto izvodi se prijelazima između scena jednog para na drugi, često čitanjem njihovih pisama ili dnevničkih unosa, koji se iznose u *voice-overu*. Kako to Hutcheon spominje (2006: 63-64), kostimografija i boja slike će navijestiti da se radi o prikazu događaja iz prošlosti. Maud i Roland tako, primjerice, mogu istraživati pronađene tekstove i scena će pretapanjem prijeći u viktorijansko doba, s osvjetljenjem, kostimima i scenografijom kao u ekranizaciji klasičnog viktorijanskog romana, a zapravo se odigrava ono o čemu likovi iz modernog doba čitaju. Imelda Whelean takvu kostimografiju te davanje uloga viktorijanskih pjesnika glumcima već poznatim po sudjelovanju u kostimiranim adaptacijama književnih klasika, Jeremyju Northonu i Jennifer Ehle, vidi kao fetišiziranje engleskosti viktorijanske narativne linije. (Whelean 2012: 282) Taj je paralelizam, međutim, najbliže što ovaj film dolazi metafikciji, jer se prati tradicionalna linearnost narativa i ustvari je filmsko prikazivanje epistolarnosti romana. Iako se na mjestima koristi i poezija pjesnika, a preslikavaju se i neki dijalozi iz romana, film zapravo ne zalazi dublje u istraživanje metafikcijskog potencijala svoje priče. Budući da je ovo velik i zahtjevan roman, kraćenja priče su očekivana. U tome se može primijeniti tvrdnja Linde Hutcheon (2006: 15) da se adaptacije najčešće drže onih realističkih obilježja romana koji obiluju dramskim elementima, što su u ovom slučaju odnosi među likovima i potraga za značenjem iz pisama.

Film „Zaposjedanje“ tako najviše proučava romantičnu narativnu liniju, kojoj ostaje prilično vjeran. Teme su iste (potraga za pismima i istinom koju sadrže), motivi također (pisma, poezija, međusobni odnosi dvaju parova u dvama različitim vremenima) te su i glavni akteri u filmu isti kao i u romanu, s tom razlikom da je britanski Roland u ovom slučaju Amerikanac. Redatelj filma je Amerikanac, Aaron Eckhart koji tumači ulogu Rolanda je Amerikanac, Gwyneth Paltrow, iako u svojoj ulozi profesorice Maud Bailey ima učeni britanski naglasak, također je

Amerikanka, a ovo je holivudski film. Film je namijenjen širokoj publici, odnosno veća je šansa da će ga vidjeti raznovrsnija publika nego što je to vjerojatno bila ona čitateljska i ta je promjena iz britanskog tihog, samozatajnog i elokventnog Rolanda iz romana u samouvjerenog i ciničnog američkog Rolanda u filmu donesena kako bi se ta šira publika lakše identificirala s njim te da jedini Amerikanac u priči ne bude ujedno i zlikovac. Linda Hutcheon to naziva transkulturalnom adaptacijom (Hutcheon 2006: 145), a promjena zapravo mijenja dio priče. Prema Perdikaki to je društveno motiviran adaptacijski pomak (Perdikaki 2017: 254), uvelike povezan s kontekstom u kojem adaptacija nastaje, a što je opisala i Linda Hutcheon kao umiljavanje američkoj publici. (2006: 147) Filmski Roland u filmu nema djevojku, odnosno Val uopće ne postoji, već on ponekad spava s jednom svojom kolegicom – ovaj je Roland seksualno puno slobodniji i otvoreniji, što u konačnici mijenja čitavu seksualnu politiku priče. U filmu Roland također aktivno i eksplicitno nastoji pridobiti Maudinu privrženost, što se u romanu odvija duže, postepenije i nenametljivo, u potpunosti u skladu s prirodom tih likova, koja se manifestira u njihovoj ljubavi prema „usamljeničkim bijelim krevetima“. (Byatt 2008: 342) Međutim, LaButeov pristup Rolandovu liku pretvara ga i u neuvjerljivog i površnog proučavatelja književnosti. Istraživanje pisama tako u filmu gubi na snazi, a i na važnosti za odnos dvoje znanstvenika koje ima u romanu, jer postaje samo sredstvo koje ih je spojilo. Prema Perdikakinom modelu, taj bi adaptacijski pomak mogao biti motiviran kreativnim razlozima, odnosno ovdje se radi o redateljevoj reinterpetaciji (Perdikaki 2017: 254), jednako kao i društvenim, iz istih razloga kao i promjena Rolandove nacionalnosti.

Film, doduše, na nekoliko mjesta povlači paralele između dvaju parova – primjerice, moderni par odsjeda u istoj sobi kao i viktorijanski par, što je prikazano prijelazom kadra s modernog vremena u kadar viktorijanskog – no, u konačnici razvoj odnosa Maud i Rolanda nije razrješenje viktorijanske ljubavne tragedije. Izostanak lika Leonore Stern iz Maudine priče izbacuje i paralelu s Christabelinom istospolnom vezom, koju je film zadržao. U konačnici je viktorijanska narativna linija najvjernije prikazana, iako s manje slojevitosti i jasne motivacije likova; Christabelin i Ashev odnos previše djeluje kao zbir odabranih isječaka iz romana, a ne kao samostalna i autentična priča, na momente prelazeći i u melodramu, od čega je spašava jedino odmjerena gluma Jeremyja Northama i Jennifer Ehle.

Iako je akademska kompetitivnost prisutna u filmu, zbog fokusiranosti na romanse ova je narativna linija reducirana na minimum. Film ne ulazi u dublje teorijske i ideološke rasprave iz romana, iako na nekoliko mjesta na njih aludira (primjerice u sceni gdje Christabel Ashu spočitne njegovo pisanje o ženama), a napetost konačnog zapleta borbe za prava nad pismima

umanjena je time što Cropper više nije jedini Amerikanac i na njega se ne može prikvačiti ironija i kritika imperijalnog prisvajanja koje predstavlja u romanu. Scena iskopavanja groba kako bi se došlo do posljednjeg pisma zbog slabe sporedne priče o akademskoj kompetitivnosti djeluje bizarno i nije opravdana niti motivirana. Zbog manjeg broja sporednih likova, Fergus Wolff dobiva veću ulogu u filmu – prisniji je s Rolandom, što mijenja dinamiku obojice likova, a ujedno je i jedina pomoć Cropperu u lovu na posljednje Ashevo pismo. Veću ulogu dobiva i samoubojstvo Blanche Glover, odnosno eksplicitnije se i vrlo tragično prikazuje, u maniri samoubojstva Virginije Woolf (a koje je iste godine dramatisirano i u filmu „Sati“).

LaButeov je film među kritičarima shvaćen kao vizualno zanimljiv promašaj koji ne uspijeva balansirano i uvjerljivo ispričati sve priče koje nastoji ispričati, kako je to opisao filmski kritičar A. O. Scott. (Scott 2002) U konačnici je vrlo klasična adaptacija bez ironijske razine koju posjeduje roman, a nisu iskorišteni ni mogući filmski ekvivalenti nekih literarnih poigravanja, samo praksa paralelnog prikaza dviju narativnih linija, koje je iskorišteno i u ekranizaciji „Ženske francuskog poručnika“, no ne i na jednakoj razini.

## **6. Podrivanje sveznajućeg pripovjedača u „Ženskoj francuskog poručnika“**

Roman Johna Fowlesa „Ženska francuskog poručnika“ iz 1969. godine postao je klasik postmodernizma i historiografske metafikcije, jednako omiljen među academicima i kod šire publike. Pod okriljem konvencionalne viktorijanske priče, a zapravo pastiš viktorijanskih konvencija pisanja, roman donosi bogato poigravanje konvencijama žanra, kao i općenitom praksom pisanja.

Priča romana odvija se oko Sare Woodruff, djevojke iz naslova, tajnovite prošlosti i mistične reputacije, i Charlesa Smithsona, amaterskog prirodoslovca, koji se upuštaju u tajnu ljubavnu vezu. Godina je 1867. i Charles je došao u Lyme Regis za svojom zaručnicom Ernestinom, kćeri bogata trgovca. Dane provodi u istraživanju obale Lyme Baya u potrazi za fosilima te u posjetima Ernestini koja odsjeda kod svoje tetke. Jednog dana u šetnji gatom na njegovu kraju spaze spodobu kako stoji i gleda nad morem u daljinu i Ernestina Charlesu ispriča priču o ženi koju nazivaju Tragedija i Ženska francuskog poručnika. Unatoč upozorenjima Ernestine (i ostalih žitelja Lyme Regisa) Charles upoznaje Tragediju, odnosno Saru i započinje svoj tajni odnos s njom, koji se razvija tijekom nekoliko tajnih sastanaka. Cijelo to vrijeme i dalje ostaje zaručen s Ernestinom te ju nastavlja posjećivati, dok ne shvati da je zaljubljen u tu drugu ženu koja mu se otvorila, progovorila o svojoj tragediji s velikim t i od njega zatražila potporu. Čitavo to vrijeme oko njih se odvija vrlo viktorijanski život – kroz gđu Poulteney, dežurnu dušobrižnicu, koja uz pomoć nagovaranja lokalnog župnika postaje Sarinom štičenicom, prateći svaki njen korak i namećući joj viktorijanske ideale, zatim Ernestininu ljubav prema Charlesu, koja se možda prema njemu ponijela inteligentnije i smjelije nego što bi to koja druga žena onog doba, ali s istom namjerom i u konačnici kroz sve običaje, ideale i očekivanja vremena koja su likovima nametnuta.

Dosad roman djeluje dosta tradicionalno i uobičajeno. Međutim, baš kao ni „Zaposjedanje“, ovo nije konvencionalni viktorijanski roman, odnosno nekakvo moderno nastojanje da se postigne klasični ideal. Od samog početka pripovjedač se ovog romana ne pridržava konvencionalnosti i često svojim upadicama izražava mišljenje o onome što se odvija na stranicama romana ili tko je trenutno u fokusu i ne libi se biti otvoreno subjektivan.

„Od tri mlade žene, koje prolaze ovim stranicama, Mary je po mom mišljenju bila apsolutno najzgodnija.“ (Fowles 1981: 84)

Na taj način pripovjedač ne samo da daje do znanja kako piše s određenom distancom, nego vrlo često da uopće nije u istom vremenu kao i njegovi likovi. Dok nam prikazuje kako su likovi

sputani konvencionalnošću viktorijanskog razdoblja, pripovjedač također izlaže činjenice o razdoblju. Njegovi su stavovi očito moderni i suvremeni, odnosno stavovi čovjeka iz 1969. godine. To se jako dobro očitava, primjerice, na mjestima na kojima komentira viktorijanske ideje i trendove, poput Charlesove priklonjenosti trendu darvinizma koji se pojavio u to vrijeme (Darwin je svoje „Podrijetlo vrsta“ objavio iste godine u kojoj je smještena radnja), izlažući njegovu viktorijansku sputanost, ironizirajući (ali kasnije na neki način opraštajući) njegovu pretjeranu, viktorijansku opremu za istraživanje fosila po stjenovitoj obali:

„Ništa nam danas nije tako teško shvatiti kao tu metodičnost viktorijanaca; najbolje se (i najgrotesknije) iskazuje u savjetima Baedekera. Gdje je tu, čovjek se pita, uopće još moglo biti užitka? Kako, u slučaju Charlesa, on nije mogao uvidjeti da bi mu lagana odjeća bila mnogo udobnija?“ (Fowles 1981: 55)

Gđa Poulteney je, međutim, glavno utjelovljenje viktorijanske čednosti i moralnosti. Njen je lik stvoren kao oličenje današnje percepcije klasične viktorijanske osobe – stalo joj je do vlastite i tuđe čednosti, moralnosti i tuđeg mišljenja, što pripovjedač nikada ne zaboravlja napomenuti.

Upravo je viktorijanska (ne)moralnost jedna od glavnih tema romana. Sarah je meta stanovnika Lymea na koju projiciraju sve svoje nečistoće i strahove, nazivajući je Tragedijom i Ženskom ili Droljom francuskog poručnika te govoreći (o) njoj iza leđa, zbog čega je prate loša reputacija i veo mističnosti. Sarah je, međutim, najmoderniji lik u romanu – nije sputana niti opterećena ograničenjima vremena u kojem živi i svoju reputaciju koristi za slobodu. Ona je nekonvencionalna osoba usred konvencionalnosti malog mjesta i u opreci je sa svakim s kime dolazi u kontakt. Ta je opreka najočitija s gđom Poulteney, koja joj nastoji nametnuti svoja vjerovanja te na nju projicira svoj strah od tuđeg mišljenja, želju da ostavi dobar dojam i zbog svoje sveopće lažnosti Sarina samouvjerenost je izuzetno plaši, zbog čega joj onda određuje kako će živjeti, kuda će se kretati i s kim će komunicirati. Ernestina je, pak, manje nekonvencionalna koliko je smjela u nekim svojim potezima, što se najbolje očituje u njenom udvaranju Charlesu. No, to je i dalje nedovoljno da u Sari ne vidi prijetnju, naročito kada shvati koliko je Charles fasciniran tom neobičnom ženom. Ernestina ostaje unutar okvira za koje se očekuje da će ih se držati, odgojena da bude dobra žena i nesposobna osloboditi se tog površnog mentaliteta, zbog čega postupno gubi Charlesovu naklonost koju je dobila svojom prvotnom smjelošću.

No, najsuptilnija i najzanimljivija opreka je, zapravo, između Charlesa i Sare. Charles je jedina osoba kojoj se Sarah otvara, jer je do njegova dolaska sve svoje misli i osjećaje uvijek čuvala za sebe, ne potvrđujući niti demantirajući glasine o svom privatnom životu. Charles se, međutim, unatoč svim upozorenjima brižnih žitelja Lymea oko sebe, s velikim zanimanjem upušta u interakcije s njom, privučen njenom mističnošću i odbijanjem. Zbog načina na koji se svi odnose prema njoj on odlučuje „da pokaže jednoj ženi kako nisu svi u njenom svijetu barbari“. (Fowles 1981: 96) Isprva se čini kako Charles uistinu ima razumijevanja za Saru, no kako vrijeme odmiče, tako i njegova fascinacija prerasta u opsesiju, a on ne može izbjeći porivu idealiziranja nje kao tragične žene kojoj treba pomoći. Zbog svog je obrazovanja koje joj je priuštio otac Sarah u nemogućnosti pronaći mjesto gdje pripada takva kakva jest:

„Stekavši pokost dame, pretvorena je u savršenu žrtvu kastinskog društva. Njezin ju je otac silom izvukao iz vlastite kaste, ali nije ju mogao podići u slijedeću. Mladićima iz one koju je napustila postala je previše otmjena za udaju; onima iz klase kojoj je težila ostala je suviše obična“ (Fowles 1981: 62)

Upravo je zbog te neobičnosti svima bila toliko zanimljiva i laka meta. Charlesovo prihvaćanje njene nekonvencionalnosti pretvara se u njegovu vrlo viktorijansku želju da spasi Saru od njene loše sudbine, čime se on potvrđuje kao proizvod svog vremena. Ona, za razliku od njega, zapravo bira svoj status i Charles kasnije otkriva da je čitavo vrijeme bila djevica – biranjem statusa autsajdera Sarah je samoj sebi stvorila slobodu otkinuti se od svih društvenih očekivanja, a zbog svoje pronicljivosti i inteligencije lako prozire Charlesa i njegove namjere. Svoju priču stoga neprestano prilagođava i samostalno sastavlja (primjerice, govoreći Charlesu lažnu priču o navodnom susretu s francuskim poručnikom) te na kraju samostalno odlučuje u potpunosti odbaciti konvencionalnosti i „moderno“ živjeti od svoje umjetnosti. Seksualnost ovdje igra veliku ulogu ne samo zbog toga što se likovi upuštaju u ljubavnu aferu, već i kao prikaz dvoličnosti društva koje odbacuje Saru zbog (navodnog) nedoličnog ponašanja, a u potpunosti zanemaruje činjenicu da Charles, kao i većina muškaraca tog doba, može relativno slobodno uživati svoju tjelesnost, što se prihvaća kao činjenica Charlesova nomadskog života – isprobavanjem različitih država morao je isprobati i njihove žene.

Međutim, modernost „Ženske francuskog poručnika“ nije samo u likovima. Jedno od glavnih postmodernih obilježja romana i glavno obilježje metafikcionalnosti njegov je pripovjedač. S razvojem priče postaje jasno da Charles i Sarah zapravo uopće nisu toliko bitni, već da ih pripovjedač iskorištava za promišljanja o stvaranju njihove priče. On ima vlastitu jasno ocrtanu

osobnost i od samog početka u radnju upada svojim komentarima o likovima i onome što rade, njihovim motivacijama te vremenu u kojem žive, što Whelean opisuje kao „iznošenje činjenica i mišljenja koji upotpunjuju izbore likova“, a čitatelju omogućuju „razumijevanje društvenog konteksta“. (Whelean 2012: 279) To se prenosi i na fusnote, odnosno paratekst koji autor ubacuje u svoj tekst i tim sredstvom tjera čitatelja da promisli o onome što je dosad uzimao zdravo za gotovo – pripovjedač opisuje i preispituje znanost, filozofiju, odnos prema religiji, duhovnosti i seksualnosti onog vremena, izlažući ih pod okriljem objektivnosti, no s vrlo jasnim modernim, ironijskim odmakom. Da bi to naglasio, često praksu iz viktorijanskog doba uspoređuje s „današnjim“ vremenom, iznoseći opsežne eseje o povijesti, književnosti i filozofiji tog minulog vremena, želeći tako prikazati koliko se stvarnost i naša percepcija te stvarnosti zapravo razlikuju:

„Golema većina svjedoka i izvjestitelja u svakom razdoblju pripada obrazovanom sloju; i to je tijekom povijesti urodilo nekom vrstom manjinskog iskrivljavanja stvarnosti. Ukočeni puritanizam koji pripisujemo viktorijancima, i prilično lijeno primjenjujemo na sve klase viktorijanskog društva, zapravo je mišljenje građanske klase o etosu građanske klase.“  
(Fowles 1981: 290)

Nadalje ovdje govori o tome kako sliku o određenom vremenu preuzimamo iz konstruiranih književnih djela, poput onih Charlesa Dickensa, „(...) ali ako nas zanima hladna zbilja, moramo posegnuti za drugim izvorima – za Mayhewom, za velikim Izvještajima komisije, i tome sličnim“. (Ibid.) Fowles ovom usporedbom i paratekstovima u kojima skreće pozornost čitatelja na klimavost istine u čiju vjerodostojnost često niti ne sumnjamo povlači paralelu između konstruiranja priče i konstruiranja povijesti – baš kao što on stvara ovo fiktivno djelo, tako i čovječanstvo stvara vlastitu povijest selekcijom isječaka iz književnih djela i biranjem samo nekih od perspektiva određenih vremenskih perioda (što je u ovom slučaju preuzimanje mišljenja jedne klase na čitavo povijesno razdoblje). „Čitatelju *Ženske francuskog poručnika* ni u jednom trenutku nije dopušteno zanemariti lekcije iz prošlosti o prošlosti ili implikacije tih lekcija za povijesnu sadašnjost“, tvrdi Hutcheon (2004: 88), čime Fowles osigurava neprestanu svijest čitatelja o promjenjivosti, a onda samim time i konstruiranosti bilo kakvog narativa, bilo fiktivnog ili povijesnog.

Najveća devijacija od uobičajenog pripovijedanja je onda kada pripovjedač samog sebe ubacuje u priču kao lika, eksplicitno lomeći okvir fikcije. Prvi takav trenutak dolazi u 13. poglavlju, kada pripovjedač u potpunosti prekida radnju kako bi se ispovjedio čitatelju i raspravio ulogu

autora. Je li on jedan od likova, je li on sam Charles, živi li u prostoru u kojem i likovi? Na taj se način zapravo ruši distinkcija između autora i pripovjedača te istovremeno umanjuje njegova sveznajuća uloga, jer govori kako njegovi likovi mogu odlaziti na mjesta na koja ih on ne može pratiti. „Sramotno sam razbio iluziju? Nisam.“ (Fowles 1981: 107), kaže on i uvjerava čitatelja da njegovi likovi postoje i bez njega, da ih ne može u potpunosti kontrolirati već im kao pravi bog mora dopustiti određenu slobodu te nastavlja obraćajući se čitateljima. Otvoreno se diskutira konstruiranje stvarnosti, kako ove fiktivne koju čitatelj trenutno ima pred sobom, tako i one cjelokupne:

„Vi čak ni o vlastitoj prošlosti ne mislite kao o posve zbiljskoj; vi je ukrašavate, vi je pozlačujete ili ocrnjujete, cenzurirate je, petljate se u nju... pretvarate je u roman, jednom riječju, i odlažete na policu (...).“ (Fowles 1981: 107-108)

Vrlo jasna distinkcija između autora i Charlesa, međutim, pravi se u 55. poglavlju kada pripovjedač ulazi u isti kupe u vlaku sa svojim likom te ga intenzivno promatra i razmišlja o njegovoj sudbini, željama, kao i željama ostalih likova:

„Već sam pomišljao da baš ovdje, na ovome mjestu, završim Charlesovu karijeru; da ga za vječna vremena ostavim na putu za London. Ali konvencije viktorijanskog romana ne dopuštaju, nisu dopuštale otvoreni, nepotpuni završetak; a već sam ranije pripovijedao o slobodi koja mora biti dana likovima. Moj je problem jednostavan – što želi Charles je jasno? Nedvojbeno jest. Ali što želi glavna junakinja nije tako jasno; ja uopće nisam siguran gdje se ona u ovom času nalazi.“ (Fowles 1981: 432)

Autor svoju dilemu zaključuje odlukom da iznese dvije verzije kraja, uz opasnost da „ona koju dadem kao drugu ispast će, toliko je snažna tiranija posljednjeg poglavlja, konačna, 'prava' verzija“ (Fowles 1981: 433), a njihov redoslijed odabire, vrlo arogantno, bacanjem novčića.

Kako to napominje Hutcheon, *Ženska francuskog poručnika* parodira viktorijanske konvencije pisanja, točnije „autoritativne pripovjedne glasove, obraćanja čitatelju i završetke devetnaestog stoljeća“. (Hutcheon 2004: 45) Demonstracije konstruiranosti način su na koji se autor odbija prilagoditi mimetičkom pripovijedanju koje teži približiti se zbilji koliko je god to moguće, već ovim ostavljanjem različitih završetaka romana pokazuje autorsku moć selekcije. Roman „ima“ zapravo tri različita završetka i prvi od njih izlaže se više od stotinu stranica prije nego knjiga dolazi do svog fizičkog završetka. U toj prvoj verziji Charles i Ernestina dobivaju tradicionalan,



viktorijski zaključak, s velikom količinom sladunjavih redaka pomirenja, ali prilično mlakog ostatka budućnosti. Pripovjedač se osvrće i na ostale likove, spominjući da se o Sari, pravoj protagonistici, ne zna ništa te dobar dio posvećuje i zagrobnoj sudbini gđe Poulteney, a sve je obogaćeno dozom ironije. Međutim, s novim poglavljem pripovjedač započinje labirint fikcije i obrata te otkriva da je taj tradicionalni kraj samo Charlesova sanjarija u vlaku na putu do Exetera. Ponovno iznosi svoja razmišljanja o stvaranju i konstruiranju stvarnosti, spominjući da je Charles, baš kao i svi mi, dijelom i sam romanopisac i „običaj nam je da sebi ispisujemo izmišljenu budućnost“ (Fowles 1981: 364), jer Charles uistinu odlazi posjetiti Saru i provodi strastvenih devedeset sekundi s njom, shvaća da je prevaren i zaveden te se njegova strast pretvara u strah i nerazumijevanje. Charles ovdje suprotno svojoj konvencionalnoj sanjariji ne obnavlja svoju ljubav s Ernestinom, već raskida zaruke, priznaje svoju sramotu i odlučuje ostatak života provesti u potrazi za Sarom.

Upravo se na tom mjestu pripovjedač pojavljuje kao lik – on i u vlaku i ponovno u 61. poglavlju dobiva i svoj fizički opis – i baca novčić kako bi odlučio kojim će redosljedom ispričati dva završetka svoje nekonvencionalne viktorijske priče. Između završetaka on stoji na mostu pokraj kuće u kojoj Sarah i Charles vode svoj razgovor i razrješavaju nedoumice, strpljivo čekajući da završe, no ne može odoljeti ni komentirati pripovjedačevu arogantnost opisujući njegov promijenjen izgled „kao da se odrekao pripovijedanja i da se bacio na veliku operu“ i potrebu da „bude u središtu pozornosti, (...) za koga je prvo lice jednine jedina zamjenica“. (Fowles 1981: 490-491) U jednom trenu izvlači svoj sat i vraća ga unatrag 15 minuta te ulazi u kočiju i nastavlja u novoizabranom smjeru.

Fowles u dvije verzije završetka iznosi dva različita ishoda, koja se razlikuju po posljednjih 15 minuta scene, gotovo kao da se radi o filmu, a ne o romanu, koji inherentno ne posjeduje dimenziju vremena. U jednoj verziji Charles i Sarah nakon prvotnog obračuna u kojem raspravljaju svoju situaciju uspijevaju razriješiti nedoumice i ujedine se, a u drugom završetku Charles odlazi svojim putem i ostavlja Saru. Pripovjedač naglašava legitimnost i mogućnost i jednog i drugog završetka, ovaj ih put ne odbacujući kao sanjarenja i osobna izmišljanja jednog od svojih likova, već kao produkt mističnosti životnih izbora.

U tih posljednjih stotinjak stranica Fowles u potpunosti izokreće čitavu priču i svakom novom rečenicom poništava onu prethodnu, tjerajući čitatelja da preispituje sve što je do tog trena pročitao i uzeo kao zdravo za gotovo. Upravo je u uspostavljanju tog odnosa između pripovjedača i čitatelja čar romana, kao i u tome na koji način je ispričana priča, a ne kakva je ona. Ta kompleksnost romana dugo je sprječavala autore da se upuste u adaptaciju, jer bi čisto

prebacivanje priče bez metafizičkih elemenata i ubacivanja pripovjedača u potpunosti promijenila poruku djela. Dilemu je riješio Harold Pinter svojim scenarijem po kojem je Karel Reisz onda uspio snimiti film.

### **6.1. „Ženska francuskog poručnika“ kao metafilm**

Početni kadar filmske adaptacije Fowlesova romana prikazuje Meryl Streep u ulozi glumice na snimanju filmske adaptacije Fowlesova romana i filmskom klapom određuje početak odvijanja (filmske) priče, slično kao što „Adaptacija“ Spikea Jonzea započinje na filmskom setu (iako na kraju snimanja jednog filma). Time se na samom početku najavljuje da će film pratiti dvije narativne linije – onu koja nastaje na filmskom setu i onu koja se odvija van njega, samosvjesno dajući do znanja gledatelju da jedna linija nije „stvarna“. To je vrlo jednostavan, a učinkovit način na koji su Pinter i Reisz odlučili na filmski način ostvariti metafizičku distancu romana. Taj se smioni izbor prema Perdikakinom modelu može identificirati kao mutacijski tip adaptacijskog pomaka, odnosno kao očiti dodatak priči, a motivacija je kreativne prirode i neupitna reinterpretacija autora koji adaptiraju roman.

U film se, dakle, direktno prenosi priča o Lyme Regisu i ljubavni zaplet Sare i Charlesa, a uokviruje je moderna priča o ljubavnoj vezi između glumaca koji tumače glavne likove. Na taj je način zamijenjen samosvjesni pripovjedač iz romana, a „Ženska francuskog poručnika“ postaje metafilm. Hutcheon to naziva „filmskim zrcaljenjem, gdje glumci koji tumače viktorijanske likove u vlastitim životima doživljavaju insceniranu romansu“. (Hutcheon 2006: 17)

Viktorijanska priča u filmu ostaje ista kao u romanu: Charles je zaručen za Ernestinu i za njom dolazi u Lyme Regis, gdje onda upoznaje glavni misterij grada, samozatajnu Saru Woodruff te ga njena tuga općini i on poludi za njom jer mu izmiče, a ona naizgled tuguje za svojim francuskim poručnikom. Druga priča, koju unose Pinter i Reisz, govori o Anni i Mikeu, glumcima koji tumače Saru i Charlesa u filmu unutar filma te imaju aferu na setu. Film se razvija ispreplitanjem tih dvaju narativa, maksimalno iskorištavajući dvosmislenost i nejasnost koje proizlaze iz toga.

Baš kao i roman, film preispituje dva različita vremenska razdoblja, viktorijansko i moderno. Izbjegava se metoda *voice-overa* koja bi lako mogla preuzeti ulogu literarnog sveznajućeg, ali itekako involviranog pripovjedača i vrlo konvencionalno dodatno tumačiti radnju, kako je to opisao Turković (1996), već se dodaje priča koja u romanu ne postoji, ali kojom se efektivnije i bolje filmski postiže ono što u romanu predstavlja pripovjedač.

Filmom u filmu, odnosno paralelnim prikazom dviju ljubavnih afera u različitim vremenskim razdobljima otvara se mogućnost preispitivanja i komentiranja konvencija. U viktorijanskom filmu Charles je jedini koji službeno ima nekog za koga je (gotovo) obvezan, a Sarah se predstavlja kao emocionalno nedostupna zbog svoje tuge za odbjeglih pomorcem. Glumci Anna i Mike su, međutim, oboje u vezi, odnosno braku s nekim drugim i upuštaju se u aferu tijekom trajanja snimanja filma. Iako Anna na početku filma kada se tek otkriva da je dvoje glumaca ušlo u seksualnu vezu komentira da će je otpustiti zbog nemoralna, nije odmah jasno da to misli zbog toga što je već u vezi, već se ta informacija saznaje postupno tijekom filma, najprije spominjanjem imena drugog muškarca u snu, zatim telefonskim pozivom, a onda i samim susretom dvaju parova.

Kadrovi kod izmjene scena ponekad su postavljeni tako da isprva nije sasvim jasno nastavlja li se viktorijanska priča ili počinje moderna. U jednom trenu Anna i Mike vježbaju scenu u vrtu i to završava prelaskom na pravu scenu u filmu, odnosno na Annu i Mikea obučene u kostime i na lokaciji, nakon čega se nastavlja priča o Sari i Charlesu. Kostimografija je ključna u razlikovanju „prošlosti“ i sadašnjosti likova, naročito stoga što su u ovom slučaju glumci isti u različitim narativnim linijama, za razliku od „Zaposjedanja“.

Viktorijanske scene mnogo su duže i razrađenije od suvremenih, ali priča Anne i Mikea u suštini prati onu Sare i Charlesa, odnosno razvoj odnosa glumaca vrlo je blizak razvoju odnosa njihovih likova. Kad su Sarah i Charles u fazi opčinjenosti jedno drugom, istovremeno su i Anna i Mike – toliko da se ni ne trude sakriti svoju aferu pred filmskom ekipom. Njihovi likovi, pak, čine sve da ih se ne otkrije, iako ne mogu odoljeti prisutnosti jedno drugoga. Kako rastu tenzije između likova, tako se stvaraju i tenzije između glumaca, što do vrhunca dolazi u sceni kada Anna napušta Lyme Regis i odlazi u London prije ostatka filmske ekipe, istovremeno kada i u scenariju Sarah napušta Lyme Regis. Isprepletenost dvaju narativa naglašava se citiranjem filma, odnosno kada glumci scenarij filma primjenjuju direktno na svoj život: tako Mike u jednom trenu, primjerice, pita Annu zašto nije bila u svojoj hotelskoj sobi, referirajući scenu u kojoj se Charles vraća u Exeter da bi saznao kako je Sarah već napustila hotel i otišla za London.

Poput Sare, Anna se u kratkim prekidima kostimirane drame profilira kao nekonvencionalna žena i bit je njenog lika u izboru, a to se u oba narativa manifestira u seksualnosti. Anna ima pravog francuskog ljubavnika te ostavlja Mikea kao što to u jednom trenu čini i Sarah, kako bi pronašla sebe. Anna je otvorena i liberalna, a na samom početku samu sebe naziva kurvom. Njene su dileme, dakle, moralne prirode. Kroz tu se prizmu onda proučava i odnos društva prema ženama – Anna i Sarah traže mogućnost izbora i individualnosti da same određuju svoj

život, nijedna od njih ne pokoravajući se niti željama muškaraca u njihovim životima niti očekivanjima društva. Kada Anna odlazi u London, Mike je nastoji nagovoriti da ostane govoreći joj da je slobodna žena koja ne mora ići svom službenom ljubavniku, a ona odgovara samo potvrđujući da je slobodna žena, dajući tako Mikeu do znanja da ne mora uslišati ni njegove želje, već je njena sloboda u njenom osobnom izboru. Na kraju filma ona odlučuje napustiti njihovu avanturu bez pozdrava, birajući tako svoju slobodu.

Mike je, baš poput Charlesa, za ovu aferu voljan odbaciti sve što ima u životu (ženu, kćer i predivan vrt koji postaje metafora braka u razgovoru između Mikeove žene i Anne), vodeći se za željom i strašću. Njegovi motivi za vezu s Annom manje su prikazani kao izbor, baš kao i Charlesovi, a više kao nusprodukt njegove muškosti i vremena u kojem obitava – normalno je da muškarac ima aferu i ne promisli o njoj dvaput. Međutim, za razliku od para u viktorijanskom dobu, moderni par o svojoj tajnovitosti raspravlja samo jednom i to na samom početku kada se Mike javi na telefon u Anninoj hotelskoj sobi te im postane jasno da sada svi znaju za njih. Svojevrsna liberalnost modernog vremena prikazana je onda u komentaru da zapravo i žele da svi znaju, što je sloboda koju Sarah i Charles nemaju te otkrivanje njihove veze rezultira skandalom. Tenzije između supruge i ljubavnice u filmu, međutim, ostaju slične kao i između Sare i Ernestine, a prevarene žene u oba narativa kao da su zarobljene u konvencionalnosti trpljenja i očajničkog traženja pažnje od svojih voljenih.

Tako postavljene stvari upućuju na to da iako između dviju priča postoji vremenska razlika, ljudska priroda i priroda njihovih odnosa nije se niti se može previše promijeniti. Međutim, filmu nedostaje veći ironijski odmak koji ljubavna priča u romanu posjeduje, a kojim se zapravo obrće viktorijanski žanr i koji se postiže umetanjem modernog svjetonazora na viktorijanske konvencije. Jedina dodirna točka u tom pogledu filma s romanom jest u sceni u kojoj Anna čita iz knjige da je u viktorijanskom Londonu bilo i do 80 tisuća prostitutki, povezujući to sa svojim likom i njenom mogućom motivacijom, a istovremeno samu sebe s podsmjehom naziva kurvom. Ostatak filma paralelna je studija dvaju odnosa koja pokazuje da moderni par sa svim svojim slobodama liberalnijeg i manje ukočenog društva ipak nema garanciju uspjeha, dok viktorijanski par uspijeva nadići ograničenja svog društvenog okruženja. Kao moguć suptilan komentar žanrovskog ostvarenja može se navesti činjenica da je film u filmu vjerni prikaz kostimirane drame koja adaptira neko klasično književno djelo i u kojoj prevlada realizam lokacije i kostimografije, odnosno nastoji se postići što vjerodostojniji dojam prošlosti u, primjerice, odabiru detalja scenografije i kostimografije te izvježbanj dječiji glumaca (što je dočarano različitim naglascima likova koje tumači Meryl Streep), a što se onda naglo i

ne očekivano prekida umetanjem suvremenog vremena glumaca. O „Ženskoj francuskog poručnika“ u kontekstu takvog pristupa govori Whelean, pripisujući filmu važnu ulogu u stvaranju mogućnosti prikazivanja dvostrukog narativa koji prikazuje prošlost i sadašnjost na istim lokacijama, a što se iskoristilo i u „Zaposjedanju“, kao i ulogu koju u filmu ima kostimografija. (Whelean 2012: 282) Hutcheon također navodi da „motiv igranja uloga učinkovito odražava dvoličnost i šizoidnu moralnost viktorijanskog svijeta u romanu“ (Hutcheon 2006: 17), što narativnu liniju moderne priče čini jednako dobrim komentaram povijesnih okolnosti kao što je u romanu to pripovjedač. Samim time dvostruko prikazivanje narativa, iako je samo po sebi mutacijski pomak, ujedno postaje i modulacijski jer održava vezu s književnim originalom.

Film uvelike uključuje i metafizijski dio romana. Harold Pinter i Karel Reisz roman pretvaraju u metafilm, koristeći se metodom filma u filmu. Na taj se način ostvaruje nejasni i napeti odnos između onoga što je stvarno, a što konstruirano. Već u uvodnoj sceni kada namještaju i šminkaju Annu za scenu jasno se određuje da ovo što gledamo nije prava stvarnost, već nam se pred očima odvija film. Ta se činjenica, međutim, lako zaboravi jednom kada gledatelj bude uvučen u priču, zbog čega se redovito ubacuju kratke scene „vanjske“ stvarnosti glumaca. Filmski set postaje jednom od lokacija na filmu i miješaju se glumci koji ostaju u kostimu s onima koji su prešli u svoj vlastiti identitet, podsjećajući tako na izmiješanost dviju stvarnosti filma. Likovi glumci u nekoliko navrata raspravljaju o filmu koji snimaju – već je ranije spomenuta scena u kojoj Anna i Mike vježbaju scenu iz filma, isprobavajući različite načine glume i čitajući iz scenarija, što onda odsječno prelazi u pravu scenu u filmu i nastavlja se priča o Sari i Charlesu. Postoji i scena u kojoj Anna dolazi na probu kostima te zajedno s kostimografkinjom bira najpogodniji kostim koji će odgovarati i liku i sceni. Na zabavi koju organiziraju Mike i njegova žena za glumačku postavu u jednom trenutku raspravlja se o završetku filma; jedan od likova pita koji će se završetak iskoristiti u filmu, jer je čuo da se donose promjene u scenarij, na što Mike daje neodređen odgovor da će iskoristiti sretan, odnosno nesretan kraj. Sve su to mjesta na kojima filmski jezik ulazi u scenarij, otkrivajući konstruiranost viktorijanskog narativa, čime se stvara i određena distanca, slično kao i u romanu. Čitavo je vrijeme jasno, a scene suvremenog doba na to redovito podsjećaju, da istovremeno pratimo stvaranje filma i konačni produkt, a svjesni smo i toga da je to navodno stvaranje zapravo hinjeno, jer znamo da su glumci koji tumače fiktivne likove u filmu unutar filma jednako tako fiktivni.

Nadalje, nestabilnost realnosti, odnosno njena konstruiranost najbolje su prikazane upravo putem paralelne priče dvaju parova. Prirodu njihovih odnosa te sličnosti i razlike već smo prikazali, ali to nije sve na čemu film staje. Izbor da Meryl Streep i Jeremy Irons glume dvostruke likove dodatno pojačava nesigurnost u određivanju koja realnost pripada kome. Taj odnos između onoga što je stvarno, a što konstruirano prenosi se na same likove, odnosno utječe na razvoj njihovih odnosa. Veza Anne i Mikea traje koliko i snimanje filma, stoga se postavlja pitanje koliko je njihov odnos zapravo stvaran – prekretnice Sare i Charlesa poklapaju se s prekretnicama Anne i Mikea (primjerice, Sarin odlazak iz Exetera utječe na odnos sa Charlesom, a Anna istovremeno odlazi za London te počinje promjena i u njenom odnosu s Mikeom), baš kao što postoje sličnosti i u okolnostima obiju veza, a naglo izmjenjivanje između scena jednog para na scene drugog para igra na nemogućnost određivanja što točno pripada kojem paru. Na samom kraju filma Charles i Sara dobivaju sretan završetak u Sarinom ateljeu, tri godine nakon njihovog posljednjeg susreta u Exeteru. Treba napomenuti, međutim, da se otkrivanje protoka vremena stavlja odmah nakon scene Anne i Mikea, zbog čega je na trenutak nejasno od čega su prošle tri godine. Film završava tulumom nakon kraja snimanja, na kojem su svi članovi filmske ekipe. Mike i Anna prate jedno drugo pogledima, ali Anna odlazi s tulumom ne pozdravivši Mikea te on utrči na set Sarinog ateljea, s prozora vidi da Anna odlazi te za njom vikne Sarino ime. Ta zadnja scena dodatno komplicira razlikovanje između parova, sugerirajući da ni oni sami nisu to u mogućnosti napraviti te da je njihova veza možda bila manje stvarna nego što se to isprva dalo naslutiti, a što pojačava i činjenica da u filmu ne postoji rješenje ove scene, već se tijekom odjavne špice vrti scena u kojoj Sarah i Charles otplovljavaju u čamcu. Whelean tvrdi da glumci čitanjem Fowlesa i sudjelovanjem u stvaranju filma sami postaju viktorijanski, odnosno da se raspoznaje „Mikeova čežnja za 'prošlošću' u čijem je stvaranju imao ulogu“ (Whelean 2012: 276), odnosno kao što Charlie Kaufman u „Adaptaciji“ postupno otkriva vlastito upisivanje u svoj scenarij, tako i glumci postaju svoji likovi, s time da Mike više nego Anna.

Pitanje kraja koje se postavlja u samom filmu dobiva svoj odgovor na inovativan i zanimljiv način. Film zadržava dvostruki kraj romana, ali na svoj način – jedan kraj dobivaju Sarah i Charles, a drugi Anna i Mike te baš kao i u romanu, nesretan kraj ostaje posljednji i samim time jači u svijesti gledatelja. Sarah i Charles završavaju slično kao drugi kraj romana, odnosno onaj sretan u kojem Charles pronalazi Saru te razrješuju svoje nedoumice. Anna i Mike, međutim, nakon kratkog susreta nasamo u Mikeovoj kući u kojoj on predlaže da budu zajedno, završavaju odvojeno, s očajnim Mikeom na prozoru vičući Sarino ime za Annom. Pinter i Reisz tu su

posljednju scenu vrlo dosjetljivo odlučili smjestiti na setu Sarina ateljea, tako da je to još jedna dodirna točka dvama parovima i mig mjestu u romanu na kojem pripovjedač vraća vrijeme te na istom mjestu promatra kako se scena drugi put odvija drugačije. Ta je scena i ostvarenje Mikeove neodređene i zbunjujuće izjave da će film iskoristiti oba kraja, čime se ponovno briše granica između realnosti i fikcije – nismo gledali samo nastajanje viktorijanskog filma, već se to proširilo i na cjelokupnu priču, koja sada ima neodređen i nejasan kraj.

Film „Ženska francuskog poručnika“ tako zapravo uspijeva prenijeti dio onoga što na stol donosi Fowles svojim uronom u historiografsku metafikciju, odajući počast romanu i istovremeno donoseći nešto svoje i novo. Iako ne potpuno historiografska, metafikcija u filmu „Ženska francuskog poručnika“ tako je prošla bolje od one u „Zaposjedanju“, gdje su metafikcijski elementi u filmu u potpunosti zanemareni i zamijenjeni tradicionalnim paralelnim narativom.

## **7. Chuck Palahniuk u napadu na nihilizam**

Pošto je nakon Drugog svjetskog rata podebljan narativ o američkom snu jakim naglaskom na konzumerizam, blagostanje i ekonomski napredak te je takvo stanje kolektivne svijesti održavano gotovo do kraja 20. stoljeća, u 90-ima dolazi do krize i zasićenja tom idejom. U takvom raspoloženju Chuck Palahniuk 1996. objavljuje svoj roman „Klub boraca“, u kojem se koncentrira na mušku borbu, u konačnici, s dosadom koja ih je dovela do malodušnosti, nihilizma i organiziranog napada na status quo u kojem su zapeli. Kevin Boon govori o trendu koji se javio krajem 20. i početkom 21. stoljeća u kojem se društvo okreće od agresije, koju je pripisalo muškom rodu i sada od njih traži se toga odreknu. Neki su muškarci, piše Boon, na privatnoj razini prigrlili agresiju kao način da se identificiraju kao muškarci, dok na javno tu ideju odbacuju, a takav stav vodi osjećaju gubitka moći. (Boon 2003: 267-268)

„Klub boraca“, međutim, za razliku od prethodno spominjanih romana, ne polemizira s historiografijom i ne proučava ljudski odnos s poviješću, već je otvoreni napad na sadašnjicu koju i dalje, više od 20 godina od njegova nastanka, živimo, a koja je sastavljena od pomno i sustavno strukturiranih narativa. Napad je to na potrošačko posloženi sistem u kojem se sve prodaje, živi se bez esencije i životne su istine zapravo lažne, kako su unezvijereni žitelji Sjedinjenih Država na izmaku stoljeća shvatili. Kao alternativu Palahniuk naizgled nudi pad u praktični nihilizam, no njegov je roman satira i jednog i drugog. Pogled je to, makar zamagljeni i mahnuti, u konstruiranost sadašnjice i moć narativa koji može utjecati ili na individualnu osobu ili na čitave mase.

Ljutnju i nezadovoljstvo svoje generacije Palahniuk utjelovljuje u bezimenom Pripovjedaču, koji zbog neispunjenosti potaknute dosadom na uredskom radnom mjestu i ispraznošću materijalističkog društva u kojem živi počinje imati probleme sa spavanjem. Rješenje pronalazi u odlascima na različite grupe podrške te odlazi s njih sretan što nema probleme koje imaju „pravi“ polaznici. Nakon što otkrije tu metodu suočavanja sa svojim nezadovoljstvom, Pripovjedač ponovno može mirno spavati i nositi se sa svojom dosadnom svakodnevicom, sve do trenutka kada ne shvati da istu takvu stvar provodi i jedna ekscentrična žena koju sretne na nekoliko različitih grupa. Marlino pojavljivanje na onome što Pripovjedač smatra svojim grupama podrške ponovno uzburkava njegovu psihu, jer sada je učinak njegovih posjeta grupama umanjen znanjem da više nije svima ostalima u grupi gore nego njemu. Otprilike u isto vrijeme Pripovjedač na plaži upoznaje još jednog ekscentrika, Tylera Durdena, mladog ekstremista i vjernika u anarhiju, koji je sve ono što Pripovjedač nije. Nakon što mu eksplodira stan brižljivo uređen u dogovoru s Ikeinim katalogom, Pripovjedač odlučuje preseliti u trošnu



kuću s Tylerom te njih dvojica zajedničkim snagama pokrenu podzemni klub boraca, gdje muškarci mogu ponovno doći u dodir sa svojom divljom stranom te izbaciti frustracije nakupljene vođenjem ispraznog, modernog života. U Klub boraca mogu ući muškarci koji su umorni od slijepa poslušnosti nevidljivom materijalističkom autoritetu i to tek nakon što izdrže teški proces inicijacije. Klub boraca se širi poput šumskog požara i prerasta u Projekt Nered, čiji je krajnji cilj srušiti kapitalističko društvo koje je članove kluba i dovelo do ruba.

Palahniukov „Klub boraca“ nije metafizijski roman u smislu u kojem su prethodni romani analizirani. Narativ ne reflektira samog sebe, ne proučavaju se zakonitosti stvaranja i konstruiranja onoga što čitamo i ne izlazi se iz tog okvira stvorenog kako bi se pažnju skrenulo na samog pripovjedača i njegovu moć nad narativom. Međutim, roman ipak oslovljava jednu vrstu konstruiranja stvarnosti – tematika kojom se bavi zaokupljena je sveopćom potrebom modernog čovjeka za konformizmom i konstruiranjem osobnog narativa koji će se ili uklopiti u onaj kolektivni ili će ga nastojati svrgnuti, a cilj mu je doseći korijen problema i ukloniti ga.

Protagonist nije ni po čem izuzetan ili poseban i toliko je prosječan da ne dobiva niti ime, iako na samog sebe s vremena na vrijeme referira kao Joe, što je u engleskom govornom području često i bezlično ime. Radi uredski posao u kojem je samo još jedan od mrava za radnim stolom i kao glavnu okupaciju ima proučavanje kataloga s namještajem na koji će potrošiti svoj zarađeni novac. Kupovanje namještaja i uređivanje stana u kojem živi sam naizgled mu predstavljaju zadovoljstvo, dok uistinu on tom aktivnošću gradi samog sebe. Kupnjom novog kauča ili zavjese on želi riješiti svoje nezadovoljstvo i pronaći ispunjenje, jer to se od njega očekuje – što će raditi sa zarađenim novcem ako neće kupovati proizvode koji mu se reklamiraju. Palahniuk time direktno kritizira temelje modernog društva na kapitalizmu i konzumerizmu:

„Kupiš komad namještaja. Kažeš sam sebi, ovo je posljednja sofa koja će mi ikada trebati u životu. Kupiš sofu i onda si nekoliko godina miran jer, štogod krenulo naopako, bar si riješio pitanje sofe. Onda pravi komplet posuđa. Onda savršen krevet. Zavjese. Sag. Onda si zarobljen u svom dražesnom gnijezdu i stvari koje si nekad posjedovao sad posjeduju tebe.“ (Palahniuk 2000: 33)

Društvo u kojem Palahniukov pripovjedač živi, a iz kojeg Palahniuk piše, ljudima ne prodaje autentično iskustvo, već nešto lažno i upakirano kao potreba, koja u stvarnosti zapravo ne postoji. Pripovjedač ni ne zna što je njegova stvarnost i to se u romanu demonstrira te proučava na nekoliko načina – isprva u njegovoj nemogućnosti da spava i odredi što je od onoga što

doživljava uistinu stvarno. Niti je život koji je Pripovjedač vodio prije Tylera zapravo stvaran, niti je stvaran onaj koji kreira s njim kao likom. Najprije je ubirao plodove svojih lažnih identiteta na grupama podrške, a onda je kreirao cijelu lažnu osobnost pomoću koje je stvorio vojsku u želji da svrgne prevlast konzumerizma u društvu. Ta zamisao na kraju se ne ispunjava jer je Tylerova bomba neispravna i ne eksplodira (bilo namjerno ili slučajno), no iako se Pripovjedač naizgled oslobodi Tylera, ne oslobađa se i njegove vojske koja nastavlja operirati usprkos činjenici što ih Pripovjedač nastoji zaustaviti. Kada Tyler vrlo otvoreno Pripovjedaču i svom klubu boraca rogorori protiv društva u kojem žive, istovremeno od njih stvara istovjetnu masu kopija kopija koje iskorištava za vlastiti cilj. Upravo se u tome očituje Palahniukova satira – dok se Tyler buni protiv toga kako korporacije nastoje ljudima prodati individualnost i nudi svojim sljedbenicima osjećaj svrhe, on jednako korporativno i pomoću propagande zapravo iskorištava mase za osobne težnje. Boon govori da „Klub boraca“ govori o „krizi identiteta bijelih, heteroseksualnih Amerikanaca na kraju 20. i početku 21. stoljeća koji su odrasli u paradoksalnom kulturnom okruženju koje od agresivnih muškaraca stvara junake, a istovremeno ponižava agresivne nagone“, odnosno da „je kontradiktorno ono što se od muškaraca eksplicitno traži, a implicitno očekuje“. (Boon 2003: 269-270) Iz tog razloga Tylerova vojska tako lako dolazi do novih članova, jer im omogućuje anonimnost i potpuno prihvaćanje agresivnih nagona.

Drugi način na koji se proučava odnos sa stvarnošću je upravo putem odnosa Tylera i Pripovjedača. Kako se roman odvija tako se slika njihova odnosa kristalizira. Palahniuk u odnosu ovih likova najbolje prikazuje ljudsku sposobnost konstruiranja stvarnosti; Pripovjedačev se um toliko razdvojio da je stvorio čitavu novu osobnost koja je sposobna učiniti ono što on sam nije te tu činjenicu skriva od samog sebe. Nezadovoljstvo vlastitim životom kod Pripovjedača proizlazi iz njegove nemogućnosti da osjeti svoju muževnost i muškost, odnosno nema se u čemu dokazati i iskazati – ni poslovni ni osobni život nisu mu izazovni i zbog toga upada u krizu. Kada krene na grupne terapije, prva koju posjećuje je ona za oboljele od raka testisa. U ovom je svijetu muškost naizgled neprestano pod napadom i klub boraca postaje način da se ta muškost i mogućnost aktivnog djelovanja vrate. Tyler postaje idealizirani primjerak muškosti unutar samog Pripovjedača, koji je feminiziran gradnjom identiteta kupovinom namještaja. Kako to kaže Tyler, ovu su generaciju odgajale žene, čime aludira na to kako je mnogo očeva ostavilo svoje sinove bez uzora i primjera kod odrastanja. Nakon neuspjelog pokušaja ispunjavanja praznina materijalnim i nemogućnosti da ispraznost popune nekim višim

ciljem koji su njihovi očevi i očevi njihovih očeva imali, Tyler postaje očinska figura najprije Pripovjedaču, a onda i vojsci koju si stvara:

„'Ako ste muškarac i kršćanin i živite u Americi, otac vam je model za Boga. A ako nikad ne upoznate svog oca, ako vam se otac izvuče ili umre ili ga nikad nema kod kuće, u kakvog ćete to Boga vjerovati?' Sve je to dogma Tylera Durdena. (...) 'Završi tako', kaže mehaničar, 'da cijeli život tražite oca i Boga.' (...) Prema Tyleru Durdenu, mi smo Božje srednje dijete, lišeni nekog posebnog mjesta u povijesti i posebne pažnje. Ukoliko ne zadobijemo Božju pozornost, za nas nema nade ni u prokletstvo ni u spasenje.“ (Palahniuk 2000: 98-99)

Pripovjedač u njemu vidi i oca kojeg ne poznaje i Boga u kojeg ne vjeruje, jer može učiniti što god mu se prohtije na načine koji se čine nedostupni Pripovjedaču, na glas izgovara ono što Pripovjedač i sam već neko vrijeme osjeća, ali nije znao samom sebi objasniti. Takav individualan Tylerov utjecaj ne ostaje predugo ograničen. Boon govori da Klub boraca i Projekt Nered preuzimaju očinsku figuru „muškog mentora i modela za muževnost“. (Boon 2003: 273) Formiranjem kluba boraca nastoji se nadići i nepovezanost i lažna strukturiranost društva koja iskorištava male ljude za službu moćnih, što se onda pokazuje i u sceni kada Tyler i Pripovjedač ulaze u konflikt s vlasnikom kinodvorane, odnosno restorana u kojima je Tyler radio:

„Tyler nije imao što izgubiti. Tyler je bio pijun svijeta, svačiji škart. (...) U uredu udruge kinooperatera, Tyler se nasmijao kad ga je predsjednik udruge udario. Jedan jedini udarac Tylera je srušio sa stolca i Tyler je ostao sjediti uza zid smijući se. (...) 'Ja sam smeće', rekao je Tyler. 'Ja sam smeće i govno i luđak za tebe i za cijeli ovaj jebeni svijet', rekao je Tyler predsjedniku udruge. 'Nije vas briga gdje živim ili kako se osjećam, što jedem ili kako prehranjujem djecu i plaćam liječnika ako se razbolim, i da, glup sam i slab i dosta mi je svega, ali ste i dalje odgovorni za mene.“ (Palahniuk 2000: 81)

Klub tako odbacuje sve nametnute autoritete i želi dati svima za pravo da budu što žele biti, odnosno nudi im slobodu i odbacuje okove robovanja materijalnom i šupljim idealima. Boon naglašava da Klub boraca svojim članovima daje na pravo da putem nasilja otkrivaju sebe i svoje dublje istine, odnosno omogućuje im da prepoznaju „vlastitu svijest o pomaku unutar miljea američke kulture koji se brzo mijenja te svijest da su antičke tradicije pod napadom i jedini je način da se očuvaju kršenjem pravila“. (Boon 2003: 275)

Međutim, kako klub polako prerasta u Projekt Nered, tako postaje jasnije i kako Tyler operira. Kao što je već spomenuto, Tyler ima krajnji cilj koji želi postići. Njegov klub ima set pravila koja su svi članovi dužni slijediti i prva dva pravila su da se van kluba o njemu ne smije govoriti. Time se povezanost koju članovi u klubu osjećaju ne realizira ništa dublje nego bilo koja povezanost proizvedena u materijalističkom društvu, jer fokus postaju samo borbe, odnosno vandalizam i sheme u kasnijoj fazi. Tyler sa svojih članova skida individualnost, briše njihove potrebe i u njih želi usaditi svoju viziju. Jednako se tako pobrinuo i da umanju Pripovjedačev utjecaj na članove kluba nakon što on nestane, osiguravajući si tako vječni tylerovski utjecaj i ispunjavajući ulogu očinske figure koja neće napustiti one u svojoj brizi, što je na kraju i ostvareno kada Pripovjedač saznaje da su neki od bolničara u njegovoj psihijatrijskoj bolnici i dalje dio Projekta Nered, iako je projekt naizgled propao:

„Ali ja se ne želim vratiti. Tek tako. Zato. Zato što mi svako toliko netko donese moj poslužavnik s ručkom i moje lijekove, i on ima šljivu na oku ili mu je čelo natečeno od šivanja rane (...). 'Sve se odvija prema planu.' Šapne. 'Uništiti ćemo civilizaciju, zato da od svijeta možemo učiniti nešto bolje.'“  
(Palahniuk 2000: 142)

Tyler tako ujedno preuzima i božansku ulogu s proročanskom moći, što se dodatno naglašava u Pripovjedačevom poistovjećivanju svog psihijatra s Bogom. Nerealna slika vlastite okoline tako ostaje s Pripovjedačem do samog kraja – on smatra da je u raj, iako Bog s kojim razgovara nosi kutu i na zidu ima ovješene diplome. U raspravama s „Bogom“ Pripovjedač zaključuje da ga se ništa ne može naučiti, odnosno njegove ideje smatra staromodnima i zastarjelima:

„Gledam Boga za njegovim stolom kako zapisuje svoje bilješke u blok, ali Bog je sve to krivo shvatio. Mi nismo posebni. Mi nismo ni smeće ili otpad. Mi jednostavno jesmo. Mi jednostavno jesmo, i što se dogodi, jednostavno se dogodi. A Bog kaže: 'Ne, to nije točno.' Aha. Dobro. Nema veze. Boga ne možete ničemu naučiti.“ (2000: 142)

U tome se i dalje može osjetiti Tylerov utjecaj, kojeg se Pripovjedač vjerojatno nikad neće u potpunosti riješiti, baš kao ni vanjski svijet koji i dalje nastavlja s Projektom Nered. Pripovjedačevi pokušaji da odbaci Tylerova učenja mogu se pročitati kao autorovo ironiziranje pokušaja provođenja nihilizma u praksu.

Palahniuk svoju pesimističnu sliku svijeta donosi odrješitim i škrtim stilom, itekako pogodnim i za tematiku i za likove koje oblikuje. Rečenice su mu većinom kratke i ne upušta se u jezične

kićenosti i zavodljivosti ili raskošna okolišanja, već odmah prelazi na bit. Takav jezik zrcali brutalan svijet koji se gradi, odnosno Pripovjedačev um, a koji svoju ogoljenost i ispraznost te manjak prave i značajne povezanosti s okolinom nastoji nadići Tylerovom eksplozivnom propagandom za nezadovoljne mase.

Čitatelj je neprestano u Pripovjedačevom umu i s njegovom iznimno subjektivnom i nepouzdanom perspektivom – on nije ni svjestan da je zapravo postao podijeljena ličnost, pa tako ni čitatelj toga nije svjestan. Palahniuk piše prozaično i razgovorno, Pripovjedačeva se neupadljivost zrcali i u njegovom jednostavnom, neukrašenom jeziku. Ponavljanja glagola u rečenicama koje slijede jedne za drugima pojačavaju dojam nestaloženosti, ali i aktivnosti („Probudiš se na aerodromu O'Hare. Probudiš se na aerodromu LaGuardia. Probudiš se na aerodromu Logan.“) (2000: 20), kao i česta prebacivanja iz prvog u drugo lice. („Pišam u svoje crne hlače s osušenim mrljama krvi koje moj šef ne može podnijeti. U unajmljenoj si kući u ulici Paper.“) (Palahniuk 2000: 55) Palahniuk vrlo pametno i zapravo otvoreno tijekom čitavog romana čitatelju ostavlja tragove Pripovjedačeve podvojenosti, od samog početka miješajući Pripovjedačevu samačku prošlost s onom u kojoj se pojavljuje i Tyler:

„Ja sam vam koordinator postupka opoziva, kažem jednokratnom prijatelju koji sjedi kraj mene, ali radim na tome da ostavim karijeru kao sudopera. Probudiš se na aerodromu O'Hare, ponovno. Tyler je potom lijepio penis u sve.“ (Palahniuk 2000: 24)

ili jasno govoreći što se događa:

„Okolo i naokolo Marla trči za mnom kočeći na uglovima, odgurujući se o prozorske okvire da bi uzela zalet. (...) Marla vrišti: 'Skuhao si mi mamu!' Tyler joj je skuhao mamu.“ (2000: 66)

Narativ je zbog Pripovjedačeve nestabilnosti također vremenski nestabilan, što pojačava napetost i ostavlja dojam da Pripovjedač uopće nema kontrolu nad onim što pripovijeda, iako se može razaznati da on (ili Tyler?) bira što će nam ispričati.

„Klub boraca“ je među čitateljima naišao na plodno tlo, iako ispočetka nije bio velika senzacija. Jedan od čitatelja bio je i redatelj David Fincher koji je u romanu pronašao potencijal za filmsku transformaciju i ostvario je tri godine nakon izlaska romana.

### **7.1. Fincherov „Klub boraca“**

Fincherova adaptacija Palahniukova romana na prvi se pogled može činiti kao iznenađujuće vjerna, iako na nekoliko mjesta priča u filmu ide u potpuno drugačijem smjeru, jer je pogodeno ono što je Diane Lake nazvala dušom djela. Fincherov je film prvotno dobio podijeljene ocjene (samo dvije zvjezdice od mogućih pet dobio je od Rogera Eberta (1999), dok Peter Bradshaw u *The Guardianu* napominje da uzbudljiva prva polovica filma prerasta u dosadnu završnicu (1999)), vjerojatno zbog pogođenih živaca i u pravom duhu priče, a onda je prerastao u kulturni fenomen, jednako kao i Tylerov klub, te je voljen čak i više od originala, što je velika rijetkost u praksi adaptacije.

Fincher je u Palahniukovom romanu prepoznao njegovu satiru i humoristični element, koje onda odlučuje i iskoristiti. Film započinje jednako kao i roman, na njegovom završetku, s Pripovjedačem, Tylerom i pištoljem u ustima. Pripovjedač zatim pokazuje punu kontrolu nad svojim narativom, birajući koliko će se daleko vratiti, prekidajući liniju pripovijedanja kako bi njen početak uspostavio još dalje ili dao kratak pregled svog stanja u određenom periodu života. Takav način pripovijedanja podsjeća na svakodnevna ljudska prisjećanja i prepričavanja, koja često uključuju uljepšavanja, dodavanja ili oduzimanja događaja, odnosno konstruiranje vlastite istine i gledatelj je na određenoj razini svjestan te selektivnosti tijekom čitavog filma.

Film se tematski uopće ne razlikuje od svog književnog parnjaka, no poruke koje šalje ipak djeluju snažnije. Kad netko gleda „Klub boraca“, postoje tri načina na koja će pristupiti priči – prvi je da će biti zgroženi brutalnošću priče, a druga dva su borba između toga da će biti zavedeni Tylerovim inspiriranim monolozima ili će prepoznati satiru i crni humor koje i Palahniuk i Fincher u nju smještaju. Priču filma u potpunosti vodi *voice-over* Pripovjedača, a socijalno-političke implikacije direktno su preuzete iz romana. Pripovjedač konstantno govori ravnodušnim tonom, ne praveći razliku između nečeg potpuno trivijalnog, poput opisivanja namještaja koji je smjestio u svoj stan i nečeg suštinskog za njegovu osobnost, poput odlazaka na grupne terapije i plakanja koji su ga izliječili od nesаницe. Čak i kada je Pripovjedač u sceni vrlo ekspresivan, njegov ton van narativa ostaje jednako jednoličan. Zbog tog pristupa gledatelju je potrebna sekunda duže da shvati što se zapravo događa i koje se značenje implicira, a to dodatno pojačava dojam poruke koja se šalje. Takav ton Pripovjedača stavlja i u opreku s ekscentričnom ekspresivnosti njegova alter ega Tylera. Tylerove se monologe uvijek sluša s oprezom i ne proturječi mu se jer on vlada prostorijom svojim odlučnim i samouvjerenim tonom. Čak i kada se Tyler i Pripovjedač zajedno nađu u sceni van narativa, Tyler s manje teksta i dalje dominira. Pripovjedač je također svjestan samog sebe i toga da konstruira narativ:

kada priča dosegne svoj početak na kraju, primjerice, Pripovjedač komentira da *misli* kako je tu negdje sve počelo.

Filmska se verzija zbog takvog pripovijedanja čini brutalnija, jer ono što se u romanu može pročitati kao Pripovjedačev bijes, u filmu postaje iznenađujuća ravnodušnost, kao da se pomirio sa svime ili da je u potpunosti nezainteresiran. To je modulacijski adaptacijski pomak kreativne motivacije prema Perdikaki, kojim se naglašava rastreseno psihičko stanje protagonista. To je također i uvid u ja-ja naraciju koju spominje Manfred Jahn, a koja je odlično iskorištena za prikaz psihološke udaljenosti između pripovjedača u sadašnjosti i njega kao lika o čijem djelovanju u prošlosti priča (Jahn 2003: F5.2.1.). Pripovjedačko ja naizgled je homodijegetski pripovjedač koji ima uvid u misli prošlog sebe koji doživljava ono o čemu se pripovijeda te im daje glas pa tako uvid širi i na gledatelje. To je posebno dojmljivo kada se film gleda više od jednog puta sa znanjem o Tyleru kao alter-egu, jer se onda svjesnost o selektivnosti Pripovjedača oko toga što će i kada ispričati posebno ističe. Međutim, Emily R. Anderson tvrdi da se ovdje radi o personaliziranom heterodijegetskom pripovjedaču koji može namjerno dati krive informacije te istovremeno imati uvid u misli protagonista, a to argumentira tvrdnjom da ovaj heterodijegetski pripovjedač samo odlučuje određene događaje prikazati iz različitih perspektiva, odnosno bit je u fokalizaciji – gleda li se što iz perspektive kada Tyler dominira Pripovjedačevom osobnošću ili kada je Pripovjedač sam u vlasti. (Anderson 2010: 98) Tada se može govoriti o namjernoj manipulaciji na tijek priče, čime se onda upućuje i na njenu konstruiranost. Autor možda nije umjetnik, ali i dalje ima punu kontrolu nad narativom, a *voice-over* ovdje nije lijeno prepričavanje, već je element koji obogaćuje filmsku priču stoga što je uparen s vizualnim dijelom priče: montažom se prikazuje perspektiva.

Priča u filmu se čini brutalnija i zbog te audiovizualne prirode – efektivnije je vidjeti natečena lica puna modrica, pratiti borbe golim rukama u polumračnom prostoru punom znojnih muškaraca, čiji se vonj gotovo može osjetiti, nego samo čitati o tome. Fincher je puno pažnje posvetio nasilju i njegovim posljedicama, scenografiji od koje se čovjek osjeća prljavo samo je gledajući i na tome je izgradio vizualni identitet filma te osigurao da će gledatelju ostati urezan u pamćenje.

Kao što roman jezikom dočarava Pripovjedačev pad u ludilo, nestabilnost okoline i Tylerov ekstremistički nastup, tako se i u filmu pronalaze adekvatni ekvivalenti. Dio jezika iz romana posuđuje se i u scenariju, ali on se nadograđuje. Fincher ne prati Palahniukovu škrtost i šturost, već svoj film nakrca različitim elementima: kao što je već spomenuto, narativ je izrazito fragmentaran i scene su isprekidane; kamera ulazi u prostore u koje čovjek fizički ne može,

poput koševa za smeće prepunih korporacijskih brendova; dvije se različite scene na mjestima stapaju u jednu, što je najbolje iskorišteno na mjestima kada Pripovjedač shvaća da je Tyler zapravo on i refleksijom preispituje svoja sjećanja, što film prikazuje bljeskovima između istih scena s različitim glumcima; slika se ponekad trese, a ulazak u Pripovjedačev um kod, primjerice, prisjećanja na vremena kada je bio Tyler, prikazuje se kratkim slikama, zamagljenim i uokvirenim crnim okvirom; kod takvog je pristupa bitna i retrospekcija, kojom film pak obiluje od samog početka, jednako kao i scenama za koje je jasno da su plod Pripovjedačeve mašte. Česti su krupni planovi, koji pojačavaju dojam subjektivnog pripovijedanja, a takva ograničena perspektiva ne daje pristup gledatelju u veću sliku.

Svi ti elementi pomažu u stvaranju dojma ludila, a narativ zadobiva slobodu u smislu da mu nije u interesu pomoći gledatelju, već se odvija gotovo svojevolljno. Film, kao ni roman, ni u jednom trenutku otvoreno ne tematiziraju prirodu umjetničkog stvaranja, nitko od likova nije redatelj niti se na bilo koji način prikazuje da se nešto odvija na filmskom setu. Najbliže tome dolazi se sa scenom u kojoj se objašnjava jedan od Tylerovih poslova kao kinooperater. Iako se ta scena koristi za karakterizaciju Tylera opisom njegove prakse ubacivanja muških spolnih organa iz pornografskih filmova u obiteljske, u njoj se daje iscrpan izvještaj o načinu rada kinoprojektora, a prikazuje se i gledalište u kinu, što zapravo nema nikakve veze sa samim tijekom narativa, a ni toliko s likovima. Ipak, ta je scena iznimno zanimljiva na metafikcijskoj razini, jer u njoj Pripovjedač u potpunosti ruši četvrti zid, postavljaajući se kao voditelj informativnog programa koji se direktno obraća gledateljima, stojeći sa strane dok Tyler u njegovoj pozadini obavlja svoj posao, ubacujući se s vremena na vrijeme kratkim komentarima, mijenjajući dinamiku Pripovjedačeva dotadašnjeg monotonog pripovijedanja. Direktna referenca na film dolazi kada Pripovjedač objašnjava čemu služe oštećenja od opušaka vidljiva na filmskim vrpcama (promjeni filmske role) i dok on to objašnjava, Tyler pokazuje na desni kut ekrana, odnosno platna i tamo se pojavljuje jedna takva oznaka. Ta je scena preuzeta iz romana, ali ima jaku metafikcijsku konotaciju koju Fincher u potpunosti iskorištava. Ovakvo zaustavljanje tijeka narativa prisutno je od samog početka Pripovjedačevim komentarima o Tylerovom planu ili rastu moći korporacija, ali ovo je prvi put da eksplicitno izlazi iz okvira. Fincher na još nekoliko mjesta stavlja kratke scene Pripovjedačeva obraćanja publici ili letimičnih pogleda u kameru, čime protagonist zapravo daje do znanja da je svjestan kamere i svoje uloge pripovjedača i on je jedini lik koji ima tu moć. Takvo je lomljenje četvrtog zida analogno lomljenju okvira u književnosti.



Tylerovo ubacivanje komadića scena iz pornografskih filmova ima veću ulogu u filmu nego u romanu, jer u nekoliko navrata gledatelj doživljava ono što se opisuje u sceni s kinoprojektorom – „Klub boraca“ koji mi gledamo također je obogaćen vlastitim dodacima. Dio dodataka munjevita su pojavljivanja Tylera prije nego ga Pripovjedač uopće upozna i ti kratki odbljesci ni na koji način ne utječu na ono što se događa na ekranu, baš kao ni Tylerova ubacivanja muškog spolnog organa u obiteljske filmove. Najzanimljiviji dodatak je u posljednjoj sceni filma kada Marla i Pripovjedač promatraju Tylerove eksplozije i u zadnjoj sekundi se pojavljuje muški spolni organ. Film tako referira na samog sebe, ali i sugerira da je ova filmska vrpca bila u Tylerovim rukama. Time se ulazi u metafizičku sferu djela gdje se tematizira konstruiranost filma, odnosno film se otkriva kao samokonstruirajući, kao što je to bio slučaj i kod Fellinijeva filma „Osam i pol“. Sugestija da Tyler gledatelju ostavlja tragove po kojima će prepoznati njegovu umiješanost u, ako ništa drugo, onda barem projekciju filma zatvara puni krug njegove samosvjesnosti i mogućnost Tylerova povratka.

Film obiluje i referencama na ostale filmove poput „Forresta Gumpa“. Pripovjedač u jednom trenutku zahvaljuje Akademiji, aludirajući na govore holivudskih glumaca nakon osvajanja nagrade Oscar. Pozadina filma također obiluje filmskim naslovima ili glumcima, podsjećajući neprestano gledatelja na postojanje tog svijeta: neki od naslova su filmovi u kojima su glumili glavni glumci „Kluba boraca“ ili se neki vanjski glumac, u ovom slučaju Drew Barrymore, pojavljuje na naslovnici časopisa.

Dvije verzije priče imaju i različite završetke. Film na nekoliko mjesta radi eksplicitne promjene (mjesto upoznavanja Tylera i Pripovjedača jedna je od promjena, primjerice), a veliko se odstupanje pravi upravo u raspletu priče u trećem činu. Te su promjene, ako se primijeni Perdikakin model, kreativne motivacije i dio su drugačije vizije Finchera kao redatelja od Palahniukove kao romanopisca. Taj je pomak u strukturi radnje modifikacijski, jer se mijenja tijekom radnje i ne ostavlja se veza s izvornikom. U oba završetka Pripovjedač i Tyler imaju svoj završni sukob, ali s različitim ishodima. Dok u romanu Tylerova operacija da raznese zgrade ne uspijeva i sukob s Pripovjedačem završava Pripovjedačevim svojevrstnim mentalnim pritvorom neprestanog suočavanja s posljedicama i nastavcima Projekta Nered, u filmu se Pripovjedač ponovno sastane s Marlom i zajedno s njom promatra eksplozije zgrada u daljini, koje im zapravo lijepo očiste pogled na ostatak grada. Filmski je završetak optimističniji, jer se čini da se Pripovjedač u potpunosti oslobodio Tylerova stiska i ne odlazi se van zgrade u kojoj stoji držeći se za ruke s Marlom. U romanu Pripovjedač izgubi razum i završi u mentalnoj ustanovi, a u filmu se na taj motiv aludira pjesmom „Where Is My Mind?“ koja svira na samom

kraju filma, što osim izvandijegetskog zvuka koji preciznije dočarava atmosferu može biti i direktna referenca na roman, odnosno adaptacijski pomak modulacije. Oba su kraja otvorena i ostavljaju mogućnost Tylerova povratka – u romanu samo Pripovjedačevo ponašanje pokazuje da Tyler možda uopće nije otišao, a u filmu to je demonstrirano korištenjem jednog od Tylerovih zaštitnih znakova, ubacivanjem muškog spolovila u film.

Fincher, dakle, u svojoj adaptaciji maksimalno iskorištava potencijal filmskog medija, pronalazi mogućnosti za prikaz ludila romana i ne ograničava se odredbama radnje originala. Zaron u metafikciju priču dovodi na novu razinu, gdje se propitkivanje konstruiranosti individualne sudbine (u ekstremnim uvjetima) prenosi na apstraktnije, odnosno na stvaranje samog narativa priče koju gledamo.

## 8. Zaključak

Dokle god postoji interes za prirodu stvaranja, kao i za ljudsku potrebu za stvaranjem, postajat će i razlozi za metafizičko stvaranje. Samosvjesna djela nisu izum moderne književnosti, ali je postmodernizam zaslužan za veliki fokus na takvo pisanje. U vremenu kada se čini da su ispričane već sve priče, takav zaokret ni ne čudi, jednako kao ni atmosfera preispitivanja svega ljudskog znanja koje se dugo uzimalo zdravo za gotovo. Metafikcija se iskorištava za proučavanje odnosa prošlosti i sadašnjosti, usmjeravajući pažnju na kontekst i okolnosti u kojima se neki povijesni fenomen, običaji ili konvencije dogode i razviju, te donoseći suvremene uvide u refleksiju o prošlosti. Takav pristup omogućuje nove postupke, veću slobodu i mnogo prostora za eksperiment, što se dobro iskorištava i u književnosti i u filmu.

Iako je prvo dom pronašla u književnosti, metafikcija se brzo i lako smjestila i u filmsku književnost te se razvila i kao samostalna pojava koja istražuje konvencije filmskog pripovijedanja i postulata filmskog stvaranja iluzije realnosti, baš kao što to radi književnost, a što su pokazali autori poput Federica Fellinija i Charlieja Kaufmana. Metafizička književna djela posjeduju slojevitost koju je naizgled teško zamisliti na filmu, naročito ako se želi stvoriti komercijalni film za mase, no kao što zapravo svi teoretičari adaptacije tvrde, cilj zaista dobroj adaptaciji nikad nije ostati slijepo vjerna književnom originalu.

Na trima primjerima odnosa metafizike u dvama medijima pomoću adaptacije književnih djela u filmove prikazano je kako taj postmoderni element iz književnog djela ne mora uvijek prijeći na film, kao što je to bio slučaj sa „Zaposjedanjem“, no može se pronaći filmski način problematiziranja povijesti i književnosti kao u „Ženskoj francuskog poručnika“, u kojem se filmskim jezikom i jasnim ukazivanjem na načine na koje se stvara filmska iluzija postiže isti efekt koji u romanu dobiva Fowles svojim samosvjesnim pripovjedačem. Nekad, pak, književno djelo koje originalno nema metafizičke tendencije može taj potencijal iskoristiti u filmu, kao što je to Fincher učinio s postmodernom pričom „Kluba boraca“, proširivši njegove okvire i ubacujući reference na filmski svijet, filmsku praksu i direktno se obraćajući publici, čime je razbio iluziju stvarnosti na ekranu.

Metafikcija, dakle, nije nefilmska, može biti dio komercijalno uspješnih filmova, a njeno izostavljanje u adaptaciji može značiti gubitak višeslojnosti.

### **Sažetak:**

Metafikcija se najprije pojavila u književnosti i postala omiljena metoda postmodernističkih romana, poput „Ženske francuskog poručnika“ Johna Fowlesa i „Zaposjedanja“ A. S. Byatt. S karakteristikama poput samosvjesnog pripovjedača koji se ne libi upadica u svoj narativ te obraćanjem pozornosti na vlastitu konstruiranost takvi se romani ne čine kao očit izbor za filmske adaptacije. Teoretičari adaptacije, međutim, tvrde da ne postoje nemogući, već samo izazovni narativi. U ovom se radu kroz prizmu teorije adaptacije sagledava kako se metafikcija, koja je i samostalno prisutna u filmskoj umjetnosti, može prenijeti iz književnih djela na filmsku vrpcu. Na primjerima romana „Zaposjedanje“, „Ženska francuskog poručnika“, i „Klub boraca“ i njihovih filmskih adaptacija bit će predstavljena tri pristupa metafikciji: u jednom metafikcija ostaje samo u književnom predlošku, u drugom se pronalaze filmski ekvivalenti za metafikcijsko pripovijedanje romana, a u trećem filmska adaptacija prelazi u metafilm iako u književnom izvorniku nema obilježja metafikcije.

**Ključne riječi:** književnost, film, metafikcija, teorija adaptacije, Ženska francuskog poručnika, Zaposjedanje, Klub boraca

**Naslov na engleskom jeziku:** Metafiction in Literature and Film

## Literatura

1. Bayer, G. (2010). *On Filming Metafiction - John Fowles's Unpublished "The Last Chapter" and the Road to Postmodern Cinema*. English Studies. 91/8, 893-906.
2. Bradshaw, P. (1999). *Fight Club*. The Guardian. ([https://www.theguardian.com/film/News Story/Critic Review/Guardian\\_review/0,4267,102483,00.html](https://www.theguardian.com/film/News Story/Critic Review/Guardian_review/0,4267,102483,00.html) posjećeno 3.8.2019.)
3. Byatt, A. S. (2008). *Zaposjedanje: romansa*. Zagreb: Vuković & Runjić.
4. Ebert, R. (1999). *Fight Club Movie Review*. Roger Ebert. (<https://www.rogerebert.com/reviews/fight-club-1999> posjećeno 3. 8. 2019.)
5. Fincher, D. (1999). *Fight Club*. Igrani film. Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Linson Films
6. Fowles, J. (1981). *Ženska francuskog poručnika*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
7. Hartl, J. (1993). *Gender-Bending 'Orlando' On Way To Being Smash Hit*. The Seattle Times. ([http://community.seattletimes.nwsourc.com/archive/?date=19930609&slug=1705597#\\_ga=1.103425536.1043790562.1425495932](http://community.seattletimes.nwsourc.com/archive/?date=19930609&slug=1705597#_ga=1.103425536.1043790562.1425495932) posjećeno 30.6.2019.)
8. Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.
9. Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London and New York: Routledge
10. Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
11. Jurak, D. (2008) A. S. Byatt: *Zaposjedanje*. Moderna vremena. (<https://www.mvinfo.hr/clanak/a-s-byatt-zaposjedanje>, posjećeno 8. 6. 2019.)
12. LaBute, N. (2002). *Possession*. Igrani film. Focus Features, Warner Bros. Pictures
13. Lake, D. (2012). *Adapting the Unadaptable*. U D. Cartmell (Ur.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (str. 408-415). Oxford: Blackwell Publishing Ltd
14. Leitch, T. M. (2007). *Literature vs. Literacy: Two Futures for Adaptation Study*. U J. M. Welsh i P. Lev (Ur.) *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, 15-34. Lanham: Scarecrow Press Inc.
15. Levinson, J. (2007). *Adaptation, Metafiction, Self-Creation*. Genre. 40. 157-180.
16. McFarlane, B. (2007). *It Wasn't Like That In the Book....* U J. M. Welsh i P. Lev (Ur.) *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation* (str. 3-14). Lanham: Scarecrow Press Inc.
17. Obad, V. (2006). *Metafikcija i film*. Zagreb: Hrvatski filmski ljetopis. 12/45, 32-43

18. Palahniuk, C. (2000). *Klub boraca*. Zagreb: SysPrint
19. Perdikaki, K. (2017). *Film Adaptation as Translation: an Analysis of Adaptation Shifts in Silver Linings Playbook*. *Anafora*. IV, 249-265.
20. Reisz, K. (1981). *The French Lieutenant's Woman*. Igrani film. United Artists.
21. Scott, A. O. (2002). *FILM REVIEW; Poetical Flesh and Blood Proves a Strong Tonic*. The New York Times. (<https://www.nytimes.com/2002/08/16/movies/film-review-poetical-flesh-and-blood-proves-a-strong-tonic.html>)
22. Solar, M. (2005). *Laka i teška književnost: Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska
23. Stam, R. (2000). *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. U J. Naremore (Ur.) *Film Adaptation*, 54-76. Althone Press
24. Stam, R. (2004). *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
25. Turković, H. (1996). *Zvuk u filmu – pojmovnik*. Hrvatski filmski ljetopis. 5, 80-86. (<https://www.bib.irb.hr/pretraga?operators=and%7CTurkovi%C4%87%2C%20Hrvoje%20%2899715%29%20pojmovnik%7Ctext%7Cauthor&page=3>, posjećeno 7. 9. 2019.)
26. Tykhomyrova, O.V. (2011). *Metafictional Narratives in the Text and on the Screen (A Study of Ian McEwan's Atonement and its 2007 Adaptation)*. Kyiv National Linguistic University.
27. Waugh, P. (2001). *Metafiction - The Teory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.
28. Welsh, J.M. (2007). *Introduction: Issues of Screen Adaptation: What is Truth?* U J. M. Welsh i P. Lev (Ur.) *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, xiii-xxvii. Lanham: Scarecrow Press Inc.
29. Whelean, I. (2012). *Neo-Victorian Adaptation*. U D. Cartmell (Ur.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, 272-292. Oxford: Blackwell Publishing Ltd