

Intermedijalnost: film, strip i roman

Grgurić, Dajana

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:316277>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-01**



Repository / Repozitorij:

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



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Dajana Grgurić

**Intermedijalnost:
film, strip i roman**

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2016.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Dajana Grgurić

Matični broj: 0009057181

Intermedijalnost:
film, strip i roman

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost/Engleski jezik i književnost

Mentor: doc. dr. sc. Dejan Durić

Rijeka, 21. prosinca 2016.

SADRŽAJ

UVOD	1
1. Intermedijalnost.....	5
1.1. Različita poimanja intermedijalnosti	5
1.2. Intermedijalnost i intertekstualnost	8
1.3. pristupi intermedijalnosti.....	12
1.3.1. Pristup intermedijalnosti Irine Rajewsky	13
1.3.2. Modeli intermedijalnosti Jensa Schrötera	15
2. Intermedijalnost u filmu	19
2.1. Paradigme rasprava o intermedijalnosti u filmu.....	19
2.1.1. Film kao sinestetičko iskustvo	20
2.1.2. Transmedijalne teorije filma	20
2.1.3. Komparativne analize.....	21
2.1.4. Historiografska paralaksa i medijska arheologija	22
3. Teorija adaptacije	24
3.1. Adaptacija prema Lindi Hutcheon.....	24
3.1.1. Adaptacija kao formalna tvorevina ili proizvod.....	25
3.1.2. Adaptacija kao proces stvaranja	26
3.1.3. Adaptacija kao proces recepcije	26
3.2. Adaptacija prema Irini Rajewsky	27
4. Adaptacija kao proces	29
4.1. Načini povezivanja priče i publike	29
4.1.1. Razlike u načinima povezivanja.....	30
4.1.2. Pomak s jednog načina povezivanja u drugi	31
4.2. Strukture i sredstva koja se mogu prenositi iz jednog medija u drugi.....	33
4.2.1. Prenošenje narativa iz medija u medij.....	33
4.2.2. Sredstva specifična za određeni medij prenose se u drugi	35
5. Adaptacija kao proizvod: filmska adaptacija	37
5.1. Filmska adaptacija romana	38
5.1.1. Odnos između filma i romana	38
5.1.2. Adaptiranje romana za film.....	38

5.2. Filmska adaptacija stripa	40
5.2.1. Odnos između filma i stripa	40
5.2.2. Adaptacija stripa za film	42
6. Uspoređivanje filmske adaptacije i predložka.....	44
6.1. Komparativna naratologija	45
6.1.1. Narativne mogućnosti romana i filma	45
6.1.2. Narativne mogućnosti stripa.....	50
7. Komparativna analiza: filmska adaptacija i predložak.....	55
7.1. Komparativna analiza romana i filmskih adaptacija	55
7.1.1. Otok Shutter	56
7.1.2. Klub boraca	63
7.2. Komparativna analiza stripova i filmskih adaptacija.....	76
7.2.1. Sin City.....	77
7.2.2. Vrana	96
ZAKLJUČAK	114
SAŽETAK.....	116
KLJUČNE RIJEČI:	116
POPIS LITERATURE	117
Izvori	117
Reference.....	117

UVOD

Tema ovog rada je intermedijalnost, fenomen koji se odnosi na prelaženje granica između medija. Intermedijalni se procesi naročito očituju u filmskim adaptacijama romana i stripova, koje će iz tog razloga predstavljati ključni dio ovoga rada. U radu će se vršiti komparativna analiza filmskih adaptacija i njihovih predložaka, i to na filmovima *Otok Shutter* i *Klub boraca*, čiji su predlošci književna djela, te na filmovima *Sin City* i *Vrana*, kojima su predlošci bili stripovi. Osim što su sva četiri filma adaptacije, zajedničko im je i referiranje na *film noir* tradiciju, zbog čega ću se, uz intermedijalne procese uključene u proces adaptacije, u analizama osvrutati i na značajke ovoga filmskog stila. Međutim, glavni je cilj ovoga rada ukazati na intermedijalne postupke i procese koji se odvijaju pri adaptiranju stripa i romana za film, što uključuje prenošenje narativa iz jednog medija u drugi ili pak prenošenje specifičnih karakteristika jednoga medija u drugi.

Intermedijalnost je, prema mojim saznanjima, na ovim prostorima vrlo slabo istražena. Rijetka je iznimka zbornik *Intertekstualnost & intermedijalnost* kojim se nastojalo ponuditi uvid u fenomene koje ovaj multipluralni termin obuhvaća. Zbornik je, međutim, objavljen davne 1988. godine, a novija su se istraživanja intermedijalnosti u Hrvatskoj uglavnom bavila odnosom između književnosti i glazbe, gdje su svoj veliki doprinos dali Viktor Žmegač i Diana Grgurić. Uzrok manjka interesa za intermedijalno vjerojatno su poteškoće koje interdisciplinarna priroda intermedijalnosti nameće, kao i problemi u definiranju samoga termina intermedijalnosti.

Slično je i sa filmskim adaptacijama, za koje je u njihovu stvaranju temeljan proces upravo intermedijalnost. Iako u Hrvatskoj postoje radovi koji se bave filmskim adaptacijama, oni uglavnom istražuju odnos između književnosti i filma; takva je, primjerice knjiga *Književnost i film* Željka Uvanovića (2008). U svojem istraživanju, međutim, nisam naišla niti na jednu raspravu koja se bavi filmskim adaptacijama stripova, a kojih u stranoj literaturi ima u izobilju (Burke 2015; McAllister, Gordon, Jancovich 2006; Lefèvre 2007 itd.), usprkos činjenici da su filmske adaptacije stripova sve popularnije i sve brojnije. Štoviše, na ovim prostorima jedva da se izdaju knjige o stripu, a kamo li o njihovim filmskim adaptacijama; ono što se, međutim, može naći su uglavnom rijetki prijevodi, poput knjige *Kako čitati strip* Scotta McClouda (2005) koja se pri analizi stripova i njihovih adaptacija pokazala vrlo korisnom. Literatura o filmu je, s druge strane, obimna i pristupačna, prvenstveno

zahvaljujući radu filmologa poput Ante Petrovića, Hrvoja Turkovića i Nikice Gilića, ali i izdanjima Hrvatskog filmskog saveza, odnosno njihovog *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.

Međutim, poteškoće u radu pojavile su se upravo zbog nedostatka literature o samom fenomenu intermedijalnosti, zbog čega sam se u ovom istraživanju bila primorana služiti stranom literaturom. Većina je rasprava, članaka i knjiga kojima sam se koristila na engleskome jeziku, što znači da je pojedine citate koji su navedeni u ovome radu bilo potrebno prevesti na hrvatski jezik. Za sve prijevode u bilješkama je stoga ponuđen i izvorni tekst na engleskome jeziku. Svi su prijevodi autorski, stoga natuknicu o prevoditelju neću navoditi u radu. Nadalje, roman Dennisa Lehanea koji će se koristiti u ovoj analizi nije preveden na hrvatski jezik, stoga sam se u analizi koristila izdanjem na engleskom jeziku. Isto vrijedi i za *Vranu*. S druge strane, pojedini, ali ne svi, *Sin City* stripovi dostupni su na hrvatskome jeziku, stoga sam se i u ovom slučaju koristila izdanjima na engleskom jeziku. Roman Chucka Palahniuka je, s druge strane, preveden na hrvatski pa sam se pri uspoređivanju filmske adaptacije i romana koristila izdanjem na hrvatskom jeziku.

Kako bi se razjasnilo što je intermedijalnost i kakve procese ovaj pojam podrazumijeva, prvo poglavlje ovoga rada bavi se samim terminom intermedijalnosti, koji ima različita poimanja i za koji su razvijeni različiti pristupi i modeli. U ovom će se poglavlju izdvojiti pristup intermedijalnosti Irine Rajewsky (2005), koji uključuje potkategorije medijske kombinacije, medijske transpozicije i intermedijalnih referenci, te modeli intermedijalnosti Jensa Schrötera (2011), odnosno sintetična, formalna, transformacijska i ontološka intermedijalnost. Budući da se intermedijalnost često veže uz intertekstualnost, u ovom se dijelu rada razmatra i razlika između ovih dvaju pojmova, s posebnim naglaskom na teoriji citatnosti Dubravke Oraić Tolić (1990).

U drugom se poglavlju razmatra intermedijalnost u filmu, mediju koji se često smatra ili hibridnom strukturom koja u svoju teksturu označavanja uključuje druge medije, ili pak poljem u kojem se mogu odvijati intermedijalni procesi. Zbog različitih poimanja medija filma, u ovom će se dijelu stoga predstaviti paradigme pristupa intermedijalnosti u filmu prema Agnes Pethő (2010), od kojih je za ovaj rad najvažniji model komparativnih analiza. Jedna od potkategorija tog modela je i teorija adaptacije, koja će se detaljnije razložiti u poglavlju koje slijedi.

Adaptacija je termin koji ima mnogo primjena i koji se može promatrati na različite načine, zbog čega će se u ovome dijelu izložiti način na koji adaptacije sagledavaju Linda

Hutcheon (2006) i Irina Rajewsky (2005). Za njih adaptacija podrazumijeva proces adaptiranja, ali i sam proizvod adaptacije, koji će se detaljnije razmotriti u sljedećim dvama poglavljima.

U četvrtom će se poglavlju detaljnije razmotriti što adaptacija kao proces podrazumijeva. U procesu su adaptiranja važni načini na koji se mediji povezuju s recipijentima, a koji mogu biti kazivački, prikazivački i interaktivni. Adaptacija kao proces uključuje upravo pomak iz jednog načina povezivanja u drugi. U ovom će se poglavlju, nadalje, opisati strukture koje se mogu prenositi iz jednog načina povezivanja u drugi, a naglasak će se staviti na narativ i na osobitosti pojedinih medija koje se mogu imitirati u drugome mediju.

U poglavlju koje slijedi razmatrat će se adaptacija kao proizvod, u ovom slučaju upravo filmska adaptacija, i to filmska adaptacija romana i stripa. Ovdje će se izložiti i razlike i sličnosti između filma i romana, kao i filma i stripa, te poteškoće koje u adaptiranju mogu predstavljati razlike među navedenim medijima.

Sljedeće poglavlje bavi se prilagodbama i preinakama predložka koje se mogu razmatrati u filmskoj adaptaciji, odnosno načinima na koje se filmske adaptacije i predlošci mogu uspoređivati. Takve se prilagodbe mediju filma tiču ponajviše narativa, koji je struktura koja se najčešće prenosi iz jednog medija u drugi. Međutim, mediji se razlikuju u načinima na koji pripovijedaju, stoga će se u ovom poglavlju detaljnije izložiti narativne mogućnosti filma, romana i stripa, kako bi ih se u sljedećem dijelu rada moglo usporediti.

Posljednji i glavni dio rada čine komparativne analize filmskih adaptacija i njihovih predložaka. U ovom će se dijelu rada, kako je ranije navedeno, analizirati filmske adaptacije čiji su predlošci romani i stripovi, s posebnim naglaskom na intermedijalnim procesima uključenima u adaptiranje predložaka za filmsku adaptaciju. Komparativna analiza uključivat će stoga usporedbu književnih predložaka i njihovih filmskih adaptacija na primjeru romana *Otok Shutter* (*Shutter Island*, 2003) autora Dennisa Lehanea i njegove filmske adaptacije koju je režirao Martin Scorsese (2010), te zatim romana *Klub boraca* (*Fight Club*, 1996) Chucka Palahniuka i istoimene filmske adaptacije Davida Finchera (1999). Nadalje, komparativna će se analiza intermedijalnih fenomena vršiti i na stripovskim predlošcima i njihovim filmskim adaptacijama, i to na primjerima strip-serijala *Sin City* (1991-2000) Franka Millera i filmske adaptacije Roberta Rodrigueza (2005), te strip-serijala *Vrana* (*The Crow*, 1989) Jamesa O'Barra i istoimene filmske adaptacije Alexa Proyasa (1994).

Budući da se tema ovoga rada tiče intermedijalnosti i intermedijalnih procesa uključenima u proces adaptacije, filmske će se adaptacije razmatrati u skladu s definicijama intermedijalnosti koje navodi Pavao Pavličić (1988), kao i prema modelima Jensa Schrötera (2011), i to naročito prema modelu formalne ili transmedijalne intermedijalnosti (gdje se intermedijalnost sagledava kao koncept temeljen na formalnim strukturama koje nisu specifične za jedan medij, već su prisutne u različitim medijima) te transformacijske intermedijalnosti (gdje jedan medij upućuje ili se referira na drugi).

Nadalje, filmske će se adaptacije analizirati i prema potkategorijama intermedijalnosti koje definira Irina Rajewsky (2005). S obzirom da se u ovom slučaju filmske adaptacije razmatraju u odnosu na predložak iz drugoga medija, odnosno kao medijski proizvodi čiji je nastanak temeljen na specifičnom intermedijalnom transformacijskom procesu, ali i kao medijski proizvodi koji sadrže reference na prvotno djelo, u ovoj se analizi filmska adaptacija neće promatrati kao medijska kombinacija, odnosno samo kao film. Analizirat će se stoga samo intermedijalni procesi koji su uključeni u adaptiranju romana i stripa u film, pri čemu će se naglasak staviti na medijski specifična sredstva koja se prenose iz jednog medija u drugi, kao i na fenomen koji se usporedno može uočiti u romanima i filmovima te u stripovima i filmovima – narativ. Pažnja će se stoga usredotočiti na medijski specifične osobitosti i razlike u medijima, ali i na njihove sličnosti koje utječu na narativni proces. U analizi će se, stoga, naglasiti svojstva specifična medijima predložaka i mediju filma te njihov suodnos i suradnja u novome djelu – filmskoj adaptaciji, a posebna će se pozornost posvetiti i načinu na koji prenošenje narativa iz jednog medija u drugi utječe na recepciju publike.

1. Intermedijalnost

Intermedijalni odnosi i procesi prisutni su od samih početaka umjetnosti i medija (Rajewsky 2005: 44), ali zanimanje za intermedijalnost snažno je poraslo u dvadesetom stoljeću zahvaljujući shvaćanju da mediji ne postoje neovisno jedni od drugih (Grgurić 2010: 10, Schröter 2011: 2). Popularnost intermedijalnih istraživanja potaknuta je i veoma ubrzanim razvojem samih medija, osobito digitalnih, što je zahtijevalo teoretski okvir za istraživanje porasta medijskih relacija (Verstraete 2010: 11).

Iako su termin „intermedijalnost“¹ uveli teoretičari iz polja medijskih studija, Ginette Verstraete napominje da su za većinu istraživanja u području intermedijalnosti zaslužne discipline izvan medijskih i komunikacijskih disciplina, naročito književne studije, povijest umjetnosti, filmska teorija i filozofija (2010: 8). Budući da su bili suočeni sa sveobuhvatnom prisutnošću digitalnih medija, ovi su se kritičari okrenuli ideji intermedijalnosti kako bi rekonceptualizirali svoje predmete istraživanja (književne tekstove, slike, filmove) u odnosu prema digitalnim medijima (Verstraete 2010: 8). Interdisciplinarni temelj intermedijalnosti tako je omogućio teoretičarima iz različitih humanističkih polja (književne teorije, povijesti umjetnosti, glazbe, kulturologije, filozofije, filmskih studija itd.) sudjelovanje u diskursu o pitanjima intermedijalnosti.

Ovaj porast u razmatranju suodnosa različitih medija rezultirao je ne samo novim pristupima konceptu intermedijalnosti te novim načinima prezentiranja i rješavanja vezanih problema, već i, kako Irina Rajewsky navodi, novim pogledima na hibridizaciju medija i prelaženje granica između medija (2005: 44).

1.1. Različita poimanja intermedijalnosti

Iako interdisciplinarna narav intermedijalnosti omogućava sagledavanje intermedijalnih procesa iz više perspektiva, uključenost različitih disciplina u ovu raspravu uzrokuje i poteškoće u takvim istraživanjima jer ne postoji koherentan sustav kojim bi se obuhvatili svi procesi i pristupi istraživanju ovoga fenomena (Müller 2010: 16). Termin

¹ Termin „intermedijalnost“ prvi je upotrijebio Samuel Taylor Coleridge 1812. godine, i označavao je „biti između nečega“. Međutim, termin koji je uveo Coleridge nije se odnosio na medij u modernom smislu, već na alegoriju koja se ugrava kao intermedij između osobe i personifikacije. Intermedij kod njega, dakle, označava naratološki fenomen, a ne konceptualnu fuziju različitih medija (Grgurić 2010: 10).

„intermedijalnost“ zbog toga se, kako napominje Rajewski, često koristi kao nadređeni termin za više različitih kritičkih pristupa, gdje se u svakom od tih pristupa predmet istraživanja definira drugačije te se, ovisno o polju istraživanja, specifični ciljevi znatno razlikuju (2005: 44). Zbog toga se uz sam koncept intermedijalnosti vežu različite karakteristike i odrednice (Rajewsky 2005: 44).

Nadalje, Ginette Verstraete tvrdi da dodatne probleme u istraživanju intermedijalnih fenomena uzrokuje i samo definiranje medija (2010: 8). Svaka se rasprava o intermedijalnosti, kako napominje Verstraete, susreće s problemom tradicionalnog poimanja „medija“ i „medijalnosti“ te njihovog razlikovanja od koncepta „intermedijalnosti“ (2010: 8). Definicije medija i medijalnosti stoga se veoma razlikuju s obzirom na perspektivu discipline koja ih sagledava. Primjerice, sociolozi u komunikacijskim studijama naglašavaju društvene i komercijalne funkcije prenošenja poruka putem medija, stoga medij za njih predstavlja kanal komunikacije ili zabave (Verstraete 2010: 8). S druge strane, u definiranju medija književni se kritičari često okreću semiotici i označavanju, interpretirajući medije kao formalne nosioce značenja, ili pak kao ekspresivna sredstva u kojima materijalni-formalni označivač određuje označeno (Verstraete 2010: 9). Napokon, neki teoretičari, poput W. J. T. Mitchella (2005)², smatraju da ne postoje „čisti“ mediji, odnosno da je svaki medij već intermedijalan, što uzrokuje dodatne poteškoće u definiranju medija, medijalnosti i intermedijalnosti.

Uz probleme u definiranju „medija“, „medijalnosti“ i „intermedijalnosti“ kao moguću poteškoću u intermedijalnim istraživanjima Rajewsky navodi i pojavu mnoštva termina povezanih s intermedijalnim diskursom, koji su i sami definirani i korišteni na razne načine (2005: 44). Zbog toga dolazi do „(...) širenja heterogenih pojmova intermedijalnosti i heterogenih načina na koje se termin koristi“³ (Rajewsky 2005: 45). Najčešće spominjani termini koji označavaju pojave slične intermedijalnosti su *multimedijalnost* i *transmedijalnost*, te *hibridnost* ili *hibridizacija* (Verstraete 2010: 10). Budući da ovi termini označavaju raznolike suodnose umjetnosti i medija, te između ili unutar medija, odnose se na slične medijske fenomene. Međutim, značenjem se ipak mogu razlikovati jedni od drugih,

² „Here I think we must take hold of the conundrum from both ends and recognize that one corollary of the claim that ‘there are no visual media’ is that all media are mixed media. That is, the very notion of a medium and of mediation already entails some mixture of sensory, perceptual and semiotic elements. There are no purely auditory, tactile, or olfactory media either“ (Mitchell 2005: 260).

³ „The current state of affairs, then, is a proliferation of heterogeneous conceptions of intermediality and heterogeneous ways in which the term is used“ (Rajewski 2005: 45).

zbog čega Verstraete u svojem pregledu intermedijalnosti pobliže objašnjava svaku od navedenih pojava (2010: 10).

Termin „multimedijalnost“ (*multimediality*), kako navodi Verstraete, odnosi se na supostojanje različitih medija, jednoga uz drugog, unutar nekoga predmeta (kao što je, primjerice, u operi), bez fuzije različitih medija (2010: 10). Web stranice s vijestima se, na primjer, mogu smatrati multimedijalnim oblicima jer sadrže različite medije (riječi i slike) koji strukturalno ne utječu jedni na druge. Uz multimedijalnost se veže termin „hibridnost“ (*hybridity*), odnosno „hibridizacija“ (*hybridization*), koji okuplja postmoderne oblike spajanja i miješanja, tj. eklekticizme (npr. kolaže, fuzije i sl.). Müller spominje kako je za Marshalla McLuhana, koji se često smatra ocem postmoderne teorije hibrida, hibrid „susret dvaju medija“ (Müller 2010: 25). Uobičajeno karakteriziranje hibrida kao „kombinacije dosad izoliranih medijskih jedinica ili materijala“⁴ više ih stoga približava kategoriji multimedijalnosti, nego intermedijalnosti (Müller 2010: 26). S druge strane, transmedijalnost (*transmediality*) je vezana uz prevođenje jednoga medija u drugi, kao kad se, primjerice, roman pretvori u film ili film u videoigru (Verstraete 2010: 10).

Napokon, intermedijalnost se zbiva kad postoji suodnos različitih umjetnosti i medija unutar jednoga predmeta. Prema Verstraete, mediji među kojima se uspostavlja relacija moraju u tom kontaktu ostati raspoznatljivi, odnosno mora ostati vidljivo da je neki element umjetničkoga djela preuzet iz drugoga medija (2010: 10). Interakcija među medijima, Verstraete ističe, mora biti takva da oni transformiraju jedan drugoga, čime nastaje novi oblik umjetnosti, odnosno medijacija (Verstraete 2010: 10). Pavao Pavličić intermedijalnost definira na sličan način; za njega je intermedijalnost „postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi; jedan od tih medija obično je umjetnički“, a mediji među kojima se uspostavlja odnos moraju u tom kontaktu ostati prepoznatljivi, odnosno mora „(...) ostati vidljivo da je neki element djela preuzet iz drugoga medija i da je u djelu u kojem se pojavljuje on samo »gost«“ (1988: 170-171). Dakle, u intermedijalnome odnosu uvijek mora biti uočljiva i različitost medija i njihova suradnja na istome djelu. Prema Pavličiću, u intermedijalnome se odnosu evociraju načini organizacije materijala svojstveni drugome mediju, a jedna je od temeljnih svrha intermedijalnih zahvata pridodavanje novih značenja onome što neko djelo govori svojim normalnim i tradicionalnim sredstvima (1988:

⁴ „The common characterization of hybrid media as a ‘combination of hitherto isolated media units or materials’ moves them closer to our category of “multimediality,” which is distinct from “intermediality” owing to its “additive” principle“ (Müller 2010: 26).

171). Intermedijalni odnos je relacija među organiziranim medijima, koji imaju ne samo svoje karakteristične materijale, već i pravila i konvencije za njihovo strukturiranje. Intermedijalni odnos stoga je za Pavličića uvijek odnos među sustavima, a ne među pojedinačnim fenomenima (1988: 171).

Iako se koncepti intermedijalnosti, multimedijalnosti, hibridnosti i transmedijalnosti razlikuju, oni se naposljetku ipak odnose na slične medijske fenomene. Intermedijalnost se, kako ističe Verstraete, stoga može razmatrati u najširem smislu kako bi se odredilo opću transcendenciju i medijske granice kulture (2010: 10). Razlike između multimedijalnosti, transmedijalnosti, hibridizacije i intermedijalnosti u tom smislu postaju pitanja razlika u razmjerima intermedijalnosti koja se ispoljava u određenim slučajevima; možemo se zanimati za vidljivost različitih medija u djelu, možemo se pitati je li jedan medij dominantniji od drugoga, razmatrati jesu li različiti mediji harmonično integrirani ili transformiraju jedan drugoga i slično (Verstraete 2010: 10-11). Promatrana na ovaj način, intermedijalnost postaje široki fenomen koji se manifestira u različitim stupnjevima i razmjerima te, naposljetku, „sveopća mogućnost koja karakterizira sve oblike umjetnosti i medija na različite načine“⁵ (Verstraete 2010: 11). Upravo zbog opisanih neizmjenjnih varijacija u oblicima i poimanjima intermedijalnosti, Verstraete se u svojem pregledu ključnih konceptualnih predmeta intermedijalnosti naposljetku odlučuje za termin „intermedijalnosti“ (*intermedialities*), u množini, kako bi obuhvatila sva moguća značenja ovoga pojma (2010: 11).

Prije osvrta na pristupe intermedijalnim odnosima i procesima, nužno je, međutim, napraviti distinkciju između intermedijalnosti i koncepta koji je bio početna točka za mnoge pokušaje teoretiziranja intermedijalnog – fenomena intertekstualnosti.

1.2. Intermedijalnost i intertekstualnost

Budući da postoje paralele između razvitka koncepta intertekstualnosti i koncepta intermedijalnosti, s vremenom je došlo do zamagljivanja granica između njih, kao i do brojnih preklapanja denotacija i konotacija ovih koncepata. Tako su, primjerice, mnogi procesi koji se danas nazivaju intermedijalnim donedavno (naročito u 1970-ima) bili smatrani intertekstualnim (Müller 2010: 21).

⁵ (...) it has become a general possibility that characterizes all forms of art and media in different ways“ (Verstraete 2010: 11).

Intertekstualnost, koncept koji je 1969. uvela Julija Kristeva proširivanjem Bahtinova dijaloškoga principa, definira se kao „odnos među književnim tekstovima u kojem je za razumijevanje jednoga djela važno poznavanje drugoga, pri čemu je ta relacija ispunjena značenjem koje se na drugi način ne bi moglo ostvariti“ (Maković 1988: 7). Prema tome, o intertekstualnosti se govori onda kada se jedan tekst može razumjeti samo u suodnosu s drugim tekstovima. Intertekstualnost je stoga, prema Makoviću, prije svega svojstvo književnoumjetničkih tekstova, a književnost je poprište dijaloga među njima (1988: 7). Međutim, ako prihvatimo prošireno poimanje intertekstualnosti, u ovu se kategoriju osim književnih teksova mogu uvrstiti i filmovi koji se referiraju na druge filmove, slike koje se referiraju na druge slike itd.

Jedan od intertekstualnih fenomena je *citatnost*, kojeg Dubravka Oraić Tolić definira kao „svojstvo umjetničke strukture građene od citata,⁶ odnosno na načelu citiranja⁷“ (1990: 5). Citatnost je stoga „oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija⁸ postala dominantom kakva teksta, autorskog idiolekta, umjetničkog žanra, stila ili kulture u cjelini“ (Oraić Tolić 1990: 5).

Prema Oraić Tolić, svaka se citatna relacija sastoji od tri člana: 1. vlastitoga teksta, tj. teksta koji citira, 2. tuđega citiranoga teksta, odnosno eksplicitnog inteksta ili citata, 3. tuđega necitiranoga, ali podrazumijevanoga teksta, bivšeg konteksta iz kojega je citat preuzet, tj. podteksta (1990: 15). Polazeći od triju osnovnih članova citatne veze i slijedeći De Saussureove terminološke tradicije, Oraić Tolić konstruirala je poseban kategorijalni trokut citatne intertekstualnosti koji može poslužiti kao pouzdano ishodište u tipologiji citata (1990: 15-16). U kategorijalnom citatnom trokutu mjesto označitelja zauzima vlastiti tekst (T), mjesto označenoga citatni intekst (C), dok mjesto referenta, denotata ili označenog predmeta pripada podtekstu s kojim vlastiti tekst stupa u intertekstualnu vezu (PT). Iz te perspektive citati se mogu dijeliti na četiri osnovna načina: po citatnim signalima kojima se T ograđuje ili s pomoću kojih upućuje na postojanje C u okviru svoga, zatim po opsegu podudaranja između C i PT, po vrsti PT iz kojega su preuzeti C te, naposljetku, po semantičkoj funkciji C u sklopu T (Oraić Tolić 1990: 16).

⁶ Citat – eksplicitni intertekst, element citatne relacije (Oraić Tolić 1990: 5).

⁷ Citiranje ili citacija – citatni intertekstualni procesi (ibid.).

⁸ Citatna relacija – intertekstualna veza za koju je bitna pojava citata (ibid.).

Iako bi se podjela citata iz perspektive kategorijalnog citatnog trokuta mogla detaljnije izložiti, za raspravu o intermedijalnosti najvažnijom se čini podjela citata po vrsti podteksta iz kojeg su preuzeti citatni tekstovi. Po vrsti podteksta iz kojega potječu, Oraić Tolić umjetničke citate dijeli na tri skupine (1990: 21). Prva skupina su *intrasemiotički citati*, gdje podtekst pripada istoj umjetnosti kao i tekst, pa se citatni suodnos uspostavlja na relaciji književnost-književnost, slikarstvo-slikarstvo itd. (Oraić Tolić 1990: 21). Druga su skupina *intersemiotički citati*, u kojoj podtekst pripada drugim umjetnostima, pa se citatni odnos može uspostaviti na relaciji književnost-glazba, književnost-film itd. (Oraić Tolić 1990: 21). Budući da je u ovom slučaju riječ o prelaženju granica umjetničkih medija, intersemiotički bi se citati mogli nazvati intermedijalnim relacijama. Naposljetku, u treću skupinu citata po vrsti podteksta Oraić Tolić ubraja *transsemiotičke citate* (1990: 21). Ova skupina uključuje one citate za koje podtekst uopće ne pripada svijetu umjetnosti; to su svi neumjetnički verbalni tekstovi poput novinskih tekstova i reklamnih slogana, te tzv. tekstovi života, bilo oni napravljeni, iz civilizacije, bilo oni nenapravljeni, iz prirode (Oraić Tolić 1990: 21). Citatni se odnos u ovoj skupini stoga uspostavlja između umjetnosti i ne-umjetnosti u najširem smislu riječi (Oraić Tolić 1990: 21).

Kako bi svoju tipologiju citata prilagodila književnoj umjetnosti, Oraić Tolić ju modificira razlikovanjem pet osnovnih tipova književnoumjetničkih citata s obzirom na podtekst (1990: 22). Prema toj podjeli, citati mogu biti *interliterarni ili književni* (podtekst je drugi književni tekst), *autocitati* (podtekst je vlastiti tekst; riječ je o tzv. prepisivanju samoga sebe), *metacitati* (podtekstovi su iskazi o književnosti u književnim manifestima i programima, književnoznanstvenim studijama i sl.), *intermedijalni* (podtekstovi su drugi umjetnički mediji poput slikarstva, glazbe i filma) te *izvanestetski*, gdje su podtekstovi razni neumjetnički tekstovi (Oraić Tolić 1990: 22).

Osim Dubravke Oraić Tolić, citatnost kao svojstvo intertekstualne strukture razmatra i Ante Peterlić (1988). Međutim, on se bavi citatima u filmskoj umjetnosti, a ne književnosti, te razlikuje citate iz drugih filmova od citata iz drugih umjetnosti. Citate iz drugih filmova, koji se odnose na onaj dio filma u kojem se ponavlja dio drugoga, već postojećega filma, naziva *međufilmskima* (Peterlić 1988: 198). To ponavljanje može biti doslovno (npr. kopiranjem) ili perifrastično (nedoslovno; imitiranjem dijelova drugoga filma). I u jednom i u drugom slučaju citiranjem se može izravno uputiti na citirano djelo, ili pak ne moraju postojati jasni indikatori o citiranom djelu, pa je riječ o neizričitom citiranju (Peterlić 1988: 198). S druge strane, citate u tekstu koji prakticira intermedijalno citiranje Peterlić naziva *alofilmskim ili inofilmskim*, što

znači da se citiraju, „ponavljaju“ dijelovi iz drugog umjetničkog medija (1988: 198). Peterlić tako ističe da su takva ponavljanja zapravo uvijek perifrastrična jer je apsolutna transplantacija praktički nemoguća (1988: 198). Kao i u slučaju međufilmskih citata, alofilmski citati također mogu biti izričiti ili neizričiti (Peterlić 1988: 198).

Sagledavši tipologije citata koje uvode Peterlić (1988) i Oraić Tolić (1990), vidljivo je da one uključuju odnose između jednog umjetničkog medija (književnosti, odnosno filma) i drugih umjetničkih medija, što pripada domeni intermedijalnosti. Intermedijalni proces kojeg navodi Oraić Tolić je, dakle, citiranje u kojem podtekst pripada drugim umjetnostima; to su intersemiotički citati te, primijenjeni na književnost, intermedijalni citati (1990: 21-22). Peterlić, s druge strane, razmatra veze između filma i drugih umjetnosti, pa su takvi citati alofilmski ili inofilmski (1988: 198). Međutim, ono što je važno istaknuti jest da u njihovim tipologijama fenomen intermedijalnosti nije posebna, izdvojena kategorija, već samo jedna od potkategorija intertekstualnosti. Stoga, iako su se rasprave o konceptu intertekstualnosti pokazale korisnima za istraživanje međuodnosa i poveznica između različitih tekstova, u isto su vrijeme dovele do situacije u kojoj je pozornost uglavnom bila ograničena na književnu analizu i proučavanje pisanih tekstova (kao što je, primjerice, teorija citatnosti Dubravke Oraić Tolić). Kao što je Müller napomenuo, zbog naglaska na konceptu intertekstualnosti specifični su medijski aspekti poput materijalnosti i recepcije medija bili zanemareni (2010: 22). Intermedijalni se procesi u raspravama o intermedijalnosti stoga uglavnom nisu razmatrali, ili su pak, kako Müller navodi, bili smatrani samo marginalnom potkategorijom taksonomskog sustava intertekstualnosti, što znači da je zanemarena dinamična i interaktivna karakteristika inherentna konceptu intermedijalnosti (2010: 22).

Međutim, intermedijalnost je u nekim pristupima u 1990-ima, uz Bahtinov koncept dijalogizma i intertekstualnost Julije Kristeve, također poimana kao temeljno stanje, što znači da je koncept intermedijalnosti kasnije (tj. nakon početaka rasprava o intertekstualnosti i intermedijalnosti u 1970-ima) već smatran ravnopravnim intertekstualnosti (Rajewsky 2005: 47-48). Noviji se pristupi intermedijalnosti čak ni ne referiraju na intertekstualnost, već se temelje na teoretskim ili filozofskim stavovima o medijima. Tako Gaudreault i Marion, kako navodi Rajewsky, napominju da dobro razumijevanje medija zahtijeva razumijevanje odnosa s drugim medijima, jer se medij može razumjeti jedino kroz intermedijalnost i kroz interes za intermedijalno (2005: 48). Na slične ideje upućuje i Jens Schröter sa svojim konceptom ontološke intermedijalnosti, prema kojem su svi mediji povezani pa pojedinačni mediji ne postoje, već postoje samo intermedijalni odnosi koji nas okružuju (2011: 5-6). Još dalje u

priznavanju intermedijalne kvalitete medija ide Noël Carrol (2008: 7) koji drži da trebamo „zaboraviti na medij“, odbacujući ideju da svaki umjetnički oblik ima svoj razlikovni medij koji ga čini različitim od drugih umjetničkih oblika te uvjetuje zakone promatranog oblika, dok W. J. T. Mitchell (2005: 260) tvrdi da su „svi mediji izmiješani mediji“,⁹ što samo po sebi podrazumijeva intermedijalnu kvalitetu.

1.3. Pristupi intermedijalnosti

Kako Agnes Pethő navodi, u intermedijalnim se istraživanjima najviše kretalo u trima smjerovima (2010: 40). Prvi smjer uključuje studije koje se fokusiraju na intermedijalnost kao na temeljno stanje ili kategoriju, koji je rezultirao debatama o terminologiji i klasifikaciji intermedijalnih odnosa. Nadalje, drugi smjer uključuje praćenje povijesti medija s gledišta rođenja i suodnosa medija, koji je doživio porast zahvaljujući s jedne strane medijskim studijama Friedricha A. Kittlera i, s druge, konceptu remedijacije (*remediation*) koji su predstavili Bolter i Grusin te konceptu medijske konvergenije (*media convergence*) Henryja Jenkinsa (Pethő 2010: 40). Treći smjer, za kojeg se odlučuje Irina Rajewsky (2005: 47), koristi intermedijalnost kao kritičku kategoriju i potaknuo je detaljnu analizu intermedijalnih odnosa unutar određenoga teksta ili medija (Pethő 2010: 40).

Kao što je već navedeno, smjerovi istraživanja intermedijalnosti, odnosno označivanja određene pojave kao intermedijalne, ovise o disciplini, ciljevima odabranoga pristupa i poimanju o tome što sačinjava medij. Tako, primjerice, pristupi koji potiču od književnih studija najčešće naglašavaju oblik i funkcije intermedijalnih postupaka u medijskim produktima i medijskim konstelacijama. S druge strane, pristupi izvedeni iz medijskih studija ne usredotočuju se na već medijalizirane konfiguracije poput filma, teksta, slike i slično, već se fokusiraju na samu formaciju medija, na proces posredovanja ili medijalizacije kao takve, kao i na proces medijske transformacije (Rajewsky 2005: 49). Svaki od ovih pristupa nudi svoje definicije intermedijalnosti, ovisno o specifičnom fenomenu kojeg proučava. Ovakva raznolikost pristupa i definicija stoga svjedoči o vrlo širokoj i heterogenoj prirodi intermedijalnosti (Rajewsky 2005: 49). Zbog toga postoje modeli intermedijalnosti koji postavljaju različite predmete na skalu višeg ili nižeg stupnja intermedijalnosti, kao i oni koji se usredotočuju na samo jedan fenomen. Postoje i pristupi intermedijalnosti koji u obzir uzimaju širi domet fenomena i priznaju veću raznolikost intermedijalnih karakteristika, pritom

⁹ „(...) *all media are mixed media*“ (Mitchell 2005: 260).

uvodeći uže definirane potkategorije intermedijalnosti. Jednog od takvih modela uvodi i Irina Rajewsky (2005: 50) u svojoj raspravi *Intermedijalnost, intertekstualnost i remedijacija: intermedijalnost iz književne perspektive (Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality)*.

1.3.1. Pristup intermedijalnosti Irine Rajewsky

Pristup intermedijalnosti koji nudi Rajewsky je sinkronijski; njime ona nastoji izdvojiti različite manifestacije intermedijalnosti te razviti ujednačenu teoriju za svaku od njih (2005: 50). Ipak, kako Rajewsky ističe, to ne znači da ovaj pristup isključuje povijesnu dimenziju; naprotiv, ovaj pristup pretpostavlja da svaka tipologija intermedijalnih postupaka mora biti povijesno utemeljena (2005: 50). Dijakronijski pristup, odnosno povijesnu autentičnost, Rajewsky smatra važnim s obzirom na povijesnu autentičnost same intermedijalne konfiguracije koja se proučava, s obzirom na tehnološki razvitak određenoga medija, s obzirom na povijesne promjene u poimanjima umjetnosti i medija te s obzirom na funkcioniranje intermedijalnih strategija u određenom medijskom produktu (2005: 50). Pristup koji nudi Rajewsky stoga analizira pojedinačne slučajeve intermedijalnog s obzirom na njihovu specifičnost, dok se razmatraju i povijesne mijene u mogućnostima funkcioniranja intermedijalnih postupaka (Rajewsky 2005: 50-51). Prema tome, njezin pristup pripada trećem smjeru istraživanja intermedijalnosti. Naglasak je stoga na intermedijalnosti kao kategoriji za konkretnu analizu tekstova ili drugih medijskih proizvoda, što znači da se ne razmatraju genealoški odnosi između medija niti sam proces medijalizacije (*medialization*), već se usmjerava na konkretne medijske konfiguracije i njihove specifične intermedijalne karakteristike (Rajewsky 2005: 51). Ove se karakteristike razlikuju od jedne grupe medija do druge, zbog čega Rajewsky drži da zahtijevaju različita, uža poimanja intermedijalnosti (2005: 51). Ona stoga predlaže model za razlikovanje pojedinačnih potkategorija intermedijalnosti te za razvijanje ujednačene teorije za svaku od njih. Prema ovom modelu razlikuju se tri potkategorije intermedijalnosti: 1. medijska transpozicija, 2. medijska kombinacija te 3. intermedijalne reference (Rajewsky 2005: 51-52).

1.3.1.1. Medijska transpozicija

Prva potkategorija intermedijalnosti koju uvodi Rajewsky razmatra intermedijalnost u užem smislu *medijske transpozicije (medial transposition)*. Ona uključuje, primjerice, filmske adaptacije i novelizacije. Ovdje je intermedijalna karakteristika vezana uz način na koji medijski proizvod nastaje, odnosno uz transformaciju određenoga medijskoga proizvoda,

poput primjerice teksta ili filma, ili njegova supstrata u drugi medij (Rajewsky 2005: 51). Ovu potkategoriju zanima i proizvod, „genetska“ koncepcija intermedijalnosti, gdje je „originalni“ tekst, film i sl. „izvor“ novonastalog medijskog proizvoda, čiji je nastanak temeljen na specifičnom i obveznom intermedijalnom transformacijskom procesu (Rajewsky 2005: 51).

1.3.1.2. Medijska kombinacija

Druga potkategorija modela Irine Rajewsky je *medijska kombinacija* (*media combination*) koja uključuje fenomene poput opere, filma, kazališta, performansa, stripova, Sound Art-a itd., odnosno multimediju, miješane medije (*mixed media*) i intermedije (*intermedia*). Intermedijalna je karakteristika ove kategorije određena grupom medija koji tvore određeni medijski proizvod koji je rezultat ili pak proces kombiniranja barem dvaju konvencionalno različitih medija ili medijskih oblika artikulacije (Rajewsky 2005: 51-52). Svaki od tih dvaju medijskih oblika artikulacije, kako ističe Rajewsky, na svoj poseban način pridonosi konstituiranju i označavanju cjelokupnoga proizvoda (2005: 52). Ova kategorija obuhvaća i puko susjedstvo dviju ili više materijalnih manifestacija različitih medija, kao i pravu integraciju sastavnica. Budući da kombiniranjem različitih medijskih oblika mogu nastati novi, neovisni umjetnički ili medijski žanrovi, ova potkategorija intermedijalnosti naglašava dinamične, evolucijske procese (Rajewsky 2005: 52).

1.3.1.3. Intermedijalne reference

Posljednja potkategorija intermedijalnosti u užem smislu koju uvodi Rajewski su *intermedijalne reference* (*intermedial references*). O intermedijalnim se referencama najčešće raspravlja u kontekstu intertekstualnosti, s obzirom na to da postoji bliska veza između intermedijalnih i intertekstualnih referenci. Zbog toga je nužno razlikovati uže poimanje intertekstualnosti, kako ga, primjerice, poima Rajewsky, od širega poimanja kao što je slučaj, primjerice, s proširenim, metaforičnim pojmom Julije Kristeve o kojem je bilo riječi ranije. Pritom je važno napomenuti da usko poimanje „teksta“ u intertekstualnosti implicira da se pojedini književni tekst može referirati na drugi tekst. Međutim, Rajewsky u intertekstualne reference osim književnih tekstova uvrštava i filmove koji se referiraju na druge filmove, slike koje se referiraju na druge slike itd., pa je intertekstualnost u ovom slučaju potkategorija intramedijalnih referenci (2005: 54). Međutim, potkategoriji intermedijalnih referenci pripadaju, primjerice, reference na film u književnom djelu koje se mogu ostvariti evociranjem ili imitacijom određenih filmskih tehnika kao što su zumiranje (*zoom*), zatamnjenje i odtamnjenje (*fade out, fade in*), pretapanje (*dissolve*) i montažno editiranje, kao

i muzikalizacije književnih djela, *transposition d'art*¹⁰, ekphrasis, reference na slikarstvo u filmu ili u slikarstvu na fotografiju i slično (Rajewsky 2005: 52). Intermedijalne reference su prema tome strategije koje pridonose značenju medijskoga proizvoda jer medijski proizvod koristi svoja specifična sredstva da bi se ili referirao na pojedinačno djelo stvoreno u drugome mediju ili da bi se referirao na specifični medijski podsustav (npr. određeni filmski žanr) ili sustav drugoga medija (Rajewsky 2005: 52-53). Medijski je proizvod stoga sačinjen djelomično ili u potpunosti u odnosu prema djelu, sustavu ili podsustavu na kojeg se referira (Rajewsky 2005: 53). Iako intermedijalnost određuje komunikativno-semiotički koncept, Rajewsky ističe da je u ovom slučaju riječ o samo jednome mediju, odnosno o mediju koji se referira na drugi i koji je zapravo jedini materijalno prisutan (2005: 53). Kako Rajewsky napominje, „umjesto da kombinira različite medijske oblike artikulacije, dobiveni medijski proizvod tematizira, evocira ili imitira elemente ili strukture drugog, različitog medija upotrebom vlastitih, medijsko-specifičnih sredstava“¹¹ (2005: 53). Očito je, stoga, da ova potkategorija intermedijalnih odnosa odgovara Pavličićevom ranije navedenom određenju intermedijalnosti (1988: 170-171).

Iako pristup intermedijalnosti koji uključuje potkategorije medijske transpozicije, medijske kombinacije i intermedijalnih referenci možda nije dovoljno iscrpan jer ne uzima u obzir širok opseg fenomena niti raznolikost ciljeva koji opisuju cjelokupnu debatu o intermedijalnosti, te unatoč tome što je pristup prvenstveno namijenjen polju književnih studija, opisana se tipologija može primijeniti u analizi intermedijalnosti u kojoj su fokus rasprave fenomeni koji pripadaju trima potkategorijama.

Osim pristupa za kojeg se zauzima Irina Rajewsky, za raspravu o intermedijalnosti bitno je osvrnuti se i na modele koje definira Jens Schröter (2011).

1.3.2. Modeli intermedijalnosti Jensa Schrötera

U svojem radu *Diskursi i modeli intermedijalnosti (Discourses and Models of Intermediality)* Jens Schröter (2011) raspravlja o pitanju odnosa različitih diskursa i različitih medija. Pritom je važno napomenuti da on ne definira intermedijalnost, odnosno ne uvodi nova objašnjenja intermedijalnosti, već definira načine na koje se govori o intermedijalnosti u

¹⁰ *transposition d'art*: prijevod u drugi medij

¹¹ „Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means“ (Rajewsky 2005: 53).

općem kontekstu. On stoga navodi četiri modela diskursa intermedijalnosti: 1. sintetičnu intermedijalnost, 2. formalnu ili transmedijalnu intermedijalnost, 3. transformacijsku intermedijalnost i 4. ontološku intermedijalnost (Schröter 2011: 2).

1.3.2.1. Sintetična intermedijalnost

Prvi model Schröter zove *sintetičnom intermedijalnošću* (*synthetic intermediality*), odnosno „fuzijom“ različitih medija u jedan nad-medij. U ovom se diskurzivnom polju intermedijalnost sagledava kao proces fuzije nekoliko medija u jedan novi medij – „intermedij“ – koji je više od zbroja tih pojedinačnih dijelova. Schröter u svome djelu navodi tri faktora koja su karakteristična za ovaj model; to su stroga osuda „monomedija“ kao formi socijalne i estetske alijenacije, zatim oštro razlikovanje intermedija i miješanih medija (*mixed media*), te trijumf nad monomedijima kao socijalno oslobođenje u pogledu povratka „holističkim tipovima egzistencije“¹² (Schröter 2011: 2). Budući da je ta intermedijalna fuzija nova, doživljava se kao „senzualan i uzbudljiv, osvježavajući i osnažujući, regenerirajući preokret u horizontima“¹³ (Schröter 2011: 2). Može se stoga zaključiti da ta intermedijalna umjetnost ima funkciju razbijanja ustaljenih formi percepcije.

1.3.2.2. Formalna ili transmedijalna intermedijalnost

Drugi je Schröterov model *formalna ili transmedijalna intermedijalnost* (*formal or transmedial intermediality*), odnosno koncept temeljen na formalnim strukturama koje nisu specifične za jedan medij, već su prisutne u različitim medijima (Schröter 2011: 3). Primjerice, u filmskome su mediju prisutni i estetski realizirani koncepti i principi drugih medija, jednako kao što su koncepti filma realizirani u drugim medijima. Ovi su koncepti i principi odvojeni od materijalne osnove medija, stoga se promatraju kao relativno autonomni te su, prema tome, transmedijalni, iako se mogu realizirati samo unutar medijskoga supstrata. U transmedijalne strukture koje su neovisne o svome mediju Schröter ubraja narativ, fikcionalnost, ritmičnost i serijalnost (2011: 3). Iako ovi termini ne funkcioniraju na istoj razini, zajedničko im je to što su svi oni korišteni za usporedbu tvorevina različitih medija na apstraktnoj razini. U ovo diskurzivno polje Schröter također ubraja i medijsku transpoziciju Irine Rajewsky (Schröter 2011: 3).

¹² „holistic types of existence“ (Schröter 2011: 2)

¹³ „(...) it is experienced as a sensual and exciting, refreshing and invigorating, regenerating shift in one's own horizons“ (Schröter 2011: 2).

1.3.2.3. Transformacijska intermedijalnost

Treći je Schröterov model *transformacijska intermedijalnost* (*transformational intermediality*). U ovom se slučaju intermedijalna veza sastoji u reprezentaciji jednoga medija drugim. U ovo polje Schröter uključuje i remedijaciju Boltera i Grusina (2011: 5). Međutim, Schröter napominje kako je upitno može li se u ovome slučaju uopće govoriti o intermedijalnosti, budući da predmet određenoga medija (primjerice, film) ne sadrži drugi medij (npr. sliku), već ga samo reprezentira (2011: 5). Tako Schröter smatra da slika u filmu ili zgrada na fotografiji u tom slučaju nisu više slike ili zgrade, već integralni dijelovi medija koji ih reprezentira (2011: 5). Na jednak način fotografija pisanoga teksta ne sadrži intermedijalnu vezu jer je to jednostavno fotografija koja upućuje na tekst, pa pisani tekst postaje predmet reprezentacije (Schröter 2011: 5). Ipak, Schröter napominje da ako fotografija može ukazivati na tekst, onda ipak može postojati određena veza između dva medija; jedan medij upućuje na drugi i zbog toga može komentirati reprezentirani medij (2011: 5). Međutim, kako ističe Schröter, da bismo govorili o intermedijalnoj reprezentaciji, nužno je da se ona eksplicitno referira na reprezentirani medij (2011: 5). Opisi takvih transformacija za Schrötera stoga uvijek imaju ontološke implikacije jer, da bi se transformacija mogla opaziti, moraju sadržavati znanje o tome što transformirani medij jest, kao i znanje o tome što je medij koji reprezentira (2011: 5). Moraju se stoga utvrditi temeljne razlike koje omogućuju opis onoga što je medij koji reprezentira „dodao“ reprezentiranom mediju, odnosno opis načina na koji je reprezentirani medij „izmješten“ (Schröter 2011: 5). Ovime se tako ulazi u Schröterovo sljedeće područje transformacijske intermedijalnosti, odnosno u ontološku intermedijalnost.

1.3.2.4. Ontološka intermedijalnost

Četvrti Schröterov model je *ontološka intermedijalnost* (*ontological intermediality*), kojom se sugerira da mediji uvijek postoje u suodnosu (Schröter 2011: 5). Prema ovom modelu pojedinačni mediji ne postoje, već postoje samo intermedijalni odnosi koji nas okružuju. Budući da ono što se čini specifičnim za određeni medij ovisi o onome što drugi mediji nemaju, odnosno o implicitnim definicijama drugih medija koji se moraju koristiti za uspoređivanje, Schröter ističe da su termini drugih medija paradoksalno potrebni za konstruiranje definicije jednoga medija (2011: 5). Drugim riječima, svaki je medij povezan s drugim medijima. Budući da termini za opis novoga medija mogu jedino biti posuđeni iz već postojećeg jezika ili sastavljanjem neologizama od već postojećih termina, slijedi zaključak da ontološka intermedijalnost prethodi obilježjima danih, već definiranih medija (Schröter 2011: 5). Prema ovome je modelu stoga upravo intermedijalnost, a ne mediji, ono što je

prvobitno (Schröter 2011: 6). Ontološka intermedijalnost, prema tome, potkopava ideju jasno odijeljenih segmenata medija, zbog čega Schröter drži da ju se može usporediti s transmedijalnom intermedijalnošću (2011: 6).

Kao što se može zaključiti, u svim je Schröterovim modelima intermedijalnost inherentno svojstvo svakoga medija. Stoga, iako se koncept medija u svakom od ovih modela razlikuje, Schröter napominje da se ne bi trebalo započinjati s definicijama medija i tek onda raspravljati o intermedijalnosti, već upravo suprotno, jer intermedijalno polje proizvodi definicije medija (Schröter 2011: 6).

Prema Schröteru je, stoga, intermedijalnost inherentna svakome mediju, ali medij u kojemu se medijske relacije i interakcije možda najlakše opažaju je film. Time se, dakle, opravdava intermedijalna karakteristika filma, na koju ću se osvrnuti u sljedećem poglavlju.

2. Intermedijalnost u filmu

Zbog svojih intermedijalnih karakteristika film – uz književnost – dominira diskursom o intermedijalnosti. Gotovo svaka studija o intermedijalnosti stoga navodi film kao moguće polje u kojem se intermedijalnost može opažati. Štoviše, Hrvoje Turković navodi da se za film otprva ukazivalo na to da je „multimedijjski“, odnosno da je on kombinacija sastojaka više umjetnosti: fotografije, slikarstva, arhitekture, kazališta, glazbe, književnosti itd. (2008b: 16). Film, na primjer, sa slikarstvom dijeli vizualnu, dvodimenzionalnu površinu na koju se nanosi/projicira slika, dok, primjerice, sa književnošću i kazalištem dijeli tekstualni plan za realizaciju, odnosno dijaloge (ibid.). S obzirom da se u filmu mogu adaptirati i spajati odvojena svojstva iz različitih medija, medijske interakcije i interferencije u filmu mogu se stoga uočiti na gotovo svakoj razini. Jasno je, dakle, da film sadrži cijeli niz intermedijjskih odnosa i procesa.

Međutim, kako ističe Agnes Pethő u svojem pregledu metodologija proučavanja intermedijalnosti u filmu, i dalje se raspravlja o tome što je zapravo film, odnosno o tome je li film samo jedan od mnogih medija naše kulture, ili on kombinira više od jednog pa je stoga intermedij ili ultimativni „hibridni“ medij koji u svoju teksturu označivanja uključuje druge medije, ili ga se pak može smatrati samo „mjestom“ ili „poljem“ u kojem se mogu odvijati intermedijalni odnosi i medijske transformacije (2010: 48). Tako, primjerice, Noël Carrol drži da „film nije jedan izlučiv fizički medij, nego je raspon ili zbirka medija, nekih odnedavna izumljenih, nekih još neizumljenih“ (2008: 7). Međutim, uzevši u obzir najčešće pristupe istraživanju intermedijalnosti u filmu, Pethő navodi da se sve definicije filma mogu svesti na dvije temeljne: film je ili medij koji je s drugim medijima ulazi u interakciju na različite načine i na nekoliko razina, ili medij koji je razvio određene konfiguracije koje se mogu nazvati intermedijalnim (2010: 49). Iako se definicije i pogledi na film razlikuju, jasno je stoga da svi pristupi istraživanja intermedijalnosti priznaju intermedijalnu kvalitetu ovoga medija.

2.1. Paradigme rasprava o intermedijalnosti u filmu

Problem intermedijalnih interakcija u filmu od samoga se početka filmske povijesti odrazio na rane teoretičare filma, a načini na koje se o intermedijalnim pojavama raspravlja u filmskoj teoriji ili analizi Pethő grupira u nekoliko paradigmi (2010: 50). Tako izdvaja model

u kojem je film promatran kao sinestetičko iskustvo, zatim transmedijalne teorije filma, komparativne analize te historiografsku paralaksu i medijsku arheologiju (Pethő 2010: 50-56).

2.1.1. Film kao sinestetičko iskustvo

Kako Pethő navodi, od prvih filmskih pokušaja prikazivanja priče i izazivanja emocija kombinacijom slika u pokretu, glazbe i riječi prisutna je ideja da je film nezaobilazno povezan s drugim medijima i umjetnostima (2010: 50). Primjere za to nalazimo već u ranim desetljećima filmske povijesti kad su se koristile sinestetske metafore za opisivanje biti filma kao novoga medija i nove umjetnosti (Pethő 2010: 50). U ovim je opisima film uspoređivan s drugim umjetnostima da bi se odredilo ono što film jest i što on nije, odnosno da bi se definirale specifičnosti ove umjetnosti (Pethő 2010: 50). Kao primjer za ovu tvrdnju Pethő navodi taksonomiju filma koju je razradio pjesnik Vachel Lindsay 1915. godine (2010: 50). U svojoj taksonomiji Lindsay opisuje film ili kao „skulpturu u pokretu“, „sliku u pokretu“ ili „arhitekturu u pokretu“ (Pethő 2010: 50). Kako Pethő navodi, sklonost opisivanja filma ukazivanjem na analogije s drugim umjetnostima nastavlja se i kod Sergeja Ejzenštejna, čija je teorija filmske montaže razrađena na konceptu filma kao „glazbe za oči“ (2010: 50). Pethő smatra da se ovakvo teoretiziranje povezanosti filma i drugih umjetnosti i korištenje sinestetičkoga jezika u opisima može pripisati ranom ostvarenju onoga što će kasnije postati poznato kao fenomen remedijacije u Bolterovoj i Grusinovoj teoriji iz 1999. godine ili onoga što Schröter označava ontološkom intermedijalnošću, gdje se definicija medija u nastajanju stvara usporedbama s drugim, otprije poznatim umjetnostima i medijima (2010: 51). Pethő dalje navodi da je to je također dosljedno s procesom koji je nužno uključen u nastajanje novoga medija, u kojem prema Gaudreaultu i Marionu razumijevanje jednoga medija uključuje razumijevanje odnosa s drugim medijima, tj. intermedijalnost (2010: 51).

Ipak, argumenti za prihvaćanje nove, sedme umjetnosti također su doveli do snažnog odbacivanja prevelike kontaminacije filma drugim umjetnostima, posebice književnošću. Takve se debate obnavljaju s vremena na vrijeme uvođenjem novih tehnologija u film, kao što je primjerice, bilo s uvođenjem zvuka ili s pitanjima oko adaptacija književnih djela (Pethő 2010: 51-52).

2.1.2. Transmedijalne teorije filma

Kao što Pethő podsjeća, u području naratologije filmska se priča teoretizira na temelju pojmova razvijenih u književnoj naratologiji (2010: 52). Prvi teoretičari koji su književnu naratologiju primijenili na film bili su ruski formalisti poput Borisa Ejhenbauma, Viktora

Šklovskog i Jurija Tinjanova (Pethő 2010: 53). Naratologija Davida Bordwella također se temelji na formalističkim kategorijama kao što su, primjerice, fabula i siže, dok teorije filmskoga pripovijedanja i gledišta Edwarda Branigana preoblikuju Genetteove kategorije (Pethő 2010: 53). Međutim, Pethő drži da je ovakve teorije upitno uključiti u rasprave o intermedijalnosti jer se naratološke kategorije smatraju transmedijalno primjenjive upravo stoga što se narativna struktura prema nekim stajalištima ne smatra specifičnom za određeni medij (2010: 53). Ove teorije stoga ne pristupaju filmu kao mediju koji ima potencijal bavljenja intermedijalnim odnosima, iako postoje slučajevi u kojima se transmedijalni teoretski okvir koristi u raspravama o specifičnostima i razlikama medija. Kao jednu od takvih rasprava Pethő navodi *What Novels can Do that Films can't (and Vice Versa)* Seymoura Chatmana, iako smatra da se zapravo može svrstati i u sljedeću kategoriju (2010: 53).

2.1.3. Komparativne analize

Komparativne analize filma i drugih umjetnosti najčešće služe kao inter-art teorije koje uspoređuju dva umjetnička oblika ili medija (primjerice filmske umjetnosti i slikarstva, filmske umjetnosti i književnosti). Kako navodi Pethő, ova kategorija pokriva veoma široka područja istraživanja, poput filma i fotografije, filma i arhitekture, filma i novih medija, filma i računalnih igrara itd. (2010: 54). Međutim, Pethő napominje da ovakve teorije obično ne uključuju samo komparativno predstavljanje jednog umjetničkog oblika nasuprot drugom, već navodi četiri tipa takvih analiza, ovisno o specifičnom predmetu proučavanja (2010: 53).

Prvi tip komparativnih analiza kojeg navodi Pethő bavi se traganjem za utjecajima i pozajmnicama između umjetnosti i medija te njihovom genealoškom suodnosu (2010: 53). Nadalje, drugi tip komparativnih analiza proučava konkretne pojave interumjetnosti, odnosno prikaze jedne umjetnosti unutar druge; takvim se pristupom, primjerice, koristi Seymour Chatman u već spomenutom eseju koji se bavi načinima na koje se pojedina književna sredstva mogu prikazati u filmu (Pethő 2010: 53). Treći tip komparativnih analiza između filma i drugoga medija uključuje komparativne analize koje se bave fenomenom koji se usporedno može uočiti u umjetnostima (Pethő 2010: 53). Toj kategoriji, primjerice, pripada pristup Roberta Stama koji je proučavao reflektivnost u književnosti i filmu (Pethő 2010: 53). Za ovaj se rad, međutim, najbitnijom čini posljednja potkategorija komparativnih analiza prema Pethő: teorije adaptacije (2010: 53). Budući da ovaj rad uključuje usporedbu filmskih adaptacija s njihovim predlošcima, ovu je potkategoriju nužno detaljnije razložiti.

2.1.3.1. Teorije adaptacije

Kao posljednju potkategoriju komparativnih analiza Pethő navodi teorije adaptacije (*adaptation theories*), bez obzira na to što se u nekim radovima koji analiziraju odnos između dvaju medija ne polazi iz perspektive medijalnosti (2010: 54). Naime, starija su se proučavanja adaptacija uglavnom bavila problemom „vjernosti“ koji preispituje u kojoj su mjeri adaptacije „vjerne“ svom predlošku (Pethő 2010: 54). Kako Nico Dicecco navodi, problem sagledavanja adaptacija prema kriteriju „vjernosti“ je u tome što se procjena vrijednosti adaptacije temelji na njezinoj bliskosti izvoru, čime se zanemaruju ne samo materijalne razlike između medija, već i autonomija novonastalog umjetničkog djela (2015: 164). Uz to, procjena vrijednosti analize ili fokus analize prema tom kriteriju ni nema smisla jer doslovna reprodukcija izvora niti nije moguća, a to također često nije ni cilj adaptatora (Hutcheon 2006: 16, 6-7). Iz tih je (i mnogih drugih) razloga (v. primjerice Stam 2008: 218-220) odbacivanje „diskursa vjernosti“, kako Pethő navodi, bila prekretnica u povijesti teorije adaptacije, nakon čega su se adaptacijske teorije okrenule u smjeru bahtijanskog dijalozma i intertekstualnosti te, posredno, intermedijalnosti (2010: 54).

2.1.4. Historiografska paralaksa i medijska arheologija

Termin historiografska paralaksa (*parallax historiography*) odnosi se na način na koji se raniji oblici filma ponovno razmatraju i reinterpetiraju iz perspektive novijih medijskih oblika filma i obrnuto, odnosno kako se noviji oblici mogu interpretirati iz perspektive ranijih oblika filma (Pethő 2010: 55). Citirajući Catherine Russell koja je uvela ovaj termin, Pethő navodi da je „termin paralaksa koristan za opisivanje ove historiografije jer je to termin koji invocira preokret u perspektivi, kao i osjećaj paralelizma“¹⁴ (citirano prema Pethő 2010: 55).

Iako bi se moglo raspravljati o tome koliko se odnos između starijih i novijih oblika filma može smatrati intermedijalnim, Pethő drži da je ovaj pristup prikladan u vremenu iznimnoga množenja medijskih oblika pokretnih slika i širenja područja remedijacije filmskih tehnika (2010: 55). Kao primjer stajališta iz perspektive paralakse Pethő navodi mišljenje teoretičara medija Leva Manovicha koji Mélièsa smatra ocem računalne grafike, a dodaje i da postoji nekoliko studija o računalnim igrama ili digitalnim medijima koji vuku paralele s ranim filmovima (2010: 55).

¹⁴ “The term parallax is useful to describe this historiography, because it is a term that invokes a shift in perspective as well as a sense of parallelism” (Petho 2010: 55).

S obzirom na sve navedene paradigme načina na koje se o intermedijalnim pojavama raspravlja u filmskoj teoriji ili analizi, može se zaključiti da svaki od njih može biti adekvatan za analizu intermedijalnih odnosa i procesa u filmskom mediju, ovisno o disciplini te predmetu i cilju istraživanja. Budući da će se u ovom radu analizirati intermedijalne značajke filmskih adaptacija književnih i stripovskih ostvaraja, u razmatranju intermedijalnosti primijenit će se komparativna analiza između stripa i filma, te književnosti i filma. U sljedećem će se poglavlju stoga detaljnije izložiti jedna od potkategorija komparativnih analiza filma - teorija adaptacije.

3. Teorija adaptacije

Kao što teoretičarka Linda Hutchen navodi, „adaptacije su danas svuda: na televizijskom i filmskom platnu, na glazbenoj i dramskoj pozornici, na internetu, u romanima i stripovima, u vašim najbližim tematskim parkovima i igraonicama“¹⁵ (2006: 2). Međutim, sam termin „adaptacija“ odlikuje se pluralnošću značenja i primjena, od kojih većina aludira na proces prilagodbe alternativnoj svrsi, funkciji ili okolini. U medijskom kontekstu adaptacija se definira kao „izmijenjena ili ispravljena verzija teksta, glazbene kompozicije itd., adaptirane prema romanu ili sličnom književnom izvoru za snimanje, emitiranje ili izvedbu na pozornici“¹⁶ (Brokenshire 2014). Međutim, kao što Brokenshire (2014) ističe, ova je definicija točna, ali je ipak pomalo nepodudarna sa suvremenim teorijama adaptacije koje su se odmakle od jednosmjernog pomaka književnosti prema filmu. Nedostatak ove definicije je i u tome što ona promatra adaptaciju samo kao proizvod, a zanemaruje pluralnost primjena ovoga termina.

S druge strane, mnogi su kritičari svjesni da je „adaptacija“ termin kojim se ne obuhvaćaju samo, kako se najčešće misli, filmske adaptacije književnih djela, već da taj termin ima širok opseg primjena. Uz to, oni ne promatraju adaptaciju samo kao proizvod, nego se osvrću i na sam proces adaptiranja, kao i na recepciju tog proizvoda. Tako, primjerice, Linda Hutcheon (2006: 16-22) smatra da se adaptacije mogu promatrati i kao proizvod i kao proces kojim je proizvod stvoren, dok Irina Rajewsky (2005: 53) tvrdi da se adaptacije mogu svrstati u tri potkategorije intermedijalnosti, ovisno o gledištu. S obzirom na pluralnost značenja termina „adaptacija“, u sljedećim će se dijelovima ovoga rada stoga detaljnije razložiti stajališta Linde Hutcheon i Irine Rajewsky o upotrebi ovoga termina.

3.1. Adaptacija prema Lindi Hutcheon

Za Lindu Hutcheon termin „adaptacija“ ima višeslojnu primjenu. Za Hutcheon se „adaptacija“ istovremeno odnosi na 1) proizvod koji je rezultat promjene, odnosno reformatiranja određenoga izvora, te na 2) proces kojim je proizvod stvoren, što uključuje proces stvaralaštva (adaptatorova kreativna interpretacija izvora) i proces recepcije

¹⁵ „Adaptations are everywhere today: on the television and movie screen, on the musical and dramatic stage, on the Internet, in novels and comic books, in your nearest theme park and video arcade“ (Hutcheon 2006: 2).

¹⁶ „An altered or amended version of a text, musical composition, etc., (now esp.) one adapted for filming, broadcasting, or production on the stage from a novel or similar literary source“ (Brokenshire 2014).

(palimpsestička intertekstualnost publike) (2006: 16-22). Ako djelo zovemo adaptacijom, to znači da prihvaćamo njegovu otvorenu vezu s drugim djelom ili djelima, te stoga uvijek osjećamo prisutnost djela koji zasjenjuje ono kojeg direktno doživljavamo (Hutcheon 2006: 6). Hutcheon tako navodi tvrdnju Rolanda Barthesa da interpretirati adaptaciju kao adaptaciju znači odnositi se prema njoj „(...) ne kao prema 'djelu', već kao prema 'tekstu', pluralnoj 'stereofoniji jeka, citata i referenci'“¹⁷ (2006: 6). Ipak, Hutcheon ističe da su adaptacije autonomna djela koja se mogu interpretirati i cijeniti kao takva (2006: 6).

Iako adaptacija ima dvostruku prirodu, Hutcheon napominje da to ipak ne znači da bi vjernost ili bliskost predlošku trebale biti kriterij ili fokus analize, budući da taj kriterij implicira da je cilj adaptacije da jednostavno reproducira predložak (2006: 6-7). Ona navodi da je adaptacija ponavljanje, ali ne replikacija, jer adaptacija podrazumijeva prilagodbu, promjenu, podešavanje, što se može ostvariti na različite načine (Hutcheon 2006: 7). Fenomen adaptacije stoga se može sagledavati s tri različite perspektive; može ju se promatrati kao formalnu tvorevinu ili proizvod, kao proces stvaranja, ili pak kao proces recepcije (Hutcheon 2006: 7-8).

3.1.1. Adaptacija kao formalna tvorevina ili proizvod

Promatrana kao formalna tvorevina ili proizvod, adaptacija je objavljena i opsežna transpozicija jednog ili više djela (Hutcheon 2006: 7). Ovo transkodiranje može uključivati promjenu medija (primjerice, romana u film) ili žanra (npr. epa u roman), ili pak promjenu okvira i konteksta, jer pričanje iste priče s različite točke gledišta može proizvesti drugačiju interpretaciju. Transpozicija također može značiti promjenu u ontologiji od stvarnog do fikcionalnog; od povijesnog zapisa ili biografije do fiktivnog narativa (Hutcheon 2006: 8).

Hutcheon navodi da se u raspravama o adaptaciji često rade analogije s prijevodom i parafrazom (2006: 16-17). Uspoređivanje adaptacije s prijevodom logično je jer se adaptacije smatraju potvrđenim i proširenim obradama određenih tekstova pa tako, baš kao i kod prevođenja, u krajnjem proizvodu dolazi do promjene. I stoga, budući da je doslovan prijevod nemoguć, „(...) ne može biti ni doslovne adaptacije“¹⁸ (Hutcheon 2006: 16). S obzirom na to da i premještanje u drugi medij podrazumijeva promjenu, odnosno reformatiranje, u tom će se procesu nešto dobiti, a nešto izgubiti. Budući da je kod adaptacija riječ o prevođenju iz jednog medija u drugi, adaptacije su u mnogim slučajevima remedijacije, odnosno specifični

¹⁷ „(...) not a 'work', but a 'text', a plural 'stereophony of echoes, citations, references'“ (Hutcheon 2006: 6).

¹⁸ „(...) there can be no literal adaptation“ (Hutcheon 2006: 16).

prijevodi u obliku međusemiotičkih transpozicija iz jednog znakovnog sustava u drugi (Hutcheon 2006: 16). Za Hutcheon su adaptacije stoga prijevodi u vrlo posebnom smislu, u obliku transmutacije ili transkodiranja, nužnog bilježenja u novi skup konvencija i znakova (2006: 16).

S druge strane, učestala alternativa analogiji s prevođenjem u raspravama o adaptaciji je ideja parafraze jer bi parafraza također mogla biti oblik prijevoda, ali onog u kojem se autorove riječi ne slijede doslovno, već se prenosi njihov smisao (Hutcheon 2006: 17).

3.1.2. Adaptacija kao proces stvaranja

Prema Hutcheon, adaptacija kao proces stvaranja uvijek uključuje i (re-)interpretaciju i zatim (re-)kreaciju (2006: 8). Mnogi su razlozi zbog kojih bi adaptatori odabrali određenu priču za transkodiranje u određeni medij ili žanr. Prema Hutcheon, oni nastoje osporiti estetske ili političke vrijednosti adaptiranog teksta, koliko mu i odati počast (2006: 20). Bez obzira na adaptatorov motiv, adaptacija je čin prisvajanja ili svojevrsnog spašavanja, a to je uvijek dvostruki proces interpretacije, nakon koje slijedi stvaranje nečega novog. Adaptacija, stoga, nije samo slijepo kopiranje, a adaptirani tekst nije nešto što se treba reproducirati, već nešto što je potrebno interpretirati i ponovno stvoriti. Zbog toga Hutcheon smatra da su adaptatori najprije tumači, a tek potom stvaraoci (2006: 18).

3.1.3. Adaptacija kao proces recepcije

Treći način sagledavanja adaptacije koji navodi Linda Hutcheon je adaptacija kao proces recepcije (2006: 8). Hutcheon ističe da je u ovom pogledu adaptacija neizbježno vrsta intertekstualnosti ako je primatelj upoznat s adaptiranim tekstom (2006: 21). To je, stoga, neprekidan dijaloški proces u kojem uspoređujemo otprije poznato djelo s onim s kojim smo u doticaju. Iz toga proizlazi da su adaptacije, baš kao i svi drugi tekstovi¹⁹ prema Kristevinoj teoriji intertekstualnosti, „(...) mozaici citata, vidljivih i nevidljivih, čujnih i nečujnih; u svakom slučaju uvijek već napisanima i pročitanimi“²⁰, s tim da se adaptacije još sagledavaju i kao adaptacije specifičnih tekstova (Hutcheon 2006: 21). Publika će, međutim, često prepoznati da je neko djelo adaptacija više specifičnih tekstova. Kao primjer takvih djela Hutcheon navodi filmove o Drakuli koji se danas često sagledavaju kao adaptacije ranijih

¹⁹ Pojam „tekst“ u ovom slučaju ima prošireni, metaforični smisao, na način kako ga shvaća Julija Kristeva.

²⁰ „(...) mosaics of citations that are visible and invisible, heard and silent; they are always already written and read.“ (Hutcheon 2006: 21)

filmova iste teme, ali i romana Brama Stokera (2006: 21). Takve su adaptacije za publiku očito višeslojne jer su direktno povezane s prepoznatljivim djelima, stoga ih publika doživljava kao „palimpseste sjećanja na druga djela koja odjekuju kroz ponavljanja s varijacijama“²¹ (Hutcheon 2006: 8).

Ukratko, adaptacije se prema Hutcheon mogu opisati kao: priznate transpozicije jednog ili više prepoznatljivih djela, kreativni i interpretativni čin prisvajanja ili spašavanja te intertekstualnog bavljenja adaptiranim djelom (2006: 8). Ovo trostruko poimanje adaptacije uključuje ne samo filmske i kazališne produkcije, već i obrade pjesama, uglazbljenu poeziju, *remakeove* filmova, videoigre itd. Međutim, kao što Hutcheon napominje, njeno poimanje adaptacije ne uključuje plagijarizme te *sequele* i *prequele*, kao ni *fan fiction* (2006: 9).

Osim Linde Hutcheon, adaptaciju i njezino poimanje razmatra i Irina Rajewsky u svojem pristupu intermedijalnosti, kojeg se ranije u ovom radu detaljnije izložilo. Kao i Hutcheon, i Rajewsky priznaje više načina na koje se adaptacija može sagledavati.

3.2. Adaptacija prema Irini Rajewsky

Irina Rajewsky (2005) u svojem pristupu intermedijalnosti uvodi tri potkategorije intermedijalnosti, odnosno potkategoriju medijske transpozicije, potkategoriju medijske kombinacije te potkategoriju intermedijalnih referenci. Međutim, Rajewsky također ističe da jedna medijska konfiguracija može ispuniti kriterije dviju ili čak svih triju intermedijalnih potkategorija (2005: 53). Kao primjer takve konfiguracije navodi filmsku adaptaciju koja se može svrstati u kategoriju medijske kombinacije, ali i medijske transpozicije te u kategoriju intermedijalnih referenci (2005: 53).

Prema Rajewsky, filmske se adaptacije mogu promatrati samo kao film i stoga se mogu svrstati u kategoriju medijske kombinacije (2005: 53). S druge strane, kao adaptacije književnih djela mogu pripadati i kategoriji medijske transpozicije. U ovom se slučaju razmatra način na koji medijski proizvod nastaje, tj. način na koji se određeni medij ili njegov supstrat transformira u drugi medij, ali i medijski proizvod čiji je nastanak temeljen na obveznom transformacijskom procesu (Rajewsky 2005: 53). Međutim, proizvod medijske transpozicije može sadržavati reference na originalno, prvotno književno djelo, te filmske

²¹ „(...) palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation“ (Hutcheon 2006: 8).

adaptacije prema tome mogu pripadati i kategoriji intermedijalnih referenci (Rajewsky 2005: 53). Dakle, u slučaju filmske adaptacije, gledatelj „prima“ izvorni književni tekst uz gledanje filma, te promatra razlike ili sličnosti između književnoga djela i adaptacije. Kako Rajewsky napominje, ova se recepcija ne događa samo zbog prijašnjega znanja ili kulturološke pozadine gledatelja, već i zbog same konstitucije filma, čime se otvaraju novi slojevi značenja koji se proizvode upravo referiranjem ili stavljanjem filma i književnoga djela u suodnos (2005: 53). Stoga, umjesto da se jednostavno temelji na postojećem, izvornom književnom djelu, filmska adaptacija može biti stvorena u odnosu na književno djelo i stoga pripadati kategoriji intermedijalnih referenci (Rajewsky 2005: 43).

Prema Irini Rajewsky, filmska je adaptacija, dakle, medijska konfiguracija koja se može svrstati u potkategoriju medijske kombinacije, ali može biti razmatrana i u potkategoriji medijske transpozicije te potkategoriji intermedijalnih referenci. Budući da ovaj pogled na adaptacije uključuje i adaptaciju kao proizvod i adaptaciju kao proces stvaralaštva i proces recepcije, način na koji Rajewsky (2005) poima adaptacije ne razlikuje se od definicije koju nudi Linda Hutcheon (2006) u svojoj *Teoriji adaptacije (A Theory of Adaptation)*.

Međutim, iako je Rajewsky kao primjer medijske konfiguracije koja se može svrstati u više potkategorija intermedijalnosti izdvojila filmsku adaptaciju književnoga djela, nužno je napomenuti da filmska adaptacija ne mora biti stvorena samo na temelju književnoga predloška. Predložak za filmsku adaptaciju može biti i strip (što će se u ovom radu i razmatrati), kao i televizijska serija, kazališna predstava, mjuzikl, opera itd. Ovaj proces adaptiranja može biti i obrnut, pa se tako filmski predložak, primjerice, može adaptirati u roman ili strip. O medijima koji su uključeni u proces adaptiranja, odnosno o njihovim specifičnostima, ovisi i način na koji će se predložak adaptirati, odnosno sam proces adaptiranja. Proces adaptiranja nekoga predloška stoga uključuje svojevrsno „prevođenje“ specifičnosti jednoga medija u specifičnosti drugoga medija, odnosno traženje „ekvivalenata“ za izražajna sredstva medija koji je odabran kao predložak, budući da se svaki medij drugačije odnosi prema njoj i svaki podrazumijeva različite načine uključivanja publike. Ovisno o uključenim medijima i o tome što se adaptira, adaptacija kao proces stoga podrazumijeva razne preinake i prilagodbe predloška. Kako bi se detaljnije razložilo što adaptiranje uključuje, upravo će o adaptaciji kao procesu biti riječi u sljedećem poglavlju.

4. Adaptacija kao proces

Dvostruko poimanje adaptacije kao proizvoda (kao opsežnog, specifičnog transkodiranja) i procesa (kao kreativne reinterpetacije i palimpsestičke intertekstualnosti) omogućava nam da sagledamo adaptaciju iz više perspektiva, ovisno o svrsi i ciljevima istraživanja. Ipak, kako Hutcheon drži, usmjeravanje na adaptaciju kao proces omogućuje nam proširivanje tradicionalnog fokusa teorija adaptacije na medijsku specifičnost i komparativne analize (2006: 22). U ovakvim se analizama stoga mogu razmatrati i odnosi među glavnim načinima povezivanja s adaptacijama, pa tako možemo sagledavati načine na koje adaptacije utječu na publiku da pričaju, prikazuju ili ulaze u interakciju s pričom.

Nadalje, u sagledavanju adaptacije kao procesa u obzir se mogu uzeti i strukture koje se mogu prenositi iz jednog medija u drugi. Taj postupak prije svega uključuje reinterpetaciju predložka i njegovu prilagodbu novome mediju. Tako proces adaptiranja može uključivati odabir struktura koje će se iz predložka prenijeti u adaptirano djelo, ali i odabir specifičnosti medija predložka koje će se intermedijalnim procesima prilagoditi novome mediju.

4.1. Načini povezivanja priče i publike

Prema Hutcheon, način uključivanja i povezivanja adaptacije i publike može biti kazivački (*telling*), prikazivački (*showing*) i participativni (*interacting*), ovisno o mediju (2006: 22-27). Kod svakog od tih načina ono što se adaptira je drugačije, a drugačiji je i način na koji se adaptira (2006: 12).

Kazivački način, kakav je u romanima, podrazumijeva opisivanje, objašnjavanje, sažimanje i proširivanje, dok pripovjedač ima sposobnost gledišta i kretanja kroz vrijeme i prostor te prikazivanja unutarnjega svijeta likova (Hutcheon 2006: 13). Kazivački nas način stoga imaginacijom uživljava u drugi svijet. S druge strane, film kao prikazivački način uživljava nas u taj svijet direktnim auditivnim i vizualnim izvođenjem, dok nas treći, participativni način (primjerice, videoigre), uživljava fizički i kinestetički. Bitno je napomenuti da ni kazivački ni prikazivački način povezivanja publike i adaptacije nisu pasivni činovi jer i jedan i drugi podrazumijevaju imaginativnu, kognitivnu i emocionalnu aktivnost, samo što je ta aktivnost publike drugačija od one koju zahtijeva participativni način (Hutcheon 2006: 23).

4.1.1. Razlike u načinima povezivanja

U kazivačkom načinu (kakav je, primjerice, narativna književnost) naše povezivanje počinje u području imaginacije, koje je pod kontrolom izabranih, usmjeravajućih riječi teksta i oslobođeno ograničenjima vizualnog ili auditivnog. Međutim, pomak u prikazivački način, kao u filmu, odvodi nas iz područja imaginacije na područje izravne percepcije (Hutcheon 2006: 23). Ovaj nam način dokazuje da jezik nije jedini način izražavanja značenja ili povezivanja s pričom, te da su vizualne i gestualne reprezentacije bogate kompleksnim asocijacijama. Tako nam glazba, primjerice, nudi auditivne „ekvivalente“ za emocije likova, što zauzvrat izaziva afektivna očitovanja publike, dok zvuk može pojačati, učvrstiti ili pak opovrgnuti vizualne i verbalne aspekte (Hutcheon 2006: 23). S druge strane, Hutcheon ističe, prikazana adaptacija ne može približiti suodnos opisivanja, pripovijedanja i objašnjavanja na način na koji je to u proznom djelu lako postići, dok kazivanje priče riječima nikada ne može biti isto kao vizualno ili zvučno prikazivanje u filmu ili bilo kojem drugom izvedbenom mediju (2006: 24). Važno je istaknuti da „nijedan način nije inherentno dobar u nečemu, a nije u nečem drugom; međutim, svaki od tih načina na raspolaganju ima različita sredstva izražavanja – medije i žanrove – te tako može težiti da u nečemu bude bolji od drugih“²² (Hutcheon 2006: 24).

Nadalje, osim materijalnih sredstava njihova prijenosa (medija) ili pravila koja ih strukturiraju (žanrova), Hutcheon ističe da je za priče bitan i širi komunikativni kontekst (vrijeme, mjesto, društvo i kultura) jer ta sredstva i ta pravila dozvoljavaju i potom prenose narativna očekivanja i komunikativno narativno značenje nekomu u nekom kontekstu, jer ih je netko stvorio s tom namjerom (Hutcheon 2006: 26). Taj se kontekst, kako napominje Hutcheon, mijenja s načinom njegova prezentiranja ili povezivanja, pa tako kazivački, kao i prikazivački način, može koristiti različite materijalne medije i podržavati razne žanrove (2006: 26). Stoga, velike promjene u kontekstu priče mogu radikalno promijeniti način na koji se adaptirana priča interpretira (i književno i ideološki). Ipak, budući da je adaptacija oblik ponavljanja bez replikacije, Hutcheon ističe da je promjena neizbježna, čak i bez svjesnog mijenjanja okolnosti (2006: 7).

²² „(...) no one mode is inherently good at doing one thing and not another; but each has at its disposal different means of expression – media and genres – and so can aim at and achieve certain things better than others“ (Hutcheon 2006: 24).

Iako se s različitim medijima drugačije povezujemo, Hutcheon ističe da granice i razlike između medija nisu toliko jasno iscrtane (2006: 27). Ona, primjerice, navodi da je osobno i privatno iskustvo čitanja zapravo bliže osobnim kućnim prostorima koje zauzimaju televizija, radio i računalo nego javnom i kolektivnom gledateljskom iskustvu u zatamnjenim kinodvoranama (Hutcheon 2006: 27). Uz Lindu Hutcheon, i Alan Pulverness (2002) razmatra razlike u osobnom i javnom iskustvu povezivanja s medijima, preciznije romana i filma. Tako Pulverness podsjeća da na čitanje romana odlazi mnogo sati, što znači da ćemo roman najvjerojatnije čitati u dijelovima, nekoliko dana ili tjedana, pa čitatelj uvijek ima slobodu ponovno se vraćati na ono što je pročitao, preskakati, čitati unaprijed i stoga kontrolirati svoje iskustvo (2002: 228). S druge strane, iskustvo gledanja filma odvija se u tek nekoliko sati i u zamračenim se kinodvoranama odvija odjednom, bez prekida, u društvu velikog broja ljudi, što takvo iskustvo čini javnim i kolektivnim (Pulverness 2002: 229). Međutim, ako se film prikazuje na, primjerice, videu, DVD-u ili pak u nekom video pregledniku na računalu, gledatelj ipak ima mogućnost kontrole; on može, primjerice, pauzirati ili premotati kadar, zbog čega se iskustvo gledanja filma može približiti privatnom iskustvu čitanja. Ipak, Pulverness ističe da ove mogućnosti ne mogu mnogo učiniti da bi se nezaustavljivo kretanje filma obustavilo ili usporilo (2002: 229).

Uz razliku u privatnom i javnom iskustvu načina povezivanja s medijima, Hutcheon nadalje tvrdi da je naš doživljaj, odnosno vrsta povezivanja, drugačiji ako na pozornici gledamo stvarna živa tijela koja govore ili pjevaju na pozornici od onoga kada sjedimo ispred platna i kada nam tehnologija posreduje „stvarnost“ (Hutcheon 2006: 27). S druge strane, kada, primjerice, igramo videoigru pucačine u prvom licu i postanemo aktivni lik u pripovjednome svijetu, naš je doživljaj opet drugačiji. Međutim, sam medij ne može objasniti što se događa kada je interaktivna videoigra adaptirana u digitalni umjetnički izložak u muzeju, jer tada to postaje način da se priča prikaže, a ne da se uđe u interakciju s njom (Hutcheon 2006: 27). Usmjerenost na kazivačke, prikazivačke i participativne načine povezivanja može, kako Hutcheon navodi, omogućiti stvaranje poveznica između medija koje fokusiranje na sam medij i na specifičnost medijskoga oblika ne mogu (2006: 27).

4.1.2. Pomak s jednog načina povezivanja u drugi

Kad se adaptacije premjeste s jednog načina povezivanja u drugi, i to najčešće iz jednog medija u drugi, postavljaju se pitanja o tome što jedan medij može, a drugi ne može.

Naime, svaki medij ima svoje sastavnice i svoje konvencije, čak i svoju gramatiku i sintaksu koji zajedno operiraju kako bi konstruirali značenje za publiku (Hutcheon 2006: 35).

4.1.2.1. Pomak s kazivačkog načina u prikazivački i obrnuto

Adaptacije koje se najčešće razmatraju su one koje se pomiču od kazivačkoga do prikazivačkoga načina. Kako Hutcheon navodi, pomak s kazivačkog u prikazivački način često se smatra najtežim oblikom transpozicije (2006: 36). Medijski specifične razlike između medija koji kazuje i medija koji prikazuje adaptaciju čini teškom, a isto vrijedi i za obrnuti proces. Adaptacije koje uključuju ovakav pomak u načinima povezivanja publike i adaptacije su, primjerice, adaptacije drama u film te filma u *cinéroman* (Hutcheon 2006: 38). Hutcheon navodi da se i neke dramske produkcije koje su izvedene na pozornici mogu smatrati adaptacijom jer taj proces zahtjeva interpretaciju teksta i njegovo prilagođavanje pozornici u, primjerice, gestama i izrazima te intonaciji glasova glumaca (2006: 39). Međutim, najčešće razmatrane adaptacije koje uključuju pomak od kazivačkog u prikazivački način su adaptacije romana u film (ibid.).

4.1.2.2. Pomak s jednog prikazivačkog načina u drugi

Priče prikazane u jednom izvedbenom mediju mogu se adaptirati u drugi izvedbeni medij. Tako filmovi i filmske adaptacije mogu biti adaptirani u primjerice, televizijske serije, opere i mjuzikle. Proces može biti i obrnut, pa se televizijske serije, opere i mjuzikli mogu adaptirati u film (Hutcheon 2006: 46-50).

4.1.2.3. Pomak iz participativnog načina u kazivački ili prikazivački način i obrnuto

Participativni način povezivanja uključuje viši stupanj uključivanja publike od kazivačkog i prikazivačkog načina. Adaptacije koje uključuju pomak iz kazivačkog ili prikazivačkog načina u participativni interaktivne su, aktivno uključuju publiku, i stoga zahtjevaju veći angažman publike (Hutcheon 2006: 52). Publika je u ovim slučajevima stimulirana i vizualnim i zvučnim efektima te na neki način „sudjeluje“ u imaginarnom svijetu adaptacije, a često joj se daje i mogućnost utjecanja na sam tijek radnje. Takve adaptacije su, primjerice, adaptacije filma, stripa ili romana u videoigre te tematske parkove (Hutcheon 2006: 50-52). S druge strane, česti su i slučajevi pomaka iz participativnog načina u prikazivački i kazivački pa tako, primjerice, videoigre mogu biti adaptirane u film ili roman (Hutcheon 2006: 50).

4.2. Strukture i sredstva koja se mogu prenositi iz jednog medija u drugi

Iako se ponekad smatra da je za uspješnu adaptaciju nužno prenijeti „duh“, „ton“ ili „stil“ djela ili umjetnika, Hutcheon napominje da su sva tri pojma subjektivna i teoretski problematična (2006: 10). Zbog toga je priča za većinu teorija adaptacije ono što se prenosi kroz različite medije i žanrove, od kojih se svaki od njih različito odnosi prema njoj i podrazumijeva različite načine uključivanja publike – kazivanje, prikazivanje i participaciju (Hutcheon 2006: 10). Pomak iz jednoga načina povezivanja publike i adaptacije stoga zahtjeva mnoge preinake i prilagodbe različitih struktura i sredstava predložka kako bi se moglo premještatati iz jednog medija u drugi. Međutim, ono što se u procesu adaptacije prenosi iz jednog medija u drugi najčešće je upravo narativ (Hutcheon 2006: 10).

4.2.1. Prenošenje narativa iz medija u medij

Budući da je narativ ono što se najčešće prenosi iz medija u medij, u adaptiranju se traže „ekvivalenti“ u različitim znakovnim sustavima za mnoge sastavnice priče: teme, događaje, svijet, likove, motivacije, kontekste, simbole itd. (Hutcheon 2006: 10). Za polje naratologije ključan je stoga problem specifičnosti medija, odnosno stupanj do kojeg narativ može biti oblikovan izražajnim sposobnostima određene semiotičke okoline (Herman 2011: 159). Na ovaj se problem nisu osvrtni rani strukturalisti poput Gérarda Genettea, Rolanda Barthesa i Tzvetana Todorova, ali je zato postao središnjim predmetom rasprave među kasnijim pristupima u naratologiji (Herman 2011: 159).

Naime, u vezi s prijenosom narativa kroz različite medije postoje dva suprotna teorijska smjera: ili narativ može postojati neovisno o utjelovljenju u bilo kojemu znakovnu sustavu, odnosno mediju, ili se, s druge strane, ne može smatrati odvojenim od njegova materijalnoga načina medijacije (Hutcheon 2006: 10).

4.2.1.1. Narativ kao struktura neovisna o mediju

Tako se, primjerice, u modelu transmedijalne intermedijalnosti kojeg uvodi Jens Schröter narativ smatra transmedijalnom strukturom koja je, prema tome, neovisna o svojem mediju (2011: 3). Kako bi argumentirao ključnu tezu ovog modela, Schröter navodi tvrdnju Joachima Paecha koji sugerira da „nema intermedijalnosti između književnosti i filma; postoji samo ona između medija koji pripovijedaju literarno ili filmski“²³ (citirano prema Schröter

²³ „(...) there is no intermediality between literature and film; there is one only between media narrating literarily or cinematically“ (Schröter 2011: 3).

2011: 3). Ovom se njegovom izjavom implicira da transmedijalnost naracije otvara odnos između dvaju medija u kojem ju nije moguće pripisati kao posebnu karakteristiku jednoga od dvaju medija. Isto tako, Seymour Chatman navodi da je narativ struktura koja ne ovisi o mediju jer je to vrsta tekstualne organizacije ili sheme koja treba biti aktualizirana; bilo zapisivanjem riječi (kao u, primjerice, romanima), bilo izgovoranjem riječi kombiniranih s pokretima glumaca koji imitiraju likove na setovima koje imitiraju mjesta (kao u filmovima), bilo crtežima (kao u stripu), plesnim pokretima (kao u narativnom baletu), ili pak glazbom (1980: 121-122).

4.2.1.2. Transmedijalna naratologija

Neovisnost narativa o mediju razmatra i Marie-Laure Ryan u svojoj raspravi *Mediji i pripovijest*, u kojoj navodi da je naratologija od svojih početaka bila koncipirana kao projekt koji nadilazi discipline i medije (2008: 8). Međutim, Ryan drži da medij korisniku ipak nameće vlastita ograničenja i mogućnosti, zbog čega „(...) medije biramo zbog njihovih pogodnosti i radimo s njihovim ograničenjima, pokušavajući ih prevladati ili učiniti nebitnima“ (2008: 9). Prema Ryan, u proučavanju određene pripovijesti u različitim medijima treba stoga pronaći kompromis: naime, treba se prepoznati činjenica da medij nameće uvjete vrstama priča koje će biti prenesene, ali i priznati da „(...) pripovjedne poruke posjeduju pojamovnu jezgru koja se može izolirati od materijalnoga potpornja“ (2008: 9). Slično tvrdi i Pascal Lefèvre, koji smatra da bez obzira na to što se priče ispričane različitim medijima koriste zajedničkim narativnim principima, one te principe iskorištavaju na različite načine, specifične za određeni medij (2011: 14). Linda Hutcheon, s druge strane, razmatra kako način na koji se prenosi narativ utječe na publiku te navodi da, budući da publika adaptaciju doživljava u određenom materijalnom obliku, za nju se narativ ne može promatrati odvojeno od njezinoga materijalnoga načina medijalizacije (2006: 10). Međutim, ona ipak napominje da se razni elementi priče mogu razmatrati odvojeno, posebice stoga što će tehnička ograničenja različitih medija neizbježno naglasiti različite aspekte te priče (Hutcheon 2006: 10).

Ako stoga prihvatimo stajalište da o medijskim specifičnostima medija ovisi način na koji će se elementi narativa prilagoditi zahtjevima novoga medija, odnosno ako prihvatimo da ograničenja i mogućnosti vezane za određeni medij utječu na dizajn i interpretaciju priča, ulazimo u područje transmedijalne naratologije. Transmedijalna naratologija, prema tome, osporava ideju da priča ostaje potpuno nepromijenjena mijenjanjem medija, ali pretpostavlja da priče sadrže „ideje“ koje prenošenjem u drugi medij mogu biti više ili manje

prepoznatljive, ovisno o semiotičkim svojstvima izvornoga i ciljanoga medija (Herman 2011: 159). Širi je predmet istraživanja transmedijalne naratologije prema tome i način na koji se proces remedijacije odvija u nekom slučaju, uzimajući u obzir ograničenja i mogućnosti uključenih medija (Herman 2011: 160).

Elementi narativa koje je najlakše prenositi s medija na medij, ali i od žanra do žanra, su teme (Hutcheon 2006: 10). Ipak, ako se u obzir uzmu stajališta transmedijalne naratologije, nužno je napomenuti da o specifičnim svojstvima medija ovisi način na koji će se tema nekoga djela prenijeti u novi medij. Primjerice, iako teme imaju veliku ulogu u romanima i dramama, u filmu one uvijek služe radnji priče, pojačavajući ili dimenzionalizirajući ju, jer je priča superiornija nad ostalim sastavnicama filma (Hutcheon 2006: 10). I likovi se mogu prenositi s jednog medija na drugi, kao i odvojene jedinice priče, odnosno fabula. Odvojene jedinice priče mogu se prenijeti s jednog medija na drugi, ali se često mijenjaju u procesu adaptacije. Najočitija promjena je u njihovom poretku, ali transformirati se može i ritam, pa vrijeme može biti zgušnjeno ili prošireno. U adaptaciji mogu biti preoblikovane ili pak dodane i nove jedinice priče, dok pojedine jedinice iz predloška često ni nisu adaptirane. U adaptiranju može doći i do promjena u fokalizaciji ili točki gledišta, što može uzrokovati velike razlike između predloška i adaptacije (Hutcheon 2006: 10-11).

4.2.2. Sredstva specifična za određeni medij prenose se u drugi

Uz navedene elemente narativa koji se mogu adaptirati, u adaptaciji koja uključuje prenošenje iz jednog medija u drugi mogu se preuzimati materijali i postupci drugoga medija, odnosno mogu se preuzimati ili oponašati medijske specifičnosti predloška kako bi se evociralo porijeklo predloška (Kukkonen 2011: 41). Ovakvim se procesom preuzimanja stoga ulazi u domenu intermedijalnosti na način kako ju definiraju Pavao Pavličić (Pavličić 1988: 171) i Ginette Verstraete (2010: 10), jer takav proces uključuje uspostavljanje relacija među medijima koji u tom kontaktu moraju ostati raspoznatljivi, odnosno mora ostati vidljivo da je neki element umjetničkoga djela preuzet iz drugoga medija, pa stoga uključuje i različitost medija i njihovu suradnju na istome djelu. Tako se, primjerice, u književnom djelu mogu preuzimati i imitirati postupci i sredstva specifična za film, poput npr. montaže, pritom nužno uvodeći i druge karakteristike koje upućuju na porijeklo postupka iz drugoga medija (Pavličić 1988: 174). Odabir onoga što će se adaptirati, kao i način adaptiranja, ponajprije stoga ovisi o medijima koji su uključeni u proces adaptacije.

Kao što je iz ovog pregleda vidljivo, različiti mediji uključuju različite načine povezivanja publike i adaptacije, stoga u procesu adaptacije dolazi do prenošenja struktura (naročito narativa) i specifičnih sredstava predložka, čime se najčešće ostvaruje pomak iz jednog načina uključivanja i povezivanja adaptacije i publike u drugi. S obzirom na ranije nabrojane pomake u načinima povezivanja (iz kazivačkog u prikazivački način i obrnuto, iz jednog prikazivačkog načina u drugi, iz participativnog načina u kazivački ili prikazivački način i obrnuto) i tematiku ovoga rada, za komparativnu je analizu filmskih adaptacija romana te filmskih adaptacija stripova najvažniji pomak u načinima povezivanja onaj koji uključuje pomak od kazivačkog u prikazivački način. Iz tog će se razloga u sljedećem poglavlju detaljnije izložiti adaptacija koja uključuje takvo premještanje iz jednog načina povezivanja u drugi. Riječ je, stoga, o filmskoj adaptaciji; preciznije, o filmskoj adaptaciji romana i filmskoj adaptaciji stripa.

5. Adaptacija kao proizvod: filmska adaptacija

Filmska adaptacija jedna je od onih koja može uključivati pomicanje s kazivačkog u prikazivački način uključivanja i povezivanja publike s adaptacijom. Budući da svaki medij ima svoje specifičnosti koje ga razlikuju od drugih medija, i proces adaptacije te samim time i adaptacija kao proizvod tog procesa drugačiji su za svaki uključeni medij. Prije no što se osvrnemo na specifičnosti medija koji su uključeni u proces adaptacije te na njihove različitosti koje utječu na adaptaciju kao proizvod, potrebno je prije svega pojmovno odrediti filmsku adaptaciju.

U *Filmskom leksikonu* filmska se adaptacija definira na ovaj način:

adaptacija (također: ekranizacija). 1. Preradba bilo kojeg knjiž. djela za film. – 2. Film snimljen prema knjiž. djelu. Pri adaptaciji knjiž. ili kaz. djelo prilagođuje se (adaptira) film. mogućnostima i redateljskoj predodžbi o tome koja doživljajna djelovanja knjiž. ili kaz. djela imaju prednost pri prijenosu u film. Utoliko je a. uvijek i svojevrsno »tumačenje« izvornoga knjiž. djela. Katkad se povlači razlika između adaptacije i ekranizacije: prva bi podrazumijevala preradbu knjiž. djela u film. scenarij, a druga samo snimanje filma prema scenarijski adaptiranomu knjiž. djelu (Turković 2008a).

Za Turkovića, dakle, filmska adaptacija podrazumijeva preradbu *književnoga* djela za film. Međutim, kao što je ranije u ovom radu objašnjeno, predložak za filmsku adaptaciju mogu biti različiti umjetnički oblici, a u ovom će se radu detaljnije razložiti samo filmske adaptacije romana i stripova. Kao i kod svake adaptacije, adaptiranje književnog i stripovskog predloška podrazumijeva reinterpetaciju tog predloška i stvaranje novoga djela. Međutim, kao što i Hutcheon napominje, svaki od ovih oblika ima svoje sastavnice i svoje konvencije, odnosno osobitosti koje zajedno operiraju kako bi konstruirali značenje za publiku (2006: 35).

Kad se djelo adaptira pomicanjem s jednog načina povezivanja u drugi, preciznije iz jednog medija u drugi, postavljaju se pitanja o tome što jedan medij može, a drugi ne može. Kako Hutcheon navodi, pomak od kazivačkog u prikazivački način stoga se često smatra najtežim oblikom transpozicije, jer medijski specifične razlike između medija koji kazuje i medija koji prikazuje adaptaciju čini teškom (2006: 36). Proces adaptiranja s kazivačkog na prikazivački način kakav je film stoga podrazumijeva ne samo reinterpetaciju predloška i prilagodbu sadržaja, likova, prostora itd., već i specifičnih izražajnih sredstava svojstvenih tim medijima. U sljedećem će se dijelu ovoga rada stoga detaljnije izložiti odnos između medijskih specifičnosti filma i romana te filma i stripa, kao i preinake koje su nužne u procesu adaptiranja romana i stripa za film.

5.1. Filmska adaptacija romana

5.1.1. Odnos između filma i romana

U svojoj studiji *Književnost i film* Željko Uvanović navodi da je književnost anticipirala filmske vizure i prije nastanka filmske umjetnosti, što je, primjerice, vidljivo u djelima Flauberta i Dickensa (2008: 24). Kasnije se književnost, Uvanović (2008: 24) dalje navodi, i inspirirala poetikom filmske umjetnosti (Brecht, Dos Passos), dok Alan Pulverness napominje da su utjecaj kinematografije na književnost modernistički i postmodernistički autori poput Jamesa Joycea, Grahama Greena i Roberta Coovera i priznali (2002: 228). Ovi su autori katkad posudili ponešto iz rječnika filma, koristili se književnim ekvivalentima filmske montaže, izrezivanjem, prekidima tijekom radnje, vraćanjem u prošlost itd. (Pulverness 2002: 228). Uvanović nadalje navodi da modernistička i postmodernistička poetika čak i zagovaraju intenzivnu imitaciju filmske tehnike u književnosti (2008: 24). Štoviše, Nikica Gilić u svojem razmatranju dodira između književne i filmske teorije citira Milivoja Solara koji tvrdi da se književno stvaralaštvo modernizma i postmodernizma niti ne može shvatiti bez utjecaja filma i televizije, i to „ne samo zbog postupka montaže, izmjene planova (...), nego i zbog prevlasti novog načina komunikacije koji omogućuje iluziju do te mjere da se gubi razlika između fikcije i zbilje“ (citirano prema Gilić 2007a: 4). Nadalje, Uvanović podsjeća da neki autori čak pišu romane u obliku knjige snimanja i sudjeluju u snimanju filmova kao pisci scenarija za vlastite i tuđe književne predloške (2008: 24). Napokon, neki književnici pretvaraju tuđe filmove u vlastite romane (*novelization*) ili pak stvaraju *cinéroman*, odnosno djelo u dvostrukom obliku i knjige i filma (Uvanović 2008: 24).

Međutim, kao što Gilić ističe, filmolozi češće posežu za književnoznanstvenim spoznajama nego što književni teoretičari posežu za filmskima (2007a: 4). Gilić razlog za to pronalazi u činjenici da je znanost o filmu donedavno bila slabije društveno etablirana i institucionalno usidrena u odnosu na književnost (2007a: 4). Ipak, kao što Gilić ističe, „interdisciplinarne su posudbe i kontakti uobičajene u svim znanostima, pa i onima koje su dobro etablirane“ (ibid.). Interdisciplinarne posudbe razmatra i Hutcheon, koja navodi da kritičari i dalje debatiraju o tome duguje li moderni roman filmu ili pak film duguje romanu korištenje različitih gledišta, elipsi, fragmentacije i diskontinuiteta (2006: 53).

5.1.2. Adaptiranje romana za film

Baš kao što književnici mogu posuđivati ili oponašati filmske tehnike, pa i adaptirati film u roman, i filmski redatelji mogu koristiti postupke ili motive iz književnih djela za

snimanje filma. U tom slučaju govorimo o postupku adaptacije književnoga djela u filmski scenarij te o postupku ekranizacije, gdje se književni medij prilagođava mogućnostima filmskoga medija te redateljskoj predodžbi o tome koje je književne elemente potrebno realizirati u filmu (Uvanović 2008: 25). Filmska je adaptacija stoga filmska interpretacija književnoga djela, u ovom slučaju romana, ili pak nova, samostalna tvorevina filmskoga djela kojem je književni predložak služio kao poticaj za vlastitu maštu. Kao što Uvanović napominje, „filmska adaptacija nije nipošto prijevod (prijevod bi trebao ostati vjeran duhu i slovu izvornoga teksta), nego transformativan hipertekst, aktualizirajuća, popularizirajuća reinterpretacija u duhu filmske umjetnosti“ (2008: 25).

Da bi se roman dramatisirao, odnosno prilagodio filmskom mediju, potrebno ga je zgsnuti, srezati, smanjiti mu obujam, a time i kompleksnost. Često se smanjuje duljina romana, količina detalja, komentara i slično. Međutim, ovaj proces skraćivanja uklanja narativne redundancije i prednost daje onome što je za priču relevantno (Hutcheon 2006: 36). Najčešće je tu prisutna pragmatična nužnost rezanja opširnoga romana kako bi pristajao ekranu u pogledu vremena i prostora, s obzirom na to da je obično potrebno više vremena za izvođenje radnje, nego za čitanje izvještaja o njoj. U mnogim se slučajevima, kako navodi Hutcheon, promjena ipak sagledava više kao pitanje kvalitete nego kvantitete (2006: 37). U ovom negativnom diskursu gubitka izvedbenim se medijima često zamjera nesposobnost lingvističke ili pripovjedne vještine, ili pak prikazivanja psihološkog ili spiritualnog (Hutcheon 2006: 38). Međutim, Hutcheon napominje da je potrebno preispitati uobičajene teoretske generalizacije o specifičnostima medija sagledavanjem stvarnih praksi jer postoje adaptacije koje su u, na primjer, psihološkom karakteriziranju likova bolje nego predložak (ibid.).

S druge strane, u filmsku se adaptaciju neki elementi mogu i dodati; primjerice, nadodana može biti motivacija likova za naturalistički medij kakav je film, ali i nove narativne linije, kao i likovi. Podrazumijeva se da se u filmsku adaptaciju romana dodaju i tijela (glumaca), glasovi, zvukovi, glazba, kostimi, arhitektura i tako dalje. U filmskoj se adaptaciji mogu promijeniti i neki događaji pa tako, primjerice, sretan kraj može biti nadomješten tragičnim (Hutcheon 2006: 36-37).

5.2. Filmska adaptacija stripa

5.2.1. Odnos između filma i stripa

Stripovi nisu književna djela, niti su filmovi. Iako stripovi u nekim aspektima nalikuju književnosti – koriste riječi, tiskani su u knjigama, imaju narativni sadržaj - oni nisu književna djela. Kao što David Wolk ističe, oni nisu tekstualni medij sa dodanim slikama, niti vizualni ekvivalenti proznog narativa ili statične verzije filma (2007: 14). Strip je stoga medij sa svim svojim medijski specifičnim sredstvima, inovacijama, klišejima, žanrovima, ograničenjima i mogućnostima.

Grafički narativ, kakav je strip, sačinjava prostorno-vremenski medij koji može spajati dva kanala, tj. vizualni i verbalni (Lefèvre 2011: 14). Kao hibridni medij, grafički narativ u mnogim je svojstvima sličan drugim medijima ali, kako Lefèvre napominje, on ta svojstva koristi na jedinstvene načine, specifične za taj medij (2011: 14). Strip je jedinstven u stilovima crtanja, mizansceni kadrova, načinu na koji su spojeni verbalni i vizualni elementi (primjerice, u govornim oblačićima), razdvajanju elemenata priče u posebne kvadrate i interakciji između pojedinačnih kvadrata i plana stranice (Lefèvre 2011: 14).

Međutim, upravo se zbog medijskih specifičnosti stripa često naglašavaju njegove sličnosti s filmom. Primjerice, Liam Burke ističe da su i jedan i drugi medij grafički narativi, što znači da pripadaju istom estetskom rodu (2015: 170), a Christopher Rowe dodaje da je u studijama o stripu i filmu ukorijenjena i ideja da između ova dva medija postoji preklapanje u prostorno-vremenskom izražaju (2016: 1). Kako Rowe navodi, i strip i film koriste se mimetičkom, vizualnom naracijom te upravljaju pozornošću recipijenta u sličnoj mjeri i sa sličnim tehnikama, zbog čega često dolazi od usporedbe kadrova u stripu s filmskim kadrovima te iskustvom čitanja stripa s iskustvom gledanja filma (2016: 2).

Međutim, iskustvo čitanja stripa i iskustvo gledanja filma može se uvelike razlikovati ako razmotrimo pojedine postupke karakteristične stripu. Pascal Lefèvre, primjerice, izdvaja svojstvo multitemporalnosti stripa, zbog čega se u stripu može prikazati više vremenskih perioda unutar samo jednoga kadra (2011: 24). Ovakav je efekt, međutim, mnogo teže postići na filmu jer bi gledatelj morao slijediti različite žarišne točke u istome trenutku (Lefèvre 2011: 24). Nadalje, čitatelj stripa na jednoj se slici može zadržati koliko god mu je potrebno; može se zadržati na jednome strip-kvadratu, pregledati cijelu stranicu ili se pak po volji vratiti kvadratima i sekvencama. Film, s druge strane, od gledatelja zahtjeva da slijedi konstantno

kretanje unaprijed (ibid.). Također, dok su u filmu kadrovi organizirani u linearnome slijedu, u stripu su kadrovi smješteni ne samo u linearnoj sekvenci, već također i na većem prostoru, odnosno na stranici, zbog čega je strip više prostorni medij nego film (ibid.). Strip tako sadrži različite prostorne odnose među elementima u kadrovima i preko njih, zahtijevajući od čitatelja odgonetavanje višestrukih vremenskih linija u tom narativu (ibid.).

Usprkos navedenim razlikama između dvaju medija, u raspravama o stripu i filmu strip se čak često uspoređuje s knjigom snimanja (*storyboard*), i to u tolikoj mjeri da, kako Burke napominje, neki redatelji i producenti strip vide kao „zamrznute filmove“ (2015: 170), a i Rowe navodi da su sličnost između stripa i *storyboarda* u različitoj mjeri zapazili mnogi teoretičari poput, primjerice, Paula Thomasa i Willa Eisnera (2016: 4). Thomas tako smatra da su filmovi prije nego što postanu filmovi zapravo stripovi, dok Eisner smatra da, usprkos činjenici da su strip i knjiga snimanja slični, oni ipak imaju različitu funkciju (Rowe 2016: 4). Knjiga snimanja, kako Eisner ističe, za razliku od stripa nije namijenjena čitanju, već služi kao most između filmskoga scenarija i filma, zbog čega *storyboard* stoga služi kao ilustracija scenarija i kao prvotna ideja filmskoga okvira, a ne kao narativni medij (Rowe 2016: 4).

Burke također razmatra sličnosti i razlike između knjige snimanja i stripa, da bi naposljetku zaključio da „ova analogija sa *storyboardom* ide predaleko jer oduzima stripovima njihovu specifičnost“²⁴, ali ipak priznaje da ignoriranje njihovih sličnosti ograničava produbljivanje estetike stripa u adaptacijama, te da se određen omjer prevođenja događa, čak i ako to prevođenje nije doslovno (2015: 171). Stripovi i filmovi, kako Burke napominje, uistinu dijele neke karakteristike; to su, primjerice, grafičke pripovjedne temeljne jedinice koje imaju određenu autonomiju (kadrovi u stripu i kadrovi u filmu) i koje su organizirane prijelazima nalik interpunkciji („jarak“ u stripu te mnotažne spone u filmu) (2015: 181). Ipak, teško je zanemariti činjenicu da, iako filmovi mogu postići određeni stupanj sudjelovanja gledatelja, oni ipak nisu u tolikoj mjeri uključeni kao čitatelji stripova. Uz to, iako i stripovi i filmovi koriste montažu, supostojanje slika u stripovima u suprotnosti je sa sekvencijalnom izmjenom slika u filmu, stoga i strip i film mogu postići rezultate koje drugi medij ne može.

²⁴ „(...) this storyboard analogy goes too far, as it deprives comics of their specificity“ (Burke 2015: 170).

5.2.2. *Adaptacija stripa za film*

Budući da je strip grafički narativ, Hutcheon navodi da se stripovi donekle lakše adaptiraju u filmove jer, za razliku od književnosti koja se služi simboličnim i konvencionalnim znakovljem, i filmovi i stripovi koriste indeksalne i ikoničke znakove, odnosno određene ljude, mjesta i stvari (2006: 43). Upravo zbog vizualnog izražaja stripa i filma, odnosno načina na koji ova dva medija vizualno pripovijedaju, poneki kritičari, kao što je, primjerice, Henry John Pratt, smatraju da je strip najprikladniji od svih medija za adaptaciju u film (Rowe 2016: 2). Budući da je strip sredstvo pripovijedanja, u filmsku se adaptaciju stripa može prenijeti narativ, odnosno teme, likove, događaje, mjesta itd. Međutim, budući da su i strip i film multimodalni mediji, odnosno spajaju više načina izražavanja, filmska adaptacija stripa u prvi plan stavlja intermedijalnost (Kukkonen 2011: 36).

Jedna od ranije navedenih definicija intermedijalnosti (Pavličić 1988) podrazumijeva da se prepoznatljive karakteristike određenoga medija prenose u druge medije pa, prema tome, i film iz stripa može preuzeti pojedina sredstva i postupke karakteristične za strip. I Burke navodi da se u filmskim adaptacijama često upućuje na strip korištenjem postojećih filmskih ekvivalenta, ili se pak stvaraju novi u svrhu prenošenja ili imitiranja medijskih specifičnosti stripa (2015: 221). Zato filmske adaptacije stripova često teže imitiranju ili repliciranju okvira kadrova u stripu, prijelaza i plana stranice, zamrzavanju pomičnih slika, vizualiziranju zvuka i grafijaciji stripa, odnosno umetanju kodova koji se smatraju jedinstvenima stripu (Burke 2015: 182-190). Međutim, budući da je problematično pronaći ekvivalente za sve trope stripa, za adaptiranje se stripa mogu odabrati i razraditi samo odabrani motivi (Burke 2015: 222).

U mnogim se adaptacijama, primjerice, nastoji rekreirati ekonomičnost stripa korištenjem minimalnih rezova, malo pokreta kamere, pažljivo organiziranom minimalističkom mizanscenom koja sadrži samo važne informacije, simboličnih rekvizita itd. (Burke 2015: 205-206). Nadalje, Burke navodi da se u mnogim filmskim adaptacijama stripa koristi „Marvelov način“ (*the Marvel Way*) oblikovanja scena kako bi se film približio estetici stripa, koji uključuje tehnike kojima se kadrove u stripu nastoji učiniti što dinamičnijima i energičnijima, i to posebno u kompoziciji kadra (2015: 231-233). Važno je napomenuti da, bez obzira na naziv, tehnike „Marvelova načina“ nisu ograničene samo na Marvelove stripove i njihove filmske adaptacije, već se mogu pronaći u brojnim drugim stripovima i filmovima koji teže povezivanju s estetikom stripa (Burke 2015: 256). Međutim, kako bi se postigla

dinamičnost izvora, za filmske adaptacije stripova nije dovoljno samo da imaju kompoziciju koja slijedi konvencije stripa. Kao što Burke ističe, jedan od bitnih aspekata mizanscene koja primjenjuje konvencije stripa je izvedba, što podrazumijeva naglašavanje likova kao vršitelja radnje, odnosno izražavanje njihove ekspresivnosti (Burke 2015: 237).

Međutim, iako su film i strip po nekim karakteristikama slični pa je pojedine specifičnosti stripa u nekoj mjeri moguće prenijeti u film, proces adaptiranja stripa za film može biti prožet nizom poteškoća. Pascal Lefèvre, primjerice, navodi četiri glavna problema u adaptiranju stripa za film, od kojih se tri odnose na specifične karakteristike samih medija (2007: 3-4). Prvo, kadrovi u stripu obuhvaćaju cijelu stranicu, dok u filmu oblik okvira slijedi oblik ekrana. Nadalje, kadrovi u stripu su statični crteži, dok su u filmu slike pomične i fotografske. Treće, strip ne proizvodi zvukove, dok film sadrži svoju zvučnu kulisu. Četvrti se pak problem u adaptiranju ne odnosi na medijske specifičnosti dvaju medija, već na proces izostavljanja ili dodavanja tijekom preoblike stripovskog predloška za film (ibid.).

Ukratko, budući da su strip i film grafički narativi koji dijele neke karakteristike, poput primjerice grafičkih pripovjednih temeljnih jedinica koje imaju određenu autonomiju i koje su organizirane prijelazima nalik interpunkciji, strip je donekle lakše adaptirati u film nego romane. Međutim, i film i strip imaju svoje medijski specifične osobitosti koje uvelike utječu na proces adaptacije. S obzirom na to da adaptacija uključuje modifikaciju i prilagodbu sredstava i postupaka jednoga medija za prenošenje u drugi, pri uspoređivanju je filmske adaptacije stripa stoga nužno uzeti u obzir medijski specifične razlike između ovih dvaju medija. U komparativnoj analizi između stripa i njegove filmske adaptacije, ali i filmske adaptacije romana, naglasak stoga može biti upravo na medijskim specifičnostima koje utječu na proces pripovijedanja. Međutim, o uspoređivanju filmskih adaptacija i njihovih predložaka bit će riječi u sljedećem poglavlju.

6. Uspoređivanje filmske adaptacije i predložka

Ovisno o predmetu i metodi istraživanja, Uvanović navodi da se pri uspoređivanju književnoga predložka i filmske adaptacije mogu analizirati postupci prilagodbe filmu, odnosno skraćivanja, izostavljanja, modificiranja i dodavanja elemenata u filmu (2008: 33). Međutim, postupke prilagodbe predložka novome mediju moguće je razmatrati i pri uspoređivanju filmske adaptacije sa stripom koji mu je služio kao predložak, stoga ću u daljnjem dijelu teksta koristiti termin „predložak“, umjesto „književnoga djela“, kako ga koristi Uvanović.

Kako navodi Uvanović, pri uspoređivanju filmske adaptacije i njezinoga predložka mogu se analizirati nekinematografske oblikotvorne tehničke površne strukture filma poput razine slike (casting, maska i kostimografija; scenografija, osvjetljenje itd.) i zvuka (on- i off-ton, glazba, šumovi) (2008: 34). Može se razmatrati i odabir glumaca za određenu ulogu i njihova prikladnost za realizaciju lika iz predložka, utjecaj njihovih prethodnih uloga na recepciju u dotičnoj adaptaciji, promjena rodni osobina, čimbenika tjelesnosti i slično. Moguće se također posvetiti simboličkim vrijednostima elemenata scenografije i osvjetljenja te ulozi filmske glazbe, značenju interakcije vizualnoga i auditivnoga kanala u filmu itd. (Uvanović 2008: 33-34).

Nadalje, komparirati se mogu i poetika predložka i filmska poetika adaptacije, promjena žanra ili tona predložka, promjena ideološke pozicije ili poruke, promjena iz sfere nefikcionalnoga u fikcionalno, promjena povijesnog konteksta, kao i postupci samocenzure, subverzivnosti, ublažavanje ili pojačavanje stanovitih momenata do krajnosti i ekscesa, napetost između umjetničkih i komercijalnih tendencija i drugo (Uvanović 2008: 34).

Međutim, kako Uvanović napominje, ono što se nameće pri kompariranju predložaka s njihovim filmskim adaptacijama je usporedba pripovjednih situacija (2008: 27). U tom se kontekstu govori o komparativnoj naratologiji, čije će se glavne kategorije razložiti u sljedećem dijelu rada.

6.1. Komparativna naratologija

Kao što Uvanović podsjeća, u naratologiji književnosti postoje dvije tradicije; to su francuska tradicija koja se oslanja na Genetteove teoretske radove, te njemačka tradicija koja se oslanja na Stanzelovu teoriju (2008: 27). Književne su teorije pripovijedanja važne za proučavanje filma jer, kako Nikica Gilić napominje, na proučavanje naracije u filmu znatno je utjecala institucijska vezanost mnogih filmologa uz tradiciju proučavanja književnosti, te je u metaknjiževnom okružju „(...) lakše bilo pronaći metodologije i modele pogodne za proučavanje filmskih priča nego one pogodne za proučavanje nenarativnih (raspravljajčkih, poetskih, lirskih...) filmskih struktura“ (2007b: 21). Iako je i teorija filma utjecala na teoriju književnosti (ibid.), u sljedećem će se dijelu rada detaljnije izložiti model za bavljenje filmskim adaptacijama romana Roberta Stama, temeljenom poglavito na pretpostavkama preuzetima iz teorije književnosti. Budući da se njegov model odnosi na analiziranje filmskih adaptacija romana, odnosno na uspoređivanje narativnih mogućnosti romana i filma, nakon pregleda narativnih mogućnosti ovih dvaju medija izložit će se i narativne mogućnosti stripa.

6.1.1. Narativne mogućnosti romana i filma

U svojoj *Teoriji i praksi filmske ekranizacije* Robert Stam ukazuje na analitički i praktički model za bavljenje adaptacijama, u kojem nudi prijedloge za bavljenje narativnim, tematskim i stilističkim aspektima filmskih ekranizacija romana (2008: 364-365).

Prema Stamu, filmski su se naratolozi približili Genetteovoj naratološkoj analizi proznoga vremena, zbog čega razmatra Genetteovu dvostruku shemu kojom se koristi fikcija u prozi. U ovoj se shemi, dakle, razmatra odnos između ispričovijedanih događaja te načina i redoslijeda njihova pripovijedanja (2008: 365). Filmski su naratolozi najrelevantnijima smatrali tri Genetteove ključne kategorije; to su *poredak* (čime se odgovara na pitanje „kada?“ i „u kojem nizu?“), *trajanje* (odgovara na pitanje „koliko dugo?“) i *učestalost* (odgovara na pitanje „koliko često?“) (Stam 2008: 365).

Kategorija *poretka* odnosi se na pitanje linearnog nasuprot nelinearnog slijeda (Stam 2008: 365). Priča se može držati normalnog poretka pretpostavljenih realnih događaja, pa se kreće od početka preko sredine do kraja. S druge strane, elementi normalnog slijeda mogu se ispremiješati i zamrsiti, čime se generiraju anakronije poput analepsi (*flashbacks*) i prolepsi (*flashforwards*). Analepse se dijele na vanjske, pri kojima priče idu dublje u prošlost nego li je početak glavne radnje, i unutarnje, koje započinju na nekoj točki unutar glavne priče.

Analepse mogu biti i miješane; one počinju u nekoj točki vanjske analepse i moduliraju ili ulaze u 'sadašnjost' glavne priče (Stam 2008: 365-366). Bitno je napomenuti da Genetteovu kategoriju vremena Stam smatra važnom jer su te strategije povezane sa stilističkim tendencijama (2008: 366). Tako, primjerice, filmovi tipa *film noir* često koriste analeptičke strategije, obično uz uporabu retrospektivnog pripovjedača *off-screen* (Stam 2008: 366).

Druga bitna kategorija, tj. *trajanje*, definira brzinu naracije i obuhvaća sve kompleksne odnose između vremena diskursa (*discourse time*), odnosno vremena neophodnog za čitanje romana ili gledanje filma, i vremenskog perioda koji je fikcionalni događaj obuhvaćao (*story time*), tj. vremena priče (Stam 2008: 366). Ako se razmatraju vremenske relacije u djelima, jasno je da neke ekranizacije kondenziraju događaje iz romana; primjerice, dvije godine u romanu mogu postati dva dana u ekranizaciji (Stam 2008: 366-367). Kako Stam navodi, takve su promjene u omjeru između vremena događanja i vremena pripovijedanja povezane s Genetteovim konceptom narativne brzine (Stam 2008: 367). Ekranizacija tako može biti sporija ili brža od romana kada je riječ o gustoći događaja i brzini djelovanja, a stvaranju osjećaja brzine u filmu pridonose i učinkovita ekspozicija, gustoća informacija u okviru, brzina kretanja unutar kadra te *staccato*-dijalog (Stam 2008: 367). Da bi se označilo relativno stabilnu, 'normalnu' brzinu proznog teksta u odnosu prema kojoj bi neki odlomak bio 'brz' ili 'spor', Genette predlaže normu pod nazivom „konstantna brzina“ (ibid.) Maksimalna brzina u odnosu na tu imaginarnu normu je *elipsa* u kojoj su glavni ili sporedni događaji potpuno preskočeni, što u klasičnom hollywoodskom filmu tvori dio normalnog (analitičkog) montiranja i uprizorenja koje nam daje strogu selekciju ispričovijedanih događaja. S druge strane, minimalna brzina je *deskriptivna pauza*, odnosno neka vrsta prekida vremena događanja gdje se fikcija zaustavlja, ostaje na mjestu. U *sceni* se vrijeme pripovjednog diskursa poklapa s vremenom ispričovijedanog događaja, dok je u *sažetku* vrijeme pripovijedanja kraće od vremena odvijanja događaja (ibid.)

Konačno, *učestalost* se tiče odnosa između broja ponavljanja događaja u priči i broja spominjanja tog događaja u tekstualnom diskursu (Stam 2008: 368). Za ovu kategoriju Genette postulira nekoliko glavnih varijanti; to su *singularna naracija* (jedan se događaj iznosi samo jednom, što je norma u komercijalnom fikcionalnom filmu), zatim *repetitivna naracija*, gdje se o jednom događaju izvješćuje više puta, potom *iterativna naracija*, pri čemu je događaj koji se zbio više puta ispričan samo jednom, te *homologna naracija*, pri čemu je događaj koji se zbio više puta i ispričan više puta (ibid.). Međutim, Stam napominje da i film i roman nude mogućnost koju Genette ne spominje, a to je ona koja kombinira singularnu i

repetitivnu naraciju, koju Stam naziva *kumulativnom naracijom* (ibid.). Kumulativna je naracija ona kojom se jedan kauzalan događaj postupno izgrađuje ponavljanjem *flashbackova* tijekom filma, kao što je, primjerice, s ponavljanjem traumatičnih događaja koje je neki od likova doživio (ibid.).

Uz kategorije poretka, trajanja i učestalosti, Stam se osvrće i na neke probleme koje Genette ne spominje (Stam 2008: 370). To su, primjerice, događaji iz fabule romana koji su bili eliminirani, dodani ili promijenjeni u adaptacijama (ibid.). Uz događaje, mnoge adaptacije eliminiraju specifične vrste materijala, poput književnokritičkih komentara, esejističkih poglavlja i meditativnih dijelova romana, odnosno materijale koji nisu izravno povezani s pričom pa se stoga smatraju elementima koji mogu ometati slobodni razvoj priče (ibid.). S druge strane, Stam napominje da se u filmskoj adaptaciji mogu proširiti odlomci iz književnog djela koji „nude izazovne mogućnosti za naročito spektakularne ili prave filmske snimke“ ili pak dodavanje materijala jer to „čini zadovoljstvo“ redateljima (2008: 371). U nekim slučajevima redatelj pak može izbaciti većinu događaja iz romana i stvara film služeći se novim gradivom (Stam 2008: 371).

Komparativna naratologija također istražuje načine na koje se u adaptacijama dodaju, eliminiraju i kondenziraju likovi (Stam 2008: 371). Tako se ponekad konstelacija skupina likova reducira na jednu skupinu, ili pak jedan lik u filmu može sadržavati crte niza likova iz romana. Nadalje, likovima se u adaptaciji može promijeniti i njihov etnički identitet (Stam 2008: 371-372).

Naratologija se također bavi odnosom između pripovjednih događaja i vremenskog stajališta pripovijedanja, stoga razmatra je li priča u romanu ili filmu ispričovijedana *nakon* događaja priče (retrospektivna naracija), *prije* događaja (tajanstvena, proročanska naracija) ili *simultano* s događajima priče (Stam 2008: 377). Događaji mogu biti i *interpolirani*, umetnuti unutar intervala između trenutaka glavne radnje. Primjerice, u slučaju *umetnute naracije* (*embedded narration*) jedna se priča umotava u drugu, a ti umetnuti narativi stvaraju *hipodijegezu*, odnosno pod-priče umetnute u priču (ibid.).

U komparativnoj se naratologiji također razmatra i pripovjedač. Robert Stam kritizira strogo gramatički pristup i stav da u proznom djelu postoji samo jedna pripovjedna situacija, posebice stoga što ona može varirati od poglavlja do poglavlja (2008: 27). Za Stama je od gramatičkog „lica“ važnija autorska kontrola intimnosti i distance te kalibriranje pristupa znanju i svijesti likova (2008: 373). Stam stoga preuzima Genetteovu tipologiju narativnih

slojeva, konstruiranu oko pojma dijegeze koji se odnosi na prostorno-vremenski okoliš, sudionike i događaje u pripovjednom tekstu (2008: 378). Stam tako, služeći se Genetteovim nazivljem, razlikuje *autodijegetičnog* (pripovjedač stvara i priča svoju vlastitu priču), *homodijegetičnog* (pripovjedač je dio priče, ali nije protagonist) i *heterodijegetičnog* pripovjedača (izvan pripovijedane priče), a dodaje i da pripovjedač može biti pojedinačan ili kolektivan, živ ili mrtav te nepouzdan ili pouzdan (2008: 378-379). Stam nadalje navodi da se pripovjedači mogu i veoma razlikovati po, primjerice, ljubaznosti, pravednosti i sl., a usto mogu biti i promjenjivi, odnosno mogu mijenjati svoj diskurs i ideje za vrijeme pripovijedanja (2008: 379-380).

Posebno je problematično, kako napominje Stam, ekraniziranje nepouzdana naracije jer se time nastoje prema romanu reproducirati hermetički mehanizmi tekstualne ambivalencije i čitateljevog dešifriranja, ali u različitom, kinematografskom registru (2008: 381). Takav je pripovjedač u romanu autodijegetičan, pa autor stvara i priča priču unutar koje je on glavni protagonist ali, iako je u filmu on i dalje pripovjedač, on više nije jedini protagonist. Budući da je film višeslojan i multikodan narativni medij, on reducira diskurzivnu snagu nepouzdanih pripovjedača, zbog čega pripovjedač ima manje utjecaja na naraciju (Stam 2008: 381). Dok u romanu pripovjedač kontrolira samo jedan raspoloživi znakovni kanal, odnosno verbalni plan izraza, u filmu ga može samo djelomično kontrolirati, ponajprije preko *off*-komentara ili dijaloga likova. Međutim, ta se kontrola ograničava prisutnošću drugih likova, izvođača i glasova, dekora, objekata itd. Iako u filmu nije nemoguće ostvariti nepouzdanog pripovjedača u prvom licu, Stam napominje da bi to zahtijevalo neprestano subjektiviziranje gotovo svih filmskih registara, poput nazočnosti u prednjem planu snimanja, neprekidnog *off*-komentara ili stalno markiranog subjektivnog okvira (2008: 382). Autodijegetičan pripovjedač u filmu stoga postaje bliži onome što Genette naziva homodijegetičnim; dakle, pripovjedač je uključen u priču, ali više nije jedini protagonist (Stam 2008: 381).

Upravo zbog višeslojne i multikodne prirode filma koji, dakle, uz verbalnu naraciju (*off*-komentari i govori karaktera) sadrži i prikazbu svojim vizualnim kanalom, kao i kameru i montažu kojima se regulira gledateljevo znanje, Uvanović navodi da većina teoretičara smatra da film poseže za impersonalnom naracijom, gdje je pripovjedač i ilokutivni izvor fikcionalnoga svijeta i čimbenik koji komentira taj svijet (2008: 28).

Uz pripovjedača, za kompariranje filmske adaptacije i romana bitna su i pitanja u vezi gledištem i fokalizacijom. Na gledište (*point of view*), koje može ukazivati na ideološko usmjerenje (npr. „marksističko gledište“), emocionalni stav (empatično gledište) ili kut pod kojim se priča pripovijeda (gledište nekog lika), utječe svaki pojedinačni filmski postupak, poput kuta kamere, žarišne duljine, glazbe, kostima, glumačke izvedbe i mizanscene (Stam 2008: 383-384).

Što se tiče fokalizacije, Robert Stam opet preuzima Genetteovu klasifikaciju. Genette pravi distinkciju između naracije (tko govori) i fokalizacije (tko vidi), pa razlikuje nultu, unutarnju i vanjsku fokalizaciju (Stam 2008: 385). Nulta je fokalizacija ona u kojoj je pripovjedač sveznajuć i koji svojim znanjem nadmašuje sve likove. Unutarnja fokalizacija, odnosno ona u kojoj promatramo kroz prizmu nekog lika, uključuje fiksnu unutarnju fokalizaciju te varijabilnu unutarnju fokalizaciju. Fiksna unutarnja fokalizacija je ona u kojoj čitatelj promatra kroz uvijek jedno te istog lika, dok je kod varijabilne unutarnje fokalizacije riječ o više likova. S druge strane, u slučaju je vanjske fokalizacije čitatelj ograničen na promatranje vanjskog ponašanja, bez uvida u misli i motivacije likova (Stam 2008: 385-386).

S druge strane, kako navodi Uvanović, Mathias Hurst opredijelio se za Stanzelovu narativnu teoriju, prema kojoj on razlikuje dubinsku i površnu strukturu filma, te kinematografski i nekinematografski kôd filma (2008: 29). On također razlikuje unutarnju perspektivu filmske naracije (putem subjektivne kamere i *ich*-pripovjedne situacije) i vanjsku perspektivu filmske naracije, kao i tri filmske pripovjedne situacije: filmsku auktorijalnu pripovjednu situaciju, personalnu i *ich*-pripovjednu situaciju (2008: 29). Filmsku auktorijalnu pripovjednu situaciju, navodi Uvanović, karakteriziraju *detached camera*, dominacija totala i polutotala, nekonvencionalni i upadljivi pokreti kamere, montaža, materijalnost, retoričko-stilističke sintagme, sintagmatske konotacije, paradigmatičke konotacije koje ukazuju na distanciranost i neovisnost pripovjedne instancije, filmski jezik koji uključuje oblike samostalnog, neovisnog kinematografskog pripovijedanja uz montažu heterogenih elemenata koji sami proizvode kontekst značenja (2008: 30). Parafrazirajući Lohmeiera, Uvanović navodi da takav tip filmske pripovjedne situacije ujedno filmu najprikladniji oblik naracije jer i sama kamera gleda izvana, odnosno ona je sveznajuć pripovjedač (2008: 30). Auktorijalno pripovijedanje može biti referencijalno (tj. neosobno) ili komentirajuće (osobno). Kod ograničenog se auktorijalnog pripovijedanja pripovjedač ograniči na iskustvo jednoga lika, dok se kod okvirne pripovijesti pripovjedač veže za znanje drugoga pripovjedača unutarnje pripovijesti (Uvanović 2008: 30).

Kao što Uvanović navodi, personalna i *ich*-pripovjedna situacija u filmu razlikuju se u samo jednoj karakteristici: gramatičkom licu (2008: 31). One stoga imaju niz zajedničkih obilježja poput *attached camere*, krupnog plana i poprsja, subjektivirajuće tehnike kamere, transparentnosti, alternirajuće i linearno narativne sintagme te filmskog jezika u kojem se sve podređuje radnji i služi normalnom tijeku pripovijedanja. U *ich*-pripovjednoj situaciji subjekt je i lik iz priče, što znači da se u tom slučaju fiktivni filmski pripovjedač identificira s kamerom i da kamera funkcionira kao ljudski lik. Međutim, kako Uvanović napominje, takav je pogled kamere artifičijelan i u stvarnosti nevjerojatan (2008: 31). Zbog toga je personalna pripovjedna situacija, s druge strane, „(...) u biti *jedini plauzibilni oblik filmskog pripovijedanja*“ (Uvanović 2008: 31). U tom slučaju kamera preuzima perspektivu jednoga lika, ali ne postaje s njime identična, što znači da i dalje postoji dualitet pripovjednog i reflektorskog lika. Unutarnji se svijet lika u ovoj pripovjednoj situaciji može realizirati samo upotrebom simbola i alegorija, ili pak tako da se vizualizira kao vrsta introspekcije. Međutim, Uvanović naglašava da u jednom filmu do izražaja mogu doći sve tri pripovjedne situacije, iako u različitom omjeru (2008: 32).

Sve u svemu, model za razmatranje filmskih adaptacija koji nudi Robert Stam praktičan je pri uspoređivanju filmskih adaptacija romana. Međutim, budući da je i strip narativni medij, baš kao i roman i film, narativne kategorije na koje se osvrće Stam mogu se razmatrati i u ovome mediju. Da bi se stoga moglo uspoređivati strip i njegovu filmsku adaptaciju, potrebno je, prije svega, osvrnuti se na medijske specifičnosti stripa koje utječu na proces pripovijedanja te, ako prihvatimo stajalište koje se uzima u transmedijalnoj naratologiji, i na priču samu. Budući da su u ovome dijelu rada objašnjene narativne mogućnosti romana i filma, u skladu s temom ovoga rada u sljedećem će se dijelu stoga ponuditi pregled narativnih mogućnosti stripa, i to prema karakteristikama stripa koje su iznijeli Karin Kukkonen (2011) i Pascal Lefèvre (2011).

6.1.2. Narativne mogućnosti stripa

Kao što je prije navedeno, strip je i medij i sredstvo pripovijedanja. Stripovi su lako prepoznatljivi kao mediji sa svojim slijedom kadrova, govornih balončića i linija pokreta te, budući da su njihove medijski specifične karakteristike obično namijenjene pripovijedanju priča njihovim čitateljima, oni su i sredstva pripovijedanja. Kako Karin Kukkonen podsjeća, priča koju oni prenose može biti kratka i ograničena, kao što je slučaj sa stripovima u

dnevnim novinama, ali i duga, kompleksna i ambiciozna, kao kod mnogih stripovskih serijala i grafičkih romana (2011: 34).

Kao multimodalni mediji, stripovi spajaju riječi i slike, kao i organizaciju kadrova za posredno izražavanje vremenskoga slijeda (Kukkonen 2011: 35). Svaki od ovih načina, kako Ruth Page napominje, djeluje kao „sustav odabira za komuniciranje značenja“²⁵ (citirano prema Kukkonen 2011: 35), a odabiri u određenom grafičkom narativu imaju značajnu posljedicu na mogućnosti pripovijedanja medija. Kako Kukkonen navodi, Gunther Kress i Theo van Leeuwen definiraju multimodalnost kao „upotrebu nekoliko semantičkih načina u osmišljavanju semiotičkog proizvoda ili događaja“²⁶ (citirano prema Kukkonen 2011: 35). Za njih je medij realizacija semiotičkoga proizvoda na materijalnoj razini, dok je način semiotički izvor, odnosno apstraktna gramatika semiotičkoga sustava (Kukkonen 2011: 35). Budući da se multimodalnost odnosi na kombiniranje različitih načina u određenome mediju, ovaj se koncept stoga veže uz intermedijalnost. Intermedijalnost je stoga, za Kressa i van Leeuena interakcija između različitih medija (Kukkonen 2011: 35-36). Upravo stoga što su i stripovi i filmovi multimodalna sredstva pripovijedanja, za filmsku su adaptaciju stripa ili grafičkog romana, kao što je navedeno i ranije, veoma važni intermedijalni procesi koji se u ovom odnosu odvijaju (Kukkonen 2011: 36).

Budući da strip u narativu uključuje suradnju između različitih načina, za medijska je istraživanja važno ono što načini u stripu rade, odnosno njihove funkcije (Kukkonen 2011: 36). Tako i vizualni i verbalni načini imaju svoje mogućnosti, što im omogućava postizanje određenih narativnih podviga lako ili s poteškoćama (Kukkonen 2011: 36).

U stripovima slike, tj. vizualni način izražavanja u stripu, imaju vremensku karakteristiku, što se, primjerice, može uočiti kad su povezane u slijed kadrova. Slike također mogu predstavljati misli lika korištenjem *flashback* tehnike posuđene iz filma te mogu prikazati fokalizaciju, odnosno način na koji su događaji predstavljeni iz perspektive nekoga lika (Kukkonen 2011: 37).

S druge strane, riječi u stripu, odnosno verbalni način izražavanja, sadržavaju prostornu karakteristiku jer, primjerice, smjer čitanja teksta u govornim oblačićima vodi čitatelja kroz stranicu. Korištenje različitih fontova, različite veličine slova ili podebljanih

²⁵ “a system of choices to communicate meaning” (Kukkonen 2011: 35).

²⁶ “the use of several semantic modes in the design of a semiotic product or event” (ibid.).

slova, slova u drugoj boji i sl. daje napisanom tekstu vizualnu i emocionalnu karakteristiku (Kukkonen 2011: 37).

Vizualni i verbalni način izražavanja stripa ono su na čemu se temelje proučavanja stila koji, prema Lefèvreu, u stripu uključuje grafički stil (linije, boje, slova), kompoziciju (mizanscenu, uokvirivanje) i sekvenciranje kadrova (2011: 15). Za ruske formaliste stil predstavlja prolaz do fabule i sižea, pa su termini stil, siže i fabula početne točke za rasprave o utjecaju medija na naraciju jer omogućavaju razlikovanje triju razina suodnosa narativa i medija (Lefèvre 2011: 15). Razina stila pruža pristup sižeu, odnosno stvarnoj kompoziciji događaja u djelu, a putem sižea čitatelj zatim konstruira fabulu ili priču, odnosno slijed kojim je priča ispričana u djelu (ibid.)

Evolucijom stripa razvilo se nekoliko dominantnih grafičkih stilova, od kojih Lefèvre izdvaja pojednostavljeni karikaturalni stil (kakvog npr. koristi Disney), stil stilizirane jasne linije (npr. McManus) i realističniji pristup koji poštuje proporcije (npr. Foster, Raymond, Otomo itd.) (2011: 16). Ono što Lefèvre smatra zajedničkom karakteristikom raznolikih stilova u stripu je to što oni, u različitim mjerama, teže „komunikativnosti“, odnosno vizualnom pričanju priče (2011: 16). Budući da su stripovi tradicionalno dizajnirani da se brzo čitaju, u njima se naglašavaju neki stereotipni elementi koje se lako mogu prepoznati, identificirati, a cjeloviti stripovski kanon treba biti jasan i dostupan (Lefèvre 2011: 16). Tako su, primjerice, glavni likovi, a često i oni sporedni, odjeveni u tipičan, prepoznatljiv kostim, te su im dodijeljene tipizirane tjelesne i facijalne karakteristike; na primjer, Superman je prepoznatljiv u svojem plavo-crvenom kostimu superjunaka, dok je za Batmana karakteristična crna boja njegova kostima. Od ovih strogih standarda odstupa veoma mali broj stripova; takvi su, primjerice, neki grafički romani (ibid.).

Kao što Lefèvre napominje, grafički stil stvara fiktivni svijet i daje određenu perspektivu dijegeze (2011: 16). To znači da umjetnik ne samo što opisuje nešto, nego istovremeno izražava vizualnu interpretaciju svijeta, pri čemu je čitatelj primoran dijeliti umjetnikov metaforični pogled jer čitatelj ne može promatrati predmet na slici iz nekog drugog pogleda (Lefèvre 2011: 16). Međutim, Lefèvre napominje da čitatelj nije zbog toga pasivan: naprotiv, čitatelj promatra slike sa prijašnjim znanjem i koristi taj kontekst kako bi dao smisao vizualnim stilovima (ibid.). Primjerice, čitatelj može biti upoznat sa tisućama slika i grafičkih stilova, zbog čega je naučio asociirati karikaturalni stil sa humorističnim sadržajem.

Budući da na čitatelja utječu prijašnja iskustva sa sličnim stilovima, reakcija čitatelja na određeni stil može biti veoma osobna (ibid).

Još jedan ključan aspekt grafičkih narativa poput stripa je i način na koji se barata vremenom i kako to utječe na pripovjedni proces (Lefèvre 2011: 23). Kadrovi u stripu reduciraju kronološku vremensku liniju fabule na odabrane i fragmentirane jedinice. Međutim, svaki kadar ne mora sadržavati samo trenutak, odnosno kratak period vremena, već i duže vremensko protezanje, a mogu i spajati višestruke posebne trenutke. Kao što Lefèvre napominje, ne postoji objektivni način određivanja vremenskoga perioda obuhvaćenog ručno rađenom slikom (2011: 23-24). Iako se čini da debele linije obrisa mogu fiksirati predmete i likove u određenom trenutku dijegetskog vremena, druga vizualna sredstva (poput npr. linija pokreta) mogu sugerirati prolaženje vremena koje traje dulje od perioda jedne sekunde. Verbalni elementi poput, primjerice, govornih oblačića također mogu podrazumijevati kratak period vremena, odnosno vrijeme koje je potrebno da likovi izgovore riječi u oblačićima. Jedan kadar može uključivati kratak dijalog između dvaju likova (A i B), u kojem je tekst u oblačiću B odgovor na ono što je lik A rekao u oblačiću A. Budući da je dijalog u govornim oblačićima kombiniran sa statičnim prikazom likova A i B u određenoj poziciji, moguće su različite interpretacije (Lefèvre 2011: 24). Primjerice, čitatelj se može pitati je li u kadru prikazan točno određeni trenutak vremena koji odgovara trenutku tijekom govora A ili B; zatim, koristi li se kadar za prikazivanje cjelokupnog perioda dijaloške razmjene između A i B (i A govornih oblačića i B govornih oblačića); ili se pak čitatelj može zapitati je li namjera kadra evociranje nekoliko određenih trenutaka vremena, kao što su točno određeni trenutak tijekom koje govori A, uz točno određeni, kasniji trenutak tijekom kojeg govori B (Lefèvre 2011: 24). Međutim, ovakvim se pitanjima čitatelji stripa rijetko zamaraju, sve dok nemaju poteškoća u razumijevanju vremenskoga slijeda sekvenci kadrova (Lefèvre 2011: 24).

Naracija u stripu je, dakle, određena interakcijom različitih kadrova u djelu (Lefèvre 2011: 25). Ta je interakcija drugačija od načina na koji pripovijedaju roman ili film. Čim promatrač ili čitatelj primjeti da su slike grupirane u sekvence, on je potaknut na pronalaženje odnosa među njima. Ovi odnosi mogu biti raznoliki; od formalnih aspekata poput grafičkih ili apstraktnih karakteristika koji se tiču oblika slika, do sadržajnih aspekata, koji mogu sezati od načina na koji su predmeti grupirani u kategorije do svih vrsta logičkih, retoričkih i simboličkih relacija među prikazanim objektima i događajima (Lefèvre 2011: 26). Bitno je napomenuti da čak i ako skupina slika nije konstruirana kao narativ, promatrači će automatski

tražiti minimalnu koherenciju ili priču, osobito ako su slike prikazane u tipičnom obliku stripa (Lefèvre 2011: 26).

Čak i ako se promatraju fragmentirane ili djelomične sekvence, moguće je dati im smisao ako su prisutni ključni elementi i ako se može razlučiti prostorno-vremenski odnos među njima (Lefèvre 2011: 26). Upravo zbog toga, kako Lefèvre napominje, stripovi tipično sugeriraju cijeli slijed događaja prikazivanjem samo podseta značajnih radnji (2011: 26). Za razliku od filma ili romana, umjetnost u stripu djelomično proizlazi iz prekida radnje u nepomične faze, zbog čega umjetnik mora odlučiti koliko će kadrova trebati kako bi se u stripu prikazao događaj. Ako, primjerice, umjetnik koristi mnogo kadrova bez mnogo varijacija među njima, rezultat može biti dosadan. Većina radnje u stripu stoga je ograničena prikazom osnovnih faza (Lefèvre 2011: 26).

Međutim, kao i drugi mediji, i strip ima svoja medijski specifična ograničenjima u pripovijedanju. Lefèvre tako navodi da su oblikotvorne mogućnosti u stripu ograničene i konstruirane principima dizajna, praksama proizvodnje i konzumacije i drugim aspektima društvenoga konteksta (2011: 31). Izbor grafičkoga stila podrazumijeva određenu vizualnu ontologiju koja će čitatelju sugerirati određeni način interpretacije priče. Druga sastavnica i ograničenje medija stripa je upotreba slijeda nacrtanih kadrova (Lefèvre 2011: 31).

Grafički narativi, kakav je strip, ističu kompleksne interakcije između formalnih (oblikotvornih) aspekata (stil crtanja, mizanscena, uokvirivanje, tipografija, plan stranice) koji konstituiraju cjelokupan stil, a stil je ključan jer on predstavlja čitateljev prolaz siže i fabuli. Kako Lefèvre drži, zbog toga bi se moglo reći da se oblik stripa sastoji od materijala – tema oblikovanih i transformiranih cjelokupnom kompozicijom (strukturuom radnje) i stilističkih strukturiranja (2011: 31). S obzirom na sve njegove mogućnosti i ograničenja, strip kao medij stoga nudi jedinstvene mogućnosti pričanja priče.

7. Komparativna analiza: filmska adaptacija i predložak

Kao što je u rečeno u Uvodu ovoga rada, u ovoj će se analizi intermedijalni procesi koji su uključeni u adaptiranje romanesknog i stripovskog predloška za film analizirati prema definiciji intermedijalnosti koju nudi Pavao Pavličić (1988), u skladu s potkategorijama medijske transpozicije i intermedijalnih referenci Irine Rajewsky (2005) i modelima intermedijalnosti Jensa Schrötera (2011), koji su objašnjeni ranije u radu. Nadalje, u analizi će se primjenjivati i teorija citatnosti Dubravke Oraić Tolić (1990) te tipologija citatnosti na filmu Ante Peterlića (1988), a pozornost će se usmjeriti i na tradiciju *film noira* koja je utjecala na svaku od filmskih adaptacija koje će se komparirati sa svojim predloškom.

7.1. Komparativna analiza romana i filmskih adaptacija

U ovom će se dijelu filmska adaptacija promatrati prvenstveno kao medijska transpozicija Irine Rajewsky (2005: 51), koja je vezana uz transformaciju medijskog proizvoda ili njegova supstrata u drugi medij. Analizirat će se narativ kao struktura koja se prenosi iz romana u film, pri čemu će naglasak biti na medijskome proizvodu, odnosno na priči filmske adaptacije, nastaloj specifičnim intermedijalnim transformacijskim procesom.

Narativ je prema modelu transmedijalne intermedijalnosti Jensa Schrötera struktura koja je odvojena od materijalne osnove medija, koja je dakle autonomna i neovisna o mediju (2011: 3). S druge strane, ako se prihvati tvrdnja Marie-Laure Ryan da narativ ipak ne ostaje potpuno nepromijenjen prijenosom iz jednog medija u drugi (2008: 9), jasno je da i pri adaptiranju priče iz romana za film dolazi do raznih promjena i prilagodbi novome mediju. Kao što mnogi ističu (npr. Stam 2008, Huszár 2011, Constantinescu 2015), adaptiranje romana za film uvijek uključuje odluke o tome koji će se dijelovi predloška i na koji način prenijeti iz jednog medija u drugi. Te odluke mogu biti uzrokovane financijskim razlozima (romanopišćev budžet je relativno neograničen, dok u stvaranju filma financije igraju veliku ulogu), ali i odlukama redatelja, scenografa, kostimografa i ostalih ljudi koji sudjeluju u snimanju filma. Zbog toga pri adaptiranju neizbježno dolazi do prilagođavanja narativa predloška za njegovo transponiranje u novi medij, koje su uzrokovane odlukama koje se prvenstveno tiču specifičnosti medija koji su uključeni u taj proces, budući da adaptiranje u ovom slučaju uključuje pomak iz kazivačkoga medija kakav je roman u prikazivački medij kakav je film.

Međutim, odluke do kojih dolazi u procesu adaptacije romana za film ne samo da utječu na sadržajne, odnosno narativne aspekte filmske adaptacije, već neizbježno utječu i na proces recepcije publike. Gledatelji koji su upoznati i s književnim i s filmskim djelom mogu uspoređivati predložak i njegovu adaptaciju, razmatrajući razlike i sličnosti između njih. Zbog toga će se u ovom dijelu rada filmskoj adaptaciji pristupati ne samo kao medijskoj transpoziciji koja uključuje transponiranje narativa iz medija romana u medij filma, već i kao intermedijalnoj referenci (2005: 52-54). Analize filmskih adaptacija romana prema navedenim dvjema kategorijama vršit će se na romanu *Otok Shutter* (2003) autora Dennisa Lehanea i njegove filmske adaptacije koju je režirao Martin Scorsese (2010), te romanu *Klub boraca* (1996) Chucka Palahniuka i istoimenoj filmskoj adaptaciji Davida Finchera (1999).

7.1.1. Otok Shutter

Otok Shutter (*Shutter Island*) roman je Dennisa Lehanea objavljen 2003. godine, u kojem američki maršali Teddy Daniels i Chuck Aule pokušavaju riješiti misterij nestale pacijentice na otoku Shutter, na kojem se nalazi institucija za psihički poremećene zločince. Međutim, uskoro se ispostavi da misterij zapravo predstavlja mnogo više od pobjegle pacijentice, i da je istina o otoku mnogo kompleksnija nego što se isprva čini. Godine 2009. Christian De Metter je prema romanu objavio strip, dok je roman 2010. za film adaptirao redatelj Martin Scorsese.

Radnja priče odvija se godine 1954., kad su dva američka maršala, Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio) i Chuck Aule (Mark Ruffalo), pozvana na otok Shutter kako bi istražila nestanak pacijentice Rachel Solando, zatvorenu zbog ubojstva svoje troje djece, koja je pobjegla iz strogo čuvane Ashecliff institucije za psihički poremećene zločince. Maršali na otok stižu taman u trenutku kad se sprema oluja, stoga je njihov odlazak s otoka spriječen na četiri dana, tijekom kojih se odvija radnja. Njihova je istraga otežana zbog osoblja Ashecliff institucije koje u nekim aspektima odbija surađivati s njima; primjerice, glavni psihijatar dr. John Cawley (Ben Kingsley) odbija im pružiti podatke o nestaloj pacijentici, dok je dr. Lester Sheehan otišao s otoka odmah nakon nestanka Rachel Solando. Maršalima je također rečeno da ne smiju pristupiti Odjelu C, u kojem su zatvoreni najopasniji pacijenti, kao i da je svjetionik već pretražen. Istraga je za Teddyja dodatno otežana jer za vrijeme svog ostanka na otoku pati od snažnih migrena i uznemirujućih snova koji se tiču traume iz II. svjetskog rata, odnosno oslobođenja zatvorenika iz nacističkog koncentracijskog kampa Dachau, te njegove pokojne žene. Teddyjeva je žena poginula u požaru koji je podmetnuo Andrew Laeddis, za

kojeg Teddy vjeruje da se nalazi na otoku Shutter, zbog čega je njegova istraga stoga potaknuta i osobnim razlozima. Međutim, istraga je prekinuta nakon što se odjednom u instituciji pojavljuje nestala Rachel Solando. Kako je nepoznato na koji je način Solando uspjela pobjeći iz zaključane sobe, kao i gdje se skrivala, maršali postaju sumnjičavi prema osoblju institucije Ashecliff, zbog čega potajice odlaze u zabranjeni Odjel C. Tamo Teddy pronalazi pacijenta Georgea Noycea koji tvrdi da doktori u svjetioniku provode eksperimente na pacijentima te da je cijela istraga o nestaloj pacijentici zapravo scenarij osmišljen za Teddyja. Kako bi razotkrili urotu, Teddy i Chuck namjeravaju istražiti svjetionik. Međutim, u tom se pothvatu razidu, a Teddy naposljetku završava u spilji u kojoj susreće pravu Rachel Solando, koja tvrdi da je zapravo bila poznata psihijatrica koju su zatvorili na otoku jer je otkrila istinu o eksperimentima koji se odvijaju na otoku. Uvjeren da je njegov partner Chuck zatočen u svjetioniku, Teddy se odvaži na odlazak do tog mjesta. Međutim, tamo susreće samo dr. Cawleyja koji mu objašnjava da je Teddy zapravo Andrew Laeddis, pacijent zatvoren u instituciji Ashecliff, koji je ubio svoju ženu nakon što je otkrio da je utopila njihovo troje djece. Andrew je tako, bolujući od psihoze, stvorio svoj fiktivni svijet koji uključuje urote o eksperimentima u svjetioniku, imaginarne likove (Chuck, Solando, piroman Laeddis) kako bi potisnuo te traume. Cijela je priča o nestanku pacijentice Rachel Solando stoga, kako mu objašnjava Cawley, konstruirana kako bi se Teddy, odnosno Andrew Laeddis suočio sa svojim traumama i izbjegao lobotomiju koja mu prijete ako ne prihvati odgovornost za svoj zločin. Teddy, odnosno Laeddis, naposljetku se suočava sa svojim traumama, da bi se naposljetku njegovo stanje pogoršalo. Laeddis, naime, nakon nekog vremena opet počinje vjerovati u urotu konstruiranu protiv njega, a odaje se tako što svom imaginarnom partneru Chucku, koji je zapravo dr. Sheehan, govori da trebaju pronaći način da se maknu s otoka.

Filmska adaptacija romana *Otok Shutter* slijedi priču iz predložka, ali se razlikuje u jednom aspektu: naime, u romanu je jasno da je Laeddis na kraju i dalje pod utjecajem psihoze, dok ta scena u filmu sugerira da je Laeddis svjestan svojeg zločina i da prihvaća odgovornost za to što je počinio. To je naznačeno rečenicom koju Laeddis izgovara Chucku: „Ovo me mjesto tjera da se pitam(...) što bi bilo gore: živjeti kao čudovište ili umrijeti kao dobar čovjek“²⁷ (Scorsese 2010). Moguće je da je završetak u adaptaciji promijenjen kako bi u rješavanje ključnog misterija o tome je li Laeddis u konačnici psihotičan ili ne bila uključena i sama filmska publika. Naime, budući da nije eksplicitno naznačeno je li Laeddis

²⁷ „This place makes me wonder (...) which would be worse: to live as a monster or to die as a good man“ (Scorsese 2010).

doista svjestan svoje situacije i voljan je umrijeti upravo zbog toga ili je pak i dalje pod psihozom, završetak filma je otvoren za interpretaciju. Gledatelji stoga mogu međusobno raspravljati o svojem shvaćanju scene s kraja filma i argumentirati svoje stajalište, što čini priču još misterioznijom i interesantnijom. Štoviše, upravo je zbog svoje mogućnosti za otvorenu interpretaciju film dijelom toliko i popularan.

Jasno je, međutim, da je i u filmu i u romanu zapravo riječ o dvjema pričama: prva se tiče pravog Andrewa Laeddisa koji je pacijent ustanove Ashecliff, a druga je priča koju su konstruirali liječnici te ustanove kako bi Laeddisa suočili s njegovom traumom. Pri adaptiranju se stoga slijedilo predložak u zadržavanju umetnute naracije, gdje je priča o imaginarnom Teddyju Danielsu umetnuta u priču o Andrewu Laeddisu. Moglo bi se zaključiti da je u priči o Laeddisu, pravoj priči predložka i adaptacije, stoga riječ o pouzdanoj naraciji, jer se unutar nje odvija druga priča, odnosno hipodijegeza s nepouzdanom naracijom iz perspektive Teddyja Daniela. U toj je priči pripovjedač homodijegetski, a fokalizator je upravo Teddy, što naraciju zbog njegova psihičkog stanja i čini nepouzdanom. Da je naracija u tom slučaju nepouzdana jer se promatra upravo iz njegove nestabilne perpektive uočljivo je i u romanu i u filmu. Naime, i u jednom i u drugom su djelu Laeddisove halucinacije prikazane kao stvarne (kao što je, primjerice, susret Teddyja i „stvarne“ Rachel Solando), a publika ne sumnja u njihovu pouzdanost sve dok nije upoznata s prvom pričom, koja pokreće radnju druge. Međutim, u filmskoj se adaptaciji nestvarnost Laeddisovih halucinacija i nestabilnost promatranja priče iz njegove perspektive dodatno ističe scenom u svjetioniku, kad Teddy upuca dr. Cawleyja. Naime, Cawley mu govori da je pištolj zapravo samo rekvizit, ali Teddy ga ne sluša i upuca ga, a pucanj se čuje i pojavljuje se krv. Međutim, već je tada jasno da su pucnjevi i krv zapravo Teddyjea halucinacija, a u sljedećem se kadru s Cawleyjem to i potvrđuje – Cawley je neozlijeđen, a krv je nestala. U ovom slučaju i filmska je kamera stoga zavarala gledatelje, a ne samo unutarnja fokalizacija fiksirana na Laeddisa i njegove halucinacije, kao u romanu. To je u filmu ostvareno upravo subjektivnim kadrom iz Laeddisove perspektive, što znači da filmski medij zbog svoje težnje prikazivanju fizičke realnosti stoga ima i veću mogućnost zavaranja publike koja je navikla na mimetičko svojstvo filma. U filmu su, međutim, prisutne uglavnom personalne pripovjedne situacije, gdje kamera preuzima Laeddisovu perspektivu, ali ne postaje s njime identična, kao u slučaju s opisanim kadrom.

U dvama narativima iz romana i iz filma veliku ulogu imaju Laeddisove halucinacije i potresni snovi koji su uzrokovani protagonistovim traumama. Analepse na Laeddisove traume

učestalo se protežu i kroz roman i kroz film, a učestalost njihova pojavljivanja uglavnom je jednaka i u predlošku i u adaptaciji. Tako se, primjerice, *flashbackovi* i halucinacije s njegovom ženom i u filmskoj adaptaciji prikazuju više puta, što znači da je i u romanu i u filmu događaj koji se zbio više puta i ispričan više puta, odnosno da je riječ o homolognoj naraciji. S druge strane, halucinacije i snovi povezani s analepsama na traumu koje se tiču ubojstva Laeddisove djece i u romanu i u filmu postupno se izgrađuju ponavljanjem, da bi na kraju kulminirali u analepsu u kojoj se prikazuje stvarni događaj. Te su analepse i halucinacije povezane i s Laeddisovim traumatičnim sjećanjem na koncentracijski logor Dachau, koje se također učestalo ponavljaju i u predlošku i u adaptaciji.

Posebno je potresna Leaddisova analepsa na masakr SS vojnika u Dachau. U romanu je taj događaj, o kojem Teddy pripovijeda Chucku, čitateljima uznemirujući čak i ako je opisan samo verbalnim znakovnim sustavom (v. Lehane 2010: 170). U filmskoj adaptaciji, međutim, taj događaj još više uznemiruje upravo stoga što film, za razliku od romana, koristi i slikovni kod kojim se nastoji oponašati fizičku realnost. Bez obzira na to jesu li gledatelji upoznati s predloškom ili ne, ta će scena imati značajni emocionalni efekt na njih, upravo stoga što filmski medij uključuje i vizualnu prikazbu. Dok taj događaj u romanu Teddy samo prepričava, filmskoj se publici pruža i doslovni vizualni opis. Teddy stoga u romanu može reći da su on i njegovi suborci vidjeli mrtva tijela koja su nagomilana u logoru, ali u filmu su ta tijela prikazana, i gledatelji mogu vidjeti kako ona leže na tlu, jedno na drugom, kako su tamo i dječja tijela, nepomična i zamrznuta. On može pričati kako su naciste oni razoružali, posložili uza zid i smaknuli, ali on ne spominje strah koji se odražava na licima nacističkih vojnika, njihovu agoniju i šok, zvuk pucnjeva koji odzvanjaju prostorom, krikove vojnika itd. Na filmu je prepričavanje tog događaja prezentirano i vizualno i auditivno, a gledateljima su te slike iz logora upravo nametnute. Čitatelji romana tu scenu stoga trebaju konstruirati uz pomoć svoje mašte i to na temelju verbalnog opisa, a malo je vjerojatno da će slika u čitateljevu umu biti toliko detaljna kao filmska slika.

Ovakva je razlika u predočavanju između filma i romana uočljiva i u Laeddisovoj analepsi na nacističkog zapovjednika koji je pokušao počinuti samoubojstvo, čiji je okidač i u romanu i u filmu bila Mahlerova skladba koju je Laeddis čuo u zapovjednikovu uredu. U romanu je, dakle, taj događaj opisan samo verbalnim kodom – riječima:

„Još je bio živ kad su Teddy i četiri vojnika ušli u sobu. Grgljajući. Nemoćan da posegne za pištoljem za drugi hitac jer je pao na pod. Ta nježna glazba koja gmiže sobom kao pauci. Trebalo mu je još dvadeset minuta da umre, dok su dva vojnika ispitivala *der Kommandanta*

boli li ga dok su pretresali sobu. Teddy je uzeo uokvirenu fotografiju s muškarčeva krila, sliku njegove žene i dvoje djece, a muškarčeve se oči šire i posežu za njom dok ju Teddy uzima od njega. Teddy je ustao i naizmjenično gledao u fotografiju pa u muškarca, natrag i naprijed, natrag i naprijed, dok muškarac nije umro. I svo to vrijeme, ta glazba. Odzvanjajući“²⁸ (Lehane 2010: 98).

S druge strane, u filmu je taj događaj predložen i slikovnim i zvukovnim kodom. Pritom je odabir detalja koji će se prikazati na filmu u procesu adaptiranja uvjetovan ne samo opisom iz predloška, već i odlukama redatelja, snimatelja, montažera, kostimografa i ostalih ljudi koju sudjeluju u procesu stvaranja filma. Naime, iako su ključni detalji verbalnog opisa Teddyjeve analepse na nacističkog zapovjednika prikazani na filmu - Mahlerova skladba koja svira dok zapovjednik leži na podu u svom uredu (slika 1) i Teddy koji ga promatra dok vojnici pretresaju sobu – neki su i izostavljeni, poput, primjerice, Teddyja koji uzima fotografiju iz zapovjednikova krila.



Slika 1. Nacistički zapovjednik nakon oslobađanja Dachaua

Jasno je, dakle, da je pri adaptiranju romana za film odlučeno da se taj detalj neće uključiti u adaptaciju. S druge strane, u sceni na filmu prikazano je kako Teddy odguruje

²⁸ „He was still alive when Teddy and four GIs entered the room. Gurgling. Unable to reach the gun for a second shot because it had fallen to the floor. That soft music crawling around the room like spiders. Took him another twenty minutes to die, two of the GIs asking *der Kommandant* if it hurt as they ransacked the room. Teddy had taken a framed photograph off the guy's lap, a picture of his wife and two kids, the guy's eyes going wide and reaching for it as Teddy took it away from him. Teddy stood back and looked from the photo to the guy, back and forth, back and forth, until the guy died. And all the time, that music. Tinkling“ (Lehane 2010: 98).

pištolj od zapovjednika, što je detalj koji je, moglo bi se zaključiti, zamijenio onaj koji nije uključen u film. Ta razlika dovodi i do drugačijeg efekta koji ova scena ima na publiku; naime, scena iz filma je mnogo efektivnija jer je zapovjedniku, koji je u agoniji zbog nemogućnosti da se još jednom upuca i napokon umre, Teddy onemogućio tu zadovoljštinu zbog prizora naslaganih trupala vidljivih kroz prozor.

Nadalje, u procesu snimanja filma bilo je potrebno osmisliti i način na koji će se izmjenjivati kadrovi i planovi u toj sceni. Kadrovi koji se tiču *flashbacka* na nacističkog zapovjednika se tako izmjenjuju s kadrovima koji se tiču Teddyjeve sadašnjosti, odnosno s kadrovima iz Cawleyjeva ureda. U *flashbacku* s Teddyjem i zapovjednikom se nadalje izmjenjuju subjektivni kadrovi iz perspektive i zapovjednika i Teddyja, pa su kadrovi s Teddyjem često prikazani iz donjeg rakursa, čime se sugerira da je to gledište zapovjednika koji Teddyja promatra ležeći na podu. S druge strane, kadrovi koji prikazuju zapovjednika snimljeni su iz gornjeg rakursa kako bi se naznačilo Teddyjevo gledište, a i subjektivni kadrovi Teddyja i zapovjednika u toj situaciji prikazuju i jednog i drugog u planu blizu. U toj su sceni nadalje uključeni i kadrovi u detalj-planu; to je, primjerice, kadar s zapovjednikovom krvavom rukom kojom pokušava doseći pištolj, ili pak kadar s Teddyjevim čizmama koje se približavaju pištolju kako bi ga Teddy naposljetku odmaknuo od zapovjednika. Upotrebom upravo detalj-planova se stoga naglašavaju radnje koje obavljaju Teddy i zapovjednik, a takvim je planom naglašena i gramofonska ploča s koje svira Mahler. Nadalje, u toj su sceni prisutni i kadrovi s polutotalom zapovjednikove sobe kojima se sugerira kaos kojeg su vojnici uzrokovali svojim pretresanjem, dok subjektivni kadar prozora iz Teddyjeve perspektive prikazuje što se nalazi izvan te sobe, što Teddyja dovodi do njegov konačne odluke da odmakne pištolj od zapovjednika. Izmjena kadrova i planova stoga imaju veliku važnost za filmsku priču, a njih je bilo potrebno osmisliti posebno za film jer to nije naznačeno u predlošku.

Nadalje, vidljivo je da filmski kadar uključuje mnogo više detalja od opisa u predlošku. U verbalnom opisu iz romana nigdje nije naznačeno da papiri lete posvuda po prostoriji, niti je opisano kako zapovjednikova soba izgleda i koji se predmeti nalaze u njoj, kao ni kako uopće zapovjednik izgleda. To su sve detalji koje je pri adaptiranju za film bilo potrebno dodati jer je filmska slika uvijek mnogo detaljnija od verbalnoga opisa.²⁹ U filmu zapovjednik stoga leži upravo u takvome položaju i upucao se upravo u lijevi obraz (slika).

²⁹ Seymour Chatman navodi da tu detaljnost filmske slike neki nazivaju „*visual over-specification*“ (1980: 126).

Film, kako navodi Gilić, „ne može izbjeći precizno određivanje, jasno individualiziranje u prikazu likova i predmeta“ (2007b: 41), zbog čega je ogromna količina vizualnih i zvukovnih informacija (intonacija glasa, gestikulacija, mimika) prezentirana upravo zbog medijskih specifičnosti filma, dok se gotovo ništa ne ostavlja imaginaciji gledatelja.

Uz slikovni kod, film sadrži i onaj zvukovni, zbog čega je dio o nacističkom zapovjedniku bilo moguće naglasiti upravo Mahlerovom skladbom koja je okidač ove Teddyjeve analepse. U romanu, koji se služi samo verbalnim kodom, nije bilo moguće u potpunosti dočarati emocije koje Mahlerova skladba potakne u Teddyja, pa čitatelji koji nisu upoznati s tom skladbom neće moći doživjeti scenu na način na koji je ona prikazana na filmu. Scena je u filmu zbog njegovih medijskih specifičnosti stoga mnogo efektivnija, a uloga ove skladbe je dodatno naglašena u filmu. Izvanprizorna glazba, odnosno ona kojoj se izvor ne vidi u filmskome kadru, u filmu stoga ima ne samo doživljajnu funkciju, već i narativnu; ona može manipulirati emocijama gledatelja, opisivati, naglašavati ili pak kontrastirati onom što je prikazano. U ovom filmu izvanprizorna glazba često naglašava napetost i neizvjesnost situacija u kojima se likovi nalaze, a često i najavljuje neku prijetnju. Tako, primjerice, glazba s početka filma, kad se Teddy i Chuck nalaze na brodu, već i tad najavljuje nešto misteriozno i prijeteće. Budući da roman sadrži samo verbalni kod, u predlošku se takvo najavljivanje događaja ne može ostvariti.

Već je na početku filma uočljivo i da *Otok Shutter* svoje tematske preokupacije vuče iz *noir filma*. *Film noir* je filmski žanr ili pak stilistički pravac koji je procvao nakon Drugoga svjetskog rata i razvio se iz njemačkog filmskog ekspresionizma i tradicije tvrdokuhanog trilera u književnosti (Ajanović 2016: 176-177). Takve filmove na formalnom planu karakterizira upotreba kamere niskog ključa kako bi se kreirali snažni kontrasti između svjetla i tame te mračna atmosfera kojom se izražava kritika društva u kojem vladaju zločin, nasilje i nepravda. Karakteristične su i netradicionalna mizanscena i neobična kompozicija kadra (Place, Peterson 1974: 66-69), i to sve u svrhu prikazivanja svijeta u kojem se razlika između dobra i zla često ne može razlikovati, u kojem je moralnost relativan pojam, gdje su heroji zapravo antiheroji, i to najčešće usamljeni i cinični detektivi koji su u sukobu s društvom, a često i sa samim sobom (Ajanović 2016: 165).

Vidljivo je stoga da već i početak *Otoka Shutter*, gdje Teddy i Chuck brodom dolaze do otoka, evocira *film noir* ne samo svojim vizualnim stilom koji uključuje neobičnu, neharmoničnu kompoziciju kadra, već i svojom tematikom; Teddy, američki maršal, pozvan

je na otok da riješi misterij nestale zatvorenice, a iz dijaloga s Chuckom jasno je da je ciničan i sarkastičan, te da je mučen svojom mračnom prošlošću, odnosno stradanjem svoje žene. Kasnije u filmu utjecaj *noira* još jače dolazi do izražaja, prvenstveno zbog Teddyjeve preokupiranosti prošlošću koja mu se uporno vraća u obliku *flashbackova* na traume koje je proživio, ali i saznanja o stravičnom zločinu koji je počinio.

Može se stoga zaključiti da se filmska adaptacija ne referira samo na svoj romaneskni predložak, već i na tradiciju *film noira*. Ako se na ovaj film primijeni kategorijalni trokut citatne intertekstualnosti Dubravke Oraić Tolić (1990: 15-16) koji je u ovom radu izložen ranije, moglo bi se zaključiti da je filmskoj adaptaciji *Otoka Shutter* intekst (C) roman iz kojeg je narativ preuzet, dok njegov podtekst (PT) predstavljaju *noir* filmovi koji su prethodno snimljeni i na koje se referira. Jasno je, nadalje, da je film *Otok Shutter* intrasemiotički citat jer njegov podtekst također pripada filmskoj umjetnosti. Prema tipologiji Ante Peterlića (1988: 198), s druge strane, filmska adaptacija *Otoka Shutter* je i perifrastični alofilmski ili inofilmski citat jer se „ponavljaju“ dijelovi iz drugoga medija, u ovom slučaju romana, ali i perifrastični međufilmski citat jer se referira na druge *noir* filmove.

Iz analize se filmske adaptacije romana *Otok Shutter* stoga može zaključiti da promjena medija ipak utječe na narativ, i to ne samo u prilagodbi, izostavljanju ili pak dodavanju pojedinih dijelova priče, već i u načinu na koji filmski medij utječe na recepciju publike. To je posebno uočljivo kad se u obzir uzmu medijske specifičnosti filma poput zvuka i detaljiziranosti filmske slike, koje roman ne može koristiti, a koje utječu na doživljaj same priče.

7.1.2. Klub boraca

Klub boraca (Fight Club), roman Chucka Palahniuka koji je objavljen 1996. godine, postmodernističko je djelo koje odražava krizu maskuliniteta i nezadovoljstvo suvremenim društvom, oštro kritizirajući prazninu konzumerističke kulture i alijenaciju koja je uzrokovana modernim načinom života. Roman je 1999. godine za film adaptirao David Fincher, još snažnije naglašavajući radikalnu antikapitalističku poruku predložka eksperimentiranjem s medijem filma i eksplicitnim prikazivanjem nasilja. Filmska je adaptacija odlično prihvaćena i od strane publike i od strane kritičara, zbog čega je naposljetku zadobila i kulturni status. Popularnost filma, kao i vrijednost romana po kojem je snimljen, 2015. godine dovela je i do izdavanja nastavka u obliku stripa pod nazivom *Klub boraca 2 (Fight Club 2)*, koji se, međutim, nadovezuje na roman, a ne na film (Schneider 2015).

Naime, filmska adaptacija slijedi fabularnu strukturu predloška, ali se adaptacija i predložak razlikuju u završetku priče. I film i roman slijede neimenovanog protagonista³⁰ (Edward Norton) koji, razočaran svojim životom, poslom kojim obavlja i ciničan prema društvu u kojem živi, pati od nesаницe - bolesti suvremenoga kapitalističkoga društva. Budući da mu liječnik ne želi dati tablete koje bi lako riješile problem, umjesto toga savjetuje ga da posjeti koji sastanak skupina za psihološku pomoć oboljelima od neke bolesti, kako bi vidio što je prava patnja. Nakon što protagonist naposljetku posjeti skupinu za oboljele od raka testisa i upozna Boba (Meat Loaf), on shvati da nakon što se isplače na tim sastancima kasnije bez problema može spavati. Međutim, njegov mir poremeti Marla Singer (Helena Bonham Carter) koja isto ne boluje ni od kakve bolesti, ali svejedno posjećuje sastanke skupina za psihološku pomoć. Budući da ona odražava njegovu laž, protagonist opet ne može spavati. Protagonist potom upoznaje Tylera Durdena (Brad Pitt), muškarca koji je njegova potpuna suprotnost: on je jedinstveni karakter, nesputan društvenim normama i konvencijama, koji radi sve što želi i kad god želi – drugim riječima, on je sve što protagonist želi biti. Međutim, protagonistov se život potpuno mijenja nakon što mu stan biva raznesen, zbog čega ostaje bez svih materijalnih dobara do kojih je toliko držao i koje su robovale njime. Nakon saznanja o eksploziji u njegovu stanu, protagonist zove Tylera na piće, poslije kojeg ga Tyler izaziva na tuču. Taj se događaj može smatrati osnutkom kluba boraca, u kojem se muškarci bore kako bi oživjeli svoje iskonske instinkte i otkrili domete svojih fizičkih sposobnosti. Protagonist naposljetku krene živjeti s Tylerom, a Tyler ubrzo upoznaje i Marlu s kojom stupa u seksualne odnose. Za to se vrijeme klub boraca širi diljem zemlje, a protagonist se paralelno počinje osjećati sve više izostavljenim u svom odnosu s Tylerom i u svojoj ulozi u klubu. Klub boraca naposljetku izrasta u Projekt Nered, pokret koji svojim subverzivnim akcijama nastoji uništiti kapitalistički društveni poredak. Međutim, nakon što pogine Bob, koji se ranije bio pridružio pokretu, Tyler nestaje, a protagonist ga krene tražiti diljem zemlje. U svojoj potrazi naposljetku shvati da je Tyler zapravo njegova podvojena ličnost, koja je preuzimala vodstvo kad god je protagonist navodno spavao. Stoga, sam je protagonist odgovoran za Bobovu smrt i za subverzivne radnje Projekta Nered, zbog čega želi spriječiti daljnje akcije Projekta. Vrhunac takvih akcija u romanu je eksplozija najviše zgrade kako bi pala na obližnji muzej, pri čemu je protagonistova druga ličnost, odnosno Tyler, spreman žrtvovati samoga

³⁰ Pripovjedač sebe naziva Joeom, odnosno u filmu Jackom. Nijedno od njih, međutim, nije njegovo pravo ime; njima se protagonist referira na časopise *Reader's Digesta* koje je pronašao u Tylerovoj kući, u kojima je objavljen niz članaka o organima ljudskoga tijela koji o sebi govore u prvom licu, npr. „Ja sam Joeova Prostata“ (Palahniuk 2000: 42).

sebe. Međutim, do velike eksplozije ne dođe, a potagonist, nakon što se upuca pred Marlom i ostalim ljudima iz skupine za potporu, završava u umobolnici, gdje mu članovi Projekta Nered govore da sve ide prema planu. S druge strane, u filmu je veliki plan Projekta Nered bio raznijeti sjedišta korporacija koje kontroliraju financijski sustav na kojem se temelji kapitalističko društvo, a pritom Tyler ne bi bio mučenik za veliki cilj, već bi eksplozije promatrao iz obližnje zgrade. U filmu, nadalje, veliki plan Projekta ipak uspije, pa Marla i protagonist, nakon što se upucao i tako se riješio Tylera, promatraju eksplozije obližnjih zgrada.

Do razlika u razrješenju između romana i njegove filmske adaptacije vjerojatno je došlo zbog nastojanja da se udovolji zahtjevima holivudske publike koja je navikla na nedvosmisleni završetak priče. U filmu je ključna subverzivna akcija ostvarena, Tyler je uništen i svijet je napokon spreman za novi početak, dok se gledateljima pruža dojam svršetka. U predlošku se, s druge strane, plan Projekta Nered ne ostvari, stoga je Tylerova prijetnja i dalje prisutna; naime, sugerira se da je Tylerov povratak moguć i da se njegov plan i dalje odvija. Tako roman, za razliku od njegove adaptacije, ne nudi razrješenje u pravom smislu riječi, već je otvoren za interpretaciju. S druge strane, ostvarivanje Tylerova plana u filmu može predstavljati otpor autoritetu, postmodernističku težnju dekonstrukciji teksta, ili u ovom slučaju dekonstrukciji *svijeta*. Promjena završnice priče stoga može biti postmodernistički filmski postupak kojim se sugerira da je za konstruiranje nečega novog potrebno upravo uništenje.

Predložak i filmska adaptacija razlikuju se i u nekim drugim, za priču manje bitnim detaljima. Primjerice, u romanu se protagonist i Tyler „upoznaju“ na nudističkoj plaži na kojoj se nalaze samo njih dvojica. Tyler je, dok je protagonist spavao, izgradio konstrukciju od trupaca koja je bacala sjenu u obliku divovske ruke, i jednu je minutu Tyler sjedio u središtu njezina gigantskog dlana. Međutim, ova bi scena na filmu vjerojatno bila previše nadrealna i snovita, pa i znakovita, pošto su njih dvojica bili jedine osobe na plaži. Zbog toga je upoznavanje protagonista i Tylera pri adaptiranju izmijenjen u susret u avionu, prijevoznom sredstvu suvremenog, ubranog društva, zbog kojeg se protagonist pita može li se probuditi kao druga osoba, baš kao što se može probuditi na drugome mjestu, u drugoj vremenskoj zoni. U ovom se slučaju, međutim, on doista i probudio kao druga osoba.

Osim što se predložak i njegova adaptacija razlikuju u nekim manjim fabularnim aspektima, velika se razlika očituje u pripovjedaču u filmu i romanu. Radnja priče otvara se

krajem priče, odnosno dijelom u kojem neimenovanom Pripovjedaču Tyler Durden gura pištolj u usta. Pripovjedač i Tyler nalaze se na vrhu zgrade; u romanu one koja za nekoliko minuta treba eksplodirati, u filmu zgrade s koje imaju pogled na eksplozije koje se trebaju dogoditi u sjedištima velikih korporacija. Nakon toga i u romanu i u filmu slijedi analepsa na događaje koji su Pripovjedača i Tylera doveli do ove situacije, dok se naposljetku ne stigne do završne scene kojom je priča i započela. Upravo se u načinu na koji se ulazi u analepsu uočava razlika u ulozi pripovjedača u predlošku i adaptaciji.

I u romanu i u njegovoj filmskoj adaptaciji pripovjedač je u prvome licu. U romanu je on, međutim, autodijegetičan, što znači da on stvara i priča priču u kojoj je on glavni protagonist. Budući da roman ima samo jedan raspoloživi znakovni kanal, odnosno verbalni, pripovjedač ga može kontrolirati u potpunosti, zbog čega je njegova moć utjecaja na naraciju velika. S druge strane, film je multikodni medij koji može pripovijedati verbalnim kanalom, preciznije komentarima u *offu* i govorima likova, te vizualnim i zvukovnim kanalom. Zbog toga je pripovjedačeva kontrola ograničenija od kontrole koju ima pripovjedač u romanu; ograničava ju prisutnost drugih likova, objekata, zvukova itd., što znači da je takav pripovjedač više homodijegetski, a ne autodijegetski kao u romanu. Neimenovani Pripovjedač usto zna više od glavnoga lika jer je sve o čemu izvještava proživio; preciznije, zna sve što će se zbiti do dijela na kojem film počinje, odnosno do dijela u kojem mu je pištolj uperen u glavu. S druge strane, on ne zna što će se zbiti dalje od početne točke u filmu, baš kao ni publika. Na kraju filma zbog toga on više ni ne komentira u *offu*, osim kad izjavljuje: „Mislim da smo otprilike na ovom mjestu ušli“³¹ (Fincher 1999), referirajući se na početak filma, odnosno na početak te iste scene. Pripovjedač i lik u toj završnoj sceni postaju jedna osoba, stoga ono što proživljava Pripovjedač dakle doživljava i lik.

Razlika u pripovjedaču iz romana i iz filma posebno je uočljiva u pripovijedanju o događajima koji slijede nakon početne scene u filmu, odnosno nakon prvoga poglavlja u romanu. U romanu u drugom poglavlju Pripovjedač izvještava o Bobu i sastanku skupine „Zajedno ostati muškarci“ na kojem je i jedna žena – Marla. Pripovjedač navodi da je tu ženu prije ovog susreta vidio i u nekoliko njegovih drugih skupina za pomoć, dok naposljetku ne počne pripovijedati o tome da je na te sastanke počeo odlaziti jer je patio od nesаницe, nakon čega se osvrće na svoj prvi susret s Bobom. S druge strane, u filmu se nakon početka s okršajem Pripovjedača i Tylera *flashbackom* prelazi također na dio s Bobom, ali Pripovjedač

³¹ „I think this is about where we came in“ (Fincher 1999).

u trenutku kad Bob želi da Pripovjedač počne plakati napravi kretnju kao da se zamislio i u *offu* izjavi da bi se trebao vratiti malo dalje u prošlost, nakon čega slijedi *flashback* na događaje koji su prethodili svemu, odnosno na nesanicu i upoznavanje s Bobom. Tu se pripovjedač dakle izravno obraća publici, a kasnije u nekim dijelovima filma čak i gleda u kameru. Što je najvažnije, on zna što je bitno za priču koju pripovijeda, stoga ovdje postaje jasno da Pripovjedač iz filma nije jednak Pripovjedaču iz romana. Naime, iako i u filmu i u romanu o događajima izvještava pripovjedač u prvome licu, koji je usto i nepouzdan, zbog svoje se količine znanja oni razlikuju. Drugim riječima, oni su nepouzdan na drugačiji način.

Prema Milivoju Solaru, nepouzdan je pripovjedač onaj pripovjedač čije je poznavanje priče toliko obojeno subjektivnim stavom da mu čitatelji ne mogu vjerovati više nego likovima čija se mišljenja iznose u djelu (1979: 45). Takav pripovjedač *krivo* izlaže, tumači ili vrednuje, ili pak *nedovoljno* izlaže, tumači ili vrednuje (Shen 2011: 2). U prvom je slučaju pripovjedač dakle u krivu, dok u drugom čitateljima jednostavno ne govori dovoljno. Međutim, kako ističe Shen, pripovjedač može biti pouzdan u jednome aspektu i nepouzdan u drugome, jer može točno izvještavati o događajima, ali ih krivo interpretirati (2011: 6). Takav je i pripovjedač u romanu: naime, on točno iznosi događaje, ali na način na koji ih on interpretira. On nije svjestan da je Tyler njegova druga ličnost pa stoga na to ni ne može ukazati svojim čitateljima. Čitatelji tako, baš kao i neimenovani Pripovjedač, do određenog dijela u romanu misle da je Tyler stvarna osoba. Kad Pripovjedač naposljetku shvati da je bio u zabludi, odnosno da je Tyler zapravo njegov alter-ego, on se u završnom poglavlju bori protiv svoje druge ličnosti, protiv svoje bolesti, i tako postaje pouzdan jer mu čitatelji napokon mogu vjerovati.

S druge strane, pripovjedač je u filmu nepouzdan zato što krivo iznosi činjenice. Budući da je njegovo znanje o događajima i onome što je važno za priču najavljeno već nakon prve scene u filmu, jasno je da je on svjestan činjenice da ima podvojenju ličnost i svjestan je situacije do koje ga je ona dovela. On tu činjenicu, međutim, ne otkriva gledateljima sve do trenutka u *flashbacku* kad i sam to saznaje. Ipak, pripovjedač u filmu i u romanu jednaki su po tome što i jedan i drugi na kraju postaju pouzdani upravo stoga što ni jedan od njih ne posjeduje znanje o daljnjem slijedu događaja. U filmu tako fabula u završnom dijelu, u sceni u kojoj se Pripovjedaču prijete pištoljem, nastaje u vrijeme gledanja filma, a ishod je nepoznat i njemu i gledateljima. Kad se naposljetku Pripovjedač u filmu upuca i Tyler se dematerijalizira, gledatelji tako misle da je s Tylerom napokon svršeno, odnosno da je druga Pripovjedačeva ličnost napokon nestala. Međutim, taj se njihov stav poljulja kad su na kraju

filma, prije same odjavne špice, suočeni sa subverzivnim činom koji bi mogao biti Tylerov. Riječ je o isječku iz pornografskog filma, za kakve je gledateljima ranije objašnjeno da Tyler voli stavljati u obiteljske filmove. Zbog toga publika može pretpostaviti da je upravo Tyler Durden na izvandijegetskej razini ubacio taj isječak, pretendirajući na mjesto autora filma. Moglo bi se stoga zaključiti da je najveći naracijski autoritet u filmu zapravo Tyler Durden, odnosno druga Pripovjedačeva ličnost (v. također i Vojković 2008: 29-30). Ovakav bi subverzivni čin iz filma, naprotiv, bilo nemoguće izvesti u romanu upravo zbog specifičnosti dvaju medija, budući da roman ima samo sposobnost verbalnog predočavanja, dok film koristi i slikovni kod. Moglo bi se stoga zaključiti da je pri adaptiranju romana za film došlo do izmjene pripovjedača ne samo po načinu na koji oni nepouzdanu pripovijedaju, već i do izmjene samoga pripovjedača, s obzirom na to da je pripovjedač u predlošku neimenovani protagonist, dok je u filmu to, po svemu sudeći, zapravo njegova druga ličnost, odnosno Tyler Durden. Međutim, vjerojatnije je da je Tyler samo intervenirao u proces stvaranja filma, budući da je druga Pripovjedačeva ličnost na početku dominantnija.

Ipak, moglo bi se reći da su Tylerove intervencije uočljive i na početku filma, i to dok ga Pripovjedač ne još nije ni „upoznao“. Naime, u nekim se kadrovima pojavljuju vrlo kratki „odbljesci“ Tylerove pojave; to je, primjerice, vidljivo u sceni koja prikazuje dijalog između neimenovanog Pripovjedača, tj. glavnog lika, i njegova liječnika, koji razgovaraju o nesanicu. Tylerov se odbljesak potom pojavljuje i u Pripovjedačevu uredu, zatim i na prvom sastanku skupine „Zajedno ostati muškarci“, a naposljetku i nakon što shvaća da se Marla pojavljuje na sastancima raznih skupina za pomoć. Ti su odbljesci vrlo kratki i pojedini ih gledatelji vjerojatno neće ni primijetiti (barem prilikom prvog gledanja filma), ali oni ipak mogu signalizirati Tylerovu prisutnost u procesu snimanja filma. To je opet jedan element koji predložak, koristeći se samo verbalnim znakovljem, ne može vizualizirati. Međutim, s obzirom na to da se ti odbljesci pojavljuju kad je protagonist psihički veoma loše, i s obzirom na to da oni prestaju nakon što Pripovjedač „upozna“ Tylera, moguće je da su Tylerovi odbljesci zapravo naznake protagonistove podvojene ličnosti koja će ubrzo eskalirati u stvarno odvajanje ličnosti, odnosno u samu Tylerovu „fizičku“ pojavu. U romanu, međutim, takve naznake nisu uočljive, osim ako se u njih ne uvrsti rečenica „Ja to znam jer Tyler to zna“, koja se ponavlja na više mjesta. Ipak, čitatelji tu rečenicu neće shvatiti kao naznaku nečega, već će pretpostaviti da Pripovjedač to zna jer je Tyler osoba koja mu je veoma bliska i koja mu govori sve. Pri gledanju filma se, međutim, gledatelji koji su primijetili Tylerove odbljeske mogu zapitati tko je taj muškarac i zašto se on prikazuje, stoga kad ga Pripovjedač

napokon upozna, publika može pretpostaviti da se tu zbiva nešto neobično. Slikovni kod filmskoga medija stoga omogućuje mnogo veću slobodu izražaja od romana koji se služi samo verbalnim kodom, iako i jedan i drugi medij imaju sposobnost vizualizacije.

Vizualizacija se u romanu ostvaruje verbalnim opisivanjem, a u filmu također verbalnim opisivanjem (dijalozi i monolozi), ali i slikama i zvukom. Razlika između ovih načina prikazat će se na primjeru verbalnoga opisa iz romanu kojem protagonist govori o svom prvom susretu s Bobom, te potom prikaza te scene na filmu. U romanu je njihov susret opisan na sljedeći način:

„Prvi put kad sam otišao na rak testisa, Bob veliki medo, Bob velika štruca, primaknuo se i bacio na mene na *Zajedno ostati muškarci* i počeo plakati. Veliki medo se zagegao ravno preko cijele prostorije kad je došlo vrijeme grljenja, s rukama obješenim uz tijelo, zaobljenim ramenima (Palahniuk 2000: 17).

Iz ovog bi se dijela mogli izdvojiti određeni događaji: Pripovjedač prvo odlazi na sastanak skupine za psihološku pomoć oboljelima od raka testisa zvanog „Zajedno ostati muškarci“ (događaj A), zatim je došlo vrijeme grljenja (događaj B), pa se Bob zagegao prema Pripovjedaču (događaj C), primaknuo se (događaj D), zatim bacio na njega (događaj E) te počeo plakati (događaj F). Ipak, ovaj dio sadrži i opise Bobove vanjštine kako bi se lakše vizualizirala ta njegova nezgrapna kretnja prema protagonistu („Bob veliki medo, Bob velika štruca, (...) s rukama obješenim uz tijelo, zaobljenim ramenima“). Opisivanje Boba dalje se nastavlja rečenicama:

„Njegov veliki medasti podbradak na prsima, oči već stisnute i oblivene suzama. Vukući noge, nevidljivim koracima spojenih koljena, Bob je doklizao podom podruma da bi se spustio na mene. Bob se kao palačinka omotao oko mene. Bobove velike ruke obavijene oko mene“ (Palahniuk 2000: 17).

Nakon ovog dijela u romanu Pripovjedač pobliže upoznaje čitatelje s Bobovim životom. Prva je rečenica ovome primjeru dakle direktni opis, dok su u ostalim rečenicama opisi umetnuti. Budući da opisi vizualiziraju radnju, čitatelji tako lako mogu zamisliti nekog velikog, jakog čovjeka koji se nezgrapno gega prema protagonistu, zbog čega bi se moglo zaključiti da je ove rečenice, odnosno cijelo izvještavanje o Bobovim kretnjama prema Pripovjedaču, bilo lako adaptirati za film; jasno je da Bob liči na velikog medu, da su mu ruke obješene uz tijelo i da su mu ramena zaobljena, da ima veliki podbradak na prsima i da su mu oči stisnute i suzne, da vuče noge tako da su mu koljena spojena i da su, naposljetku, njegove ruke obavijene oko Pripovjedača.

Međutim, kad se ta scena usporedi sa scenom iz filma, jasno je da je u procesu adaptacije romana za film moralo doći do odluka koje se tiču snimanja filma, posebice elemenata mizanscene i kadriranja. Prije svega, u snimanju sudjeluje mnogo ljudi, a svaki od njih ima određenu zadaću. Prvo su se morali odabrati glumci koji će igrati Pripovjedača i Boba, a trebalo se i odlučiti kakvu će odjeću glumci nositi, s obzirom na to da se u opisu ti detalji ne navode. Nadalje, nigdje se u opisu ne navodi da Pripovjedač sjedi ili pak stoji, a isto vrijedi i za Boba. Ipak, iz opisa čitatelji mogu pretpostaviti da Bob i protagonist nisu sami u prostoriji jer se nalaze na sastanku grupe „Zajedno ostati muškarci“. Međutim, ne daju se potankosti o točnom broju ljudi na tom sastanku, niti se navodi kako ti ljudi izgledaju, kako su odjeveni i kakve frizure imaju, a nije ni specificirano što točno oni rade dok se Bob gega prema Pripovjedaču.

Scena u filmu započinje prikazom Pripovjedača koji ulazi u zgradu, penje se stepenicama, čuje pjesmu koju izvodi dječji zbor i zatim ulazi u košarkašku dvoranu u kojoj je ploča s natpisom „Zajedno ostati muškarci“ i u kojoj u krugu sjedi skupina od petnaestak muškaraca. Pripovjedač sjeda i na košulju lijepi naljepnicu s imenom Cornelius. Jedan od muškaraca, s naljepnicom na kojoj piše ime Thomas, počinje govoriti o svojoj bivšoj ženi, dok se naposljetku ne rasplače, nakon čega čovjek za kojeg se pretpostavlja da je voditelj skupine govori da se ostali trebaju zahvaliti Thomasu. Ostali se u glas zahvale, a voditelj zatim izjavljuje da vidi mnogo habrosti u prostoriji, da jedni drugima daju snagu, i naposljetku govori da je vrijeme za jedan-na-jedan. Ovo je dio koji u romanu nije opisan, ali koji je u film bilo potrebno nadodati kako bi se gledatelje uvelo u kontekst upoznavanja Boba i Pripovjedača. U romanu Pripovjedač nakon izvještavanja o Chloe, ženi iz prve skupine koju posjećuje, te nemogućnosti plakanja na tim sastancima, odmah prelazi na Boba („A onda se pojavio Bob“ (Palahniuk 2000: 17)) i prvi posjet skupini za rak testisa, nakon čega slijedi navedeno pripovijedanje o Bobovu izgledu dok se kreće prema Pripovjedaču. U filmu ta scena slijedi nakon voditeljeve izjave da je vrijeme za jedan-na-jedan. Zatim se prikazuje srednji plan Pripovjedača koji sjedi na metalnoj stolici, odjeven u bijelu košulju s kravatom i crne hlače, dok u *offu* govori da je tako upoznao Boba. U sljedećem se kadru prikazuje i Bobov srednji plan, dok Pripovjedač u *offu* govori da su Bobove oči već stisnute i oblivene suzama. Bob također sjedi, ali je odjeven u trenirku i kariranu košulju prebačenu preko sive majice, i promatra Pripovjedača. Sljedeći kadar potom prikazuje Pripovjedača u planu blizu, koji napravi iznenađeni izraz lica kad shvati da ga Bob gleda. U sljedećem se kadru opet prelazi na Boba s facijalnom ekspresijom koja izražava sažaljenje, dok ne napravi kretnju

prema ustajanju sa stolice. Zatim Bob ustaje, ovaj put prikazan u američkom planu. Potom kreće vožnja kamere prema Pripovjedaču (kojom se izražava Bobovo primicanje prema njemu) od srednjeg plana do plana blizu, dok protagonist ima zabezeknut izraz lica, usta razjapljena od iznenađenja, a njegov glas u *offu* pripovijeda o Bobovim „spojenim koljenima“ i njegovim „čudnim malim koracima“. Sljedeći kadar prikazuje krupni plan Pripovjedača iz desnog profila prema kojem kreće Bobova ruka. Bob zatim Pripovjedača privlači k sebi, pa su njih dvojica prikazana u planu blizu (protagonist iz desnog profila, Bob iz lijevog), a zatim se Bob predstavi i svojim velikim rukama obujmi Pripovjedača (krupni plan), dok Pripovjedač svojom rukom izražava negodovanje, naposljetku se prepustivši zagrljaju. Dalje u sceni u filmu, a i u romanu, saznaje se više o Bobovu životu i o tome kako je završio u skupini za psihološku potporu oboljelima od raka testisa; u romanu prenesenim govorom i Pripovjedačevim komentarima, u filmu dijalogom i pripovijedanjem u *offu*. Bitno je naglasiti da u većini kadrova iz filma Pripovjedač i Bob nisu sami, već su u pozadini drugi muškarci koji prvo samo prilaze jedni drugima, a kasnije se grle. U sceni su u pozadini također vidljivi predmeti koji se nalaze u košarkaškoj dvorani, poput košarkaškoga koša, metalnih košara s loptama, upaljenog ventilatora iza Pripovjedača, američke zastave obješene na zidu itd.

Vidljivo je da navedene rečenice iz romana i kadrovi iz filma opisuju istu scenu, ali jasno je da se u filmu to ostvaruje na drugačiji način. Dok se u romanu čitateljima nudi opis Bobove kretnje, ne navodi se kako je Pripovjedač na to reagirao, stoga je pri adaptiranju ove scene za film bilo potrebno odlučiti kako će (i hoće li se) izmjenjivati kadrovi s Bobom i Pripovjedačem kako bi se prikazala njegova reakcija. Budući da se u filmu ipak prikazuje i njegova reakcija, bilo je potrebno odlučiti na koji će način glumac odglumiti iznenađenje, što ovisi i o onome što je naznačeno u scenariju, ali i o glumčevoj (Nortonovoj) interpretaciji toga dijela scenarija.

Nadalje, pri adaptiranju je bilo potrebno odlučiti i kako će se u filmu izmjenjivati planovi te hoće li kadrovi uključivati Pripovjedačeve komentare u *offu* ili će se pak samo uključiti dijalog između njega i Boba, a trebalo se i odlučiti da kadrovi neće biti popraćeni neprizornom glazbom koja je karakteristična za film. Pritom čitatelji romana koji nisu vidjeli film najvjerojatnije neće Pripovjedačev glas zamišljati kao glas Edwarda Nortona. Nadalje, iako je i u filmu Bob veliki čovjek i iako su njegove ruke obavijene oko Pripovjedača, u filmu to nije naznačeno usporedbom kakva je korištena u romanu („Bob se kao palačinka omotao oko mene“ (Palahniuk 2000: 17)). Usporedbu je, međutim, Pripovjedač mogao izgovoriti u *offu*, ali u ovom slučaju nije, zbog čega većina gledatelja najvjerojatnije nije imala tu

asocijaciju dok je promatrala taj prizor na filmu. Čitatelje je, s druge strane, Bob svojom vanjštinom mogao podsjetiti na nekoga koga oni znaju, nekog prijatelja ili poznanika, dok se gledateljima servira gotov prikaz Boba. Za vrijeme čitanja romana čitatelji se dakle koriste svojom maštom, svojim sjećanjima i iskustvima kako bi konstruirali sliku likova i mjesta koji se pojavljuju u tekstu, dok su u filmu gledatelji suočeni s odlukama ljudi koji sudjeluju u procesu snimanja filma. Ove odluke će u gledatelja stoga prizivati neke asocijacije i sjećanja koja će se gotovo sigurno razlikovati od asocijacija koje su evocirali dijelovi iz romana. Primjerice, ponekim gledateljima pojava Boba kojeg glumi Meat Loaf može evocirati neke druge filmove u kojima je on glumio, a kod drugih njegova pojava može u sjećanje prizvati, primjerice, Meat Loafovu pjesmu *I'd Do Anything For Love (But I Won't Do That)*, čime automatski dolazi do razlike u doživljaju publike pri čitanju romana i pri gledanju filma. Razlika u doživljaju i recepciji publike posebno je značajna kod gledatelja koji su prethodno čitali roman jer su tada Boba sigurno zamišljali drugačije, zbog čega se neki mogu šokirati ili razočarati, a možda čak i oduševiti, izborom Meat Loafa za ulogu Boba.

Razlika u recepciji očevidna je i u prisutnosti detalja koji su opisani u romanu i prikazani na filmu. Naime, čitatelji možda neće ni zamisliti druge ljude koji se nalaze u tom prostoru (koji je u romanu podrum anglikanskog Svetog Trojstva, a u filmu je to košarkaška dvorana), dok je u filmu prikazano još petnaestak drugih muškaraca koji su na tom sastanku, kao i predmeti koji se mogu nalaziti u takvome prostoru. U predlošku također nije naznačeno kakvu odjeću nose Pripovjedač i Bob, pa je kostimograf stoga morao odlučiti da će Pripovjedač nositi košulju i kravatu, dok će Bob na sebi imati baš kariranu košulju i sivu majicu i na desnoj ruci nositi narukvicu te u lijevoj prsten i ručni sat. Filmska slika dakle uvijek prikazuje mnogo više detalja od opisa u romanu, i ti detalji su precizni i konkretni; Bob je veliki, jaki bijelac s kratko ošišanom kosom, koji nosi baš takvu kariranu košulju, dok je Pripovjedač mlađi i mršavi muškarac koji nosi baš takvu bijelu košulju i baš takvu kravatu (slika 2). Filmski medij stoga uvijek zahtijeva konkretnost i detaljiziranost koja je na mnogo višem stupnju od opisa u romanu.

S druge strane, ako recipijent prvo pogleda film, a tek potom čita roman, njegova će se recepcija sadržaja predloška uvelike promijeniti. Osobe koje čitaju roman nakon gledanja njegove filmske adaptacije stoga će gotovo sigurno biti pod utjecajem odluka ljudi koji su sudjelovali u procesu adaptiranja romanesknog predloška; oni će najvjerojatnije Pripovjedača zamišljati kao Edwarda Nortona, a njegov će monotoni, cinični glas biti upravo Nortonov glas. Boba će ti čitatelji vizualizirati kao Meat Loafa s „kurvinskim sisama“, Tyler Durden će

za njih postati Brad Pitt u nekoj retro košuljici i crvenoj kožnoj jakni, dok će Marla biti Helena Bonham Carter razbarušene crne kose s cigaretom u ruci.



Slika 2. Pripovjedač i Bob u filmu *Klub boraca*

Budući da film, za razliku od romana, uključuje i slikovni kod, u adaptaciji se moralo na ekranu prikazati i ekstremno nasilje koje je središnji dio Kluba boraca. Iako je takvo intenzivno nasilje opisano i u predlošku, u filmskoj je adaptaciji ono dodatno naglašeno upravo iz razloga što film nudi vizualnu prikazbu borbi, što pojedine gledatelje može šokirati i uznemiriti. Prikaz borbi u filmu stoga na publiku ima snažniji efekt nego verbalni opisi u romanu, zbog čega dolazi do razlike u doživljaju predloška i njegove adaptacije.

Nadalje, u adaptaciji se mogao doslovno prikazati i prizor koji se tiče samoga medija filma, a koji je u romanu samo verbalno opisan. Naime, Pripovjedač u romanu navodi da je Tyler kinooperater u starome kinu, gdje za vrijeme filmova koji prikazuju film s dva projektora kinooperater mora zamijeniti projektor točno u sekundu, kako gledatelji ne bi primijetili rez kad jedna rola počinje i druga završava. Tada kinooperateri trebaju obraćati pozornost na dvije točkice (u struci poznate kao „žar cigarete“) koje se pojavljuju u gornjem desnom kutu platna i signaliziraju da je vrijeme za promjenu role. U romanu je ova činjenica samo verbalno opisana, dok je u filmskoj adaptaciji to bilo moguće prikazati. Međutim, dok Pripovjedač u filmu to komentira, za to vrijeme Tyler uistinu pokazuje „žar cigarete“ koji se pojavljuje upravo tijekom projekcije filma *Klub boraca*. Budući da se film tako referira na medij filma, takav je potez metafilmski. Referiranje na filmski medij vidljivo je i u drugim dijelovima filma, i to posebno kad su likovi okrenuti prema kameri i kad se obraćaju gledateljima. Roman *Klub boraca*, s druge strane, ne sadrži metafikcionalne postupke, što

filmsku adaptaciju čini više postmodernističkom i eksperimentalnijom od romana. Eksperimentiranje s medijem filma posebno je uočljivo u sceni u kojoj dizajnerski predmeti iz Pripovjedačeva stana ne samo da su prikazani, već je emocionalni efekt koji imaju na publiku još dodatno pojačan tekstovima s imenom, cijenom i opisom proizvoda kako bi podsjećali na katalog (slika 3).



Slika 3. Kadar iz filma *Klub boraca* koji podsjeća na katalog

Ovim se kadrom iz filma ukazuje na stav o praznini konzumerističke kulture koji i roman sugerira, ali koji je zbog medijskih specifičnosti filma dodatno istaknut. Takav je stav u skladu s poetikom postmodernizma koja izražava negodovanje suvremenim društvom, a tendencija da se potkopa kapitalistička kultura i sve što je tradicionalno uočljiva je već i u najavnoj špici filma, kad je klasična glazba brzo prekinuta modernijom, eksperimentalnijom glazbom. Time se publici već na početku gledanja filma sugerira da je ono što će gledati drugačije od onoga na što je navikla.

Osim što film *Klub boraca* eksperimentira s medijem filma i referira se na njega, on se referira i na elemente *film noir*a, koji se kombiniraju sa suvremenim vizualnim stilom. Iako protagonist *Kluba boraca* nije detektiv koji mora riješiti neki misterij, kao što je slučaj u *Otoku Shutter*, *noir* se može uočiti u tematiziranju sukoba između pojedinca i društva te u ciničnom protagonistu koji boluje od psihičkog poremećaja (Spicer 2007: 47), kao i u korištenju narativnih strategija koje uključuju nepouzdanog pripovjedača, ekstremnu subjektivnost i analeptičke strategije s naracijom u *offu* (Church 2006). Evociranje *noira* uočljivo je i u prisutnosti vizualnih motiva poput monokromatskih boja i kontrastiranja svijetlog i mračnog osvjetljenja (Place, Peterson 1974: 66-67); dok su kadrovi s

Priповjedačem koji prikazuju stvarni život (npr. njegov stan i ured) snimljeni kamerom visokoga ključa, kadrovi u kojima je prisutan Tyler snimani su u niskome ključu kako bi se sugerirala Priповjedačeva deluzija i nerealnost prikazanog. Nadalje, u filmu je značajno i naglašavanje Marline pojave, koja bi mogla predstavljati *femme fatale* iz *noir* tradicije, s obzirom na to da je njezina uloga u filmu velika, jer „(...) sve ovo - pištolj, bombe, revolucija - ima neke veze s djevojkom zvanom Marla Singer“³² (Fincher 1999). Njezina je pojava u početku isticana pojačavanjem zvuka njezinih potpetica dok dolazi na sastanak grupe „Zajedno ostati muškarci“, zvuka izdahivanja dima cigarete koju puši te kasnije i zvuka paljenja njezine cigarete. Zbog nje neimenovani protagonist više nije mogao plakati na sastancima pa stoga nije mogao ni spavati, čime se sugerira da je nesanica naposljetku eskalirala u mentalni poremećaj. Ali, Marla je također i nesvjesni predmet protagonistove žudnje, preciznije potisnute Tylerove žudnje; Tyler je, kako bi ju osvojio, morao izbiti na površinu, a to naposljetku dovodi do osnivanja kluba boraca i subverzivnih akcija Projekta Nered. Film *Klub boraca* bi se stoga, prema tipologiji intertekstualnih citata Dubravke Oraić Tolić (1990: 21), zbog svog citiranja *film noir*a mogao nazvati intrasemiotičkim citatom jer njegov podtekst predstavljaju filmovi koji su snimljeni u *noir* maniri. *Klub boraca* je stoga zapravo *film noir* smješten u suvremeno doba; moglo bi ga se nazvati postmodernim *noiirom* ili *neo-noiirom* koji još dramatičnije i efikasnije od tradicionalnog *noira* izražava socijalni komentar i kritiku društvenoga poretka.

Interekstualnost, kako je ranije navedeno, pripada potkategoriji intermedijalnih referenci Irine Rajewsky (2005), što znači da filmske adaptacije *Kluba boraca* i *Otoka Shutter* zbog svog referiranja na *film noir* sadrže intermedijalnu kvalitetu. Nadalje, budući da se u ovim slučajevima narativ transponira iz romana u film, jasno je da se prema kategoriji medijske transpozicije njihova intermedijalna kvaliteta očituje i u ovom aspektu. Budući da takvo transponiranje narativa iz kazivačkog medija kakav je roman u prikazivački medij kakav je film zahtijeva različite modifikacije i prilagodbe narativa, jasno je da se u takvom procesu narativ ipak mijenja, što je u suprotnosti s modelom transmedijalne intermedijalnosti Jensa Schrötera (2011). Te promjene pak utječu i na recepciju publike, što je u ovim analizama i dokazano, čime se opet ulazi u kategoriju intermedijalnih referenci. Ipak, analizirane filmske adaptacije ne upućuju na svoj književni predložak, što znači da se kod njih intermedijalnost ne može razmatrati prema modelu transformacijske intermedijalnosti.

³² „(...) all of this – the gun, the bombs, the revolution – has got something to do with a girl named Marla Singer“ (Fincher 1999).

7.2. Komparativna analiza stripova i filmskih adaptacija

U ovom će se dijelu rada, kao i u prethodnom potpoglavlju, analizirati filmske adaptacije, ali one čiji je predložak bio strip. U analizi će se intermedijalnih procesa također pristupiti u odnosu na kategorije medijske transpozicije i intermedijalnih referenci Irine Rajewsky (2005), pri čemu će se naglasak stoga staviti na prijenos narativa iz medija stripa u medij filma. Komparativna će se analiza vršiti na primjerima strip-serijala *Sin City* (1991-2000) Franka Millera i filmske adaptacije Roberta Rodrigueza (2005), te strip-serijala *Vrana* (*The Crow*, 1989) Jamesa O'Barra i istoimene filmske adaptacije Alexa Proyasa (1994).

Uz to što su stvorene prema stripovskom predlošku, adaptacije *Vrana* i *Sin City* dijele još jednu zajedničku karakteristiku: i jedna i druga adaptacija vuku korijene iz *noir* filma, odnosno tvrdokuhane prozne tradicije, koja nudi prikaz društva u kojem granice između Dobra i Zla nisu jasno iscrtane, u kojem su pojedinci svjesni beznađa koje im je društvo nametnulo. *Sin City* tako nudi paletu tipičnih *noir* likova, poput usamljenog, ciničnog detektiva koji luta gradskim „labirintom“, ulicama punim nasilja, nesigurnosti i straha, fatalnih žena koje svoje tijelo koriste kao sredstvo za ostvarivanje svojih sebičnih planova, zatim korumpiranih policajaca i političara, ubojica i razbojnika, koje zatječemo u prljavim barovima i noćnim klubovima, hotelskim salonima i mračnim ulicama (Ajanović 2016: 168-172). Slično je i s *Vranom*; glavni je junak zapravo antiheroj koji nasilje učinjeno nad njim i njegovom voljenom koristi kao sredstvo osвете, koji ne može pobjeći od prošlosti dok luta mračnim, kišnim labirintima gradskih ulica u potrazi za svojim zasluženim iskupljenjem. U svojem se nasilnom pohodu ovaj usamljenik susreće s brojnim posrnulim i okrutnim karakterima koji nastanjuju pokvareni, amoralni *noir* svijet. Osjećaji alijenacije i straha sveprisutni su i u *Vrani* i u *Sin Cityju*, a ljudske mane i slabosti pokreću priče iz ovog serijala, pri čemu se prikazuju najmračnije strane ljudskih bića. *Noir* karakteristike stoga prožimaju ova dva filma, i to ne samo u prikazima specifičnih prostora i likova koji se njima kreću, već i filmskim tehnikama koje se koriste za evociranje nesigurnosti, propasti i sveopćeg beznađa.

Međutim, *Sin City* i *Vrana* ne referiraju se samo na karakteristične *noir* teme, likove, prostore i tehnike, već i na medij od kojeg preuzimaju narativne strukture, postupke i sredstva te specifična svojstva medija koji im je služio kao predložak. Pri adaptiranju su se stripa za film prenijele i neke specifične tehnike i svojstva koja su karakteristična stripu, po čemu se ove filmske adaptacije razlikuju od filmskih adaptacija romana koje su analizirane u prethodnom potpoglavlju. Budući da se i strip i film služe prikazivačkim načinom, neke od tih

sredstava i tehnika u procesu je adaptiranja lakše prenijeti iz jednog medija u drugi, dok pojedini postupci iz stripa zahtijevaju različite prilagodbe novome mediju. U sljedećem će se dijelu rada stoga analizirati prijenos narativa iz stripa u film, kao i sličnosti i razlike u medijski specifičnim svojstvima dvaju medija koje su utjecale na filmsku adaptaciju kao proizvod te, posljedično, na razliku u doživljaju filmske adaptacije i njezina predloška.

7.2.1. *Sin City*

Strip-serijal *Sin City* (objavljivani od 1991. do 2000.) Franka Millera sastoji se od individualnih knjiga, odnosno priča ili „yarns“ („pletiva“) kako ih zove Miller, čija se radnja odvija u Basin Cityju, najčešće zvanim Sin City. Ove pojedinačne priče, koje povezuje mjesto radnje i likovi čiji se doživljaji prikazuju u njima, okupljene su u sedam knjiga: *The Hard Goodbye*, *A Dame to Kill For*, *The Big Fat Kill*, *That Yellow Bastard*, *Family Values*, *Booze, Broads, & Bullets*, *Hell and Back* (*List of Sin City yarns* 2016). Prva, treća i četvrta knjiga, te kratka priča iz kompilacije *Booze, Broads, & Bullets* 2005. godine adaptirane su za film *Sin City*, u režiji Roberta Rodrigueza (u suradnji s Frankom Millerom i Quentinom Tarantinom) (*Sin City* 2005). Godine 2014. izlazi i drugi film iz serijala *Sin City*, temeljen na *A Dame to Kill For* i na kratkoj priči *Just Another Saturday Night*, kao i dvjema pričama koje je Miller napisao posebno za film (*Sin City: Vrijedna ubojstva* 2014).

Iako i film *Sin City* (2005) i *Sin City: A Dame to Kill For* (2014) dijele specifične karakteristike, prvom se filmskoj adaptaciji strip-serijala mora priznati izuzetna inovativnost i originalnost, zbog čega će se u ovom radu razmatrati samo ona adaptacija koja je udarila temelje specifičnom izgledu filmskih adaptacija Millerova stripa. U analizi će se u obzir stoga uzimati samo četiri individualne priče strip-serijala koje su adaptirane za film *Sin City* iz 2005. godine: *The Hard Goodbye*, *The Big Fat Kill*, *That Yellow Bastard* te *The Customer Is Always Right*, jedna je od kratkih priča iz zbirke *The Babe Wore Red and Other Stories*, kasnije uključenu u knjigu *Booze, Broads, & Bullets*. Filmska je adaptacija stripa *Sin City* karakteristična jer se često spominje (npr. u Burke 2015: 169; McAllister, Gordon, Jancovich 2006: 113; Wolk 2007: 176) kao primjer filmske adaptacije koja je vizualno najbližnja svojem predlošku. Štoviše, redatelj Robert Rodriguez film je čak radije nazivao „prijevodom“ nego „adaptacijom“ (McAllister, Gordon, Jancovich 2006: 113) jer se u adaptaciji nastojalo ne samo u potpunosti prenijeti narativne strukture iz medija stripa u medij filma, već i imitirati medijske specifičnosti koje su svojstvene stripu. Uz to, Rodriguez je narativ *Sin Cityja* nastojao u potpunosti prenijeti u novi medij pa je filmsku adaptaciju čak nazivao

„najvjernijom adaptacijom stripa ikad“³³ (Arnold 2005). Međutim, kako Lefèvre napominje, direktna je adaptacija rijetko dobar izbor jer premještanje priče u medij filma obično zahtjeva prilagodbu originalnog materijala (2007: 4). Tako je i u slučaju adaptiranja stripa *Sin City* za film došlo do nekih preinaka u narativu, poput izostavljanja pojedinih dijelova iz stripa, kao i dodavanja dijelova koji nisu uključeni u stripu.

Radnja stripa *Sin City* odvija se u Basin Cityju, fiktivnom gradu na američkom zapadu, čiji ga građani „odmila“ zovu Sin City (na hrv. Grad grijeha). Nadimak, međutim, nije slučajan; naime, grad vrvi ubojicama, gangsterima, mafijašima, plaćenicima, prostitutkama te korumpiranim policajcima, političarima i potplaćenim članovima Crkve, a u gradu postoje i imućne obitelji (kao što je, primjerice, obitelj Roark) koje stoje na čelu brojnih kriminalnih organizacija i koje kontroliraju vlasti sebi u korist. Likovi koji se prikazuju redom su usamljenici, izopćenici, ubojice, prostitutke i fatalne žene, a njihovi su životi vođeni besramnim strastima, brutalnim zločinima, okrutnim spletkama, izdajama i željom za novcem. Ukratko, Sin City je tipični noir prostor, korumpirano leglo antiheroja, kriminalaca, otpadnika i perverznojaka, grad prepun nasilja i smrti, grad u kojem vladaju beznade i nemoral. Priče iz Sin Cityja koje su adaptirane za film nisu iznimka; u njima su protagonisti ljudi koje je društvo izdalo, ljudi upitnog morala, koje vodi osveta i koji će se nasiljem izboriti za ono što žele. *Sin City* tako ima svog antiheroja Marva koji će ubiti svakoga tko to zasluži (i pritom se ne ustručava primijeniti najgore i najkreativnije metode), ali koji, bez obzira na svoju tvrdu vanjštinu, ima meko srce i spreman je zaštititi svakoga tko mu pokaže i malo ljubaznosti, zatim Dwighta koji uporno pokušava pobjeći od svoje prošlosti koja ga ipak uporno sustiže, te Hartigana, poštenog policajca u pokvarenom svijetu.

Prva priča *Sin Cityja*, nazvana *The Hard Goodbye*, prati protagonista Marva kojem smjeste ubojstvo prostitutke Goldie, žene s kojom je proveo noć. Pobjegavši od policije, Marv istražuje tko su stvarni krivci za zločin. Naposljetku doznaje da iza svega stoji obitelj Roark te, vođen osvetom, ubije kanibala Kevina i kardinala Roarka, koji su odgovorni za ubojstva niza prostitutki, uključujući Goldie. Marva, međutim, ipak uhvate i optuže i za ubojstva prostitutki i za ubojstvo kardinala Roarka, dok naposljetku ne bude osuđen na smrt električnom stolicom.

Protagonist četvrte priče *Sin City* serijala (*The Big Fat Kill*) je privatni istražitelj Dwight McCarthy. Na početku priče Dwighta zatječemo u stanu njegove djevojke Shellie

33 „(...) the most faithful comic-book adaptation ever“ (Arnold 2005).

kojoj u stan dolazi njezin pijani bivši dečko Jack sa svojom bandom. Nakon što ga Dwight ponizi pred svima, Jack izjuri iz stana, pa ga Dwight slijedi kako nasilna skupina ne bi napravila još više nereda. Nakon jurnjave ulicama, Dwight i nasilnici ulaze u Stari grad, dio grada kojim vladaju prostitutke i njihovi zakoni. Nakon što Jack prijeti Becky, jednoj od prostitutki, Miho ubija Jacka i cijelu njegovu bandu. Međutim, ispostavi se da je Jack policajac, što znači da će mir između policije, mafije i prostitutki Staroga grada biti ugrožen ako se sazna da su one odgovorne za ubojstva Jacka i ostalih. U namjeri da sakriju tijela priječe ih irski plaćenici i gangsteri, dok Dwight i prostitutke naposljetku ne uzrokuju još veće krvoproliće.

Iako je šesta objavljena knjiga iz *Sin City* serijala, radnja priče *That Yellow Bastard* odvija se osam godina prije radnji drugih knjiga iz serijala. Priča slijedi Johna Hartigana, jednog od rijetkih poštenih policajca u korumpiranom gradu, koji pokušava zaustaviti serijskog ubojicu i silovatelja djece Roarka Juniora. Hartigan naposljetku spašava djevojčicu Nancy, Juniorovu četvrtu žrtvu, i ranjava Roarka Jr. Međutim, Hartigana optuže krivim za Juniorove zločine, iako on ne želi priznati krivicu, zbog čega provodi osam godina u zatvoru. Za to vrijeme Nancy mu šalje pisma svaki tjedan, sve dok jednoga dana Hartigana ne posjeti deformirani žuti čovjek koji mu umjesto pisma preda odrezani prst. Prestrašivši se da je Nancy u opasnosti, Hartigan prizna ubojstva i biva pušten na uvjetnu slobodu. Kad saznaje da je Nancy, koja je postala egzotična plesačica, živa i zdrava, Hartigan shvaća da je sve bila samo namještaljka kako bi pronašli Nancy. Kad ga Nancy prepoznaje, ona i Hartigan bježe, te mu u hotelu ona priznaje da ga voli. Međutim, žuti čovjek, za kojeg se ispostavlja da je Roark Junior kojeg je njegov bogati otac senator oživio korištenjem inovativnih medicinskih tehnika, sustiže ih i zarobljava. Nancy i Hartigan naposljetku pobjegnu i ubiju Yellow Bastarda. Međutim, Hartigan shvaća da ga senator nikad neće prestati loviti zbog ubojstva njegova sina, što znači da će Nancy biti sigurna samo ako je on mrtav. Hartigan se tako žrtvuje za Nancy počinivši samoubojstvo.

The Customer Is Always Right, u stripu priča na samo tri stranice, prikazuje susret muškarca (The Salesman) i žene (The Customer) na balkonu. Nakon što se poljube, muškarac upuca ženu i spominje da će njezin ček unovčiti ujutro.

Filmska adaptacija priče iz stripa, kako je već rečeno, nastoji u potpunosti slijediti predložak pa također sadrži iste likove koji upadaju u iste situacije. Tako i u stripu i u filmu gledatelji prate Marva (Mickey Rourke) koji želi osvetiti Goldie (Jaime King), zatim Dwighta

(Clive Owen) koji nastoji zataškati zločine koje su počinili on i prostitutke, potom Hartigana (Bruce Willis), poštenog policajca u pokvarenom svijetu, koji pokušava spasiti Nancy (Jessica Alba) iz kandži Yellow Bastarda (Nick Stahl), te naposljetku plaćenog ubojicu (Josh Hartnett) kojeg su unajmili da ubije ženu (Marley Shelton). Međutim, kako Lefèvre ističe, film ima svoje zakone i pravila, stoga neki elementi koji mogu biti izvrsni u stripu ne moraju dobro funkcionirati u kontekstu filma (2007: 4). Zbog toga je i u procesu adaptiranja *Sin Cityja* za film bilo potrebno izostaviti ili prilagoditi neke dijelove iz predloška, ili pak dodati druge. Upravo je u tim primjerima stoga vidljivo da medij ipak ima utjecaja na narativ.

U filmskoj su adaptaciji *Sin Cityja* pojedini dijelovi priča iz stripa neznatno izmijenjeni, dok su drugi pak potpuno izostavljeni. Također, neke scene nisu uključene u kino-verziju filma (i standardno DVD izdanje) pa su pak dodane u produljenu DVD verziju (*Frank Miller's Sin City: Recut, Extended, Unrated*); tako, primjerice, produljena verzija uključuje dio u kojem Marv odlazi do svoje majke kako bi uzeo pištolj (Miller III 2005). Ipak, dijalog između Marva i njegove majke izmijenjen je, odnosno skraćen u odnosu na strip. U adaptaciji je taj razgovor vjerojatno prilagođen (ili pak potpuno eliminiran u standardnoj verziji filma) jer nije izravno povezan s radnjom, pa bi prikazivanje ove scene u cijelosti možda usporilo radnju. To je u skladu s klasičnim stilom naracije u filmu jer je, prema Hrvoju Turkoviću, jedna od normi takva pripovijedanja norma prizorne motiviranosti ili fabulističke funkcionalnosti pripovijedanja, gdje „(...) svaki pripovjedački potez mora prije ili kasnije pridonijeti boljem razumijevanju i-ili većoj interesantnosti problemsko-rješavačkog usmjerenja prizornog zbivanja“ (1988: 232).

Uz poneka skraćivanja u adaptaciji dijelova iz stripa, bitno je napomenuti da produljena verzija filma ipak ne uključuje sve priče iz stripa u cijelosti. Neki su dijelovi, dakle, eliminirani u filmu, bez obzira na to što se priče nastojalo u potpunosti prenijeti na filmski ekran. Dijelovi koji nisu uključeni ni u produljenu verziju filma i za koje se stoga može pretpostaviti da nikad nisu ni bili snimljeni uključuju, primjerice, neke dijelove iz priče *That Yellow Bastard*. Na primjer, u stripu je prikazano kako Hartigan u telefonskom imeniku traži Nancynu adresu jer je, za razliku od Roarka, on znao kako se Nancy preziva, stoga je samo trebao saznati gdje ju može pronaći. To, međutim, u filmskoj adaptaciji nije prikazano. Budući da je u filmu prikazano samo kako Hartigan dolazi u bar po Nancy, može se zaključiti da na filmu nije bilo potrebno prikazati i način na koji je Hartigan saznao gdje ona živi, jer ju naposljetku ipak nalazi, i jedino je taj ishod bitan. Međutim, upravo je iz tog razloga, kako se navodi na *Imdb-u*, nekim gledateljima bilo nejasno kako je Hartigan uspio naći Nancy (*FAQ*

for *Sin City* 2016). Zbog toga je iskustvo gledanja filma za one koji nisu čitali strip bilo drugačije od onih koji su otprije upoznati s radnjom, jer gledatelji koji nisu upoznati s ovim detaljem su, dakle, mogli imati poteškoća u razumijevanju pojedinih dijelova filma. Izostavljanje ovog dijela stoga je primjer posljedice na narativno iskustvo koju promjena medija može uzrokovati.

Zanimljiv je i eliminirani dio iz *The Big Fat Kill* u kojem se Dwight referira na Bitku kod Termopila. Naime, situacija u kojoj su se prostitutke i on našli podsjetila ga je na Spartance koje su brojčano nadmašili Perzijanci.³⁴ Međutim, budući da je riječ samo o Dwightovom razmišljanju, moguće je da je ovaj dio izostavljen u adaptaciji jer nije izravno povezan s radnjom, već ju na neki način prekida. U adaptaciji je vjerojatno važnije bilo prikazati neometani slijed događaja, bez osvrtnja na reminiscencije likova; prikazuje se samo akcija, i bitno je samo ono što se događa trenutno, što dakle utječe na daljnju radnju. Da je dio priče koji sadrži usporedbu sa Spartancima pak bio adaptiran, na filmu bi se to vjerojatno činilo nepotrebnim ili neprilagođenim tom mediju jer bi se radnja prekinula u trenutku kad je najnapetije, kad gledatelje najviše zanima što će se dogoditi dalje, odnosno kad žele saznati kako će se likovi izvući iz te situacije. Adaptiranje te scene iz stripa bi, stoga, bilo u suprotnosti s normom fabulističke funkcionalnosti pripovijedanja, jer bi zapravo ono što je publici u tom trenutku najinteresantnije bilo prekinuto. Ako u obzir uzmemo medijski specifične razlike između stripa i filma, izostavljanje pojedinih dijelova u filmskoj adaptaciji dokaz je stoga da je prilagodba narativa novome mediju ipak nužna.

S druge strane, prilagodba priče iz stripa može zahtijevati ne samo pojedina izostavljanja i skraćivanja dijelova predložka, već i dodavanja dijelova kojih nema u stripu. U film *Sin City* tako je dodana narativna linija koju strip ne sadrži: riječ je dodatku u priči *The Customer Is Always Right*, koja u filmu služi kao svojevrsni prolog. Naime, postoji priča iz serijala koja uključuje dijalog između muškarca i žene u kojem muškarac naposljetku ubija ženu, ali u filmskoj je adaptaciji (u kino-verziji) na kraju filma, nakon svih drugih priča, dodan nastavak priče *The Customer Is Always Right*. U nadodanoj se priči naime prikazuje Becky (Alexis Bledel), jedna od prostitutki Staroga grada, koja u bolnici vodi telefonski razgovor sa svojom majkom i ulazi u dizalo. U dizalu nailazi na muškarca koji je u prvom dijelu priče ubio ženu. Nakon što se muškarac obrati Becky, ona shvaća da je muškarac želi

³⁴ Interesantna je činjenica da je Miller 1998. godine, dakle nekoliko godina nakon knjige *The Big Fat Kill*, objavio i grafički roman *300* koji prikazuje događaje u vezi s Bitkom kod Termopila, dok je 2007. godine strip adaptiran za film pod režijom Zacka Snydera.

ubiti pa govori majci da je voli i poklapa slušalicu. Međutim, u stripu ova narativna linija ne postoji; priču je napisao Miller posebno za film. U stripu, naime, nakon izdaje svojih kolegica mafiji, Becky pogiba za vrijeme pucnjave u Starome gradu u priči *The Big Fat Kill*, dok se u filmskoj adaptaciji implicira da je netko naručio njezino ubojstvo, vjerojatno žene koje je izdala.

Iako ova promjena možda nije velika (jer je ishod ionako isti – Becky umire), ipak je nejasno zašto bi redatelj koji nastoji u cijelosti prenijeti narativ iz stripa u film promijenio čak i neku sitnicu koja nije toliko relevantna za samu radnju, poput npr. načina na koji umire jedan od likova. Moguće se objašnjenje možda krije u razlozima za adaptiranje priče *The Customer Is Always Right*. Naime, priča je u stripu prikazana na samo tri stranice, zbog čega je vjerojatno bila tehnički najpogodnija za demonstriranje načina na koji je Rodriguez namjeravao adaptirati ostale priče iz serijala, s obzirom na to da je Milleru htio dokazati da će adaptacija zaista biti vjerna predlošku ako mu se dopusti da adaptira njegov strip (*Sin City (film)* 2016). Budući da je ta priča naposljetku uključena kao uvodna priča u filmskoj adaptaciji, moguće je da su Rodriguez i Miller smatrali da bi bilo poželjno da filmska adaptacija sadrži i priču koja bi „zaokružila“ film, odnosno da sadrži priču koja se nadovezuje na prvu i koja bi se prikazala nakon svih ostalih i stoga služila kao epilog filma. Također, moguće je da su Beckyn lik dodali u ovu priču kako bi je povezali s ostalim pričama iz serijala, budući da originalni predložak ne sadrži likove koji se pojavljuju u ostalim adaptiranim pričama.

Ako se priče iz stripa koje su služile kao predlošci filmske adaptacije sagledavaju kao cjelina, narativna struktura stripa uključuje četiri labavo povezane priče, odnosno četiri grafička romana (osim *The Customer Is Always Right*, koja je kratka priča prvotno uvrštena u zbirku *The Babe Wore Red and Other Stories* i kasnije u *Booze, Broads, & Bullets*) u linearnom poretku, koje su objavljivane sljedećim redoslijedom: 1) *The Hard Goodbye* (1991-1992), 2) *The Customer Is Always Right* (1994), 3) *The Big Fat Kill* (1994-1995), 4) *That Yellow Bastard* (1996).

Budući da je priča *The Customer Is Always Right* uključena i na početku i na kraju filma, jasno je da je linearni slijed priča iz strip-serijala već u tom segmentu narušen. Međutim, *The Customer Is Always Right* nije jedina priča zbog koje je linearni slijed u filmskoj adaptaciji izmijenjen u odnosu na predložak. Naime, u kino-verziji filmske adaptacije priča *That Yellow Bastard* prikazuje se u dva dijela: prvi se dio prikazuje nakon

prologa, odnosno nakon originalne priče *The Customer Is Always Right*, dok se drugi dio prikazuje nakon priča *The Hard Goodbye* te *The Big Fat Kill*, koje su prikazane u cijelosti. Narativna je struktura filmske adaptacije stoga fragmentirana, odnosno podijeljena na šest dijelova: 1) *The Customer Is Always Right* (Dio I), 2) *That Yellow Bastard* (Dio I), 3) *The Hard Goodbye*, 4) *The Big Fat Kill*, 5) *That Yellow Bastard* (Dio II), 6) *The Customer Is Always Right* (Dio II).

Međutim, produljeno DVD izdanje filma (*Frank Miller's Sin City: Recut, Extended, Unrated*) gledatelju nudi izbor: ili može gledati standardnu verziju filmske adaptacije koja je nelinearna i fragmentirana, ili pak može odabrati određenu priču i gledati je u njezinom produljenom, neprekinutom izdanju (Miller III 2005). Na ovaj se način gledatelju nudi prilika da adaptaciju doživi na način sličan čitanju stripa; omogućeno mu je da odabere pojedinačnu priču koju će gledati, baš kao što je čitatelju stripa omogućeno da odabere pojedinačnu knjigu iz serijala koju će čitati. Prema tome, gledatelj filmske adaptacije stripa u ovom slučaju ima gotovo isti stupanj autonomije kao čitatelj stripa koji je služio kao predložak adaptaciji.

U razmatranju razlika između standardnog DVD izdanja i produljenog DVD izdanja filma, a posebno gledanja filmske adaptacije u kinu, vidljiva je i razlika u Genetteovoj kategoriji trajanja. Naime, trajanje filma u kino-dvorani određeno je vremenom koje je potrebno projektoru da odvrti cijelu duljinu vrpce na koju je pohranjen filmski zapis (Gilić 2007b: 50). Međutim, vrijeme diskursa filma *Sin City*, odnosno vrijeme koje je potrebno za gledanje filma, mijenja se ako je gledatelju omogućena sloboda u izboru redoslijeda dijelova filma ili pak sloboda u određivanju trajanja određenih dijelova filma (ako se gledatelj odluči za produljenu verziju filma). Ta mu je sloboda omogućena i opcijama koje mu nudi grafičko sučelje DVD preglednika, stoga se gledatelj može vratiti na određeni dio filma ili pak pojedine scene preskočiti, može i više puta gledati neku scenu, a određenu pak scenu može i zaustaviti. Tada trajanje filma, odnosno vrijeme diskursa, nije više fiksno, već postaje promjenjivo jer ovisi o gledatelju. Gilić čak napominje da taj način gledanje filma postaje interaktivno jer gledatelj aktivno mijenja medijski zapis s kojim je suočen (Gilić 2007b: 50), čime se film približava medijima koji uključuju participativni način povezivanja publike i djela. Filmska se adaptacija na ovaj način približava i stripu jer gledatelji filma mogu, baš kao i čitatelji stripa, kontrolirati koliko će se zadržati na određenoj sceni, mogu se i vraćati na neku prijašnju scenu ili pak preskočiti neke dijelove. Gledatelj filma tako, kao i čitatelj stripa, doprinosi ritmu naracije.

Uz fragmentiranu strukturu filmske adaptacije promatrane kao cjelina koja sadrži četiri pojedinačne priče, razlika između stripa i filma *Sin City* je i u tome što adaptirane priče u standardnoj verziji filma nisu prikazane prema kronološkom vremenu objavljivanja. Naime, *That Yellow Bastard* je, kako je ranije navedeno, od priča koje su adaptirane za film objavljena najkasnije. Međutim, budući da se radnja te priče odvija prije svih ostalih, razumljivo je zašto je u filmskoj adaptaciji stavljena na prvo mjesto (ako se ne ubraja prolog, odnosno prvi dio priče *The Customer Is Always Right*). S druge strane, DVD izdanjem filma gledatelju je omogućeno da samostalno odlučuje o poretku priča koje će se prikazivati, što znači da u tom slučaju gledatelj može gledati adaptacije priča redom kojim su u strip-serijalu objavljivane.

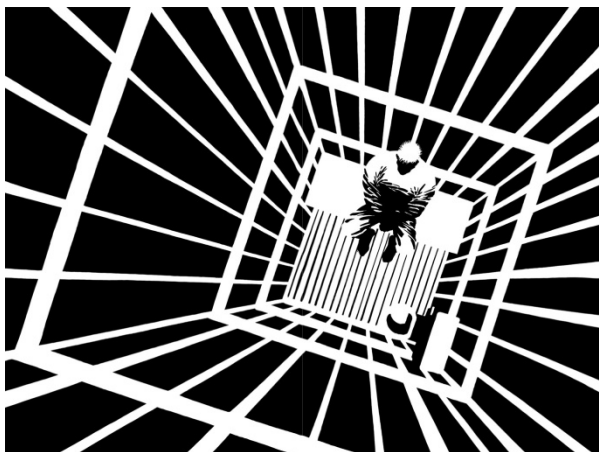
Ako se, međutim, u filmskoj adaptaciji pojedinačne priče promatraju odvojeno, jasno je da u procesu adaptacije na narativnoj razini ne dolazi do promjena u kategoriji poretka. Naime, narativna struktura svake pojedinačne priče u adaptaciji slijedi strukturu priča iz predloška. U pojedinačnim se pričama događaji u adaptaciji, prema tome, nižu redosljedom koji je nametnuo predložak, što i nije čudno s obzirom na to da se u procesu adaptacije nastojalo „prevesti“, a ne „adaptirati“ strip. Filmska adaptacija *Sin Cityja* promatrana kao medijska transpozicija stoga ne uključuje velike promjene u narativu, ali promjene koje se jesu dogodile ipak utječu na recepciju publike, koja može uočiti razliku između predloška i adaptacije. Tome se ova analiza približava kategoriji intermedijalnih referenci koja ne samo da uključuje recepciju publike, razmatra i način na koji se ona referira na medijske specifičnosti svojega predloška, odnosno način na koji se imitiraju ili evociraju sredstva i tehnike korištene u mediju predloška, i to korištenjem specifičnih postupaka svojstvenih mediju filma. Upravo je to intermedijalnost u smislu kako ju shvaća Pavao Pavličić jer intermedijalnost za njega predstavlja prijenos struktura i materijala iz jednog medija u drugi, pri čemu mora ostati vidljivo da je neki element iz novonastaloga medijskoga proizvoda preuzet iz drugoga medija (1988: 170-171). U ovom se slučaju stoga radi o samo jednome mediju koji se korištenjem svojih specifičnih sredstava referira na drugi medij. Međutim, upravo je za Jensa Schrötera, koji takvu intermedijalnost uvrštava u model transformacijske intermedijalnosti, problematično što se u ovom slučaju radi o samo jednome mediju, zbog čega je kod njega upitno koliko se takav odnos uopće može zvati intermedijalnim (2011: 3). Ipak, filmska adaptacija *Sin Cityja* ipak dokazuje da je u ovakav proces ipak intermedijalan.

Robert Rodriguez, redatelj filmske adaptacije *Sin Cityja*, u razmatranju medijskih specifičnosti filma i stripa napomenuo je da je „(...) osjećao da su mediji veoma slični. Nismo

trebali raditi adaptaciju *Sin Cityja*; mogli smo ga samo prevesti na ekran na način na koji ga je [Frank Miller] nacrtao“³⁵ (citirano prema Burke 2015: 169). U adaptiranju je Millerov strip Rodriguezu stoga služio kao knjiga snimanja (Rowe 2016: 2), pa se tako pri adaptiranju izravno referirao na vizualne aspekte stripovskoga predloška, i to pronalaženjem ekvivalenata u filmskim izražajnim sredstvima poput kadra, okvira, položajima i stanjima kamere te planovima i kutovima snimanja. Štoviše, Burke napominje da bi „neki mogli ići toliko daleko da tvrde da je Millerova grafijacija procurila na filmsku mizanscenu“³⁶ (Burke 2015: 212).

Estetika Franka Millera sa svojim minimalizmom i visokim kontrastima je, kako smatra Burke, prikladna za prikazivanje likova koje umjetnik preferira, odnosno „tvrdokuhanih heroja koji se motaju po mutno osvijetljenim gradovima“³⁷ (Burke 2015: 212). U filmskoj je adaptaciji njegova stripa, kako je već rečeno, postignut visok stupanj vizualne vjernosti izvoru, za što je zaslužna i upotreba tehnika karakterističnih za *noir* filmove koji sadrže likove poput onih iz *Sin Cityja*.

Sličnost između dvaju medija posebno je uočljiva pri usporedbi kadra u predlošku i statičnog kadra u filmu, što će se razmatrati na primjeru iz priče *That Yellow Bastard*, i to na dijelu koji prikazuje Hartigana u zatvoru. Slika 4 prikazuje Hartigana u zatvorskoj ćeliji, na način kako je to prikazano na stranici stripa, dok je način na koji je ova scena adaptirana za film prikazan na slici 5.



Slika 4. Hartigan sjedi u ćeliji (kadar iz stripa)



Slika 5. Hartigan sjedi u ćeliji (kadar iz filma)

³⁵ „(...) felt the mediums were very similar. We didn't have to go make an adaptation of *Sin City*; we could just translate it the way [Frank Miller] drew it right to the screen” (citirano prema Burke 2015: 169).

³⁶ „One might even go so far as to argue that a measure of Miller's graphiation has seeped into the film's mise-en-scène“ (Burke 2015: 212).

³⁷ „(...) hard-boiled heroes who skulk around dimly lit cities“ (Burke 2015: 212).

Usporedbom kadra iz predloška i statičnog kadra iz adaptacije vidljivo je da je kompozicija koja slijedi rešetke ćelije jednaka i u stripu i na filmu, te se i u jednom i u drugom kadru uočava snažno kontrastiranje boja kojim se naglašavaju svijetle rešetke ćelije nasuprot crne pozadine. Može se uočiti i da je mizanscena prikazanih kadrova gotovo identična. U ćeliji se tako uočava lik Hartigana koji sjedi na zatvorskom krevetu, a s njegove se lijeve strane nalazi zahodska školjka i u kadru iz stripa i u onom iz filma. Međutim, u statičnom se filmskom kadru s Hartiganove desne strane razaznaje i pravokutni bijeli objekt za kojeg se kasnije ispostavi da je Nancyino pismo, što zbog Millerova korištenja kontrasta između samo crne i bijele boje u stripu nije moguće uočiti. U filmu se, s druge strane, ne koriste samo ove dvije opozicije boja, već i nijanse koje se kreću od crne do bijele, stoga je u filmskome kadru bilo moguće prikazati bijelo pismo na sivoj podlozi. Usprkos ovim razlikama, iz ovih je kadrova vidljivo da se pri adaptiranju stripovskog predloška za film nastojalo imitirati estetiku stripa.

Da se pri adaptiranju stripa za film slijedilo predložak, jasno je i kod usporedbe planova i rakursa. Tako oba kadra prikazuju polutotal ćelije na crnoj pozadini, prikazan iz gornjeg rakursa, u čijem je središtu Hartigan. U filmu i stripu planovi i rakursi nose i isto značenje. Polutotal se u oba kadra tako koristi za upoznavanje recipijentata predloška i adaptacije s mjestom radnje i prikazivanje fizičkih osobina tog prostora. Time se obuhvaća prostor zatvorske ćelije kako bi se naslutila njezina veličina. Međutim, korištenje ovoga plana u ovom slučaju ima i svoju psihološku funkciju: cilj je naglasiti Hartiganovu samoću, usamljenost, ali i fizičku inferiornost naspram postora u kojem se nalazi. Nadalje, Hartigan je prikazan iz ekstremnog gornjeg rakursa, također kako bi se prikazao inferiornijim od prostora u kojem se nalazi, ali i nemoćnim, prepuštenim sudbini, jer je završio u zatvoru iako nije počinio zločin. Ovakav je rakurs arhetipsko sredstvo *noir filma*, „(...) opresivni i fatalistički kut koji s visine gleda na bespomoćnu žrtvu kako bi izgledala kao štakor u labirintu“³⁸ (Place, Peterson 1974: 68). Hartiganova nemoć i zarobljenost istaknute su i kompozicijom kadra koja slijedi rešetke zatvorske ćelije, gdje se rešetke kao sredstvo uokvirivanja mogu također pripisati utjecaju *film noir* estetike koja se koristi neobičnim, klaustrofobičnim sredstvima uokvirivanja koja lika razdvajaju od drugih likova, ali i njegovih emocija (ibid.). Iz ovog je primjera, stoga, vidljivo da su i predložak i, posljedično, adaptacija pod utjecajem *film noir* tradicije, kao i da je u ovim kadrovima u procesu adaptiranja ostvarena ekvivalencija između

³⁸ „(...) an oppressive and fatalistic angle that looks down on its helpless victim to make it look like a rat in a maze“ (Place, Peterson 1974: 68).

predložka i filmske adaptacije. Ipak, zbog sličnosti u vizualnom izražavanju, kompozicija i mizanscena te planovi i rakursi karakteristični su i stripu i filmu, stoga u ovom slučaju nije trebalo doći do drastičnih prilagodbi koje promjena medija obično zahtijeva. U ovom bi se slučaju stoga lako moglo reći da ovdje nije riječ o pravome intermedijalnome procesu, jer su takva izražajna sredstva zbog prikazivačke prirode stripa i filma svojstvena i jednom i drugom mediju.

Međutim, da je stvarno riječ o intermedijalnome procesu jasno je kad se u obzir uzmu procesi oblikovanja koji su svojstveni mediju stripa i mediju filma. Strip nudi mnogo više izražajnih mogućnosti od filma jer se nacrtanom slikom mogu prikazati nemogući pogledi, imaginarni svjetovi i civilizacije, a umjetnik u stvaranju nije ograničen budžetom. To je na filmu, s druge strane, teže postići, ponajviše iz financijskih razloga. Tako je i ovaj kadar bilo lakše stvoriti u stripu: strip-umjetnik, u ovom slučaju Miller, mora ga samo nacrtati. S druge strane, za adaptiranje je ovog kadra bio potreban velik broj ljudi, od snimatelja do scenografa te, naposljetku, glumca. Uz to, da bi se postigla vizualna vjernost predlošku, bilo je potrebno koristiti CGI tehnologiju kako bi se ocrtalo Hartiganovu ćeliju koja je izdvojena iz prostora, odnosno kako bi se ostvarila minimalistička mizanscena koja je karakteristična i za estetiku stripa i za *film noir*. S obzirom na navedene postupke imitiranja medijskih specifičnosti stripa može se zaključiti da je i kod izražajnih sredstava koja su zajednička stripu i filmu bilo potrebno intermedijalno transponiranje, jer se film mora služiti svojim medijskim mogućnostima kako bi se ono što je prikazano u stripu moglo prikazati i na filmu.

To je, stoga, tipičan primjer intermedijalnosti kako ju shvaća Pavao Pavličić (1988). Pritom je jasno da film ove postupke preuzima upravo iz stripa jer filmska slika sadrži više detalja od nacrtane slike, pa je mnogo informativnija te dakle i realističnija od crteža. Adaptiranje nacrtane slike za film stoga je zahtijevalo korištenje sredstava stilizacije koja su specifična za medij filma, odnosno transkodiranje konvencija i znakova medija stripa u konvencije i znakovni sustav medija filma. Budući da je u filmskoj adaptaciji jasno izražen intermedijalni odnos između dvaju medija, odnosno citatna relacija stripa i filma, moglo bi se zaključiti da je, prema teoriji citatnosti Dubravke Oraić Tolić, ovdje riječ o intersemiotičkom citiranju jer film citira drugi medij, odnosno strip (1990: 21). Na ovaj se kadar može primijeniti i Peterličevu razdiobu citata na filmu; kako se u filmu citira drugi medij, radi se o intermedijalnom citiranju, pa su takvi citati alofilmski ili inofilmski, i to izričiti jer se citiranjem upućuje na strip Franka Millera, te perifrastični jer zbog razlike u medijima, kako tvrdi Peterlič, doslovna transplantacija nije moguća (1988: 198).

Međutim, kako *Sin City* preuzima narativne konvencije tvrdokuhane detektivske proze i estetske konvencije *film noira*, jasno je da se ovaj film referira ne samo na svoj stripovski predložak, već i na sve prethodne filmove koji su snimani u *hard-boiled noir* maniri. Moglo bi se stoga zaključiti da je filmska adaptacija *Sin Cityja* primjer citatne relacije koja se, prema teoriji citatnosti Oraić Tolić, sastoji od teksta koji citira (T), tuđega citiranog teksta, tj. eksplicitnog inteksta (C) i tuđega necitiranoga, ali podrazumijevanoga teksta, odnosno podteksta (PT) (1990: 15-16). Ako ovaj citatni odnos primijenimo na filmsku adaptaciju *Sin Cityja*, ona bi u citatnom trokutu prema tome bila na mjestu teksta koji citira (T), zatim bi strip Franka Millera koji adaptacija citira stajao na mjestu eksplicitnog inteksta (C), dok bi podtekst predstavljali tvrdokuhani detektivski romani i *noir filmovi* koji nisu citirani, ali su podrazumijevani jer film *Sin City* iz njih preuzima konvencije koje su tipične za ove žanrove. Međutim, ako se promotri odnos između samo filmske adaptacije *Sin Cityja* i *film noira*, moglo bi se reći i da *Sin City* u svojim tehnikama i sredstvima izražavanja citira *noir* filmove, pa bi se u ovom slučaju moglo zaključiti da je film *Sin City*, prema Peterličevoj tipologiji, zapravo i perifrastrični međufilmski citat koji se ne referira na neki točno određeni film, već na cijeli *noir* stilistički pravac.

Intermedijalno referiranje filmske adaptacije *Sin Cityja* na strip, odnosno korištenje filmskih tehnika i postupaka kojima se evocira estetika stripa nije karakteristično samo za ovaj adaptirani kadar, već se takvi postupci uočavaju u cijelome djelu. Budući da strip, kao i film, uključuje vizualni način prikazivanja, koji je u slučaju *Sin Cityja* čak služio kao knjiga snimanja, ovaj stripovski predložak filmskoj adaptaciji pruža ne samo modele kompozicije kadrova, kutova snimanja i planova, već i boja, modela objekata, prostora i likova.

Tako su za film odabrani neki glumci koji izgledom sličje likovima iz predloška (primjerice, Alexis Bledel koja zbog svojih velikih očiju liči na Becky iz stripa), dok je izgled drugih glumaca pak bilo potrebno prilagoditi pomoću šminke i protetike (npr. Nick Stahl koji glumi Yellow Bastarda). Ipak, u prikazu je likova na filmu i u stripu zamjetna razlika između predloška i adaptacije jer su likovi u stripu nacrtani i stilizirani, dok likove na filmu glume stvarne osobe. Zbog prirode su filmskoga medija prikazi likova na filmu, kao i njihove odjeće, stoga mnogo detaljniji i realističniji. Glumci u filmu stoga moraju, uz prilagodbu šminkom i protetikom, zauzimati i neprirodne, pretjerano naglašene poze koje odražavaju poze likova iz predloška, čime se u stripu postiže dinamičnost kadra.

Nadalje, boja i osvjetljenje koji se koriste u filmu, kako je već spomenuto, stvaraju visokokontrastnu crno-bijelu vizualnu paletu koja se selektivno koristi u cijelome filmu, a kojom se film referira na strip, ali i na *film noir* tradiciju. Uz nijanse crne i bijele boje se, međutim, ponegdje koriste i druge boje (*color pops*): žuta (koža Yellow Bastarda), crvena (najčešće za krv, iako je ponekad i bijela), plava (Beckyine oči) itd., ponegdje radi naglašavanja koloriziranog detalja (koji kontrastira tamnom, sivom okolišu), a ponegdje zbog tehničkih razloga (*FAQ for Sin City* 2016). S druge strane, u četirima pričama iz predloška koje su adaptirane, kolorizacija se koristi samo jednom, i to u prikazu Yellow Bastarda. Ipak, bez obzira na ovu promjenu, može se zaključiti da filmska adaptacija *Sin Cityja* u vizualnom aspektu uistinu slijedi svoj stripovski predložak.

Međutim, usprkos sličnostima u vizualnom načinu prikazivanja stripa i filma, što je naročito uočljivo pri usporedbi kadra iz stripa i statičnog kadra iz filma, poteškoće u adaptiranju stripovskog predloška za film javljaju se kad se u obzir uzima pokret, odnosno kad se nepomični crteži iz stripa nastoje adaptirati u pokretne i fotografske slike. U stripu je, naime, pokret samo nagoviješten, impliciran, dok je na filmu on stvaran i prikazan. Ta se razlika očituje u vremenskom smislu, odnosno u dijegetskom vremenu narativa uvjetovanom kadrovima u stripu, koji su zapravo potencijalne vizualne i prostorne manifestacije ritma (Rowe 2016: 15). Razlika se također javlja u kadriranju u stripu i filmu. Za strip je karakteristično dinamično kadriranje, odnosno međudjelovanje različitih kadrova, njihovih oblika, dimenzija i lokacija, čime se mogu izvesti različiti odnosi među njima. Međutim, to je filmu sa svojim pokretnim slikama i standardiziranim formatima teško oponašati (Lefèvre 2007: 6). Naime, dok su u filmu kadrovi poredani u sekvencijalnom slijedu, dakle jedan iza drugoga, u stripovima su kadrovi, iako također linearni, poredani na većem prostoru, tj. na stranici, što strip-umjetniku omogućava veću slobodu izražavanja, veću slobodu u crtanju i kombiniranju kadrova. Upravo ova činjenica, kako drži Lefèvre, stripove čini više prostornim medijem od filma (2007: 6). Naposljetku, velika se razlika između stripa i filma očituje u zvuku. Filmovi, naime, imaju svoj zvučni zapis koji može znatno oblikovati način na koji gledatelj percipira i doživljava prikazani svijet, dok se u stripovima zvuk može samo implicirati vizualnim znakovljem poput govornih oblačića i onomatopejskih riječu uklopljenih u sliku.

Zbog nabrojanih razlika u medijskim specifičnostima stripa i filma, u filmskoj adaptaciji kakva je *Sin City*, koja teži „prevođenju“ predloška u novi medij, nužno dolazi do traženja filmskih ekvivalenata postupaka i sredstava kojima se koristi strip. Ovi će se

intermedijalni postupci prilagodbe stripa za film stoga detaljnije demonstrirati na sceni koja slijedi nakon prvog navedenog primjera (slike 4 i 5). Riječ je, dakle, i dalje o Hartiganu koji sjedi u svojoj ćeliji, koji ovog puta pripovijeda o Nancyinim pismima (slika 6).



Slika 6. Hartigan sjedi u ćeliji i komentira Nancyina pisma (strip)

Kao što se u ovom primjeru može uočiti, na samo jednoj stranici iz stripa moguće je varirati oblicima i proporcijama kadrova, kao i njihovim okvirima i planovima. Oni svi skupa sudjeluju u prikazivanju sadržaja i tako pak čine jedinstvo. U središtu je pozornosti ove stranice kadar koji zauzima većinu stranice, odnosno polutotal zatvorske ćelije s Hartiganom koji se nalazi u njoj. Ovaj je kadar posebno zanimljiv jer ga ne omeđuje tradicionalni okvir s jasno zamjetljivim linijama, već bijele rešetke ćelije zapravo predstavljaju okvire kadra. S lijeve strane ovog kadra su još tri manja, a dva od njih prikazuju Hartigana u blizem planu; prvi od njih prikazuje ga iz desnog profila, drugi iz lijevog. Ovi kadrovi nemaju uočljive okvire, iako su odvojeni od crne podloge stranice bijelom pozadinom pojedinačnih kadrova. Između ova dva kadra nalazi se kadar s detaljem pisma i Hartiganove ruke, čime se nagovješćuje pokret ruke koja kreće prema pismu. Kako ovaj kadar prelazi preko druga dva kadra s bijelom pozadinom, crni okvir koji ga omeđuje vidljiv je na mjestima preklapanja tih kadrova. Međutim, upravo je prvi spomenuti kadar najbitniji na stranici jer se njime implicira da se radnja triju preostalih, manjih kadrova, odvija prvenstveno u odnosu s kadrom koji dominira stranicom. Da su samo tri manja kadra na stranici prikazana samostalno, bez dominantnog kadra, ne bi bilo jasno gdje se odvija radnja prikazana u njima. Na ovaj je način, međutim, jasno da Hartigan čita Nancyina pisma upravo u zatvoru.

Kadrovi na ovoj stranici međudjeluju s tekstualnim kvadratima, odnosno Hartiganovim unutrašnjim monologom. U ovom je slučaju tekst čak i bitniji od slika prikazanih u kvadratima, jer one su zapravo ilustracija teksta. Hartigan tako pripovijeda da je isprva mislio da će mu Nancy poslati samo pismo-dva, dok ju ne počnu zanimati neke druge stvari, ali ispostavilo se da svaki četvrtak dobije njezino pismo. Iako je kretnja u kojoj Hartigan uzima pismo nagoviještena samo jednom, podrazumijeva se da je ta radnja učestala upravo stoga što je tako naznačeno tekstom. Kad se pregledavanjem stranice naposljetku stigne do tekstualnog kvadrata koji naznačuje da prolazi osam godina, jasno je da se ta radnja ponavljala čak osam godina. Međutim, ovaj prolazak vremena nije samo označen tekstom, već i crnom pozadinom koja, ako se bolje razmotre odnosi među kadrovima i tekstualnim kvadratima, zapravo i nije podloga za kadrove, već jedan veliki jarak, odnosno prostor između kadrova kojim se označava prolazak vremena u stripu. Jarak je jedna od medijskih specifičnosti stripa koja je omogućena fenomenom zatvorenosti. Zatvorenost³⁹ u stripu omogućava percipiranje odnosa među kadrovima koji slijede jedan iza drugoga, pa je u stripu tako moguće nagovijestiti pokret i prolazak vremena, kao u ovom slučaju kod kadra koji prvo prikazuje Hartiganovu ruku koja se nalazi uz pismo (čime se nagovještava da Hartigan ide uzeti pismo) i kadra u kojem Hartigan čita pismo. Čitatelji su zbog fenomena zatvorenosti stoga sposobni zamisliti scenu u kojoj Hartigan uzima omotnicu, otvara ju, rastvara papir i potom ga, kako je prikazano u sljedećem kadru, počne čitati, čak i ako te radnje između dvaju kadrova koji su prisutni nisu prikazane, već su zamijenjene jarkom. Budući da se u ovom primjeru jedna radnja učestalo ponavlja, na stranicu nije bilo potrebno dodavati druge kadrove koji prikazuju tu istu radnju, već je umjesto toga upotrebljen veliki jarak kojim se izbjegava redundantnost i potiče čitateljski angažman kojeg fenomen zatvorenosti omogućuje. Vrijeme u stripu javlja se stoga unutar samoga kadra, ali i kroz odnos s drugim kadrovima pa se, stoga, na vrijeme u stripu utječe ne samo sadržajem kadrova, brojem kadrova i zatvorenošću među njima, već i oblikom kadrova. Naime, oblik kadra utječe na čitateljevu percepciju vremena pa tako, primjerice, dugi kadrovi daju i utisak duljeg trajanja (McCloud 2005: 101). Tako se može zaključiti da najveći kadar u ovom primjeru, čiji sadržaj prikazuje Hartigana kako sjedi u svojoj ćeliji, traje duže od ostalih kadrova.

Scena u filmu, s druge strane, otvara se kadrom polutotala zatvorske ćelije iz gornjeg rakursa u kojoj sjedi Hartigan s Nancyinim pismom s njegove desne strane (slika 2). Hartigan će u tom položaju ostati za vrijeme trajanja cijele scene, a u tom će kadru u *offu* početi

³⁹ Scott McCloud zatvorenost definira kao „fenomen zamjećivanja dijelova ali percipiranja cjeline“ (2005: 63).

pripovijedati o Nancynim pismima, a čut će se i neprizorna glazba, što će se nastaviti kroz gotovo cijelu scenu. U istom kadru Hartigan potom uzima to pismo. Zatim se kratkim rezom neposredno prelazi u novi kadar s detaljem Hartiganovih ruku koje drže Nancyino pismo, a potom se prelazi u blizi Hartiganov plan u kojem ga se prikazuje kako čita pismo i kasnije odvraća pogled od njega, shvaćajući da Nancy u pismu ne spominje išta što bi ju moglo odati. Zatim se rezom prelazi u sljedeći kadar s Hartiganom u srednjem planu, da bi se vožnjom kamere prema Hartiganu došlo do njegova polublizeg plana. Potom se naglo prelazi u detalj pisma koje slijeće na tlo. Sljedeći je kadar opet detalj pisma i Hartiganovih ruku koje ga rastvaraju. U kadru koji slijedi prelazi se u Hartiganov blizi plan. Zatim se kamera malo udaljava od njega, u isto vrijeme oko njega opisujući polukrug, krećući se od središta kadra na desno, da bi se na kraju kružnje Hartigana vidjelo iz lijevog profila. Potom slijedi brza izmjena iz tog blizu plana u Hartiganov krupni plan, nakon čega u sljedećem kadru Hartigana i njegovu zatvorsku ćeliju zamjenjuju crnilo i tišina, dok Hartiganov glas u *offu* ne izjavi da je prošlo osam godina. U sljedećem se kadru opet prikazuje polutotal ćelije, ovaj put snimljenim u razini pogleda.

Kad se opisana scena iz filma usporedi sa stranicom stripa koja je služila kao predložak, jasno je da je u procesu adaptacije došlo do raznih prilagodbi medijskih specifičnosti stripa novome mediju. Prije svega, uočljive su razlike u prikazivanju pokreta: u filmu se prikazuju stvarni pokreti, dok su u stripu oni samo implicirani. U stripu se tako ne vidi kako je pismo bačeno na pod ćelije te zatim Hartiganove ruke koje ga rastvaraju; u kadru u stripu prikazana je samo njegova ruka blizu pisma, čime se implicira pokret ruke prema njemu. Isto tako, u filmu se može vidjeti kako Hartigan u razmišljanju odvraća pogled od pisma kojeg čita, dok u stripu to nije naznačeno. Nadalje, Hartiganove su facijalne ekspresije vidljive samo su u dvama kadrovima u stripu, iako se tekstom u tekstovnim kvadratima naznačava da je Hartigan doživljavao cijeli set emocija dok je iščekivao i čitao pisma (iznenađenje, iščekivanje, uzbuđenje, ponos itd.). U filmu su, međutim, njegove emocije naznačene ne samo njegovim pripovijedanjem o pismima, već su promjene u izrazima njegova lica vidljive u svakom njegovom srednjem, blizem i krupnom planu, i to upravo zbog sposobnosti filma da prikaže stvarni pokret. Ključna je dakle razlika u tome što film sadrži pokretne slike, dok se u stripovima koriste statične i nacrtane slike koje naglašavaju pokret i prolaženje vremena nizom kadrova koji su određeni svojim oblicima, proporcijama, lokacijama i jarkom između njih.

Upravo zbog mogućnosti filma da prikaže pokret dolazi do razlike u trajanju kadrova na stranici stripa te trajanju kadrova na filmu. Stranicu u stripu, odnosno kadrove koji se na njoj prikazuju, čitatelj naime može proučavati koliko god mu je volja, dok na filmu ta scena traje samo oko jednu minutu. U filmu su slike pokretne, stoga gledatelj mora slijediti ritam koji mu je odredio filmski zapis, za razliku od čitatelja koji može sam odrediti svoj ritam čitanja. Uz to, Hartiganov je unutrašnji monolog skraćen za film, što znači da nekoliko tekstualnih kvadrata iz stripa uopće nije izgovoreno u filmu, što također uzrokuje razliku u trajanju. Međutim, tu opet dolazi do razlike između gledanja filma u kinodvorani i na DVD-u, jer u drugom slučaju gledatelj može pauzirati kadar koji želi i zadržati se na njemu koliko mu je volja.

Drugi se problem pri adaptiranju tiče kadriranja u stripu i na filmu, jer su kadrovi u stripu raspoređeni preko cijele stranice i mogu imati različite oblike i biti različitih proporcija, a zajedno s jarkom djeluju u prostorno-vremenskom odnosu. Na filmu, čiji se kadrovi mogu promatrati samo sekvencijalno i čiji su okviri određeni standardnim formatima, takav je odnos nemoguće prikazati. Zato su se pri adaptiranju *Sin Cityja* trebali pronaći filmski ekvivalenti za prenošenje prostorno-vremenskog odnosa sa stranice stripa za scenu u filmu. Stranica iz stripa prikazana na slici 3 sadrži dakle četiri kadra (jedan veći i tri manja) kojima se sugerira prolazak vremenskog perioda od osam godina. Upravo zbog mogućnosti filmske slike da prikaže pokret, u filmu je taj prolazak sugeriran izmjenom niza kadrova s različitim položajima kamere, gdje prostorno-vremenski suodnos kadrova u stripu i jarka među njima zamjenjuje uporaba različitih filmskih planova i stanja kamere. Na početku scene koristi se polutotal zatvorske ćelije kako bi se naglasila Hartiganova izoliranost. Hartigan u tom istom kadru uzima pismo, ali još nije jasno kakvu to ulogu ima za njegovu sudbinu. Međutim, kad se u sljedećem kadru prikaže detalj pisma i Hartiganovih ruku, naglašava se njegova važnost, i to upravo upotrebom detalj-plana. Hartiganov osjećaj usamljenosti tako prelazi u ushićenje jer shvaća da je Nancy stalo do njega te u iščekivanje svakog četvrtka zbog spoznaje da će stići njezino pismo. Motiv pisma je veoma važan i zbog toga jer će kasnije njegov izostanak naposljetku utjecati na daljnji slijed događaja u priči. Izmjena detalj-plana u blizi u sljedećem kadru koristi se kako bi se nadovezalo na prijašnji kadar, odnosno pokazale Hartiganove emocije dok čita pismo, ali i kako bi se izbjegla monotonija scene. Međutim, kako se radnja ove scene događa u periodu od osam godina, moguće je da svi montažni prijelazi u sceni sugeriraju prolazak vremena. Ipak, možda je najočitiiji postupak sugeriranja prolaska vremena u sceni korištenje vožnje kamere prema naprijed, odnosno od Hartiganova srednjeg do

polublizu plana. Vožnja kamere prema naprijed u filmu se često koristi za uvođenje u neko drugo razdoblje priče, a njome se i stvaraju i napetost i očekivanje, te se stvara dubina prostora (Peterlić 2000: 93-94), što je uočljivo i u ovoj sceni. Ponovnim detaljem pisma u sljedećem kadru također se sugerira da je prošlo neko vrijeme, a i opet se naglašava njegova važnost. Nadalje, izmjenom kadrova od Hartiganova blizu plana do vožnje kamere od središta do Hartiganova lijevog profila izbjegava se monotonija scene i naglašava koliko Nancyina pisma znače Hartiganu, a ta se emocija naposljetku pojačava Hartiganovim krupnim planom. Krupni planovi se često koriste prije montažnih prijelaza u neki drugi period filmske priče, u ovom slučaju za prijelaz u budućnost, nakon čega se prikazuje novi prostor s vremenskim odmakom od kadra s krupnim planom (Peterlić 2000: 74). Da je uistinu prošlo mnogo vremena konačno se potvrđuje „praznim“ kadrom u kojem Hartigan izjavljuje da je prošlo osam godina. Naposljetku, ponovni polutotal Hartiganove zatvorske ćelije, ali iz drugoga plana, opet referira na stripovski predložak, jer je u stripu upravo taj kadar onaj najvažniji i najdominantniji.

Uz kadriranje, u ovom je primjeru također moguće uočiti prilagodbe predloška mediju filma koje se tiču zvuka. Naime, stripovi nemaju zvučni zapis, iako se nastoje „ozvučiti“ vizualnim znakovima poput govornih oblačića, tekstovnih kvadrata, ideograma i slično. Film, s druge strane, ima svoj zvučni zapis, koji uključuje prizorne (kad se izvor zvuka vidi u kadru) i neprizorne (kad se izvor ne vidi u kadru) zvukove koji mogu biti govor, šum i glazba (Peterlić 2000: 125-133). U ovom slučaju, u stranici stripa koja je adaptirana za film zvuk se nastoji sugerirati upotrebom tekstualnih kvadrata koji označavaju Hartiganovo pripovijedanje u prvom licu, odnosno izražavanje njegovih misli. U adaptaciji je stripa za film, međutim, bilo potrebno ozvučiti taj govor, pa se stripovsko pripovijedanje u 1. licu zamjenjuje filmskim ekvivalentom takva načina pripovijedanja. To je upravo *voice-over*, odnosno Hartiganov unutrašnji monolog u *offu*, koji u filmu označava govor kojemu se izvor, odnosno govornik, ne vidi ili se pak govornik vidi, ali u tom trenutku ne izgovara te riječi. U filmu Hartiganove riječi izgovara glumac (Bruce Willis), ali u stripu čitatelj ne čuje glas lika, iako ga o tom aspektu može informirati izgled lika ili način na koji su napisane „izgovarane“ riječi (ako su, primjerice, određene riječi podebljane ili pak napisane „drhtavo“). Zbog toga je čitatelj taj koji mora zamišljati Hartiganov glas i način na koji on izgovara napisane riječi, stoga se, ako filmsku adaptaciju gleda nakon čitanja predloška, može iznenaditi načinom na koji Bruce Willis zvuči kao Hartigan, jer ga je zamišljao drugačije.

Zvučni zapis ove scene iz filma uključuje i različite prizorne šumove, poput zvuka kojeg proizvodi Hartigan uzimajući pismo, zatim zvuk kojeg uzrokuje slijetanje pisma na pod, potom zvuk rastvaranja pisma itd. Na prikazanoj stranici predložka, međutim, ti šumovi nisu naznačeni, ali su u adaptaciji oni morali biti uključeni jer se pomoću njih stvara iluzija fizičke realnosti u filmu.

Nadalje, ova je scena iz filma popraćena i neprizornom glazbom, u čemu je možda najveća razlika u predočavanju zvuka u predlošku i adaptaciji. Stripovski predložak ne sadrži naznake o glazbi, tj. nema glazbenu podlogu, dok je na filmu neprizorna glazba prisutna u velikom omjeru. U filmu ona služi pojačavanju stupnja sudjelovanja gledatelja, usredotočuje njihovu pozornost na sadašnji trenutak filma, te također dopirnosi stvaranju ugođaja koje daje emocionalno obojenje cijelom filmskom prizoru (Peterlić 2000: 134-135). U ovoj je filmskoj sceni njezina uloga ilustrativna jer daje zvukovno objašnjenje scene, odnosno zvučnu podlogu Hartiganovim razmišljanjima. U posljednjem kadru u sceni, međutim, neprizorna glazba prestaje svirati i zamjenjuje ju tišina, čime se u gledatelja stvaraju napetost i nelagoda, sve dok ju ne prekine Hartiganov komentar u *offu*. Upravo se u ovom dijelu vidi važnost zvuka za film, ali i velika razlika između tihog svijeta stripa i zvučnog svijeta filma. U stripu se ovaj doživljaj nelagode zbog nastale tišine ne bi mogao stvoriti jer je strip uvijek bezvučan, dok zvuk u filmu ima vrlo bitnu ulogu.

Kad se, napokon, uvažavaju ove razlike u medijski specifičnim načinima na koje medij stripa i medij filma pripovijedaju (statične nasuprot pokretnih slika, različiti načini kadriranja, zvuk), jasno je da *doslovan* prijevod iz jednog medija u drugi nije moguće ostvariti. Proces adaptacije koji uključuje pomak iz jednog načina povezivanja u drugi stoga je uvijek intermedijalni proces u kojem se sredstva i postupci jednoga medija koriste kako bi se referiralo na drugi medij koji ima svoja medijski specifična sredstva i tehnike. Dakle, bez obzira na sličnosti u načinima povezivanja stripa i filma s publikom, odnosno činjenice da i jedan i drugi medij uključuju vizualnu prikazbu događaja i likova, i u slučaju adaptiranja *Sin Cityja* nužne su bile promjene ne samo u narativnim, već i u tehničkim aspektima filmske adaptacije.

7.2.2. *Vrana*

Vrana je samostalno djelo Jamesa O'Barra nastalo 1989. godine,⁴⁰ nakon pogibije njegove djevojke u nesreći koju je uzrokovao pijani vozač. Ponesen tugom i željom za osvetom, O'Barr je svoje osjećaje pretočio u strip u kojem nadnaravna vrana uskršava ubijenog muškarca kako bi osvetio svoju i zaručnicu monstruoznu smrt. Strip je 1994. godine Alex Proyas adaptirao za film koji je publika dobro prihvatila, prvenstveno zbog jedinstvenog vizualnog stila i emocionalne dubine (*The Crow* (1994 film) 2016). Međutim, kao što su na nastanak stripa utjecale tragične okolnosti, tako je i na recepciju filmske adaptacije utjecala tragična priča vezana uz stvaranje filma. Naime, na snimanju je filma poginuo Brandon Lee, sin legendarnog Brucea Leeja i glumac koji utjelovljuje samog osvetnika koji je ustao iz mrtvih. Film je naposljetku stekao kulturni status, a vrana i osvetnik kojima je O'Barr udahnuo život pojavljuju se u raznim inkarnacijama, koje su sve motivirane boli i osvetom. O'Barrov je osvetnik tako oživio u brojnim stripovskim i romanesknim *spin-offovima*, filmskim *sequelima* (od kojih nijedan nije ni približno cijenjen kao Proyasova *Vrana*), novelizacijama stripa te čak i u televizijskoj seriji (*The Crow* (comics) 2016). Uz to, već se nekoliko godina najavljuje *reboot* filma iz 1994., čije je snimanje zakazano za siječanj 2017. godine (Han 2016).

Kao i kod *Sin Cityja*, i adaptiranje *Vrane* za film zahtijevalo je različite preinake i eliminiranja u narativnim aspektima. Budući da se pri adaptiranju nije težilo potpunom prijenosu narativa iz stripa u film, u ovom su slučaju prilagodbe narativa mnogo izraženije nego u adaptaciji *Sin Cityja*. Nadalje, iako se u adaptiranju predložka za film preuzimaju teme i ideje iz stripa, poput besmrtnosti ljubavi i osvete, mnogi su dijelovi stripa prerađeni za film. Pojedini su dijelovi u filmu tako eliminirani, određene su scene izmijenjene, poneki novi dijelovi i likovi su pak nadodani, kod kojih usto dolazi i do promjena ne samo u njihovim imenima, već i u njihovim ulogama.

Priča iz stripa *Vrana* podijeljena je u pet knjiga (*Bol, Strah, Ironija, Očaj, Smrt*) u kojima se prati osvetnički pohod glavnog junaka Erica, kojeg iz mrtvih uskršava vrana kako bi ispravio monstruoznu nepravdu koja je nanesena njemu i njegovoj zaručnici Shelly. Kroz priču se, osim osvete i smrti, tematiziraju i vječna ljubav, tuga, očaj, gubitak i trauma, zbog

⁴⁰ Prvo izdanje stripa objavio je Caliber 1989. godine, da bi ga zatim 1992. objavila i Tundra te, naposljetku, Kitchen Sink Press koji 1994. objavljuje Trade Paperback izdanje, iste godine koje izlazi i Proyasov film (*Vrana* 2012).

čega je djelo vrlo emotivno nabijeno, i to posebno u protagonistovim analepsama na trenutke provedene s njegovom zaručnicom, kao i u analepsama koje se tiču traumatičnog događaja.

Strip započinje svojevrsnim prologom koji prikazuje novorođenog Erica u personi Vrane, sa šminkom na licu i crnom kožnom odjećom, koji nasiljem nad sitnim kriminalcem pokušava locirati Tom Toma, T-Birda, Tin Tina, Funboya i Top Dollara. Kriminalac naposljetku odaje lokacije nekih od njih, te bude ostavljen na životu kako bih ih upozorio na ono što ih čeka. U ovom se dijelu najavljuje Ericova osvetnička misija, a tu se pojavljuje i nadnaravna vrana koja će se provlačiti kroz djelo kao Ericov savjetnik.

Prva knjiga, nazvana *Bol (Pain)*, podijeljena je na dva dijela, *White Heat* i *New Dawn Fades*. U ovoj se knjizi Eric osvećuje Tin Tinu, pri čemu se čitatelji uvode u priču o Ericu i Shelly. Najavljuju se i teme gubitka, osvete i iskupljenja, koje će se provlačiti kroz cijelo djelo. U tom dijelu također postaje jasno da Eric ima fantastične moći jer ga Tin Tin ne uspeva ozlijediti. Nakon što se vrati u stan u kojem je živio prije smrti, Eric se prisjeća Shelly i trenutaka koje su proveli skupa uređujući to mjesto, dok ga vrana upozorava da ne gleda u prošlost. Potom se za stolom nakrcanim drogama, alkoholom i oružjem prikazuju Top Dollar i njegovi ljudi koji raspravljaju o onome što se dogodilo Tin Tinu. Međutim, tad se pojavljuje Eric koji ih poubija sve, uključujući Top Dollara. Kao i prije ubojstva Tin Tina, Eric se pobrine da se Top Dollar prisjeti dana kad su Eric i Shelly ubijeni, kako bi zločinac znao zašto je ubijen. Nakon toga Eric se vraća u svoj stan s mačkom zvanim Gabriel, koji je poklon za Shelly. Obljetnica je njihove godišnjice pa je Eric u stanu zapalio svijeće i priredio šampanjac, s patnjom se prisjećajući dana kad je zaprosio Shelly, dok ga vrana opet upozorava da ne gleda.

U drugoj knjizi, nazvanoj *Strah (Fear)*, Eric nastavlja svoju osvetničku misiju. Pronalazi Tom Toma i, prije no što ga ubije, saznaje da je zaručnički prsten kojeg su ubojice ukrali od Shelly i Erica u Gideonovoj zalagaonici. Došavši do zalagaonice, Eric ubija Gideona i pronalazi prsten koji je pripadao Shelly. Potom u zalagaonici postavlja bombu kako bi uništio to mjesto, u čemu ga zatekne prestrašeni policajac Albrecht. Eric ga ne želi ozlijediti, stoga to i napominje Albrechtu, te mu govori da prenese njegove pozdrave kapetanu Hooku. Nakon što Eric odlazi, bomba eksplodira, a Albrecht zove kapetana Hooka i govori mu o bombi i Ericu. Hook potom u smeće baca dosje o Ericovu ubojstvu te govori da Bog možda ipak ima neke mudrosti. Potom se prikazuje Eric koji se u stanu prisjeća božićnih trenutaka provedenih sa Shelly, nakon čega odlazi kako bi se pobrinuo za Funboyja, sljedećeg zločinca

koji je sudjelovao u okrutnim ubojstvima. Ispred zgrade u kojoj se nalazi Funboy Eric susreće Sherri, djevojčicu čija je majka ovisnica koja od Funboya uzima drogu. Eric naposljetku poklanja Sherri prsten koji je pripadao Shelly te ulazi u zgradu. Nakon što zatekne Sherrinu majku i Funboya u krevetu, Eric joj održi lekciju o majčinstvu i pozabavi se Funboyem. Eric mu uzima morfij i govori mu da okupi svoje prijatelje za sastanak u Gin Millu. Nakon toga se vraća u stan i prisjeća Shelly.

U trećoj se knjizi (*Ironija*) prikazuje Ericov pokolj ljudi koji su ga dočekali s Funboyem, kojeg poštedi kako bi ga odveo do T-Birda. Ovaj je dio opet prožet Ericovim uspomnama na Shelly koje kulminiraju *flashbackom* na događaje otprije jedne godine, kada su Eric i Shelly umrli. Ovime započinje četvrta knjiga.

Četvrti dio, *Očaj*, sadrži Ericovu analepsu na događaje koji su doveli do tragičnih sudbina dvoje ljubavnika. Nakon što Eric i Shelly na plaži maštaju o budućnosti, par se zbog hladnoće zaputi natrag kući. Međutim, njihov automobil se pokvari. Dok Eric pokušava riješiti problem, pored njih stane drugi automobil u kojem su vandali koji počnu maltretirati Erica. Kad nasilnici krenu zlostavljati Shelly, Eric se umiješa da ju obrani. Potom Erica hladnokrvno upucaju u glavu. Dok ih on na koljenima moli da to ne čine, T-Bird ga opet upuca, nakon čega Eric ostane mrtav. Vrana u tom trenutku govori Ericu da ne gleda dalje, ali Eric se, ne osvrćući se na upozorenje, nastavlja prisjećati. T-Bird, Tom Tom, Top Dollar i naposljetku Funboy siluju i ubijaju Shelly. Sljedeća scena potom prikazuje Erica koji u nesvjestici, prekriven zavojima i spojen na aparate, leži u bolnici i čeka drugu operaciju, dok mu uz krevet stoji kapetan Hook. On mu govori da mu je žao zbog svega što se dogodilo njemu i Shelly, te sa gađenjem govori da ne zna zašto se takve stvari događaju. Naposljetku mu ostavlja svoju posjetnicu i poželi mu sretan život. Operacija, međutim, ne uspije i vrana vraća Erica u stvarnost.

Na početku *Smrti*, pete knjige serijala, prikazuje se Eric koji po posljednji put posjećuje Sherri i oprašta se od nje. Zatim se pozornost čitatelja premješta na Ericov i Shellyn dom u plamenu, pored koje stoji kapetan Hook sa mačkom koju mu je Eric ostavio, te policajac Albrecht koji je dobio Ericovu poruku o Sherri. Eric u međuvremenu nastavlja svoj osvetnički put; ubija jednog od T-Birdovih ljudi, potom dolazi do Funboya koji mirno prihvaća smrt koju mu je Eric nametnuo (predoziranje), dok naposljetku ne dolazi do T-Birda, posljednjeg monstruma na Vraninom putu osvete. T-Bird sa Shelbyjem pokušava pobjeći od Erica, ali ovaj ih naposljetku sustiže, ubija Shelbyja i pretrpi pucnjavu ostalih članova bande.

Vidjevši da Ericu metci ne mogu ništa, T-Bird opet krene bježati. Naposljetku shvaća da dolazi na istu onu cestu gdje su Eric i Shelly ubijeni, a zatim mu vrana zakloni pogled i T-Bird izgubi kontrolu nad automobilom. Eric, držeći čekić, dolazi do nepomičnog T-Birda, usput mu pričajući vic. Knjiga naposljetku završava Ericovim odlaskom na groblje i sjedinjenjem sa Shelly.

Iz ovog je pregleda radnje jasno da priča u stripu na sižejnoj razini slijedi linearno-kronološku strukturu s čestim analepsama, koje naposljetku kulminiraju retrospekcijom na traumatični događaj koji je uzrokom svih kasnijih događaja. Riječ je stoga o kumulativnoj naraciji, u kojoj se jedan kauzalan događaj postupno izgrađuje ponavljanjem analepsi. Međutim, ako se priča sagledava kao tipičan narativ s trodijelnom strukturom u kojoj su sadržana tri „čina“, tj. uvod, zaplet i razrješenje, od kojih svaki ima svoja pravila koja diktiraju razvoj naracije (Moura 2014), dolazi do problema utvrđivanja pojedinih dijelova narativne strukture.

U *Vrani* je moguće odrediti uvod u kojem se čitatelji upoznaju s protagonistom Ericom, njegovom motivacijom i ciljem, kao i urbanim mjestom radnje, a moguće je i žanrovski odrediti priču pa postaje jasno da je riječ o nadžanru fantastike jer protagonist ustaje iz mrtvih i ima nadnaravne moći (pojačanu snagu, brzinu i okretnost, otpornost na ozljede itd.), odnosno horor žanru ako se u obzir uzima velika količina prikazanog nasilja. Moglo bi ga se, međutim, svrstati i u stripovski žanr o superjunacima upravo stoga što protagonist ima natprirodne moći kojima se bori protiv zla. On, međutim, svoje moći koristi samo kako bi uništio svoje protivnike, a ne kako bi društvo očistio od zločinaca i spasio svijet.⁴¹

Iako prvi dio stripa sadrži sastavnice prvoga „čina“ (glavni lik i svijet u kojem on živi, te moguće žanrovske odrednice), uvod ne sadrži tzv. marker (*plot point*), točku u kojoj se priča usmjerava u novome smjeru, koja provocira početak novoga čina (Moura 2014). Drugim

⁴¹ David Wolk razlikuje dvije škole stripa; *mainstream* (*Batman*, *Superman*, *Conan* i sl.) i umjetničke stripove (npr. *Ghost World*) (2007: 27-30). *Mainstream* stripovi su žanrovski određeni, obično su mjesečnici koje najčešće pišu i crtaju različiti ljudi; takvi su stripovi o superjunacima. *Vranu* bi se stoga prije moglo svrstati u umjetničke stripove jer je u njemu prisutstvo autora snažno naglašeno, a uz to se od stripova o superjunacima razlikuje i u vizualnom stilu. U umjetničkim je stripovima vizualni stil obično daleko izvan stilističkog dosega *mainstreama*; umjetnost nosi mnogo više tematske težine, a naglasak se više stavlja na ekspresivnost nego na radnju. S druge strane, kod stripova o superjunacima bitno je jedino što se dogodilo kome i kako to izgleda, odnosno radnja i dijalog (Wolk 2007: 27-28).

riječima, u uvodu nije predstavljen neki problem s kojim se glavni junak suočava, nešto novo što će zakomplicirati radnju i izazvati junaka. Čak i ako se u slučaju *Vrane* za takvu točku prihvate protagonistova bolna sjećanja, ona su zapravo toliko snažna da postaju sredstva koja ga tjeraju da ide dalje, da nastavi svoju misiju. Prema tome, za protagonista se nakon uvoda zapravo ništa ne mijenja; već je na početku dano do znanja da Eric kreće u svoj osvetnički pohod jer nastoji pronaći pojedince koji su nautili njemu i njegovoj zaručnici, te da je u svojem naumu nepokolebljiv i, zbog svojih nadnaravnih moći, nepobjediv. S druge strane, ako se razmatra fabularna razina djela, jasno je da se Eric jest promijenio otkad je ustao iz mrtvih. Za razliku od Erica dok je bio čovjek, koji nije uspio zaštititi svoju voljenu, Eric kao Vrana nema slabosti, on se vratio među žive da izvrši svoj osvetnički pohod, da donekle ispravi nepravdu i na neki način oprostí sebi što nije uspio savladati zločince već prvi put. Ovaj put mu, međutim, u tome nitko ni ništa ne predstavlja prepreku, a upravo u tome leži glavni problem ovakve narativne strukture djela. Zbog Ericove svemoći i izostanka prepreka u njegovoj misiji, publika ni u jednom trenutku ne posumnja da će junaka netko ili nešto spriječiti u njegovu naumu. Publika tako samo iščekuje kad će se izložiti traumatični događaj koji je junaka potaknuo na djelovanje, što se naposljetku razjašnjava u središnjem dijelu priče, kad se Eric napokon suočava sa svojom traumom. Tada se publici napokon odaje što se točno dogodilo ali, budući da nema temeljnog problema kojeg protagonist treba riješiti, više ne ostaje ništa što bi zadržalo pažnju publike, osim možda čiste znatiželje da otkriju na koji će način umrijeti ostali pojedinci koje Eric progoni. Nema stoga nikakvih zaplitanja ili preobrata u radnji; glavni junak samo nastavlja ono što je započeo u uvodu – progoni neprijatelje sve dok na kraju, u razrješenju, ne ubije i posljednjeg od njih, tako izvršivši svoju misiju.

Priči u stripu, prema tome, nedostaju neke prepreke koje se stavljaju pred junaka, neki incidenti koji izazivaju promjenu u protagonistovoj rutini, bilo na početku radnje gdje se priču usmjerava u novome smjeru, bilo pri kraju središnjeg dijela, gdje se priča usmjerava prema razrješenju. Međutim, upravo su ti preokreti u radnji ono što priči u stripu nedostaje, a što je ključno za prenošenje priče u medij filma. Kako većina narativnih filmova (posebno holivudskih) ima klasičnu trodijelnu strukturu (Moura 2014), pri adaptiranju je priče iz stripa bilo nužno potpuno izmijeniti narativnu strukturu djela. Takav postupak stoga podrazumijeva ne samo preoblike narativnih situacija i postupaka, već i promjene koje se tiču likova.

Radnja filmske adaptacije *Vrana* otvara se vremenskim (30. listopada - *Đavolja noć*) i prostornim određivanjem (let iznad grada), te izvandijegetskim glasom u *offu* koji najavljuje motiv vrane i njezine sposobnosti uskrsavanja umrlih duša da bi se ispravilo neki užasan

dogadađaj. Letnjom iznad grada naposljetku se dolazi do mjesta zločina; zgrade u kojoj je ubijen Eric Draven (Brandon Lee) i gdje je silovana i teško ozlijeđena njegova zaručnica Shelly Webster (Sofia Shinas), koja kasnije umire u bolnici. Na mjestu zločina nalazi se i narednik Albrecht (Ernie Hudson) koji zaključuje da su Eric i Shelly vjerojatno napadnuti zbog peticije koju je Shelly vodila protiv vlasnika zgrade. Dok bolničari odvoze Shelly, Albrecht tješi Sarah (Rochelle Davis), djevojčicu za koju su se Eric i Shelly brinuli. Godinu dana kasnije, vrana uskrsava pokojnog Erica koji potom odlazi kući. Kad vidi svog mačka Gabriela, Eric se počne prisjećati traumatičnog događaja: Shelly otvara vrata, ulazi grupa muškaraca koji vandaliziraju stan, napadaju i siluju Shelly. Zatim dolazi Eric, kojeg probadaju nožem, upućuju i bace kroz prozor. Radnja se potom usmjerava na skupinu naoružanih i pijanih muškaraca koji se uzbuđeno pripremaju za još jednu Đavolju noć.

Opisani početak filma predstavlja prvi „čin“ narativne strukture filma, odnosno uvod u kojem se predstavljaju glavni likovi koji će sudjelovati u radnji, kao i specifičan svijet kojeg nastanjuju. Za razliku od priče iz predloška, odmah se na početku izlaže traumatičan događaj koji će progoniti protagonista, zbog kojeg ga napokon vrana i oživljava. Upravo Ericovo uskrsnuće predstavlja „pokretački incident“ (Moura 2014) koji će radnju usmjeriti u određenom smjeru. Budući da je odmah na početku filma ispričana legenda o vrani koja uskrsava nemirne duše kako bi ispravili groznu nepravdu koja im je nanesena, publici postaje jasno da je Eric oživio kako bi osvetio svoju i Shellyinu smrt. Upravo je taj motiv ustajanja iz groba razlog zbog kojeg je moguće odrediti žanrovsku pripadnost filma; zbog nadnaravnog bi motiva mogao pripadati nadžanru fantastike, a moglo bi ga se zbog njega svrstati i u horor žanr. Budući da se u ovom dijelu prikazuju se i oni koji su odgovorni za ubojstvo protagonista, znači da su definirani i protagonistovi neprijatelji. Kako su oni nasilni i naoružani, a gledatelji već znaju da je u filmu riječ o osveti, daju se i naznake da će radnja uključivati i sukob, borbu između protagonista i antagonista, i da će *Vrana* stoga uključivati i elemente akcijskoga filma.⁴² Nadalje, budući da je otpočetak film nabijen emocijama, što je posebno uočljivo u Ericovim *flashbackovima* na njegovu zaručnicu, moglo bi se zaključiti i da sadrži elemente drame.

Već su u uvodu, dakle, evidentne razlike između stripa i njegove filmske adaptacije. Razlika se, prije svega, očituje u narativnoj strukturi. Dok priča u stripu ima

⁴² Gledatelji koji su upoznati s Leejevim prijašnjim ulogama u niskobudžetnim akcijskim filmovima, a i činjenicom da mu je Bruce Lee otac, mogli su pretpostaviti da borilačke sposobnosti Brandona Leeja ni u ovom filmu neće ostati neiskorištene.

nekonvencionalno strukturiran početak u kojem izostaje preokret koji bi radnju usmjerio u novome smjeru, u filmu je uspostavljen klasičan uvod u kojem je jasno tko su glavni aktanti, koja će se tema obrađivati, a postavljen je i „pokretački incident“ kojim se određuje smjer priče. Također, iako je priča iz stripa i iz filma postavljena u linearno-kronološkom slijedu s čestim vanjskim analepsama, jasno je da pri adaptiranju dolazi i do promjena na sižejnoj razini, budući da se traumatični događaj u filmu postavlja već na početku, a ne u središnjem dijelu kao u stripu.

U ovom dijelu također postaje jasno da je u adaptaciji došlo do brojnih drugih prilagodba priče iz stripovskog predloška. Najuočljivija je promjena načina na koji umiru Eric i Shelly. Dok u stripu par pogiba na cesti, u filmu su oni ubijeni u svojem stanu, i to ne bez razloga kao što je slučaj u predlošku, već zato što su se zamjerali strukturama koje vladaju gradom. Ova je izmjena na filmu vjerojatno imala funkciju prikazivanja stanja u kojem se nalazi grad, točnije naglašavanja *noir* atmosfere grada u kojem su pojedinci potlačeni i nesposobni oduprijeti se mračnoj sili zločina koja upravlja gradom i koja ih tjera u propast. Urbana *neo-noir* atmosfera dočarava se i kasnije u filmu prikazivanjem moralne propasti stanovnika grada u kojem sve vrvi kriminalcima, vandalima i narkomanima, te mračnog i prljavog bara u kojem se ti otpadnici sastaju. Likovi koji se stoga prikazuju redom su zločinci, ovisnici i nasilnici. Rijetka je iznimka pošten i policajac Albrecht, tipični *noir* detektiv, koji je i sam profesionalno gotovo propao zbog suprotstavljanja korupciji koja vlada gradom.

Upravo se velike izmjene u filmskoj adaptaciji tiču likova iz predloška, naročito Albrechta. Naime, policajac Albrecht i kapetan Hook iz stripa su za film kondenzirani u narednika Albrechta, karakter koji u filmu biva uvelike razrađeniji i koji kasnije dobiva mnogo bitniju ulogu u samoj radnji nego stripovski Albrecht i Hook zajedno. Njegov je lik u adaptaciji prilagođen vjerojatno kako bi se dodatno naglasile *noir* karakteristike filma, ali i kako bi protagonist dobio saveznika u pohodu na zločince koji upravljaju gradom. Filmski Albrecht je posebno prikladan za tu ulogu jer je on bio na mjestu na kojem je sve počelo, on je taj kojeg je pogodio zločin koji je izvršen nad Ericom i Shelly, i on je taj koji je gnjevan na društvo u kojem se događaju takve strahote. Upravo je ta razočaranost u društvo ono što filmski Albrecht preuzima od kapetana Hooka iz stripa, dok od stripovskog Albrechta preuzima kasnije susrete s Ericom u obličju Vrane. Njegova se uloga u filmu dodatno pojačava nakon susreta s djevojčicom koja je također bila na mjestu zločina. Djevojčica, s druge strane, zapravo je malo starija Sherri iz predloška, koja je za film preimenovana u Sarah, vjerojatno kako kod publike ne bi dolazilo do brkanja s Ericovom zaručnicom Shelly.

Ona u filmu postaje pripovjedač, izvandijegetski glas u *offu* koji uvodi u radnju, a kasnije ju i zaključuje. Nadalje, u uvodu je filma već jasno da je ona emotivno vezana uz Erica i Shelly, dok kasnije ima još veću ulogu u priči. Sarah u filmu, naime, prepoznaje Erica, odnosno shvaća da je Vrana zapravo Eric kojeg je ona poznavala,⁴³ zbog čega u središnjem dijelu filma zapada u nevolje.

Središnji dio filmske adaptacije obuhvaća najveći dio priče. Za razliku od predloška u kojem središnji dio zauzima Ericova analepsa na traumu, u filmu ovaj dio prati Ericov osvetnički pohod i korake u ispravljanju užasne nepravde koja mu je nanesena. Eric tako ubija Tin Tina (Laurence Mason), zatim odlazi do Gideonove zalagaonice po Shellyin prsten, nakon čega susreće narednika Albrechta, dok naposljetku ne ubija i Funboya (Michael Masee) i T-Birda (David Patrick Kelly). Mnogi su, dakle, dijelovi priče iz predloška adaptirani za film, uz poneke preinake. Primjerice, način na koji Eric ubija T-Birda u adaptaciji je dosta izmijenjen. Razlog tome vjerojatno leži u činjenici da ovo ubojstvo uključuje automobil, pa su adaptatori u tome uvidjeli potencijal za insceniranje spektakularne automobilske potjere, onakve kakva priliči holivudskim akcijskim filmovima. T-Birdovo ubojstvo stoga ne uključuje samo T-Birda u svojem automobilu, već i policijski automobil koji pokušava sustići T-Birda, a zatim i Skanka, jednog od gangstera koji je sudjelovao u Ericovom i Shellyinom ubojstvu (koji zapravo zamjenjuje Tom Toma iz stripa). Ishod je, međutim, isti kao u predlošku: T-Bird umire.

Međutim, zanimljivo je da je u stripu T-Birdovo ubojstvo samo implicirano; naime, posljednji kadar u stripu koji se tiče T-Birda prikazuje samo Ericovu šaku koja drži čekić, ali se ne prikazuje sam čin njegova ubojstva (slika 7). Ova je scena naglo prekinuta novim „poglavljem“ u kojem Eric odlazi do Shellyina groba i napokon joj se zauvijek vraća. Moguće je da ubojstvo nije prikazano jer se pretpostavlja da T-Bird umire na ekstremno brutalan način, što bi možda bilo previše nasilno za prikazati. Međutim, iza ovog izostavljanja vjerojatno stoji drugi razlog: naime, s obzirom da u stripu T-Bird umire posljednji, a usto je upravo on taj koji je upucao Erica, T-Birdovo je ubojstvo zbog njegove važne uloge u priči trebalo biti posebno naglašeno, i to je postignuto upravo elipsom.

⁴³ Sarah prepoznaje Erica prvenstveno zbog njegove izjave da „ne može kišiti stalno“ („It can't rain all the time“), što je naziv pjesme Ericova *rock* sastava – u filmskoj je adaptaciji, naime, nadodana i činjenica da je Eric bio član glazbenog sastava *Hangman's Joke*, a to se uvodi u priču kadrom iz bara u kojem je obješena slika Ericova sastava, te kasnije scenom u kojoj Sarah sluša dotičnu pjesmu.



Slika 7. Posljednja tri kadra u kojima se pojavljuje T-Bird

U stripu je, dakle, čitateljima postavljen zahtjev da pretpostave što se dalje događa s T-Birdom, čemu dodatno pridonosi i poentiranje scene praznim kadrom kojim se čitatelji gotovo eksplicitno pozivaju na sudjelovanje u stvaranju nastavka priče. Upravo je ta suradnja između stripa i njegovih čitatelja karakteristična za ovaj medij, a nju pak omogućuje fenomen zatvorenosti. U ovom je kadru zatvorenost namjerna invencija pripovjedača u svrhu stvaranja napetosti ili izazivanja publike. Međutim, iako zatvorenost zahtijevaju svi mediji, McCloud ističe da strip ovu pojavu koristi kao nijedan drugi, zbog čega je strip „(...) medij čija je publika voljan i svjestan suradnik“, dok je čitatelj „ravnopravan partner u zločinu“ (2005: 65, 68). Autor stripa dakle jest nacrtao kadar u kojem uz T-Birda u nadmoćnom položaju stoji ruka koja drži čekić, ali svaki je pojedini čitatelj taj koji dirigira način na koji će Eric podignuti čekić, jačinu njegovih udaraca i mjesta udara čekića, intenzitet T-Birdova vrištanja, količinu krvi koja curi iz njegova tijela i slično.⁴⁴ Čitateljeva mašta, odnosno njegovo sudjelovanje u stvaranju priče, igra stoga veliku ulogu u samom doživljaju ovog kadra u stripu. U adaptaciji je, međutim, drugačije. Budući da je narativna struktura iz predložka u filmu izmijenjena što se tiče redoslijeda kojim umiru protagonisti protivnici, T-Bird ne umire posljednji, već je samo jedna u nizu Ericovih žrtava, stoga u filmu nije bilo potrebe da se posebno istakne upravo T-Birdova smrt. Iako ubojstvo jest napravljeno efektivnim uvođenjem potjere te kasnije Ericovim iscrtavanjem znaka Vrane s pomoću benzina i vatre, ipak je u stripu u kojoj „umire“ T-Bird uvelike ekspresivnija i emocionalno snažnija nego scena u filmskoj adaptaciji, i to prvenstveno zbog utjecaja fenomena zatvorenosti na strip.

⁴⁴ „To je, dragi čitatelju, bio tvoj vlastiti zločin, a svatko ga je od vas počinio na sebi svojstven način“ (McCloud 2005: 68).

Međutim, najveća je izmjena u središnjem dijelu priče vezana uz promjenu uloge jednog od Ericovih protivnika te uvođenja lika koji nije prisutan u predlošku. Ove izmjene priče iz predloška utječu na narativnu strukturu filmske adaptacije, zbog čega razrješenje priče postaje uvelike neizvjesnije. U filmskoj je adaptaciji, naime, lik Top Dollara (Michael Wincott) postavljen na vrh kriminalne organizacije koja kontrolira grad. On dakle nije jedan od zločinaca koji izravno sudjeluje u Ericovom i Shellyinom ubojstvu, kao što je to u stripu, već je on osoba za koju T-Birdova banda radi i osoba koja je naručila Ericovo i Shellyino ubojstvo jer su mu se svojom peticijom suprotstavili. Top Dollar u filmu stoga postaje visokoprofilni zločinac koji kontrolira sve kriminalne radnje u gradu, uključujući distribuciju droge i oružja, a samim time upravlja i cijelim gradom.

U filmu Top Dollar također dobiva svoju vidovitu polusestru i ljubavnicu Mycu (Bai Ling) koja je u adaptaciji vjerojatno dodana radi pojačavanja eroticizma na filmu, što je jasno već u prvoj sceni u kojoj se pojavljuje, kao i u svrhu referiranja na *film noir* tradiciju.⁴⁵ Myca je tipična *femme fatale*; ona je lijepa, nemoralna i nadasve zla, i ona će protagonista skoro gurnuti u propast. Lik Myce je ključan za radnju zbog njezinih vidovnjačkih sposobnosti (u čemu se vidi simbolična poveznica s njezinom fiksacijom očima), zbog kojih je ona prva koja uviđa da Eric u personi Vrane ima slabost: njegova slabost u filmskoj je adaptaciji upravo vrana koja ga oživljava iz mrtvih. U predlošku je nadnaravna vrana povezana s Ericom u smislu da funkcionira kao njegov savjetnik, dok je za adaptaciju njihov odnos uzdignut na višu razinu. Vrana u filmu stoga nije samo njegov savjetnik; ona, naprotiv, Erica vodi kroz svijet živih, te čak postaje i više od njegova vodiča – vrana postaje Ericove oči i uši, a Eric postaje sama vrana. Sve što vrana vidi i čuje, to i Eric vidi i čuje, pa stoga sve što doživi vrana, doživi i Eric. Dakle, budući da je vrana Ericova poveznica sa svijetom živih, logično je da oslabljivanjem vrane i Ericove moći slabe. Ericova ranjivost je upravo ono što je priči u predlošku nedostajalo, i zbog ove je prilagodbe pri adaptiranju bilo zatim moguće uvesti temeljnu prepreku koja stoji na protagonistovu putu do razrješenja.

Uvođenjem temeljne prepreke zapliće se radnja i gradira napetost u priči, čime se zadržava pozornost publike. Ova temeljna prepreka koju protagonist treba nadvladati i koja stoji na putu do razrješenja je, dakle, Top Dollar. Budući da je u filmu on vrhovni zločinac koji upravlja svim drugim kriminalcima u gradu, a koji je usto naručio Shellyino ubojstvo,

⁴⁵ Myca je prvi put prikazana u sceni tuširanja, u srednjem planu, a njezin se eroticizam ističe u svakoj sceni u kojoj se pojavljuje.

logično je da će Eric htjeti njegovu smrt. Top Dollar to zna, stoga ga on mora uništiti prije no što Eric to učini njemu, pa publici postaje jasno da prije ili kasnije mora doći do njihovog konflikta. Zbog toga Top Dollar otima Sarah kako bi Erica namamio u zamku, a situaciju dodatno pogoršava i činjenica da Top Dollar zna njegovu slabost. Konačno sučeljavanje Erica i Top Dollara stoga predstavlja točku u kojoj se radnja naglo okreće u drugom smjeru, jer Eric u tom trenutku više nije svemoćni osvjetnik kojem ništa ne može stati na put, već se čini da možda neće uspjeti doći do svog cilja. U ovom dijelu napetost naglo raste, a kad protagonistovi neprijatelji naposljetku ozlijede i nadnaravnu vranu koja Erica drži na životu, čini se da je sva nada u Ericovu pobjedu izgubljena. U ovom kriznom trenutku radnja drastično eskalira, čime se završava drugi „čin“ filma i prelazi u treći.

U trećem se dijelu filma predstavlja finalna konfrontacija, ona koja će utjecati na daljnji tijek radnje i na razrješenje koje je najavljeno na početku priče. U ovom dijelu, dakle, dolazi do finalnog Ericova i Top Dollarova konflikta, do „(...) konfrontacije heroja i zlikovca, okršaja između dobra i zla, dvoboja“⁴⁶ (Moura 2014). U tom je trenutku napetost eskalirala do maksimuma, a rezultat okršaja je neizvjestan. Naravno, u dvoboju junak naposljetku pobjeđuje, a napetost drastično opada te se priča napokon dovodi do razrješenja.

Međutim, u priči iz predloška, koja ne slijedi klasičnu trodijelnu narativnu strukturu, do takvog finalnog konflikta ne dolazi upravo stoga što protagonist nema niti određenu slabu točku niti glavnog protivnika. Budući da filmska adaptacija slijedi tradicionalnu narativnu strukturu, pri adaptiranju je bilo nužno dodati ta dva osnovna elementa, kao i prilagoditi mnoštvo drugih detalja (događaje, likove i sl.) koji pridonose gradaciji napetosti i zadržavanju pozornosti publike. Ti su elementi ono što je predlošku nedostajalo, a što doprinosi kompleksnosti i zanimljivosti adaptacije.

Uz to, može se pretpostaviti da unapređivanje lika Top Dollara iz običnog zločinca u visokoprolifnog kriminalca nije bilo samo u svrhu prilagodbe narativne strukture mediju filma, već i u svrhu uzdizanja Ericova značaja u svijetu priče. Naime, iako Eric u predlošku ubija ne samo krivce za njegovu tragičnu sudbinu nego i brojne druge zločince, njegovo djelovanje u tom svijetu nije ostavilo naročitoga traga. Zločina je u tom svijetu bilo i uvijek će biti, a to što je Eric ubio nekoliko kriminalaca ne mijenja značajno cjelokupnu situaciju. U filmu, međutim, Eric ubija zločinca s vrha kriminalne strukture koja upravlja gradom, zbog čega se likovima koji ostaju ipak pruža nada u popravak društva u kojem žive, čak i ako je aj

⁴⁶ „(...) the confrontation between hero and villain, the clash between good and evil, a duel“ (Moura 2014).

popravak samo prividan. Budući da je Dobro nadvladalo Zlo, time se filmskoj priči daje i nota univerzalnosti, a publici ostaje svojevrsna utjeha da u sumornom *noir* svijetu nesigurnosti i straha ipak postoji nešto pozitivno; to je ljubav, i to ona ljubav koja je toliko nadmoćna da je sposobna uskrisiti mrtve. Priča iz predloška, s druge strane, čitatelje i dalje ostavlja u fatalističkom uvjerenju da se Zlo često događa bez razloga (kao što je bilo sa stripovskim Ericom i Shelly) i da se to ne može promijeniti, jer to što je Eric ustao iz mrtvih nema neku značajniju posljedicu. Jasno je, stoga, da je pri adaptiranju priče iz stripa za medij filma bilo nužno promijeniti narativnu strukturu ne samo zato što ona utječe na pažnju i zainteresiranost publike, već i zato što promjena medija, barem u ovom slučaju, može promijeniti i poruku koja se publici prenosi.

Da se priča modificira promjenom medija u suprotnosti je s modelom formalne ili transmedijalne intermedijalnosti Jensa Schrötera prema kojem je narativ transmedijalna struktura koja je neovisna o svojem mediju (2011: 3). Međutim, filmska adaptacija *Vrane* dokazuje da promjena medija ipak utječe na narativni proces jer, iako se u adaptaciji nastojalo prenijeti mračnu atmosferu očaja i beznada koja prožima priču, promjena strukture priče za novi medij naposljetku ima i velikog utjecaja na recepciju publike. Za razliku od adaptacije *Sin Cityja*, pri adaptiranju stripovske *Vrane* nije došlo do doslovne transpozicije u narativnom aspektu, iako su dijalozi iz predloška uglavnom uključeni u film. Budući da je filmska priča drugačija u odnosu na priču iz stripa, pri adaptiranju se nije nastojalo u potpunosti prenijeti mizanscenu, kompoziciju, te planove i rakurse pojedinih kadrova iz predloška, ali se u filmu ipak evocira estetika stripa. Takvim se referiranjem na medij predloška filmska adaptacija stoga može sagledavati prema modelu transformacijske intermedijalnosti, ili pak kao intermedijalna referenca. Kako i film i strip imaju sposobnost vizualnog predočavanja priče, pri adaptiranju je stoga bilo moguće referirati se na neke sastavnice vizualnog stila predloška.

U stripu, kako navodi Lefèvre, stil obuhvaća linije i boje kojima se formiraju slike te slova kojima se formiraju riječi i rečenice (2011: 15). *Vrana* je crtana u realističnoj maniri, u crno-bijeloj tehnici, a ponajviše se koriste snažne, oštre linije koje uspješno prenose autorov gnjev i bol na stranicu. Okviri kadrova najčešće imaju debele i izražajne linije, a kadrovi pak često sadrže mnogo slikovnih informacija. Slike redovito imaju detaljizirane pozadine, i to naročito kad se radnja odvija na ulici. Posebno su detaljizirani kadrovi u kojima se prikazuje osamljeni Eric koji luta ulicama grada prepunim znakovima za barove, motele i *tobacco shopove*. S druge strane, u Ericovim analepsama koje prikazuju idilične trenutke s njegovom voljenom, linije postaju mnogo mekše, svjetlije i slabije, dok su okviri kadrova ili jedva

zamjetljivi ili se pak gube (slika 5). U takvim kadrovima je podloga pak najčešće izostavljena, što pridonosi osjećaju snovitosti prizora, za razliku od detaljiziranih pozadina u prikazima grada koje stvaraju dojam realističnosti.



Slika 8. Razlika u kadrovima s analepsama na Shelly i kadrova koji se tiču Ericove osvetničke misije

Ericove emocije snažno su naglašene ne samo stilom crtanja, već i istaknutim riječima koje se protežu kroz cijeli strip i koje emocionalno pojačavaju prikazani događaj, ali i pridonose liričnosti i atmosferičnosti djela. Tako, primjerice, strip uključuje posebno naglašene riječi poput *igra sjenki* (*shadowplay*), *elegija* (*elegy*), *žrtvovanje* (*immolation*) i sl., koje u stripu pridonose sumornoj, depresivnoj atmosferi očajja. Ove su riječi često popraćene i crtežima preko cijele stranice koji dodatno pojačavaju emocionalni doživljaj, a moglo bi se zaključiti i da kombinacija crteža i istaknutih riječi djeluje kao svojevrsni prijelaz u novo „poglavlje“. Grafički stil Jamesa O'Barra stoga izražava njegovu turobnu vizualnu interpretaciju svijeta a, budući da čitatelji ne mogu sagledavati lik ili objekt u kadru iz neke druge perspektive, oni su primorani slijediti autorovu metaforičnu sliku svijeta koji je nemilosrdan, beznadan i amoralan.

I pri adaptiranju se *Vrane* nastojalo prenijeti ovakvu mračnu i turobnu viziju svijeta prikazanog u stripu, ali to nije učinjeno s težnjom potpune vizualne vjernosti predlošku, kao što je slučaj sa *Sin Cityjem*. Iako grafički stil stripa uključuje crno-bijelu vizualnu paletu, u filmskoj je adaptaciji boja ipak prisutna, ali to su bezizražajne, tamne i sumorne boje kojima

se prikazuje sivilo zgrada i cesta te dočarava noćna atmosfera grada u kojem kiša nikako da prestane padati. Zbog toga se čak i sa bojom može transponirati mračna i sumorna vizija svijeta iz predložka. Kao i u stripu, Ericovi *flashbackovi* na Shelly u filmu se vizualno suprotstavljaju ostalim dijelovima. Dok su u predlošku kadrovi sa Shelly svjetliji i manje detaljni od ostalih kadrova, u filmu se oni ističu upotrebom crvenkastog osvjetljenja (možda stoga što ova boja može simbolizirati ljubav, ali i nasilje, prolivenu krv) i snažnih bljeskova svjetlosti koji naglašavaju nestvarnost prikazanog, za razliku od sivila kadrova u kojima se prikazuje surova realnost. Osvjetljenje je u filmu veoma bitno jer se njime postižu snažni kontrasti između svjetla i tame, a zanimljivo je što su u filmu korišteni i izvori svjetlosti kojima se dočarava noćna, prijeteća atmosfera grada, poput primjerice vatre na ulicama, odsjaja neonskih znakova i bljeskova policijskih rotirki.

Visokim se kontrastima uzrokovanim osvjetljenjem evocira i *film noir* estetika, koja se u ovom filmu imitira i dizajniranjem netradicionalne mizanscene i neobične, nepravilne kompozicije kadra koja sugerira svijet koji nikad nije stabilan i siguran (Place, Peterson 1974: 68), što je i u skladu s paranoičnom, prijetećom atmosferom stripa. Takva kompozicija u korelaciji je s dezorijentacijom likova, a usto i uznemiruje gledatelje koji su navikli na pravilnu, skladnu kompoziciju filmskoga kadra posuđenu iz načela renesansnog slikarstva (ibid.). Netradicionalna se kompozicija u *noiru* naglašava i klaustrofobičnim sredstvima uokvirivanja, poput prozora, stuba ili čak sjenama likova, koji razdvajaju lika od drugih likova u kadru, ili pak od samih njihovih emocija. U *Vrani* se to, primjerice, vidi u kadru u kojem Eric u Gideonovoj zalagaonici iza mreže ograde traži Shellyin prsten.

Međutim, netradicionalnom, asimetričnom se kompozicijom kadrova može evocirati i estetika stripa (Burke 2015: 232). Ona se u stripovima, pa tako i u *Vrani*, često koristi za naglašavanje dinamičnosti likova i njihovih djelovanja. Asimetrična kompozicija, za razliku od one simetrične, ne pridaje jednaku važnost likovima i predmetima u kadru i tako izbjegava vizualnu monotoniju statične slike. Dinamika kadra u stripu postiže se i miješanjem rakursa, što je u filmskoj adaptaciji *Vrane* česta pojava; tako je, primjerice, u sceni u kojoj Eric dolazi do Funboya, Eric prikazan iz donjeg rakursa kako bi se naglasila njegova nadmoćnost, dok je Funboy snimljen iz gornjeg rakursa u svrhu sugeriranja njegove inferiornosti. Upotreba ekstremnih gornjih rakursa je, s druge strane, karakteristična za *noir* *filmove*, što se preuzima u adaptaciji *Vrane*, kojima se sugerira nemoć Ericovih žrtava da izbjegnu sudbinu koja ih čeka. To je, primjerice, vidljivo u kadru u kojem se prikazuje T-Bird u trenutcima prije nego što bude ubijen. Nadalje, strip-umjetnici mogu dati više energije kompozicijama korištenjem

pretjerane dubine polja, koja se naglašava konstantnim promjenama u veličini likova i predmeta koji su smješteni na različitim ravninama u perspektivi, kao i kroz aspekte mizanscene koja slijedi arhitekturne linije (Burke 2015: 233). U filmskoj *Vrani* ti su postupci posebno isticali pokretima kamere koja slijedi likove koji se kreću kroz kadar (kao što je često u kadrovima s Top Dollarom i njegovom sestrom) i pokretima kamere kojima se oponaša dinamična vranina letnja kroz „labirint“ kojeg čine visoki zidovi gradskih zgrada. Stripovski, ali i *noir* estetiku evociraju i kadrovi iz Ericova stana s kružnom kompozicijom koja slijedi okvir prozorskoga okna, ali u kojima lik nije smješten u središtu, već s lijeve ili desne strane prozora.

U *film noir* tradiciji koju filmska adaptacija *Vrane* evocira je, osim asimetrične kompozicije, česta i upotreba velikih krupnih planova, koji u ovom slučaju uznemiruju gledatelje i u filmu nagoviještavaju određenu prijetnju. Ovaj je postupak posebno upečatljiv u krupnom planu Erica Dravena (slika 6). Krupnim se planom naglašava grotesknost Ericova lica, koja je uz to pojačana njegovim manijakalnim, luđačkim smijehom. Kadar se prikazuje neposredno prije no što Eric stiže do Tin Tina, a njegov je prijeteci, manijakalni smijeh ujedno i upozorenje Tin Tinu koji smijeh čuje.



Slika 9. Krupni plan Erica Dravena iz *Vrane*

Budući da *noir* prikazuje surovu viziju društva obilježena kriminalom i nepravdom, gdje heroj zapravo nije heroj jer je njegov odgovor na nasilje još više nasilja, i gdje likovi usamljeno lutaju gradskim „labirintom“ ulica prožetim osjećajima nestalnosti i nesigurnosti, nije ni čudno što je redatelj Alex Proyas odabrao upravo ovaj stilski pravac kako bi prikazao

nasilan, nemilosrdan svijet stripovske *Vrane*. Može se stoga zaključiti da je filmska adaptacija *Vrane*, kao i *Sin City*, u citatnom odnosu s *film noirom*, gdje je *Vrana* tekst kojem podtekst predstavljaju *noir* filmovi od kojih se preuzimaju postupci poput netradicionalne mizanscene i kompozicije. Međutim, *Vrana* se sa dodavanjem Ericova prezimena u filmu (jer u stripu prezime nije poznato) čak referira i na Edgara Allana Poea, odnosno na njegova *Gavrana*, na engleskom jeziku *Raven*. Eric se u filmu tako preziva Draven, čime se evocira Poeov *raven*.⁴⁷ Ovim se postupkom film dakle referira na književnost, zbog čega je tu riječ o intermedijalnom citiranju, pa stoga *Vranu* možemo smatrati intersemiotičkim, ili pak izričitim perifrastičnim alofilmskim ili inofilmskim citatom. Ovaj postupak citiranja u adaptaciji gotovo sigurno nije bio slučajan; naime, ako se u obzir uzme tematika Poeova *Gavrana*, jasno je da se motivi smrti, ljubavi, gubitka i tuge ponavljaju i u filmskoj *Vrani*. Tu je, dakako, i velika simbolička važnost crne ptice, odnosno Proyasove vrane i Poeova gavrana, koja prenosi poruku s „one strane“. Međutim, strip se na Poea ne referira, iako se mračna atmosfera njegove poeme i preokupiranost motivom smrti lijepe žene može povezati s O'Barrovim djelom.

Međutim, O'Barr se u svojem stripu referira na moderniste poput Arthura Rimbauda i Archibalda MacLeisha, te na Johna Milтона i Elisabeth Barret Browning. Strip sadrži i reference na pjesme pojedinih glazbenih izvođača (*On the Beach* The Comsat Angelsa, *Looking Down the Cross* koju izvodi Megadeth, potom *It's a Raymond Chandler Evening* Robyna Hitchcocka itd.) koje u stripu doprinose mračnoj, nesigurnoj slici svijeta, ali i poetičnosti djela. Međutim, za ovu se analizu najvažnijima čine reference na pjesme koje izvode glazbeni sastavi The Cure i Joy Division. Budući da su ovi sastavi često smatrani utemeljiteljima *gothic rock* žanra,⁴⁸ ne iznenađuje što je O'Barr upravo pjesme ovih sastava uključio u svoje djelo koje obrađuje tematiku karakterističnu za ovaj žanr. Štoviše, O'Barr je izjavio da je u vrijeme stvaranja stripa bio inspiriran njihovom glazbom (Levine 1994), te da u njoj i danas uživa (Korsgaard 2014). U stripu su reference na The Cure i Joy Division

⁴⁷ Ovu je referencu na Poea primijetio i Hrvoje Turković, koji navodi da Proyasova junaka iz mrtvih poziva „poovska vrana (*Raven* poziva *D-ravena*)“ (Turković 1999: 123).

⁴⁸ *Gothic rock* žanr tipično uključuje sumornu glazbenu atmosferu i mračne, morbidne teme, te fascinaciju misticizmom i nadnaravnim, a stil odijevanja članova *goth* subkulture karakterističan je po najčešće crnoj odjeći inspiriranoj viktorijanskim razdobljem, kao i *punkom* u nošenju kožnih i metalnih komada nakita i intenzivnog *make-upa*. *Goth rock* korijene vuče iz glazbe *rock* i *punk* izvođača poput The Doorsa, Davida Bowieja, Velvet Undergrounda, Iggyja Popa i Sex Pistolsa, a razvio se krajem 1970-ih i bio je veoma utjecajan u 1980-ima, da bi se kasnije iz njega razvili brojni podžanrovi i stilovi čije su glazbene konvencije utjecale i na mnoge izvođače koji nisu svrstavani u ovaj žanr.

ostvarene ili umetanjem riječi cijele pjesme, kao što je bilo s pjesmom *The Hanging Garden* The Curea koja se proteže preko cijele stranice, ali i umetanjem posebno istaknutih naslova pjesama u crtež, što je slučaj s pjesmama Joy Divisiona (*Atmosphere*, *New Dawn Fades*, *The Kill*, *Atrocity Exhibition* itd.). Za neke od tih naslova, poput primjerice *Dead Souls*, moglo bi se reći i da predstavljaju prijelaze u nova poglavlja u stripu. Ovi istaknuti naslovi kod čitatelja koji su upoznati s glazbom Joy Divisiona, i koji su stoga svjesni intertekstualne poveznice, dakle prizivaju određenu atmosferu u stripu, daju mu određenu glazbenu podlogu.

Međutim, kako je strip „tihan“ medij jer on ne može proizvoditi zvuk, u procesu je njegove adaptacije za film bilo moguće dodati pravu glazbenu pozadinu priči iz stripa. Tako je u *soundtrack* za filmsku *Vranu* uključena skladba *Burn The Curea* koja, iako nije navedena u stripu, ipak donosi dašak „zvučne“ podloge iz stripa. I pjesma *Dead Souls* Joy Divisiona čuje se u filmskoj adaptaciji, iako su je malo „žešćom“ učinili Nine Inch Nails za prilagodbu dinamičnoj filmskoj sceni u kojoj se pojavljuje. Dakle, u filmskoj se adaptaciji uspjelo evocirati postupke referiranja na glazbu u predlošku, ali korištenjem sredstava koja su specifična za film, stoga se i u ovome može očitovati svojevrsna intermedijalna referenca na strip. Za razliku od stripa u kojem su samo pojedini čitatelji mogli prepoznati reference na glazbu određenih sastava, u ovom slučaju nije bilo potrebno da su čitatelji upoznati s tim pjesmama; oni su ju, dakle, mogli *čuti*. Upravo je u zvučnom aspektu, dakle, filmska adaptacija *Vrane* uspjela u onome što stripovski predložak zbog svojih medijskih specifičnosti nije mogao u potpunosti ostvariti.

Filmska adaptacija *Vrane* evocira svoj stripovski predložak i preuzimanjem modela iz svojeg predloška za izgled likova. Tako većina glumaca iz filma slični likovima iz stripa; Top Dollar i u stripu ima dugu, tamnu kosu, dok je Funboyjeva svijetla, a čak je i izgled filmskog mačka Gabriela preuzet po modelu iz predloška. Međutim, upravo je protagonistov izgled ono zbog čega je jasno da je film *Vrana* zapravo filmska adaptacija stripa, i da to ovaj stripovski kanon čini lako prepoznatljivim. Budući da svi grafički stilovi teže vizualnom pričanju priče, odnosno lakšem i bržem čitanju (Lefèvre 2011: 16), i za *Vranu* je bilo nužno da glavni junak ima stereotipni element zbog kojeg se priča iz ovog kanona lako identificira. Ta je tipizirana karakteristika upravo Vranina „maska“, odnosno šminka: bijela boja preko cijelog lica, s crnim okomitim linijama preko očiju te crnim usnama i vodoravnom linijom lijevo i desno preko usana. Vranina maska stoga podsjeća na lice tužnog klauna, što neki od likova iz stripa i iz filma i komentiraju. Za ovu je osobu Vrane iz stripa i njegove filmske adaptacije, uz specifičnu šminku, karakteristična i duga, razbarušena crna kosa te crna odjeća. Međutim, sve

Vrane, bio to O'Barrov Eric, Proyasov Eric Draven ili bilo koji drugi pojedinac kojeg vrana uskrsava iz mrtvih, preuzimaju ovu ili veoma sličnu masku, pa je ona element zbog kojeg se priča o Vrani lako prepoznaje, neovisno o autoru koji piše priču ili mediju koji ju prenosi. Čak i ako Vrane ne nose šminku, oni su u stripu ipak nacrtani u sličnom stilu kao originalna Vrana, sa crnilom oko očiju i crnim usnama, koji uvijek stoga podsjeća na masku O'Barrova Erica.

Kao što je iz ove analize vidljivo, pri gledanju filmske adaptacije *Vrane* u gledatelja nije toliko prisutan osjećaj da je riječ upravo o adaptaciji stripa, iako je uočljivo da su se pri adaptiranju ipak preuzeli poneki modeli iz vizualnoga stila predloška koje je trebalo prilagoditi filmskim tehnikama i postupcima. To se ponajprije očituje u upotrebi boje i osvjetljenja, te u neobičnoj kompoziciji kadrova kojom se evocira estetika stripa, ali i *film noir*. Vidljivo je stoga da se, kao i u *Sin Cityju*, i u *Vrani* intermedijalni proces odnosi ne samo na prenošenje narativa iz stripa u film, već i na reprezentiranje medija stripa medijem filma.

ZAKLJUČAK

Intermedijalnost je termin koji se koristi za niz fenomena i procesa koji označavaju prelaženje granice između medija. U ovom je radu, međutim, naglasak bio na intermedijalnim procesima koji se tiču pomicanja granica između medija stripa i medija filma, te romana i filma. Filmske adaptacije, koje se mogu promatrati i kao medijske kombinacije, medijske transpozicije i intermedijalne reference, posebno su stoga pogodne za takvu analizu.

Iz komparativnih je analiza filmskih adaptacija i njihovih predložaka, bilo romanesknih, bilo stripovskih, vidljivo da, kad se adaptacije promatraju kao medijske transpozicije gdje se narativ prenosi iz jednog medija u drugi, uvijek dolazi do različitih promjena i prilagodbi novome mediju. U takvu su medijsku transpoziciju stoga uvijek uključeni intermedijalni procesi jer se s promjenom medija i sam narativ mijenja, ovisno o specifičnostima predložaka i specifičnostima medija za koji se narativ adaptira.

S druge strane, kad se filmska adaptacija promatra kao intermedijalna referenca, uočljivo je da promjena medija utječe i na način na koji će publika doživjeti novonastalo djelo, i to posebno ako se u obzir uzimaju razlike koje se tiču samih specifičnosti medija koji su uključeni u proces adaptiranja. Nadalje, publika može razmatrati prilagodbe u narativu koje su bile nužne za njegovo funkcioniranje u novome mediju, pa gledatelji filmske adaptacije mogu razmatrati razlike ili sličnosti između predložaka i adaptacije. Takvim se procesom kod publike otvaraju novi slojevi značenja koji se proizvode upravo stavljanjem filma i predložaka u suodnos, ili pak referiranjem filma na predložak. Intermedijalno referiranje posebno je uočljivo u filmskim adaptacijama stripova, koje filmskim postupcima i tehnikama nastoje imitirati medij iz kojeg preuzimaju narativ. To je stoga intermedijalnost u pravom smislu riječi, jer je u takvim postupcima vidljivo da su neki postupci preuzeti iz drugoga medija. S druge strane, u filmskim se adaptacijama romana intermedijalno referiranje uočava u narativnom aspektu, odnosno u preuzimanju tematike, motiva, likova, mjesta i sl., ali i stvaranjem intertekstualne relacije s *film noir*om, koji predstavlja zajednički podtekst svih analiziranih adaptacija. Budući da je intertekstualnost zapravo potkategorija intermedijalnih referenci, moglo bi se reći da su analizirane adaptacije intermedijalne i u tom aspektu.

I u slučaju filmskih adaptacija romana i u slučaju filmskih adaptacija stripova, jasno je da adaptiranje predložaka za film uključuje intermedijalne procese koji se, dakle, očituju i u prijenosu narativa iz jednog medija u drugi, i u imitiranju ili evociranju tehnika i postupaka

predložka. U svakom slučaju, vidljivo je da je filmska adaptacija samostalno, originalno djelo koje nema manju vrijednost od svoga predložka, već koje publici upoznatoj i sa adaptacijom i sa predložkom otvara dodatne interpretativne slojeve i stvara novi doživljaj priče koja se prenosi iz medija u medij.

SAŽETAK

Intermedijalnost je fenomen koji se odnosi na prelaženje granica između medija. Intermedijalnost se često isprepliće s intertekstualnošću, a po nekim se pristupima ona smatra i potkategorijom intermedijalnosti. Postoji mnogo pristupa ovome fenomenu, od kojih se ističu oni Irine Rajewsky i Jensa Schrötera. Medij u kojem su intermedijalni procesi posebno uočljivi je film, a paradigme rasprava o intermedijalnosti u filmu su brojne. Jedna od njih su komparativne analize koje uključuju i teorije adaptacije. Adaptacija, kako ju shvaća Hutcheon, može biti proizvod ili proces stvaranja ili recepcije, a tako ju shvaća i Irina Rajewsky. Za sagledavanje adaptacije kao procesa važni su načini na koje se mediji povezuju s recipijentima, odnosno pomaci iz jednog načina u drugi. Adaptacija kao proces uključuje prenošenje struktura i sredstava iz jednog medija u drugi, što uključuje narativ i medijski specifična svojstva. Adaptacija kao proizvod, u ovom slučaju filmska adaptacija stripa i romana, podrazumijeva uspoređivanje djela koji je služio kao predložak i novonastalog filmskog djela. Komparativne će se analize stoga vršiti na filmovima *Otok Shutter* i *Klub boraca*, te *Sin City* i *Vrana*, kojima podtekst predstavljaju *noir* filmovi, te njihovim predlošcima. U analizi će se filmske adaptacije promatrati kao medijske transpozicije i kao intermedijalne reference, odnosno potkategorije intermedijalnosti prema Rajewsky, stoga će se analizom dokazati da su u adaptiranju romana i stripa za film uistinu prisutni intermedijalni procesi.

KLJUČNE RIJEČI:

intermedijalnost, filmska adaptacija, roman, strip, *film noir*, *Otok Shutter*, *Klub boraca*, *Sin City*, *Vrana*

POPIS LITERATURE

Izvori

Fincher, David, 1999, *Fight Club*, DVD.

Lehane, Dennis, 2010, *Shutter Island*, Film Tie-In Edition, Bantam.

O'Barr, James, 1994, *The Crow*, Kitchen Sink Press Inc., Northampton.

Miller, Frank, 2010, *Frank Miller's Sin City Volume 1: The Hard Goodbye*, 3. izdanje, Dark Horse Books.

Miller, Frank, 2010, *Frank Miller's Sin City Volume 3: The Big Fat Kill*, 3. izdanje, Dark Horse Books.

Miller, Frank, 2010, *Frank Miller's Sin City Volume 4: That Yellow Bastard*, 3. izdanje, Dark Horse Books.

Miller, Frank, 2010, „The Customer is Always Right“, u *Frank Miller's Sin City Volume 6: Booze, Broads, & Bullets*, 3. izdanje, Dark Horse Books.

Palahniuk, Chuck, 2000, *Klub boraca*, prevela S. Husić, SysPrint, Zagreb.

Proyas, Alex, 1994, *The Crow*, DVD.

Rodriguez, Robert; Miller, Frank; Tarantino, Quentin, 2005, *Frank Miller's Sin City: Recut, Extended, Unrated*, DVD.

Scorsese, Martin, 2010, *Shutter Island*, DVD.

Reference

Ajanović, Midhat, 2016, „Usamljeni detektiv u svijetu pohlepe i laži: jedan pogled na dugovječnu tradiciju tvrdokuhanog trilera u literaturi i na filmu“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 22 (2016), 85, Zagreb, str. 163-196.

- Arnold, William, 2005, „Comic-book world of 'Sin City' gleefully revels in a disturbing gorefest“, *SeattlePI.com*, <http://www.seattlepi.com/ae/movies/article/Comic-book-world-of-Sin-City-gleefully-revels-1169867.php>, posjet 25. studenog 2016.
- Boucher, Geoff, 2010, „'Shutter Island' graphic novel by Dennis Lehane“, *Los Angeles Times*, <http://www.latimes.com/books/la-et-book12-2010jan12-story.html>, posjet 9. rujna 2016.
- Brokenshire, Mark, 2014, „Adaptation“, *The Chicago School of Media Theory*, <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/adaptation/>, posjet 13. srpnja 2016.
- Burke, Liam, 2015, *The comic book film adaptation : exploring modern Hollywood's leading genre*, University Press of Mississippi.
- Carroll, Noël, 2008, „Zaboravi na medij!“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 14 (2008), 56, preveo Hrvoje Turković, Zagreb, str. 4-7.
- Church, David, 2006, „Remaining Men Together: Fight Club and the (Un)pleasures of Unreliable Narration“, *Offscreen*, 10 (2006) 5, http://offscreen.com/view/fight_club, posjet 6. prosinca 2016.
- Constantinescu, Cătălin, 2015, „Intermedialität and Literature. What is Filmic Rewriting?“, *Philologica Jassyensia*, 11 (21) 1, 2015, str. 165–174, http://www.philologica-jassyensia.ro/upload/XI_1_CONSTANTINESCU.pdf, posjet 3. prosinca 2016.
- Dicecco, Nico, 2015, „State of Conversation: The Obscene Underside of Fidelity“, *Adaptation*, 8 (2015) 2, str. 161–175, <http://adaptation.oxfordjournals.org/content/8/2/161.abstract>, posjet 20. srpnja 2016.
- „FAQ for *Sin City*“, *Imdb*, 2016, http://www.imdb.com/title/tt0401792/faq?ref_=tt_faq_sm#.2.1.25, posjet 23. studenog 2016.
- Gilić, Nikica, 2007a, „Intermedijalne teme: klasifikacijski dodiri književne i filmske teorije: kratki uvod“, *Književna smotra*, 39 (2007), 143 (1), Zagreb, str. 3-10.
- Gilić, Nikica, 2007b, *Uvod u teoriju filmske priče*, Školska knjiga, Zagreb.

- Grgurić, Diana, 2010, *Glazba, riječ: istraživanje suodnosa*, Hrvatska sveučilišna naknada, Zagreb.
- Han, Angie, „'The Crow' reboot Will Shoot in January 2017“, *Film: blogging the reel world*, 7. rujna 2016., <http://www.slashfilm.com/the-crow-reboot-shooting-in-2017/>, posjet 2. prosinca 2016.
- Herman, David, „Storyworld/Umwelt: Nonhuman Experiences in Graphic Narratives“, *SubStance*, 40 (2011), 124 (1), str. 156-181, <http://muse.jhu.edu/article/423018>, posjet 6. listopada 2016.
- Horvat, Srećko, 2008, „Revolucija nije otmjena večera...“, u *Budućnost je ovdje : svijet distopijskog filma*, str. 167-175, Hrvatski filmski savez, Zagreb.
- Huszár, Erika, 2011, „What Is Transferred From Novel to Film? Some Criticism of Brian McFarlane's Adaptation Analysis Method“, *Sino-US English Teaching*, 8 (2011), 8, str.544-548, https://www.google.hr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiyvoThp_HQAhUEhSwKHXSAA6kQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.davidpublishing.com%2Fdownload%2F%3Fid%3D4058&usg=AFQjCNHBkXo5_58xt6zgXVD76lf-ZXtnkg, posjet 3. prosinca 2016.
- Hutcheon, Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London & New York.
- Korsgaard, Sean, 2014, „Interview with James O'Barr, creator of The Crow“, *Korsgaard's Commentary*, objavljeno 30. listopada 2014., <http://www.korsgaardscommentary.com/2014/10/interview-james-obarr-creator-crow.html>, posjet 5. prosinca 2016.
- Kukkonen, Karin, 2011, „Comics as a Test Case for Transmedial Narratology“, *SubStance*, 40 (2011), 124 (1), str. 34-52, <https://muse.jhu.edu/article/423021>, posjet 6. listopada 2016.
- Lefèvre, Pascal, 2007, „Incompatible Visual Antologies? The Problematic Adaptation of Drawn Images“, u *Film and Comic Books*, ur. Gordon, Ian; Jancovich, Mark i McAllister, Matthew, University Press of Mississippi, 2007, str. 1-12,

- https://www.academia.edu/660775/Incompatible_ontologies_The_problematic_adaptation_of_drawn_images, posjet 6. listopada 2016.
- Lefèvre, Pascal, 2011, „Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences“, *SubStance*, 40 (2011), 124 (1), str. 14-33, <http://muse.jhu.edu/article/423022>, posjet 8. listopada 2016.
- Levine, Robert, 1994, „From the Beginning, 'The Crow' Had a Grim Side : Movies: James O'Barr's comic book might have adapted smoothly to the big screen, but it was spurred by personal tragedy.“, *Los Angeles Times*, http://articles.latimes.com/1994-05-30/entertainment/ca-63961_1_comic-book, posjet 5. prosinca 2016.
- „List of Sin City yarns“, *Wikipedia*, objavljeno 17. travnja 2016., https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Sin_City_yarns#The_Babe_Wore_Red_and_Other_Stories, posjet 20. rujna 2016.
- Maković, Z. i dr. (ur.), 1988, *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- McAllister, Matthew; Gordon, Ian; Jancovich Mark, 2006, „Block Buster Art House: Meets Superhero Comic, or Meets Graphic Novel?: The Contradictory Relationship between Film and Comic Art“, *Journal of Popular Film and Television*, 34 (2006) 3, str. 108-115, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/JPFT.34.3.108-115>, posjet 10. rujna 2016.
- McCloud, Scott, 2005, *Kako čitati strip: nevidljivu umjetnost*, preveo D. Brozović, Mentor, Zagreb.
- Miller III, Randy, 2005, „Frank Miller's Sin City: Recut, Extended, Unrated“, *DVDTalk.com*, <http://www.dvdtalk.com/reviews/19223/frank-millers-sin-city-recut-extended-unrated/>, posjet 25. studenog 2016.
- Mitchell, W. J. T., 2005, „There Are No Visual Media“, *Journal of Visual Culture*, 4 (2005) 2, str. 257–266, <http://vcu.sagepub.com/content/4/2/257.full.pdf+html>, posjet 6. srpnja 2016.

- Moura, Gabe, 2014, „The Three-Act Structure“, *The Elements of Cinema*, 1. lipnja 2014., <http://www.elementsofcinema.com/screenwriting/three-act-structure/>, posjet 2. prosinca 2016.
- Müller, Jürgen E., 2010, „Intermediality and Media Historiography in the Digital Era“, *Film and Media Studies*, 2 (2010), str. 15-38, <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-2.pdf>, posjet 8. kolovoza 2016.
- Oraić Tolić, Dubravka, 1990, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Pavličić, Pavao, 1988, „Intertekstualnost i intermedijalnost: tipološki ogleđ“, u *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ur. Z. Maković i dr., str. 157-196, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Peterlić, Ante, 1988, „Prilog proučavanju filmskoga citata“, u *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ur. Z. Maković i dr., str. 197-207, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, 3. izdanje, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Pethő, Ágnes, 2010, „Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies“, *Film and Media Studies*, 2 (2010), str. 39-72, <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-3.pdf>, posjet 10. kolovoza 2016.
- Place, Janey; Peterson, Lowell, 1974, „Some Visual Motifs of *Film Noir*“, *Film Noir Reader*, str. 65-75, <http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng395/visualnoir.pdf>, posjet 10. kolovoza 2016.
- Pulverness, Alan, 2002, „Film i književnost: dva načina pripovijedanja“, *Kolo*, 12 (2002) 4, Zagreb, str. 227-230.
- Rajewsky, Irina O., 2005, „Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality“, *Intermedialités*, 6 (2005), str. 43-64, <https://www.erudit.org/revue/im/2005/v/n6/1005505ar.pdf>, posjet 7. srpnja 2016.
- Rowe, Christopher, 2016, „Dynamic drawings and dilated time: framing in comics and film“, *Journal of Graphic Novels and Comics*, 7 (2016), 4, <http://dx.doi.org/10.1080/21504857.2016.1180541>, posjet 30. listopada 2016.

- Ryan, Marie-Laure, 2008, „Mediji i pripovijest“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 14 (2008), 56, prevela Hana Jušić, Zagreb, str. 8-10.
- Shen, Dan, 2011, „Unreliability“, *The Living Handbook of Narratology*, <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Unreliability>, posjet 3. prosinca 2016.
- Schneider, Steven, 2015, „Fight Club 2 #1 Review: Was This Really Necessary?“, *Tech Times*, <http://www.techtimes.com/articles/50357/20150505/fight-club-2-1-review-was-this-really-necessary.htm>, posjet 2. prosinca 2016.
- Schröter, Jens, 2011, „Discourses and Models of Intermediality“, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13 (2011), 3, str. 1-7, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3/>, posjet 27. srpnja 2016.
- „Sin City“, *Imdb*, 2016, http://www.imdb.com/title/tt0401792/?ref=ttmd_md_nm, posjet 20. rujna 2016.
- „Sin City (film)“, *Wikipedia*, 26.11.2016, [https://en.wikipedia.org/wiki/Sin_City_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sin_City_(film)), posjet 25. studenog 2016.
- „Sin City: Vrijedna ubojstva“, 2016, *Imdb*, http://www.imdb.com/title/tt0458481/?ref=nv_sr_2, posjet 20. rujna 2016.
- Solar, Milivoj, 1979, *Teorija književnosti*, 4. izdanje, Školska knjiga, Zagreb.
- Spicer, Andrew, 2007, „Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero“, u *The Philosophy of Neo-Noir*, ur. M. T. Conard, str. 47-63, The University Press of Kentucky.
- Stam, Robert, 2008, „Teorija i praksa filmske ekranizacije“, u *Književnost i film*, preveo Ž. Uvanović, str. 279-405, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek.
- „The Crow (1994 film)“, 24. studeni 2016., *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crow_\(1994_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crow_(1994_film)), posjet 26. studenog 2016.
- „The Crow (comics)“, 2. prosinca 2016., *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Crow_\(comics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Crow_(comics)), posjet 3. prosinca 2016.
- Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma : Ogledi iz teorije filma*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.

- Turković, Hrvoje, 1999, „Paklene vještine“, *Suvremeni film : Djela i stvaratelji, trendovi i tradicije*, Znanje, Zagreb, str. 121-124.
- Turković, Hrvoje, 2008a, „Adaptacija“, *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2>, posjet 20. svibnja 2016.
- Turković, Hrvoje, 2008b, „Pitanje medija i razgraničenje filma“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 14 (2008), 56, Zagreb, str. 12-21.
- Uvanović, Željko, 2008, *Književnost i film : Teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*, Matica hrvatska, Osijek.
- Verstraete, Ginette, 2010, „Introduction. Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues“, *Film and Media Studies*, 2 (2010), str. 7-14, <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-1.pdf>, posjet 15. srpnja 2016.
- Vojković, Saša, 2008, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb.
- „Vrana“, 2012, *Stripovi.com*, 13. prosinca 2012., <http://www.stripovi.com/recenzije/the-crow-crow-tpb-1-vrana/1547/>, posjet 24. studenog 2016.
- Wolk, Douglas, 2007, *Reading comics: how graphic novels work and what they mean*, Da Capo Press.