Transmedijalna naratološka analiza filmske adaptacije književnog djela

Janković, Damir

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:873149

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU

DIPLOMSKI RAD

Osijek, rujan 2018. Damir Janković

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU

DIPLOMSKI RAD

TRANSMEDIJALNA NARATOLOŠKA ANALIZA FILMSKE ADAPTACIJE KNJIŽEVNOG DJELA

Damir Janković Osijek, rujan 2018.

_____

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU

TEMA: Transmedijalna naratološka analiza filmske adaptacije romana *Nepodnošljiva lakoća postojanja* Milana Kundere

PRISTUPNIK: Damir Janković

ZADATAK TEKSTA:

Zadatak je teksta transmedijalna naratološka analiza adaptacije romana u obzoru postklasične naratologije.

Osijek, rujan 2018.

Mentor:

Izv. prof. dr. sc. Ivana Žužul

_____

Predsjednik Odbora za završne i diplomske ispite

_____

<table>
<tr><td colspan="3">AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU</td></tr>
<tr><td colspan="3">DIPLOMSKI RAD
Znanstveno područje: Humanističke znanosti
Znanstveno polje: filologija
Znanstvena grana:</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">Prilog:</td><td>Izrađeno:</td></tr>
<tr><td>Primljeno:</td></tr>
<tr><td>Mj:</td><td>Broj priloga:</td><td rowspan="2">Mentor: Izv. prof. dr. sc. Ivana Žužul</td></tr>
<tr><td colspan="2">Pristupnik: Damir Janković</td></tr>
</table>

Sažetak

Ovaj rad, pod naslovom *Transmedijalna naratološka analiza filmske adaptacije književnog djela,* u teorijskom dijelu opisuje glavne naratološke termine relevantne za teorije adaptacije, a u drugom dijelu rada, ilustrativno analizira istoimenu adaptaciju Kunderina romana *Nepodnošljiva lakoća postojanja.*

Ključne riječi: transmedijalna naratologija, adaptacija, Kundera Milan

Abstract

This paper, entitled *Transmedial Narrative Analysis of the Film Adaptation of a Literary Work*, describes the main elements of narratology that are important in the analysis of the adaptation of the novel. In the second part of the paper, adaptation of the novel *Unbearable Lightness of Being* will be illustrative analyzed.

Keywords: transmedial narratology, adaptation. Kundera Milan

SADRŽAJ

1. UVOD 1

2.TEORIJE ADAPTACIJE ..... **Pogreška! Knjižna oznaka nije definirana.**

3. RAZLIKE IZMEĐU DVAJU MEDIJA 6

4. NARATOLOGIJA 9

4.1.Klasična naratolgija 9

4.2. Postklasična naratologija 9

4.2.1.Transmedijalna naratologija 10

5. ELEMENTI TRANSMEDIJALNE NARATOLOŠKE ANALIZE 13

5.1.Vrijeme 13

5.2. Likovi 16

5.3. Pripovjedač 19

5.4. Fokalizacija 22

6. TRANSMEDIJALNA NARATOLOŠKA ANALIZA ADAPTACIJE ROMANA NEPODNOŠLJIVA LAKOĆA POSTOJANJA 26

6.1. Kontekst 26

6.2.Adaptacija kao proizvod 28

6.3.Adaptacija kao proces stvaranja 29

6.3.1. Teme 29

6.3.2. Vrijeme 31

6.3.3. Pripovjedač 31

6.3.4.Likovi 33

6.3.5.Fokalizacija 34

7. ZAKLJUČAK 35

8. LITERATURA 36

1. UVOD

Ispremreženi odnos književnosti i filma osobito je vidljiv u procesu intermedijalnog transfera, odnosno u području filmske adaptacije. Intermedijalnost se posebno očituje u filmskim adaptacijama romana, a svrha ovog rada je upravo ukazati na intermedijalne postupke i procese koji su se dogodili tijekom adaptiranja romana u film. Adaptiranje uključuje prenošenje narativa iz jednog medija u drugi ili prenošenje specifičnih karakteristika jednog medija u drugi, pa će tako rad problematizirati kako mediji prodiru jedan u drugi i kako preuzimaju pripovjedne potencijale jedan od drugoga. Premda većina radova na ovu temu proizlazi iz angloameričke tradicije, ovdje ponuđena analiza oslanjat će se ponajprije na europsku tradiciju naratologije.

U ovoj će se analizi procesi koji su uključeni u adaptiranje romanesknog predloška za film analizirati prema definiciji intermedijalnosti koju nudi Linda Hutcheon, uz kategorije medijske transpozicije i intermedijalnih referenci Irine Rajewsky. Adaptacija će se promatrati kao medijska transpozicija koja je vezana uz transformaciju medijskog proizvoda, analizirat će se narativ kao struktura koja se prenosi iz romana u film, a naglasak će biti na medijskom proizvodu, odnosno na *priči* filmske adaptacije kao i procesu transfera.

S obzirom na to da književnost i film koriste različita sredstva za konstrukciju stvarnosti, potrebno je razmotriti materijale i mogućnosti medija kojima je *priča* prikazana, a kako svaka promjena nužno podrazumijeva i nastanak novih značenja, bez teorijskih uvida ne bi bilo prikladne analize. Stoga ćemo iznijeti osnovne teorijske postavke rada.

Dakle, svrha je ovog teksta interpretirati adaptaciju ilustrativnom analizom promjena promatranih pomoću deskriptivnih kategorija strukture narativa i narativnih tehnika. Kako je riječ o dva različita medija, komparativna nam analiza pruža uvid u razlike koje su se dogodile tijekom adaptacije u odnosu na literarni preložak.

2. TEORIJE ADAPTACIJE

Teorije adaptacije u početku su se bavile problemom "vjernosti" koji preispituje u kojoj su mjeri adaptacije "vjerne" svojem predlošku. U američkoj je teoriji prvo značajnije djelo o ovoj temi objavljeno 1957. godine Georgea Bluestona pod nazivom *Novels Into Film*. Kad je riječ o teorijama adaptacije u hrvatskom kontekstu važna je studija *Književnost i film* Željka Uvanovića u kojoj naglašava da filmsko i književno djelo ne treba uspoređivati po kriteriju vjernosti nego prema mjerilu transfera kreativne energije i da treba uzeti u obzir specifičnosti kulture u kojoj je ponikao predložak i specifičnosti kulture koja je obilježila adaptaciju predloška (Uvanović 2008). Rumunjska teoretičarka filmskih adaptacija Agnes Petho tvrdi da je odbacivanje diskursa vjernosti bila prekretnica u povijesti teorije adaptacije, nakon čega su se adaptacijske teorije okrenule u smjeru bahtijanskog dijalogizma i intertekstualnosti, te posredno, intermedijalnosti, odnosno transmedijalnosti (vidi u: Grgurić 2016; Petho 2010).

No, odmah na početku treba istaknuti da ću u radu ponuditi srodnu analizu radovima jednog od najvećih američkih naratologa Seymoura Chatmana koji se u njima bavio prije svega komparativnom analizom pripovjednih mogućnosti medija filma što je važan temelj za bavljenje adaptacijom (usp. Battista 2009). U svojem čitanju posuđujem shvaćanje adaptacije poznate književne teoretičarke Linde Hutcheon za koju je adaptacija derivacija koja nije derivativna, nego je rezultat procesa adaptacije koji ima kronološko, ali i semantičko ishodište u nekom drugom umjetničkom mediju (2006). "Adaptacije su danas posvuda…", piše Hutcheon (2006:2), a sam termin adaptacije odlikuje se pluralnošću značenja i primjena, od kojih većina aludira na proces prilagodbe alternativnoj svrsi, funkciji ili okolini. Tako adaptacija prema Hutcheon ima višeslojnu primjenu. Istovremeno se odnosi na proizvod koji je rezultat promjene, na proces kojim je proizvod stvoren, što uključuje proces stvaralaštva, ali i na proces recepcije (Hutcheon 2006). Dakle, kad adaptaciju promatramo kao proizvod, moramo imati na umu da je tada adaptacija objavljena i opsežna tranzspozicija jednog ili više djela, a može uključivati promjenu žanra ili medija, promjenu okvira ili konteksta, jer pričanje iste priče s različite točke gledišta može proizvesti drukčiju interpretaciju (Hutcheon 2006).

Adaptacija kao proces stvaranja uvijek uključuje interpretaciju predloška i kreaciju novog djela. U sagledavanju adaptacije kao procesa u obzir se mogu uzeti i strukture koje se mogu prenositi iz jednog medija u drugi, a taj postupak uključuje reinterpretaciju predloška i njegovu prilagodbu

novom mediju. Ono što se najčešće prenosi je narativ pa se pri prenošenju narativa iz medija u medij traže ekvivalenti u različitim znakovnim sustavima za mnoge sastavnice priče, poput teme, likova, motivacije, konteksta, simbola i dr. (Hutcheon 2006). Elementi narativa koje je najlakše prenositi iz medija u medij su teme. Ali, nužno je napomenuti da o specifičnim svojstvima medija ovisi način na koji će se tema nekog djela prenijeti u novi medij, primjerice, iako teme uvijek imaju veliku ulogu u romanima, u filmu one uvijek služe radnji priče, jer je priča superiornija nad ostalim sastavnicama filma. Također se mogu likovi prenositi, kao i odvojene jedinice priče, odnosno fabula. Odvojene jedinice često se mijenjaju u procesu adaptacije, mogu biti preoblikovane, dodane ili uklonjene, a najočitije su promjene u poretku. Može se mijenjati i ritam priče, a u adaptiranju može doći i do promjene fokalizacije ili točke gledišta (Hutcheon 2006). Da bi se roman dramatizirao, odnosno prilagodio filmskom mediju, potrebno ga je zgusnuti, srezati, smanjiti mu obujam pa tako i kompleksnost. Često se smanjuje duljina romana, količina detalja ili komentara, a taj proces skraćivanja uklanja narativne redundancije te prednost daje onome što je za priču relevantno. U adaptiranju je prisutna i pragmatična nužnost pa se mogu dodati novi elementi, nove narativne linije te likovi. Hutcheon također naglašava da se implementacija tijela, glasova, zvukova, glazbe i kostima podrazumijeva pri adaptiranju (Hutcheon 2006).

U pogledu adaptacije kao procesa recepcije, ako je primatelj upoznat s adaptiranom tekstom, govorimo o intertekstualnosti, odnosno o neprekidnom dijaloškom procesu u kojem primatelj uspoređuje otprije poznato djelo s onim s kojim je u kontaktu. Iz toga proizlazi da su adaptacije baš kao i svi drugi tekstovi. Kada djelo zovemo adaptacijom, tada prihvaćamo njegovu otvorenu vezu s drugim djelom i istodobno prihvaćamo prisutnost djela koji zasjenjuje ono koje direktno doživljavamo. Nadalje, Hutcheon ističe da su adaptacije autonomna djela koja se mogu interpretirati i cijeniti kao nova ostvarenja. Adaptacija je ponavljanje, ali ne replikacija, jer adaptacija podrazumijeva prilagodbu, odnosno promjenu koja se može ostvariti na različite načine. Ukratko, adaptacije se mogu opisati kao priznate transpozicije jednog (ili više) djela, kreativni, odnosno interpretativni činovi prisvajanja te intertekstualna djela (Hutcheon 2006).

Irina O. Rajewsky, kao jedna od glavnih teoretičarki intermedijalnosti nama je posebice važna jer uvodi tri potkategorije intermedijalnosti koje su također primjenjive na filmske adaptacije, a to su: medijska transpozicija, medijska kombinacija te intermedijalna referenca. Nadalje ističe

kako se potkategorije mogu kombinirati. Prema Rajewsky, filmske se adaptacije mogu promatrati kao film pa se tako mogu svrstati u kategoriju medijske kombinacije, s druge strane, pripadaju i kategoriji medijske transpozicije pa se razmatraju načini na koji medijski proizvod nastaje, tj. način na koji se određeni medij ili njegov supstrat transformira u drugi medij. Filmske se adaptacije mogu temeljiti na postojećem književnom djelu, ali mogu biti i stvorene u odnosu na to isto književno djelo, stoga pripadaju i kategoriji intermedijalnih referenci (Rajewsky 2005).

Pri adaptiranju, kako vidimo, neizbježno dolazi do prilagođavanja narativa pri njegovu transponiranju u drugi medij. Ta su prilagođavanja uglavnom uzrokovana odlukama koje se prvenstveno tiču specifičnosti medija koji su uključeni u taj proces. Međutim, odluke do kojih se dolazi u procesu adaptacije ne utječu samo na narativne aspekte filmske adaptacije, nego neizbježno utječu i na proces recepcije publike, što je posebno uočljivo kad se u obzir uzmu medijske specifičnosti filma poput zvuka i detaljiziranosti filmske slike. Kad se adaptacija promatra kao medijska transpozicija gdje se narativ prenosi iz jednog medija u drugi, uvijek dolazi do raznih promjena i prilagodbi novom mediju. U takvu su medijsku transpoziciju uvijek uključeni intermedijalni procesi jer se promjenom medija i sam narativ mijenja, ovisno o specifičnostima predloška i specifičnosti medija za koji se narativ adaptira. Kad se adaptacija promatra kao intermedijalna referenca, uočljivo je da promjena medija utječe i na način na koji će publika doživjeti novonastalo djelo. U adaptacijama se intermedijalno uočava u narativnom aspektu, ali i stvaranjem intertekstualne relacije. Zbog toga joj je (adaptaciji) nužno pristupiti ne samo kao medijskoj transpoziciji, koja uključuje transponiranje narativa iz medija u medij, već i kao intermedijalnoj referenci i medijskoj kombinaciji.

Način na koji Rajewsky poima adaptaciju ne razlikuje se od definicije koju nudi Hutcheon (2006) u svojoj *A Theory of Adaptation*.

Uvanović je također na sličnom tragu kad navodi da se pri uspoređivanju predloška i adaptacije mogu analizirati postupci prilagodbe filmu, skraćivanja, izostavljanja, dodavanja elemenata. Mogu se analizirati nekinematografske oblikotvorne tehničke površne strukture filma poput razine slike (casting, maska, kostimografija, scenografija, osvjetljenje) i zvuka (on/off, glazba, šumovi), odabir glumaca ili uloga filmske glazbe. Međutim, Uvanović napominje da se pri kompariranju predloška i adaptacije nameće usporedba pripovjednih situacija, a u tom se kontekstu tada govori o komparativnoj naratologiji. Za Uvanovića filmska adaptacija nije

prijevod, nego transformativan hipertekst, aktualizirajuća, popularizirajuća reinterpretacija u duhu filmske umjetnosti. Filmske su adaptacije ulovljene u neprestano kovitlanje intertekstualne referencije i transformacije, u vrtlog tekstova koji generiraju druge tekstove u beskonačnom procesu recikliranja, transformiranja i transmutacije, bez jasnog izvorišta (Uvanović 2008; usp. Stam 2004).

Možemo zaključiti da je adaptacija postupak koji stvara trajnu vezu između dvaju medija. Uključuje čin komunikacije između izvora i ciljanog teksta unutar sociokulturnog konteksta. Predložak i filmska adaptacija tekstualni su entiteti sa specifičnim narativnim aspektima u kojima se promjene mogu promatrati (Perdikaki 2017). Način na koji će priča biti prenesena, odnosno konačni oblik adaptacije, ne ovisi samo o svojstvima medija, nego i o zamisli adaptatora (Lovrić 2016), jer su adaptacije kreacije filmskih redatelja vlastitih umjetničkih aspiracija (Biškić 2017). Ali, odluke o tome koji će se dijelovi prenijeti iz jednog medija u drugi mogu biti uzrokovane i financijskim razlozima. Film koji je deriviran iz literarnog predloška ima vlastiti život i intrinzičnu vrijednost koja može biti promatrana i cijenjena zasebno (Cho 2005). Adaptacija citira izvor i presađuje ga u novi kontekst, dajući mu novu estetsku i političku dimenziju (Pataki 2017).

3. RAZLIKE IZMEĐU DVAJU MEDIJA

Način uključivanja i povezivanja priče i publike može biti kazivalački (eng. *telling*), prikazivački (*showing*) i participativni, ovisno o mediju (Hutcheon 2006). Kada je riječ o opreci kazivanja i prikazivanja, Vladimir Biti u *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* (2002) samo napominje kako ona pripada angloameričkoj tradiciji te iznosi objašnjenje suvremene izraelske teoretičarke naracije Shlomith Rimmon-Kenan kako pojam prikazivanja podrazumijeva izravno predstavljanje događaja i razgovora pri čemu se čini kao da je pripovjedač nestao, a čitatelj prepušten donošenju vlastitih zaključaka, dok je pojam kazivanja rezerviran za slučajeve u kojima pripovjedači posreduju pa, umjesto izravnog i dramatskog izlaganja događaja i razgovora, govori o njima, odnosno sažima ih (usp. Lovrić 2016). Kazivački način, onaj u romanima, podrazumijeva opisivanje, objašnjavanje, sažimanje te proširivanje, a pripovjedač ima sposobnost gledišta i kretanja kroz prostor i vrijeme kao i sposobnost prikazivanja unutarnjeg svijeta likova (Hutcheon 2006). Kazivački nas način imaginacijom uživljava u drugi svijet, dok nas, s druge strane, film kao prikazivački način uvodi u drugi svijet direktnim auditivnim i vizualnim elementima. Bitno je napomenuti da ni kazivački ni prikazivački način nisu pasivni činovi jer oba podrazumijevaju imaginativnu, kognitivnu i emocionalnu aktivnost (Hutcheon 2006). Chatman također ističe kako se priča može prenijeti prikazivanjem (eng. *showing*) i kazivanjem (eng. *telling*), odnosno ikoničkim i neikoničkim znakovima (usp. Gilić 1997). Genette objašnjava kako je pripovijedanje, usmeno ili pisano, jezična činjenica, a mimeza je, s druge strane, prenošenje slike slikom, govora govorom (Lovrić 2016).

Kako smo već naveli, u kazivačkom načinu povezivanje priče počinje u području imaginacije koje je pod kontrolom riječi teksta i oslobođeno je ograničenja vizualnog i auditivnog. Međutim, pomak u prikazivački način, kao u filmu, odvodi nas iz područja imaginacije na područje izravne percepcije. Hutcheon ističe kako prikazana adaptacija ne može približiti suodnos opisivanja, pripovijedanja i objašnjavanja na način na koji je to u proznom djelu lako postići, dok kazivanje priče nikada ne može biti isto kao vizualno ili zvučno prikazivanje u filmu ili bilo kojem drugom izvedbenom mediju. Osim materijalnih sredstava njihova prijenosa (medija) ili pravila koja ih struktuiraju, Hutcheon također navodi da je za priče bitan širi komunikativni kontekst (vrijeme, mjesto, društvo i kultura) jer ta sredstva i pravila dopuštaju i potom prenose narativna očekivanja i komunikativno narativno značenje nekomu u nekom kontekstu (Hutcheon 2006).

Ono što čini adaptaciju složenom, upravo su medijski specifične razlike.

Njemački teoretičar književnosti Wolfgang Iser je u *Der akt des Lesens* (1976) ponudio sveobuhvatnu analizu načina na koje čitatelj spoznaje značenje književnog teksta. Zauzima načelni stav da percepciju tekstualnog sadržaja nije moguće odvojiti od utjecaja mentalnih slika koje su akumulirane u čitateljevu umu, stoga ih nije moguće isključiti iz djelovanja na spoznajni učinak teksta (Purgar 2013). Imaginarni objekt stvoren literarnom imaginacijom ne postoji izvan zamišljenog svijeta evociranog književnom naracijom, a u tvorbi značenja sudjeluju i čitatelj i autor (odnosno njegov tekst). S druge strane, film čini vidljivost potpuno očitom činjenicom bez obzira tko ga gleda (Purgar 2013).

Filmska verzija književnog predloška eliminira našu raniju participaciju kao čitatelja u tvorbi značenja. Teza o isključivanju promatrača iz tvorbe slike, a time, analogijom, o uključivanju čitatelja u stvaranju mentalnih slika, opće je mjesto kognitivističke teorije filma. Krešimir Purgar, autor studije *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata* (2013) također navodi oprečnu tvrdnju George Wilsona koji tvrdi da i gledatelj i čitatelj podjednako zamišljaju da vide. Gledatelj zamišlja da je ono što vidi bilo moguće u nekoj realnosti koja nije njegova trenutna, a čitatelj zamišlja i vidi slike koje odgovaraju njegovu iskustvu i imaginacijskom vidokrugu. Prema tome, mentalne slike koje stvaramo čitajući tekst ekvivalentne su Wilsonovu "zamišljanju da vidimo" fikcijsku radnju na filmu. Književni se jezik tako temelji na potpuno arbitrarnim lingvističkim označiteljima, a filmski na motiviranima, tj. doslovno prisutnima u slici. Važniji je od toga sam sustav proizvodnje značenja, od jedinica nižeg semantičkog potencijala prema samostalnim narativnim cjelinama, a što je zajedničko i jednom i drugom mediju (Purgar 2013).

Ono što film čini medijem toliko različitim od drugih medija jesu tehnike imaginiranja koje mu stoje na raspolaganju, a riječ je o vrlo precizno definiranim postupcima koji nam pomažu da zamislimo da vidimo upravo ono što je autor filma imao na umu kao željeni kreativni iskaz (Purgar 2013).

Seymour Chatman se u tekstu *The Cinematic Narrator* (1990) osvrće na prirodu filma koja odolijeva jezički-centriranom pripovjedaču, što se u slučaju igranog filma očekuje jer se izlaganje vizualno verbalnom reprezentacijom odvija s naglaskom na kombinaciji vizualnih prizora, slike i zvuka, a najmanje s naglaskom na izravnu prisutnost glasa komentara u filmu

(Purgar 2013). Chatman u drugom tekstu *Story and Discourse* (1978) također iznosi pregled komunikacijskih sredstava i priopćajnih kanala (zvučni i slikovni) kojima se filmsko pripovijedanje služi[1]. Zvuk dijeli prema vrsti i prema izvoru. Prema vrsti zvuk može biti šum, glas i glazba. Prema izvoru zvuk može biti iz neprikazanog dijela prizora (eng. *earshot*), zvuk od izvora koji nije prikazan u trenutku kad zvuk čujemo, ali svejedno se nalazi u svijetu priče, zvuk s izvorom izvan slike komentativni zvuk koji ne nastaje u svijetu priče. Vizualni komunikacijski kanal, odnosno sliku, dijeli prema vrsti prikazanog i prema obradi. Prema vrsti prikazanog dijeli sliku na rekvizite, ambijent i glumce, dok prema obradi sliku dijeli na snimanje (osvjetljenje, boja, kamera, mizanscena) i montažu (prema ritmu i prema tipu) (Gilić 1997; 2007). Prema tome, temelj snage filma leži u uvjerljivosti i neposrednosti. Slično pronalazimo i kod Peterlića. On film definira kao slikovni i zvučni zapis izvanjskog svijeta, tj. svega onoga do čega oko i uho filma može doprijeti (Peterlić 2000). George Bluestone smatra kako je temeljna razlika između jezičnog medija u kojem nastaje književnost i bitno vizualnog medija razlika u percipiranju slike i pojmovnog koncepta mentalne slike. Prema njegovu sudu, film i književno djelo imaju organsko jedinstvo, razlike u formi i sadržaju nužno proizlaze iz razlika u mediju umjetničkog stvaranja. Prema tome jasna je i neizbježnost promjena (mutacija) koje nastaju pri adaptaciji. Zato on drži da se estetska vrijednost romana i njegove adaptacije ne mogu uspoređivati jer su različitog roda. Književnost je potpuno ovisna o svom simboličkom mediju, a s filmom stvari stoje sasvim drukčije. U filmskom je mediju metafora manje važna te izrazito ograničena (vidi u: Gilić 1998; Bluestone 1961).

Između književnog djela i filma očita je razlika u relaciji prema stvarnosti, odnosno u načinu povezivanja publike. Tu smo razliku definirali u opreci kazivanja i prikazivanja. Razlike pronalazimo i u produkciji. Film uključuje slike, fotografije i glazbu, dok književnost takve tehnike ne posjeduje. Iako filmski likovi gube kompleksnost koja je postignuta tekstualnošću, ipak dobivaju određenu gustoću na platnu preko tjelesne prisutnosti, držanja, stava, odjeće i izraza lica.

[1] Bitno je napomenuti da je savladavanje kategorija filmske pismenosti nužan preduvjet za ispravnu primjenu književnih naratoloških kategorija na filmsku umjetnost (vidi u: Gilić 2007).

4. NARATOLOGIJA

U ovom ćemo poglavlju prikazati kratki razvoj naratologije kao znanstvene discipline te ustrojstvo pripovjednog teksta. Kako je primat priče prevladao u humanističkim disciplinama, tako se i naratologija okrenula prema otvorenosti teksta. U postklasičnoj naratologiji dolazi do širenja znanstvenog interesa pa tako dolazimo do pojma transmedijalnosti i transmedijalne naratologije kao interdisciplinarne grane.

4.1. Klasična naratologija

Bugarski književni teoretičar i filozof Tzvetan Todorov je u *Gramatici Dekamerona* (1969) definirao naratologiju kao znanost o pripovjednom tekstu, a svoju je teoriju poglavito gradio na temeljima strukturalističke analize pripovijedanja (Barthes, Genette, Greimas i dr.) te ruskog formalizma (Propp, Tomaševski i dr). Roland Barthes je u *Mitologijama* (1957) kategorijalni aparat namijenjen isključivo za književne tekstove upotrijebio u čitanju drugih kulturnih proizvoda i praksi, a *u Uvodu u strukturalnu analizu* (1966) zaključio je da se pripovijedni tekst može odnositi na jezičnu djelatnost, kao i na čvrstu i pokretnu sliku. Strukturalistička je naratologija tako neutralizirala pojam pripovijedanja te ga proširila na sve druge forme, poput filma, ili folkora, usmene predaje ili glazbe. Tako je priča središnja odredbena kategorija pomoću koje naratologija znanstveno opunomoćuje svoje mjesto u odnosu na ostale koncepcije koje po njezinu sudu nekritično podliježu jednoj ili drugoj književno-diskurzivnoj inačici (vidi u: Grdešić 2015; Biti 2000). Za proučavanje priče kroz različite teorije najzaslužniji su Aristotel, Propp, Tomaševski, Jakobson, Todorov, Barthes, Prince, Genette i drugi (usp. Gilić 2007).

Todorov je prvi preuzeo formalističku koncepciju pa je književno djelo razdvojio na dva aspekta, priču (*histoire*) koja odgovara fabuli i diskurz (*discours*) koji odgovara sižeu (vidi u: Grdešić 2015; Todorov 1966). Barthes ih opisuje kao dvije velike razine pripovjednog teksta. Američki teoretičar pripovijedanja Chatman u svojoj knjizi *Story and Discourse* (1978) također polazi od razlike između tih dviju razina pa je prema njemu priča "što?" pripovjednog teksta, a diskurz njegovo "kako?" (Chatman 1980). Po formalističkičkim koncepcijama Tomaševskog, fabula predstavlja cjelokupnost događaja u njihovoj uzajamnoj unutarnjoj povezanosti, a siže cjelokupnost tih motiva u redoslijedu (1998). Takve su koncepcije iznimno značajne kako strukturalističkim, tako i filmskim naratolozima.

Potrebno je ipak naznačiti razlike između formalističke koncepcije fabule i sižea te strukturalističke koncepcije priče i diskurza. Dok je kod Tomaševskog siže predstavljao reorganizaciju elemenata iz fabule, strukturalistički naratolozi diskurz vide kao književno preoblikovanje priče ne samo u smislu vremenskog poretka događaja, nego i u smislu uvođenja perspektive (fokalizacije) te instancije pripovjedača (vidi u: Grdešić 2015; Huhn i dr. 2009).

U terminologiji francuskih strukturalističkih naratologa priča je osnovni vremenski i uzročno – posljedično povezan slijed događaja što ga književni diskurs preinačuje u trima aspektima: trajanju, redoslijedu i učestalosti (Biti 2000). Ante Peterlić slično definira priču, kao smisleni uzročno-posljedični niz događaja s nekom vremenskom perspektivom (2000). Za događaje Chatman iznosi ili su logički esencijalni (jezgre) ili nisu (sateliti). Događaji su činjenja, odnosno radnje u kojima egzistent trpi zbivanje ili vrši radnju (Gilić 2007).

Dakle, u strukturalnoj analizi ključna je analiza pripovjednih tekstova kao zatvorene cjeline, tj. njegovo rastavljanje na manje dijelove. te pažljivo proučavanje postupaka pomoću kojih se u tekstu proizvodi značenje (Grdešić 2015).

Kako je prevladao interes za konkretne pripovjedne tekstove i istraživanje pripovijedanja kao temeljne ljudske djelatnosti, tako su i razne društveno-humanističke discipline posudile i prilagodile naratološki kategorijalni aparat (Grdešić 2015). Strukturalistički interes za univerzalne zakone pripovijedanja u sedamdesetim je godinama 20. stoljeća zamijenio pristup naratologije teksta koja u fokus proučavanja stavlja diskurz i čin pripovijedanja. U naratologiji teksta ključnu je ulogu odigrala Genetteova studija *Discours de recit* (1972), koja nudi alate za analizu elemenata diskurza književnog pripovjednog teksta s naglaskom na probleme vremena, načina (fokalizacije) i glasa (pripovjedača). Genette je također umjesto dihotomnog modela ustrojstva pripovjednog teksta, predložio model s tri razine. Prva je i dalje priča (označeno ili sadržaj), druga je tekst ili diskurz (označitelj, iskaz), a treća je razina pripovijedanje, odnosno čin proizvodnje pripovjednog teksta (vidi u: Grdešić 2015; Genette 1980). Taj model preuzima i Rimmon-Kenan u svom priručniku *Narrative Fiction* (1983), a spomenute kategorije naziva priča, tekst i pripovijedanje (naracija). Na razini priče Rimmon-Kenan proučava događaje i likove (aktante), a na razini teksta bavi se vremenom, karakterizacijom likova i fokalizacijom (2002), što ćemo također preuzeti u ovom radu.

4.2. Postklasična naratologija

Suvremeni britanski teoretičar naratologije David Herman (1999) prvi je uveo odrednicu postklasične naratologije koja je obilježena novim perspektivama o formi i funkcijama samog narativa. Revidira dostignuća klasične naratologije nastale na osnovama francuskih strukturalista (Barthes, Todorov, Greimas, Genette) i klasične njemačke teorije pripovijedanja, a u koncipiranju postklasične naratologije poziva se na studije Rimmon-Kenan te Seymoura Chatmana (Milutinović 2017).

Suvremena je naratologija danas razgranata u brojne analitičke, metodološki heterogene i često pragmatične modele orijentirane prije svega na kontekst, a ne samo na pripovijest kao klasična naratologija. Prefiks post ne znači prekid već ponovno oživljavanje i metodološku dopunu, a različite pravce postklasične naratologije danas je moguće zapaziti pod velikim brojem naziva (Peternai 2017). Postklasična naratologija smatra da su svi elementi teksta bitni, a ne samo oni koji su neposredno prikazani kao pripovjedni. Iz toga proizlazi da se postklasična naratologija bavi i problemima narativnosti u transmedijalnim formama, tj. kontekstima. Međutim, najznačajniji iskorak postklasične naratologije vezan je za njezinu transmedijalnu prirodu (Milutinović 2017). Osim konteksta, za postklasičnu naratologiju bitna i strategija interpretacije, a te strategije podrazumijevaju kulturalnu, rodnu i povijesnu uvjetovanost razumijevanja.

4.2.1. Transmedijalna naratologija

Koncept transmedijalnosti, po kojemu svaki medij ima svoj jedinstveni doprinos razvoju priče, uveo je američki teoretičar medija Henry Jenkins u članku *Transmedia Storytelling* (2003). Još jedna američka teoretičarka transmedijalnosti Marie-Laure Ryan u svojoj studiji *Narrative Across Media* također navodi da je značenje prenosivo kroz medije, ali narativni potencijal može biti promijenjen, odnosno da medij utječe na priču (2004). Tako transmedijalna naratologija, smjer razvijen unutar postklasične naratologije, osporava ideju da priča ostaje potpuno nepromijenjena transponiranjem u drugi medij, ali pretpostavlja da priče sadrže "ideje" koje prenošenjem u drugi medij mogu biti više ili manje prepoznatljive, ovisno o semiotičkim svojstvima izvornog i ciljanog medija. Prema tome način na koji će se elementi narativa prilagoditi zahtjevima novog medija, ovise o specifičnostima medija, odnosno ograničenja i mogućnosti vezane uz određeni medij utječu na dizajn i interpretaciju priče (Herman 2011).

Carlos Alberto Scolari u djelu *Transmedia Storytelling* analizira kako transmedijalne narativne strukture kreiraju drukčije implicitne potrošače i konstruiraju narativni svijet, ali i navodi da transmedijalnost nije samo adaptacija iz jednog medija u drugi. Kad su u pitanju adaptacije, različiti mediji i jezici (verbalni, ikonički) sudjeluju u konstrukciji transmedijalnog narativnog svijeta. Transmedijalnost ne utječe samo na tekst, već uključuje i transformacije u produkciji i recepciji (Scolari 2009). Općeprihvaćeno je u akademskom okruženju da tekstovi nisu obvezno jezični (ili vizualni) nego narativno struktuirani. Tako je narativna forma osnovni alat za konstrukciju značenja i interpretaciju događaja. Prema Chatmanu, bilo koja manifestacija priče već podrazumijeva selekciju i aranžman performiran diskurzom aktualizirajućeg medija (Scolari 2009), dok Ryan smatra narativ ne samo formalnom strukturom, već "kognitivnom konstrukcijom, mentalnom slikom, kreiranom od strane interpretatora kao odgovora na tekst" (20004:8). Uzmemo li u obzir da svaki tekst konstruira svojeg implicitnog čitatelja (vidi u: Eco 1979), a da često isti tekst kreira različite implicitne čitatelje (Jenkins 2003), možemo zaključiti da se promjenama narativnih struktura kreiraju i različiti implicitni čitatelji.

U transmedijalnoj je naratologiji, više nego u klasičnoj tekstualnosti, uloga čitatelja strateški važna za interpretaciju narativa. Gledateljevu ulogu u filmskoj naraciji također naglašavaju Chatman i Bordwell (Purgar 2013).

5. Elementi transmedijalne naratološke analize

5.1. Vrijeme

Jedna je od najvažnijih značajki pripovijesti upravo dvostruka vremenska struktura, odnosno razlika između vremena priče (histoire, story time), tj. vremenskog slijeda samih događaja, i vremena pripovijedanja (discourse time, text time, narrative time, reading time), koji predstavlja vremenski slijed pripovijedanja kao prezentacije tih događaja u tekstu (usp. Chatman 1980; Genette 1983; Rimmon-Kenan 2002; Lovrić 2016). Vrijeme pripovijedanja u slučaju filma nazivamo projekcijskim vremenom, a ono je neraskidivo povezano s vremenom priče. Prema američkom filmskom teoretičaru Robertu Stamu, filmski su se naratolozi približili Genetteovoj naratološkoj analizi proznog vremena, zbog čega on razmatra dvostruku shemu kojom se koristi fikcija u prozi. Ta shema razmatra odnos između ispripovijedanih događaja te načina i redoslijeda njihova pripovijedanja (Stam 2004).

Rimmon-Kenan definirala je vrijeme kao odnos kronologije između priče i teksta, odnosno fabule i sižea ili priče i diskurza (usp. Grdešić 2015; Rimmon-Kenan 2002). Uzročno-posljedični slijed događaja čini vrijeme priče, a radi se prije svega o pragmatičnom konstruktu čija rekonstrukcija nastaje iz procesa čitanja kada je riječ o književnom pripovijedanju. Vrijeme teksta karakterizirano je nemogućnošću simultanog prikazivanja događaja, a Rimmon-Kenan smatra da je činjenica sukcesivnog pripovijedanja (jedno za drugim) posljedica ograničenja jezičnog medija (2002; Grdešić 2015).

Do nepodudaranja vremena priče i teksta najčešće dolazi jer se u tekstu remeti kronološki slijed događaja, njihovo se trajanje produžuje ili skraćuje, neki se događaji u potpunosti preskaču, a neki se pripovijedaju više puta (vidi u: Grdešić 2015).

Gerard Genette istražuje odnos vremena priče i vremena teksta u tri osnovna aspekta: poredak, trajanje i učestalost. Poredak je veza između vremenskog redoslijeda događaja u priči i pseudotemporalnog redoslijeda njihova razmještaja u samom pripovjednom tekstu. Trajanje podrazumijeva odnos između vremena koje je bilo potrebno da se događaji dogode u priči i količine teksta posvećenog njihovu pripovijedanju, dok se učestalost bavi pitanjem koliko se puta neki događaj zbio u priči, a koliko je puta ispripovijedan u samom tekstu. Da bismo odredili kronološki redoslijed događaja, odnosno fabule, tj. priče, potrebno je pronaći eksplicitne

informacije ili neizravne indicije o poretku prisutne u samom pripovjednom tekstu (vidi u: Grdešić 2015, Genette 1980, Rimmon-Kenan 2002). Filmski su naratolozi najrelevantnijima smatrali upravo tri Genetteove ključne kategorije poretka, trajanja i učestalosti (Grgurić 2015).

Rimmon-Kenan navodi retrospekciju (flashback) i anticipaciju (flashforward) kao dva glavna tipa nepodudaranja poretka događaja u priči i poretka događaja u tekstu (2002), a Genette, da bi izbjegao psihološke i vizualne (filmske) konotacije, tu nepodudarnost između dvaju poredaka naziva anakronijom. U tom slučaju flashback postaje analepsa, a flashforward prolepsa te se, kao anakronije, nalaze na drugoj razini pripovjednog teksta (usp. Grdešić 2015). Analepsa predstavlja naknadno pripovijedanje događaja koji se zbio prije događaja o kojem se upravo pripovijedalo, a s obzirom na doseg Genette ih dijeli na eksterne i interne. Da bismo odredili o kojoj se vrsti radi, potrebno je odrediti vremensko ishodište pripovjednog teksta. Eksterna će nam tako pružiti informacije o događaju koji je započeo i završio prije pripovjednog teksta, a s druge strane, interna će opisati događaj koji se zbivao nakon početka pripovjednog teksta (usp. Grdešić 2015). Prolepsa je mnogo rjeđa od analepse, a razlog tome leži u privilegiranju napetosti pripovijedanja. Eksterna nam pruža informacije o događaju koji se zbio nakon završne točke, a interna prije završne točke pripovjednog teksta. Homodijegetičke prolepse pružaju buduće informacije o liku, radnji ili događaju o kojima se upravo pripovijeda, a heterodijegetična prolepsa pruža informacije o liku, događaju ili radnji o kojima se u tom trenutku teksta ne pripovijeda (Grdešić 2015).

Genette navodi kako ono što spontano nazivamo vremenom pripovijedanja zapravo predstavlja vrijeme potrebno za čitanje te, da za razliku od filma, ništa ne omogućuje determiniranje "normalne" brzine izvršenja (Grdešić 2015), a upravo je ova konstatacija ključna za razlikovanje vremena u književnosti i filmu. Vrijeme pripovijedanja u književnosti ovisno je o čitatelju i uvjetima čitanja, a projekcijsko vrijeme u filmu zadano je i samim time neovisno o gledatelju.

Kada je u pitanju koncepcija "vremena teksta", Genette smatra da tu nastaje najveća poteškoća jer je vrijeme teksta pseudotemporalno. Zato predlaže novu normu, odnosno fokus na odnos između trajanja događaja u priči (vremenski u satim, danima, minutama…) i dužine teksta koja mu je posvećena, odnosno broj redova i stranica (vidi u: Grdešić 2015). Takav odnos nije više samo vremenski, već uključuje i prostornu dimenziju, a nova je norma kojom se mjeri stabilnost brzina, odnosno tempo. Genette dalje naglašava da tekst nepromjenjive brzine ne postoji

(Grdešić 2015). Do ubrzavanja tempa dolazi kada se kratak odsječak teksta posveti dužem vremenskom periodu priče, a suprotno tome, do usporavanja dolazi kada se kratkom vremenskom periodu priče posveti duži odsječak teksta (Rimmon-Kenan 2002). Genette analizira četiri glavna tipa odnosa između vremena priče i vremena teksta: sažetak, opisna pauza, elipsa i scena (Grdešić 2015).

Lovrić također iznosi Genetteova četiri tipa pripovjednog trajanja, ali navodi i Genetteovo upozorenje da je nužno poštivati slijed pri čitanju, jer, kao što navodi Rimmon-Kenan, oslobađanje književnog djela od tog ograničenja dovelo bi do gubitka razumljivosti (usp. Lovrić 2016; Genette, 1980, Rimmon-Kenan 2002).

Sažetkom se bez detaljnog prikazivanja radnji ili govora u nekoliko rečenica, odlomaka ili stranica, kazuje nekoliko dana, mjeseci, godina. U opisnoj pauzi vrijeme teksta traje, a vrijeme priče stoji jer se tijekom trajanja opisne pauze u vremenu priče ništa ne događa. Elipsa je izostavljanje nekog događaja iz priče, a može biti eksplicitna, implicitna ili hipotetska. Scena ili prizor u pravilu podrazumijevaju dijalog i monolog te je vrijeme teksta jednako vremenu priče, ali je ta jednakost konvencionalne prirode (vidi u: Grdešić 2015; Genette 1980).

Mieke Bal, ovisno o trajanju, ističe dvije forme pripovijedanja – krizu i razvoj, a te forme bi odgovarale Genetteovim scenama i prizorima, ali s većim naglaskom na funkciju. Osnovna je distinkcija u tome što forma razvoja, ili pregleda, prikazuje veći period vremena, a forma krize, ili scene, kratak vremenski period (usp. Lovrić 2016; Bal 1999).

Učestalost se odnosi na koliko se broj puta neki događaj zbio u priči, a koliko je broj puta ispripovijedan u tekstu (Rimmon-Kenan 2002). Ovisno o tome ponavlja li se događaj ili iskaz, Genette prepoznaje četiri tipa učestalosti: u tekstu se pripovijeda jednom ono što se dogodilo jednom; u tekstu se pripovijeda više puta ono što se dogodilo više puta; u tekstu se pripovijeda jednom ono što se dogodilo više puta; u tekstu se pripovijeda više puta ono što se dogodilo jednom (vidi u: Grdešić 2015; Genette 1980). Prema učestalosti, dakle, pripovijedanje može biti singularno, singulativno, iterativno, repetitvno (Rimmon-Kenan 2002). Međutim, Stam napominje da i film i roman nude mogućnost koju Genette nije spomenuo, a to je kumulativna naracija, odnosno ona koja kombinira singularnu i repetitivnu naraciju, kao što je primjerice, s ponavljanjem traumatičnih događaja koje je neki od likova doživio (Stam 2008).

Peterlić na neki način slijedi Genetteov zaključak prema kojemu su opisivanje i pripovijedanje odvojeni jer opisivanje predstavlja simultanost, tj. svojevrsno zaustavljanje tijeka vremena, a pripovijedanje podrazumijeva protjecanje vremena. Tako se naracija veže za radnje i događaje smatrajući ih čistim procesima, stavljajući naglasak baš na vremenski dio priče, dok se deskripcija, odnosno opis, zaustavlja na predmetima i bićima. Stoga se prividno čini kao da opis zaustavlja tijek vremena. Genette dalje zaključuje kako svaka rečenica mora sadržavati opis, ali ne mora sadržavati radnju. Pritom je pripovijedanje, iako ne postoji bez opisivanja, nadređeno opisu. Peterlić argumentira tvrdnju o stalnoj prisutnosti opisa u filmu jer je potpuni vizualni opis prisutan u svakom prizoru (usp. Peterlić 2000; Lovrić 2016).

Ovdje možemo spomenuti i tehniku usporenog pokreta koja je zapravo postupak vremenske ekspanzije koji u književnosti ne postoji. Ono što bi se doimalo kao usporeno protjecanje vremena priče, zapravo je vrijeme pripovijedanja produženo izvanpripovjednim elementima i isprekidano opisnim pauzama (Gilić 2007).

Možemo zaključiti kako zbog mimetičnosti filma, opisi ne zahtijevaju zaustavljanje vremena jer bi se tako zaustavilo i projekcijsko vrijeme.

5.2. Likovi

Komparativna naratologija istražuje načine na koje se u adaptacijama dodaju, eliminiraju ili kondenziraju likovi. Tako se ponekad skupina likova reducira na jednog lika, mogu im se promijeniti imena, ali i njihov etnički identitet (Stam 2008; Grgurić 2015). Književni lik stvara svaki čitatelj sam za sebe, dok je filmski lik uvjetovan režiserovim izborom glumca, njegovim vanjskim izgledom i/ili snimateljskom interpretacijom. Lik je proces ili stanje postojanja, polifonijski skup glasova, ali lik je i društveni diskurs koji pripada određenoj kulturi (vidi u: Banovčić 2015).

Književni tekst, za razliku od filmskog, fizički izgled lika ne može prikazati odjednom i u cijelosti, nego ga opisuje samo do određene granice. I Chatman ističe da film umjesto nejasnih i često privatnih predodžbi nudi jednu, cjelovitu i nepromjenjivu sliku lika (vidi u: Chatman 1980; Kramarić 1989).

U okviru strukturalističke naratologije, likovi su nositelji radnje ili sekvence radnji te se stoga nazivaju akterima (Grdešić 2015). U nastavku će se ovaj rad pozivati na teoriju Rimmon-Kenan.

Mnogi su likovi proturječni konstrukti, ali forsiranje binarnih opreka umanjuje jedinstvenost njihovih identiteta. Likovi kojima je posvećena psihološka karakterizacija zaslužuju teoriju koja će biti u stanju objasniti njihovo mjesto i funkciju u pripovjednom tekstu (Rimmon-Kenan 2002). Rimmon-Kenan vjeruje da je moguće likove istodobno promatrati kao "osobe" i kao dijelove strukture ako prihvatimo da te dvije ekstremne pozicije zapravo pripadaju različitim aspektima pripovjednog teksta, priči i tekstu. Kada je posrijedi tekst, likovi su čvorišta verbalne strukture i ne mogu se izlučiti iz svoje tekstualnosti, a kada je riječ o priči, likovi su neverbalne ili predverbalne apstrakcije koje nikako nisu "stvarni ljudi", no jesu jednim dijelom modelirani na čitateljevoj koncepciji ljudi te na taj način podsjećaju na ljude. Prema tome, kada analiziramo priču, bavimo se likovima i njihovom klasifikacijom, a kada analiziramo tekst, analiziramo postupak karakterizacije (Rimmon-Kenan 2002).

Rimmon-Kenan poziva se na prijedlog klasifikacije Josepha Ewana koji predlaže tri kriterija za klasifikaciju likova: kompleksnost, razvoj i unutarnji život (vidi u: Grdešić 2015; Rimmon-Kenan 2002). Prema kriteriju kompleksnosti likovi mogu biti konstruirani oko jedne osobine ili jedne dominantne osobine, a razlikujemo i kompleksne likove s većim brojem svojstava. Prema kriteriju razvoja mogu biti statični i dinamični. Kada je u pitanju uvid u njihov unutarnji život, svijest lika može biti prikazana iznutra (tako da su misli i osjećaji lika dostupni čitatelju) i izvana, kada nam njihove misli ostaju nepoznanica (Grdešić 2015).

Čitatelj nema izravan pristup likovima, već ih mora rekonstruirati pomoću raznih informacija unutar teksta, a ta rekonstrukcija zapravo odgovara činu čitanja (Rimmon-Kenan 2002). Kad je riječ o likovima, imenujemo karakteristike njihove osobnosti, pokušavamo uvidjeti koje su njihove osobine stalne i stabilne, a koja njihova ponašanja nisu osobine, već osjećaji, raspoloženja, misli, privremeni motivi itd. Do svojstava lika, dakle, čitatelj dolazi isključivo preko pažljivog čitanja raznih znakova u tekstu, a ti znakovi su elementi karakterizacije. Rimmon-Kenan se opet poziva na Ewanovu teoriju karakterizacije u kojoj razlikuje dvije osnovne vrste tekstualnih indicija karaktera: izravnu definiciju i neizravnu prezentaciju. U izravnoj definiciji, pripovjedač navodi svojstva lika, pružajući nam gotovu informaciju o njegovom karakteru, a u neizravnoj prezentaciji svojstvo se ne spominje izravno, već se na različite načine prikazuje i oprimjeruje tako da čitatelj mora sam zaključiti o kojoj se osobini lika radi (vidi u: Grdešić 2015; Rimmon-Kenan 2002).

Karakterizacija pomoću izravne definicije pouzdana je isključivo ako dolazi od ekstradijegetičkog heterodijegetičkog pripovjedača, u pravilu sveznajućeg, koji svoje likove dobro poznaje upravo stoga što ih je stvorio. Ako izvor nije sveznajući pripovjedač, nego neki drugi lik, ta informacija prije služi karakterizaciji onoga koji govori nego onoga o kome se govori (vidi u: Grdešić 2015; Rimmon-Kenan 2002).

Umjesto da izravno navede i objasni osobine lika, pripovjedač ih može prikazati na različite načine. O njegovim osobinama saznajemo iz onoga što radi, kako govori, kako izgleda i čime je okružen. Prema tome, "kakav je neki lik" saznajemo iz njegovih radnji, govora, vanjskog izgleda i okoline (Rimmon-Kenan 2002).

Radnje, odnosno činove likova, Rimmon-Kenan dijeli u dvije kategorije: nerutinske (iznimne) i rutinske (navike) radnje. Nadalje, rutinske i nerutinske radnje mogu pripadati izvršenim, neizvršenim ili kontempliranim činovima. Izvršeni se odnose na nešto što je lik napravio, neizvršeni činovi podrazumijevaju nešto što bi lik trebao učiniti, ali ne čini, a kontemplirani činovi najčešće znače nerealizirane planove ili namjere lika (Rimmon-Kenan 2002).

Bilo da je riječ o govoru izgovorenom naglas ili unutarnjem monologu, govor je uvijek u službi karakterizacije, a važni su i forma i sadržaj, odnosno stavovi lika ili ideja koju zastupa. Karakterizaciji utemeljenoj na kauzalnoj vezi Rimmon-Kenan dodaje i vrstu karakterizacije koja se oslanja na prostornu bliskost, kao što je slučaj s vanjskim izgledom lika i njegovom okolinom. Međutim, takve veze između vanjskih obilježja lika i unutarnjih osobina imale su veliku težinu u književnosti 19. stoljeća. Rimmon-Kenan nadalje pravi razliku između vanjskih obilježja lika koja su izvan njegove kontrole, kao što je visina, boja očiju ili duljina nosa, od onih koja donekle ovise o njegovoj volji, poput frizure ili odjeće (2002). Takve sitne informacije Barthes naziva "informantima" koji funkcioniraju kao čiste datosti, za razliku od indicija koje podrazumijevaju odgonetavanje, a služe prije svega za proizvodnju učinka "iluzije zbilje" pripovjednog teksta (vidi u: Grdešić 2015; Barthes 1992). Pod okolinom Rimmon-Kenan smatra fizičko okruženje nekog lika, kao i njegovo ljudsko okruženje (obitelj, klasa). Kao što je to bio slučaj s vanjskim izgledom, tako se i odnos lika i njegove okoline često interpretira kao kauzalan premda je i ovdje veza zasnovana na prostornoj bliskosti, a ne na sličnosti (Rimmon-Kenan 2002).

5.3. Pripovjedač

Da definicija pripovjedača, kao tekstualne instancije koja posreduje pripovjedni tekst, bude prihvaćena, potrebno je bilo najprije istog razdvojiti od autora i lika. Američki književni kritičar Wayne Booth (1961) prvi je to učinio uvođenjem distancije implicitnog autora, a Chatman se na taj koncept pozivao kada je ujednačavao naratološku terminologiju za analizu književnosti s onom za analizu filma. Iz postavke kako pripovjedni "glas" nije nužan preduvjet filmskog pripovijedanja, a književnog jest, Chatman je umanjio važnost pripovjedača[2] te tako uvećao važnost implicitnog autora (vidi u: Gilić 1997). Bitnu zamjerku Chatmanovoj koncepciji implicitnog autora uputila je Rimmon-Kenan. Smatra da je taj koncept preblizak stvarnom autoru te uklanja implicitnog autora iz narativne komunikacije dajući prednost pripovjedaču (Kramarić 1989). Implicitni autor predstavlja po nizozemskoj kulturnoj teoretičarki Mieke Bal rezultat istraživanja značenja teksta (1999). Prema tome, o njemu se može raspravljati tek nakon interpretacije nekog teksta na temelju tekstualnog opisa.

Po Bal implicitni autor prelazi granice naratoloških interesa za pripovjedne aspekte pripovjednog teksta te smatra da naratologiju treba zanimati samo pripovjedač kojeg definira kao "instanciju koja iskazuje jezične znakove od kojih se sastoji tekst" (Bal 1999:19; vidi u: Grdešić 2015). U Genetteovoj teoriji nema mjesta za implicitnog autora, a Rimmon-Kenan ga također isključuje iz narativne komunikacije koja se na unutartekstualnoj razini odvija između pripovjedača kao pošiljatelja poruke i adresata[3] kao primatelja poruke. Chatman je kasnije ipak ustvrdio da svaki pripovjedni iskaz posreduje pripovjedač, makar bio ograničen na oko kamere (usp. Kramarić 1989; Grdešić 2015).

---

[2] Chatman je prema kriteriju prisutnosti pripovjedača tekstove podijelio na pripovjedne tekstove bez pripovjedača, tekstove s prikrivenim pripovjedačem i tekstove s otkrivenim pripovjedačem. Rimmon-Kenan u prikrivenog pripovjedača uključuje i Chatmanova odsutnog pripovjedača i uvodi tzv. maksimalno prikrivenog pripovjedača te predlaže da se umjesto razlikovanja između tekstova bez pripovjedača i onih s pripovjedačem radije služimo oprekom između prikrivenih i otkrivenih pripovjedača. Kasnije je Chatman ustvrdio da svaki pripovjedni iskaz posreduje pripovjedač. (vidi u: Rimmon-Kenan, 2002; Grdešić, 2015; Kramarić, 1989).

[3] Adresat je posrednik kojemu se pripovjedač u najmanjoj mogućoj mjeri implicitno obraća. U pripovjednoj komunikaciji sudjeluju stvarni autor i stvarni čitatelj (izvan teksta), pripovjedač i adresat (unutar teksta) te kao posredne instancije implicitni autor i implicitni čitatelj koje Genette i Rimmon-Kenan ne uključuju u komunikacijsku situaciju (vidi u: Kramarić 1989; Grdešić 2015).

Za razliku od drame ili filma, kojima na raspolaganju stoje sredstva za izravno prikazivanje radnje, pripovjedna proza zbog ovisnosti o jezičnom mediju ne može imitirati činove, nego ih mora prepričavati, kazivati, odnosno pripovijedati (Peleš 1999; Grdešić 2015). Nositelja tog kazivanja u pripovjednom tekstu nazivamo pripovjedačem, a Genette ga imenuje "glasom" koji u tekstu "govori" (vidi u: Grdešić 2015; Genette 1980). Pripovjedač je književni postupak kojeg u pravilu počinjemo osviješteno zamjećivati nakon što smo savladali definiciju fabule i vrste karakterizacije likova. Pripovjedačka razina kojoj pripovjedač pripada, opseg njegova sudjelovanja u priči, stupanj perceptibilnosti njegove uloge, njegova pouzdanost krucijalni su faktori u čitateljevu razumijevanju i stavu spram priče te ćemo ih kasnije i dodatno izložiti.

Kako je pripovijedanje (naracija) događaj kao i svaki drugi, ona može biti u različitim vremenskim odnosima s događajima iz priče. Pripovjedač može nešto kazivati u prezentu, perfektu ili futuru, a Genette je utvrdio četiri različita odnosa vremena pripovijedanja i vremena priče, na koje se poziva i Rimmon-Kenan. Tako naracija može biti naknadna (kasnija), prethodna (ranija), istovremena (simultana) i umetnuta (interpolirana) (Kramarić 1989; Grdešić 2015).

Genetteova je tipologija pripovjedača široko prihvaćena, a prihvatile su je i Rimmon-Kenan i Bal, dodatno ih razradivši. Podjela se vrši na temelju dvaju osnovnih kriterija: pripovjedne razine i opsega sudjelovanja u priči. Pripovjedni tekstovi unutar pripovjednih tekstova tvore stratifikaciju razina, a time je svaki unutarnji pripovjedni tekst subordiniran pripovjednom tekstu unutar kojega je umetnut. Najviša razina ona koja je izravno superiorna prvom pripovjednom tekstu i bavi se njegovom naracijom. Takvu razinu Genette naziva ekstradijegetičkom, a njoj je subordinirana dijegetska razina. Kada je riječ o podjeli prema pripovjednoj razini, pripovjedač može biti ekstradijegetički, intradijegetički, hipodijegetički, ovisno o tome na kojoj razini pripovijeda, a kada je posrijedi njegovo sudjelovanje u priči, tada je ili heterodijegetički (ne sudjeluje u priči) ili homodijegetički (sudjeluje u priči). Rimmon-Kenan tvrdi da je pripovjedač uvijek na jednoj razini iznad događaja o kojima pripovijeda (usp. Kramarić 1989; Grdešić 2015).

Genette je kombinacijom tih dvaju kriterija došao do četiri osnovna tipa pripovjedača. Ekstradijegetički – heterodijegetički pripovjedač pripovijeda priču u kojoj ne sudjeluje, i to s prve razine, a ekstradijegetički – homodijegetički pripovijeda priču u kojoj sudjeluje s prve razine. Intradijegetički – heterodijegetički pripovjedač pripovijeda priču u kojoj uopće ne

sudjeluje s druge razine, dok intradijegetički – homodijegetički pripovijeda s druge razine priču u kojoj sudjeluje (Grdešić 2015).

Rimmon-Kenan preuzela je Chatmanove stupnjeve uočljivosti, odnosno perceptibilnosti pripovjedača. Chatman ih nabraja počevši od minimalnih tragova pripovjedača u tekstu, odnosno od identifikacije mjesta radnje i identifikacije likova, pa sve do najuočljivijih znakova njegove prisutnosti: komentara radnje i likova, generalizacija i iznošenje vrijednosnh sudova, osvrtanje na vlastito pripovijedanje. Kada je u pitanju opis mjesta radnje, pripovjedač ga može samo navesti, kratko opisati, ostaviti ga neodređenog ili prikazati vrlo detaljno. U identifikaciji likova što je pripovjedač više prikriven, to će manje informacija otkriti o svojim likovima pa će takvi pripovjedači prednost dati posrednoj karakterizaciji likova putem njihovih radnji, govora i misli. Suprotno tome, ako je pripovjedač otkriveniji, tada će uz identifikaciju lika najčešće ponuditi i njegovu izravnu definiciju. Pripovjedača se može percipirati i po vremenskom sažetku jer on odlučuje što se može skratiti, produljiti ili preskočiti. Definicija lika za razliku od identifikacije, upućuje na otkrivenog pripovjedača koji izravno navodi i opisuje svojstva lika, a nerijetko uključuje i interpretaciju ponašanja lika. Ako pripovjedač navodi misli i osjećaje svojih likova ne mora biti nužno jako uočljiv, primjerice ako daje prednost perspektivi lika putem pripovjednih tehnika pripovijedanog i unutarnjeg monologa. No, ako inzistira na pružanju informacija o onome što lik nije mislio, nije znao da misli ili je mislio, ali nije izgovorio, tada pripovjedač pokazuje "sveznanje". Kada adresatu priopćuje ono što lik nije znao da misli, ulazi u područje njegova nesvjesnog, a kada nas informira o onome što nije rekao, razotkriva ono što je lik htio skriti. U oba ta slučaja, pripovjedač je svojim znanjem nadređen liku. U komentaru pripovjedač može komentirati priču, kao i naraciju. Prva je vrsta komentara priče interpretacija, druga je vrsta pripovjedačeva komentara priče prosuđivanje, a treća je vrsta komentara priče generalizacija koja podrazumijeva pripovjedačevo iskazivanje stavova o raznim društvenim i kulturnim pojavama. Komentar naracije, tj. samog pripovijedanja najradikalnije ukazuje na postojanje pripovjedača u tekstu jer svraća na činjenicu da je tekst konstruiran, sastavljen (usp. Grdešić 2015; Kramarić 1989).

Pripovjedni tekst može biti ispripovijedan u prvom i trećem licu. Treće je lice pouzdanije i daleko, a prvo nepouzdanije i blisko. Bliskost je komunikacije najjača strana pripovijedanja u prvom licu, a pripovjedačeva potencijalna nepouzdanost također može privlačiti čitatelje. Rimmon-Kenan razlikuje tri osnovna izvora pripovjedačeve nepouzdanosti, a to su: ograničeno znanje, osobna upletenost pripovjedača te problematičan sustav vrijednosti.[4] Izraelska teoretičarka kao osnovne karakteristike sveznajućeg pripovjedača navodi znanje o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, znanje o tome što se zbiva na nekoliko različitih mjesta u isto vrijeme, prisutnost na mjestima na kojima je lik sam, odnosno bez pratnje, te poznavanje misli i osjećaja likova (usp. Kramarić 1989; Grdešić 2015).

Trenutak u kojem se ekstradijegetički pripovjedač otkriva kao stvoritelj likova na (intra)dijegetičkoj razini ili kada se likovi počnu obraćati svom kreatoru, Genette naziva pripovjednom metalepsom. Metalepsa razotkriva postupak pisanja i nastanka pripovjednog teksta, ukazujući na artificijelnost i konvencionalnost, fokusira se na problem odnosa autora i njegovih likova, a može se, primjerice, raditi o usputnim komentarima pripovjedača koji na tren ukazuju na činjenicu da je djelo koje čitamo umjetno proizvedeno (vidi u: Grdešić 2015; Genette 1980).

Druga je vrsta antimetalepsa, suprotna od autorove u kojoj fikcijski svijet ulazi u zbiljski svijet autora.

5.4. Fokalizacija

Točka gledišta u romanu može biti doslovna ili figurativna, no takva može biti i u filmu. Doslovna bi se odnosila na materijalnu točku gledišta, odnosno kamere, a figurativna bi se odnosila na različite načine na koje ta kamera snima scene i na različite kinematografske načine kontroliranja i upravljanja scenama. Seymour Chatman također ističe razliku između gledišta i pripovjedačkog glasa. Za njega gledište ili perspektiva predstavlja fizičko mjesto ili ideološku situaciju prema kojoj pripovjedni događaji stoje u relaciji, a glas je, s druge strane, govor ili drugo otvoreno sredstvo kojim su događaji iskomunicirani publici. Gledište je, dakle, perspektiva prema kojoj se iskaz oblikuje, a iskaz je posljedica pripovjedačkog glasa. Prema tome, gledište pripada priči, a pripovjedački glas diskurzu (vidi u: Lovrić 2016; Chatman 1978).

[4] Problem trećeg izvora pripovjedačeve nepouzdanosti leži u činjenici da ne znamo što je norma (vidi u: Grdešić 2015).

Točka gledišta obuhvaća mnogostruke aspekte, a u filmu je dvostruko važnija baš zbog svoje neodređenosti. Prema Josepu Lluisu Feceu razlikovanja između gledišta, odnosno modusa (eng. mode) i glasa (eng. voice) općeprihvaćena su u analizi pripovjednih tekstova, gdje se prvi od njih odnosi na regulaciju pripovjednih podataka, a drugi na proučavanje narativne instancije. Tako modus odgovara pitanju tko vidi, a glas pitanju tko govori (Fece 2004). Gledište može ukazivati na ideološko usmjerenje, emocionalni stav ili kut pod kojim se priča pripovijeda te na njega utječe svaki pojedinačni filmski postupak, poput kuta kamere, žarišne duljine objektiva, kostima, glumačke izvedbe i mizanscene (usp. Grgurić 2016; Stam 2008).

Kada je u pitanju točka gledišta, Stam (2008), Fece (2004), Hutcheon (2006) i drugi preuzimaju Genetteovu klasifikaciju te nude modele koji su praktični pri uspoređivanju filmske adaptacije i romana.

Termin fokalizacije uveo je Gerard Genette kako bi razjasnio problematiku između onoga "tko gleda" i "tko govori". Nepreciznosti koje su nastale neadeakvatnim terminima "perspektive" i "točke gledišta" potaknule su Genettea da se pozabavi svakim kriterijem posebno te je, sukladno navedenom razdiobom, predložio naraciju (onaj koji govori) i fokalizaciju (onaj koji vidi). Fokalizaciju je klasificirao u tri tipa, nultu, vanjsku i unutarnju (usp. Grdešić 2015; Genette 1992).

Grdešić dalje navodi kako je Genette do te podjele došao kombinirajući "gledište" Jeana Poiullona i "aspekta" pripovjednog teksta" Tzvetana Todorova (vidi u: Grdešić 2015). Prvi je tip fokalizacije onaj koji Pouillon naziva "gledanjem odostraga", a Todorov označava formulom "pripovjedač > lik", odnosno slučaj kada pripovjedač zna više od lika ili kaže više nego što lik zna. Takva je fokalizacija tipična za klasični pripovjedni tekst sa sveznajućim pripovjedačem pa je Genette naziva pripovjednim tekstom s nultom fokalizacijom ili nefokaliziranim pripovjednim tekstom. Drugi tip u kojem pripovjedač kaže samo ono što određeni lik zna, u tzv. Pouillonovu "gledanju odostraga", odnosno Todorovljevom formulom "pripovjedač = lik", Genete naziva pripovjednim tekstom s unutarnjom fokalizacijom, a takva fokalizacija može biti fiksna, promjenjiva te mnogostruka (Grdešić 2015; Genette 1992).

Poiullonovo "gledanje izvana" Genette naziva pripovjednim tekstom s vanjskom fokalizacijom. U tom slučaju pripovjedač kaže manje nego što lik zna, što se može iščitati iz Todorove formule "pripovjedač < lik", a takva je fokalizacija vezana uz one pripovjedne tekstove u kojima se

pripovjedač ponaša kao oko kamere te nema pristup mislima i osjećajima likova. Genetteova tipologija funkcionira kad se promatra djelo u cjelini, a kao što i sam navodi, nijedna od formula fokalizacije ne mora se odnositi uvijek na čitavo djelo (Grdešić 2015, Genette 1992).

Ako kao prevladavajući tip fokalizacije u nekom pripovjednom tekstu shvatimo, primjerice, unutarnju fokalizaciju, onda se trenutci u kojima se u tekstu javlja nulta ili vanjska fokalizacija, tumače kao privremene povrede koda (a da ne dovode u pitanje funkcioniranje cjeline). Takva odstupanja Genette naziva alteracijama i dijeli ih na dvije vrste, paralipsu i paralepsu (Grdešić 2015; Genette 1992). Paralipsa je slučaj u kojem pripovjedač određenu informaciju krije od adresata, odnosno situacija koja podrazumijeva pružanje manje informacija no što je dopušteno kodom fokalizacije koja određuje cjelinu pripovjednog teksta, dok je paralepsa obrnuti slučaj, odnosno davanje informacije koju je trebalo izostaviti s obzirom na cjelokupni kod pripovjednog teksta (Grdešić 2015).

Genetteovu tipologiju fokalizacije kritizirala je njegova najveća kritičarka Mieke Bal (usp. Bal 1999; Grdešić 2015). Mieke Bal se u svojim analizama više posvećuje fokalizaciji kao univerzalnom intermedijalnom problemu zajedničkom svim tekstualnim i narativnim oblicima te pokušava razriješiti razliku između "onih koji vide" i "onih koji govore", odnosno između pogleda kroz koji je priča predstavljena i identiteta, osobe ili glasa, koji kazuje priču (usp. Bal 1999; Purgar 2013).

Dakle, Mieke Bal uvodi razliku između aktera koji vidi i onoga što je viđeno, odnosno između subjekta fokalizacije, tj. fokalizora i objekta fokalizacije. Za nju je fokalizacija shvaćena kao odnos između opažanja, odnosno percepcije, opaženih elemenata i gledišta. Bal smatra da se svaki pol tog odnosa treba proučiti. Subjekt fokalizacije točka je u pripovjednom tekstu s koje se sagledavaju opaženi elementi te se može poklapati s likom ili biti izvan njega. Kada je fokalizacija vezana uz lik koji sudjeluje u priči, tada se naziva unutarnjom fokalizacijom, a u slučaju anonimnog aktera koji je postavljen izvan fabule te djeluje kao fokalizator govorimo o vanjskoj fokalizaciji. Bal tako odbacuje Genetteovu nultu fokalizaciju. Prema Bal, objekt fokalizacije može biti neopažljiv i opažljiv. U slučaju opažljivosti, podrazumijevamo sve ono što lik doista vidi izvan sebe, a pritom se misli na okolinu, druge likove i slično, s druge strane neopažljivost objekta fokalizacije odnosi se na unutarnji svijet lika, odnosno na misli, osjećaje, fantazije ili sjećanja (Bal 1999; Grdešić 2015).

Rimmon-Kenan također smatra Genetteov pojam fokalizacije restriktivnim, a slijedeći Bal, tvrdi da fokalizirano može biti viđeno izvana ili iznutra te predlaže četiri vrste odnosa između subjekta i objekta fokalizacije. U prvom odnosu vanjski fokalizator percipira objekt izvana pa su tako predstavljene samo izvanjske manifestacije predmeta, u drugom je slučaju objekt percipiran iznutra od strane vanjskog fokalizatora, a to podrazumijeva pripovjedačevo prepričavanje misli lika. U trećem slučaju unutarnji fokalizator percipira objekt izvana, a to se u pravilu odnosi na njegovu percepciju. Četvrti je slučaj kada unutarnji fokalizator percipira objekt iznutra pa je tada najčešće i sam lik fokalizator i fokalizirano, a uvid u njegovu svijet dobivamo putem pripovjednih tehnika unutarnjeg monologa i pripovijedanog monologa (usp. Rimmon-Kenan 2002; Grdešić 2015).

Nužno je napomenuti da se u suvremenoj naratologiji jedni slažu sa Genetteom te tvrde da samo pripovjedači mogu biti fokalizatori, dok drugi, poput Seymoura Chatmana, tvrde da fokalizatori mogu isključivo biti likovi, a Bal i Rimmon-Kenan smatraju da i pripovjedači i likovi mogu biti fokalizatori (Grdešić 2015). Kako u filmu, za razliku od književnosti, nije moguće precizno razlikovati objektivno viđenje lika i njegov unutarnji život, pojam fokalizacije vrlo je koristan pri proučavanju prikazivanja unutarnjeg života na filmu. Prema tome, treba voditi računa o razlikama u koncepcijama koje su izložili navedeni autori. Fece nas upozorava kako je fokalizacija pitanje odnosa modusa i regulacije narativnih podataka, stoga ju nije praktično dijeliti na pojmove fokalizator, odnosno fokalizirano (Fece, 2004). Svi oni se, međutim, slažu da fokalizacija unutar priče može varirati, odnosno da je fokalizacija promjenjiva, ponekad i nedosljedna pa je najsigurnije pratiti njezine promjene na razini rečenice, odlomka ili dijela teksta (Fece 2004; Grdešić 2015).

Ovaj će rad pri ilustrativnoj analizi filmske adaptacije promatrati fokalizaciju u Genetteovim terminima nulte, unutarnje i vanjske fokalizacije. Nulta je ona u kojoj je priča nefokusirana, a odnosi se na sveznajućeg pripovjedača, koji, u odnosu na lik priče, može zauzeti unutarnju ili vanjsku fokalizaciju. U slučaju unutarnje fokalizacije pripovjedač zna ono što i lik zna te bi u filmu subjektivni kadar bio zadužen za takav oblik fokalizacije. Vanjska fokalizacija slučaj je u kojem pripovjedač opisuje likove kao da ih promatra izvana i ne miješa se u njihov unutarnji život.

6. Transmedijalna naratološka analiza filmske adaptacije istoimenog romana *Nepodnošljiva lakoća postojanja*

U analizi adaptacije napustit ćemo preokupacije aspektima vjernosti te ćemo najprije uzeti u obzir kulturalno i sociološko okruženje koje je utjecalo na produkciju izvornog teksta te uvjeta u kojima je redatelj radio, odnosno što je sve pridonijelo oblikovanju filma. Esencijalno je razjasniti neke izvore i utjecaje kojima je predložak i filmski tekst okružen.

6.1. Kontekst

Šezdesetih godina 20. stoljeća čehoslovački su čelnici, poput Aleksandra Dubčeka, pokušali uvesti skromne političke reforme. U toj atmosferi ublažavanja represije pojavili su se razni umjetnici i zatražili još brže reforme. U lipnju 1967. godine Kundera se obratio četvrtom Kongresu čehoslovačkih pisaca te je u tom obraćanju zatražio otvorenu raspravu i okončanje represije i cenzure. Kazna za one koji su sudjelovali na tom Kongresu nije zaustavila pritisak na reformu. Dubček je u siječnju 1968. godine postao premijerom i pokušao je čehoslovački socijalizam učiniti humanijim. Pokret nije naišao na odobravanje Sovjeta koji nije želio da nijedna od satelitskih država značajno pomakne svoje orbite. Posljedično, sovjetske su trupe okupirale Čehoslovačku u kolovozu 1968. godine, uklonile Dubčeka i postavile surov i represivni režim. Piscima je bilo zabranjeno javno govoriti ili objavljivati svoja djela, a Kunderi je sedam godina bilo zabranjeno putovati na Zapad. Godine 1975. Kundera se preselio u Francusku.

Roman *Nepodnošljiva lakoća postojanja* objavljen je u Parizu i New Yorku 1984. godine, a vrlo je brzo postao međunarodnim bestselerom. Roman koji funkcionira na različitim razinama nudi pregršt teorijskih pozicija za raspravu. Velik broj interpretacija djela ukazuje na ovu složenost. Postoje oni kritičari koji roman vide kao istraživanje pojma ljubavi, dok ga drugi vide kao dramatični prikaz ruske invazije na Čehoslovačku. Moguće je također čitati roman i kao filozofsku studiju, počevši od Nietzscheova vječnog vraćanja i Parmenidove dihotomije. Pronalazimo i književne kritičare koji su se usredotočili na strukturu romana pa zaključuju da roman emulira glazbeni sastav poput simfonije, uz uvođenje te ponavljanje istih tema i događaja (Henningfeld 2003). Kunderino je djelo tako ujedinilo problematiku ruske okupacije

Čehoslovačke s ljubavnom pričom, filozofskim skepticizmom postmodernizma te naglašenim pitanjem o odnosu kiča i umjetnosti (Solar 2003).

U jednom od intervjua na pitanje jesu li ga kulturna previranja motivirala na režiranje adaptacije, Philip Kaufman odgovara kako ga nije ključna 1968. godina potaknula na adaptiranje romana, već Miloš Forman koji je prvotno trebao raditi adaptaciju. Kako je Forman imao dvoje djece u tadašnjem okupiranom Pragu, bojao se za njihovu sigurnost jer je Čehoslovačka sve do 1989. godine bila pod vlašću Sovjetskog Saveza. Film je producirao Saul Zaentz, adaptaciju romana u scenarij radili su Forman i Jean – Claude Carriere, a Orion je projicirao film u kinima 1988. godine. Većina tadašnjih reakcija na adaptaciju odnosila se na tradicionalne tekstualno orijentirane pristupe filmskoj adaptaciji pa je tako film evaluiran kao film zasnovan na tim komparacijama. U najviše slučajeva, kritika žali za gubitkom pripovjedača koji je eksplicitno vidljiv u romanu (Cattrysse 1997). U svojem eseju Cattrysse tvrdi da je film prvenstveno "američka produkcija za američku javnost", ne samo zato što je film producirao i režirao Amerikanac, nego i njegovi financijski i drugi podatci o proizvodnji (filmski proračun od 17 milijuna dolara) također ukazuju na to da je prva namjera filmaša bila proizvesti klasični narativni holivudski film (Cattrysse 1997).

Fašalek napominje da treba imati na umu da filmovi koji se izdaju na nacionalnim i globalnim razinama, kako bi ostvarili financijsku dobit, imaju tendenciju izbjegavanja političkih kontroverzi, a kreatori pokušavaju biti oprezni kako ne bi vrijeđali bilo koju skupinu koju smatraju utjecajnom. Sadržaj filma i stil tako ciljaju na privlačenje masovne publike koja bi vratila uloženi novac (Fašalek 2018). U sljedećem dijelu rada pomnije ću analizirati film kao proizvod, odnosno rezultat promjene.

6.2. Adaptacija kao proizvod

Očito je već pri prvom uvidu u adaptaciju da roman funkcionira kao primarni model po kojem se kreira film. Tako film na razini priče prezentira iste događaje i likove kao i roman: Tomaša, Terezu, Sabinu i Franza. I film i roman kao središnjeg lika prikazuju praškog doktora Tomaša koji iznimno voli žene, a pogotovo neovisnu umjetnicu Sabinu. Nakon što Tomaš upozna Terezu, koja na njega vrši pritisak izbora između nje kao svojevrsne ljubavi života i njegovih seksualnih želja prema drugim ženama. Tomaš naizgled uspijeva oboje, a kad Rusi uđu u Prag, svi se sele u Švicarsku. Tomaš, međutim, nastavlja svoje afere sa Sabinom i drugim ženama koje

Tereza ne može tolerirati pa se vraća natrag u Prag. Ubrzo nakon Tereze, Tomaš se također odlučuje na povratak u okupiranu zemlju, znajući da više izlaza iz nje nema. Zbog svojih prethodnih antisovjetskih komentara neće zadržati staru profesiju pa radi kao perač prozora. Tereza i Tomaš završavaju na farmi kao poljoprivrednici. Sabina odlazi u Ameriku, a Franz, njezin novi ljubavnik, uputio se prema Kambodži. Na kraju, čini se, kao da je Tomaš napokon izabrao.

Kundera priču započinje pod utjecajem Nietzscheove filozofije pa tako u roman uključuje i filozofiju i psihoanalizu, koristeći ih kao alat da objasni psihu likova i njihovih djela, kao i *težinu* i *lakoću* međuljudskih odnosa, ljubavi i seksa. Nakon razmatranja pozitivnih i negativnih strana oba ekstrema, pripovjedač prelazi na uvođenje vodećeg lika. Film, s druge strane, započinje klasičnom holivudskom manirom te se predstavlja kao film u produkciji Saula Zaentza pod redateljskom palicom Philipa Kaufmana. U terminima autorstva, film se prezentira prije svega kao originalni rad produkcijske kuće, redatelja i ostalih filmskih profesionalaca, a da je film baziran na romanu, postaje jasno tek na trinaestom mjestu uvodne špice. Atmosfera koju film stvara pomoću dugih kadrova, boja, kostima, svjetla i glazbe, zrači podtekstom knjige s jedne strane svojim melankoličnim senzibilitetom ali s druge strane i vedrim.

Film tako za razliku od romana kreće suprotno, s nekom vrstom lakoće i vesele izvanprizorne glazbe. Glazba u ovom slučaju funkcionira autonomno u odnosu na naraciju, a istovremeno služi izricanju osjećaja prikazanih likova. Cattrysse ovdje ispravno uočava glazbenu kompoziciju filma. U početnoj sekvenci, u trajanju od pet i pol minuta, provlači se treći stavak veselog violinskog koncerta *Bajka* Leoša Janáčeka. Film tako uklanja pripovjedača te koristi scene seksa i prirodu Tomašove profesije za utvrđivanje glavnih atributa njegova karaktera.

Glavni razlog uključivanja seksualnih prizora u holivudske slike u osamdesetima, iznosi Patricija Fašalek u svojem članku *The Unbearable Lightness of Being: Beetwen the Book and the Movie,* leži u njegovoj želji da zabavlja publiku i stvori specifične kulturne vrijednosti toga doba (2018). No, Fašalek napominje da ono što možda više uznemiruje nije ono što se prikazuje, već kako i u kojem kontekstu kreatori filmova uređuju scene iz knjige i različita značenja koja su scenama dali nakon uklanjanja pripovjedačevih psiholoških i filozofskih objašnjenja, koja su uvelike pridavala dubini likova i njihovih akcija. Razlog uklanjanju takvih objašnjenja njihove psihe može ležati u namjeri autora da seksom učine film zabavnim, ali i da uklone težinu Kunderine

knjige (usp. Fašalek 2018). Frontalno golo tijelo ipak je veća značajka europskih filmova, koji su oduvijek bili manje konzervativni kad je riječ o golotinji, a to nije jedina stvar koju je Kaufman "posudio" od europskog filma. U film je uključeno i nekoliko elemenata koji bi mogli biti povezati s talijanskim neorealizmom, naprimjer praćenje življenja ljudi bez utjecaja na život glavnog lika, što uzrokuje zakrivljenost događaja. Iako se Sabina na početku pojavljuje kao moguća prijetnja Tomašu i Terezi, ona, kao u knjizi, ne ometa način na koji se očekuje od klasične pripovijesti. Nadalje, stvarne arhivske snimke sovjetskih tenkova koji su ulazili u grad bio je predviđen za film Jana Nemeca, koji je snimao u Pragu u vrijeme invazije. Plan je bio snimiti film u Jugoslaviji, ali vojska nije željela uvrijediti Ruse pa su se odlučili na snimanje u francuskom Lyonu (usp. Fašalek 2018; Cattrysse 1997).

6.3. Adaptacija kao proces stvaranja

U sagledavanju adaptacije kao procesa stvaranja uzet ćemo u obzir narativ te narativne elemente koje se prenose iz medija u medij.

6.3.1. Teme

Ključna je tema Kunderina djela dihotomija lakoća – težina preuzeta iz Parmenidove filozofije. Prema Kunderi predstavlja paradoks koji se ne može riješiti pa se tako čini da ni jedan od likova u konačnici ne pronalazi rješenje. Prema Parmenidu, filozofu suprotnosti, lakoća je pozitivna, a težina negativna. Kundera povezuje težinu s Nietzscheovom filozofijom vječnog povratka te tvrdi kako vječni povratak ne postoji i da čovjek ima samo priliku probati jedan put i stoga nema svrhu usporedbe ili značenja. Njegov pripovjedač tvrdi kako je: "…suprotnost težina – lakoća najtanstvenija i najmnogoznačajnija od svih suprotnosti" (Kundera 2000:12). U vječnom je kruženju sve sivo i jednako pa likovi Tereze i Tomaša, kao i Sabine i Franza, vjerno prikazuju prokletstvo kretanja u krug koje se manifestira njihovim ispražnjenim egzistencijama (svojim životima oni ne uspijevaju dati nikakav smisao). Prihvatiti *lakoću* bića znači prihvatiti određeni nedostatak krajnjih značenja u životu. Tomaš i Sabina okarakterizirani su *lakoćom*, ali je Sabina ekstremniji primjer jer se dosljedno odbija vezati. Tomaš se, s druge strane, vraća Terezi u Prag. Likovi koji su *teški*, ne mogu prihvatiti nepodnošljivu lakoću postojanja te nastoje pridavati značenje i *težinu* onome što smatraju važnim u životu. Tereza i Franz predstavljaju *teške* likove.

Kundera također koristi politiku za povijesnu pozadinu i portretira sovjetsku vojnu okupaciju Praga te ju opisuje kao užasavajuću. Kulturni svijet u kojem su Tomaš i Sabina pripadali u ranim poglavljima romana trajno je uništen, a Tomaš, Sabina i Tereza prepoznaju jednu od najvažnijih ideja, da su sve političke i ideološke stranke u osnovi iste. Sabina to prepoznaje na umjetničkoj razini, Tomaš osjeti kad ga traže potpis za peticiju, a Tereza na intuitivnoj razini osjeti da su sve stranke antiindividualističke. Treba napomenuti da su svi likovi apolitični, ali s druge strane, Kunderini karakteri imaju snažna osobna uvjerenja s političkim implikacijama. Tako Tomaš u svojem članku osuđuje komunistički režim. Kunderino živopisno pripovijedanje vodi nas prema borbi progona, nadzora, cenzure, strahote i degradacije. U romanu je politika temelj mnogih rasprava i esejističkih meditativnih poglavlja, a u filmu se takvi postupci prikazuju snimkama koje pokazuju posljedice ruske invazije.

Kundera predstavlja i seksualnost u smislu lakoće i težine. *Laki* likovi Tomaša i Sabine u romanu su prikazani erotski i svoju seksualnost shvaćaju kao generativnu i kreativnu. Sabina slika kao što vodi ljubav, Tomaš liječi svoje pacijente istom preciznošću koju koristi za zavođenje žena,[5] a ne osjeća krivnju zbog seksualnog promiskuiteta. *Teški* likovi Tereze i Franza obilježeni su seksualnom krivnjom. Tereza mrzi tijela, pogotovo vlastito, a Tomašove izvanbračne izlete sve teže podnosi. Franz također ne može spavati s drugim ženama pa naposljetku ostavlja svoju ženu, ne koristeći fizičku snagu u krevetu, jer ljubav znači odricanje od snage (Kundera 2000:117,118).

Film je također preuzeo teme iz Kunderina djela. Kako im je bila namjera snimiti film prije svega u klasičnom holivudskom formatu, filozofske teme uklonjene su iz filma, a politička događanja adaptirana u film tako da su koristili arhivske snimke sovjetske invazije.

6.3.2. Vrijeme

Pripovjedač u romanu koristi opisne pauze, umetnute meditativne ulomke, sažetke i elipse, vrijeme je teksta diskontinuirano. Pripovjedač otvoreno koristi anakronije kako bi nam opisao prethodne događaje koje su važne za aktualnu radnju, ali i one koje se tek trebaju dogoditi. Neki se događaji više puta ponavljaju u romanu, poput scene plesa (usp. Kundera 2000:26-27, 74-75). Takvi su događaji u filmu ispričani samo jednom. Film nije preuzeo niti Kunderin model

[5] Vidi uvodnu scenu filma.

narativnog izlaganja, već se odlučio za kronološko prikazivanje događaja. Razlog tome možemo također pronaći u njihovoj prvoj intenciji snimanja klasičnog narativnog filma. Redundantna sižejna struktura zapleta, priča motivirana žanrovskim pravilima, kao i linearnost, svrhovitost i usmjerenost sretnom ili iskupljujućem kraju neke su od glavnih značajki klasičnog narativnog filma (Turković 2013).
Premda sa projekcijskim vremenom kroz nepuna tri sata film nije determiniran i onom konvencijom koja "nalaže" klasično trajanje ne dužim od dva sata (usp. Cattrysse 1997).

6.3.3. Pripovjedač

U Kunderinu je romanu priča ispripovijedana heterodijegetičkim naratorom koji sebe eksplicitno prezentira kao pripovjedač na ekstradijegetičkoj razini. Tako je Kunderin pripovjedač izravno superioran pripovjednom tekstu, a ne sudjeluje u priči i bavi se njegovom naracijom. Čitatelju nudi kulturološke i filozofske eksplikacije te time svoj roman situira u širi kontekst europske umjetnosti i filozofske misli. Referira se kao autor i koristi prvo lice jednine, a ponekad se direktno obraća čitatelju u drugom licu jednine. U drugim slučajevima, uključuje čitatelja direktno u njegove misli zamjenicom "mi". Pripovjedač se također referira na čin pisanja, odnosno koristi metalepse kako bi razotkrio postupke pisanja, ali i sukobljava se s temama koje su izvan intradijegetičke priče.

Uočljivost Kunderina pripovjedača možemo lako prepoznati i kroz opise mjesta radnje, premda su ti opisi najčešće kratki, prepoznajemo ga prema otvorenoj identifikaciji likova, kao i prikrivenoj karakterizaciji. Pripovjedač nadalje koristi opise i detalje koji zapravo ne narušavaju cjelinu djela, već služe čitatelju za lakše prepoznavanje misli i osjećaja likova, ali ponekad se mogu smatrati potpuno nepotrebnima u određenim trenutcima (Solar, 1997:38), kao što pronalazimo u sljedećem citatu: "Zahodske školjke u modernim kupaonicama rastu iz poda kao bijeli cvjetovi lopoča." (Kundera 2000:197). Pripovjedač također svoje komentare koristi za interpretaciju priče kao u sljedećem slučaju: "Sad možemo bolje shvatiti smisao tajnoga Terezinog poroka…" (Kundera 2000:63), ali također ih koristi i za prosuđivanje: "Čini mi se da je Tereza produženje one geste kojom je majka daleko od sebe odbacila svoj život ljepotice" (Kundera 2000:62).

Metalepsa kao izravno razotkrivanje pisanja najradikalnije ukazuje na postojanje pripovjedača. Svoje likove i djelo otvoreno prikazuje kao rezultat vlastite mašte, pa piše: "Bilo bi glupo kad bi

autor pokušao uvjeriti čitatelja da su njegovi junaci stvarno živjeli" (Kundera 2000:53). Njegova je pouzdanost na najvišem stupnju kako posjeduje neograničeno znanje, odnosno uvid u unutarnji život likova, ali i neupletenost u priču pridonosi njegovoj pouzdanosti. Nadalje, Kunderin pripovjedač također ne slijedi kronološki slijed događaja pa se radije služi umetnutim ili naknadnim pripovijedanjem. Njegova je naracija diskontinuirana pa otud i fragmentarna forma.

Instanca pripovjedača u filmu je gotovo odsutna, jer su kreatori filma htjeli priču prezentirati u klasičnijem narativnom stilu. To znači da za razliku od romana glas naratora ostaje prilično tajnovit. Cattrysse odsutnost pripovjedača u filmu vidi također kao oblik transdistancijacije (1997). Taj je pojam skovao Genette kako bi prikazao metaforičku udaljenost priče i čitatelja, odnosno što je narativni glas jači, veća je i udaljenost između čitatelja/gledatelja, a ako je narativni glas manji, manja je i udaljenost.

Klasični narativni film odolijeva jezično centriranom pripovjedaču jer se izlaganje vizualno-verbalnom reprezentacijom zbiva s naglaskom na kombinaciji vizualnih prizora, slike i zvuka, a najmanje s naglaskom na izravnu prisutnost glasa komentara u filmu. Pripovijedanje je u filmu prema kronološkom slijedu, a tek pred kraj priče napušta takav poredak. U sceni Terezina plesa u seoskoj krčmi, Tomaš pomisli na Sabinu, a u tom trenutku umetnutim pripovijedanjem, film prikazuje Sabinu kako radi u kućici pored mora gdje dobiva pismo od Tomaševa sina. Zamišljenu i uplakanu Sabinu prekida scena u kojoj ponovno vidimo Terezu i Tomaša. Naracija se zaustavlja u trenutku ulaska auta u blistavo bijelo svjetlo. Na taj način film ne završava previše pesimističnom notom, a u skladu s glavnom temom, film održava ravnotežu između lakoće i težine bića.

6.3.5. Likovi

Tomaš pripada češkoj intelektualnoj eliti do sovjetske invazije. Oduzeta mu je karijera zbog anti-komunističkog članka koji je napisao te u idealnom slučaju Tomaš želi izbjeći političke stranke. Nakon gubitka privilegije prakticiranja medicine, Tomaš postaje perač prozora, a kasnije poljoprivrednik, spuštajući se tako do nižih slojeva društva u potrazi za mirnim životom. On pokušava prakticirati filozofiju lakoće. Smatra seks i ljubav dvama posebnim entitetima. Spava s mnogim ženama, a voli jednu. Ne vidi problem u istodobnom postojanju tih dviju aktivnosti. Iako intelektualac i mislilac nije romantični idealist poput Franza. Sabina ga naziva "potpunom

suprotnosti kiču" (Kundera 2000:20). Njegov pragmatizam, iskustvo i individualizam čine ga neodlučnim identificirati se kao politički liberal ili vjerni suprug, a bolnički kolege smatraju ga disidentom. Tomašov lik se ne mijenja fundamentalno tijekom trajanja romana. Umjesto toga, Tomaš kao da nosi malo količine težine, a također postaje ciničniji jer postaje nesiguran u svoje čvrste stavove o životu i biću. Zbog ljubavi prema Terezi obuzdava svoje erotske avanture.

Tereza ne osuđuje Tomaša zbog nevjerstava, nego se karakterizira kao slabija od njega. Jedini put kad je jača upravo je odlazak iz Zuricha nazad u Prag, da oslobodi Tomaša tereta ljubavi. Predstavlja neku vrstu težine koju Tomaš ne može odbaciti. Priznaje postojanje naivnosti u svom političkom radu. Tereza se znatno mijenja tijekom romana jer je prisiljena prepoznati nemogućnost ostvarenja njezinih mladenačkih snova. Predstavlja čistoću i nevinost koja Tomaša vodi da ju vidi kao "…dijete koje je netko položio u smolom premazanu košaru i poslao niz rijeku" (Kundera 2000:13). Tereza čeka da upozna nekog poput Tomaša, a gdje su Tomaš i Sabina *lagani*, tu je Tereza *teška*.

Sabina je češka slikarica i Tomašova ljubavnica. Njezin lik Kundera koristi kako bi naglasio utjecaj politike na umjetnost i glazbu, ali i da komentira komunistički kič. Iako najudaljenija od svih likova, ima veze sa svima njima. Predstavlja krajnju lakoću postojanja, a njezina se veza sa Tomašom također temelji na njihovoj međusobnoj lakoći.

Franz je profesor sa stalnim boravištem u Ženevi, a pripovjedač ga uvodi u priču u trećem dijelu gdje ga upoznajemo kao Sabinina ljubavnika. Iako fizički jak, Franz predstavlja emocionalno slabog čovjeka te tako, poput Tereze, predstavlja težinu. Živi za snažne emocije ljubavi i političkog uvjerenja. Na samom kraju, njegov ga idealizam i naivnost odvode u Bangkok, a to ga naposlijetku odvodi do beznačajne smrti.

Na razini priče, likovi su kompleksni dinamičnog razvoja (premda se Tomaš ne mijenja puno) i sa svom svojom složenošću i prikazanim unutarnjim životom. Na razini teksta ekstradijegetički heterodijegetički pripovjedač izravno definira likove, ali ih i neizravno prezentira njihovim radnjama, govorom, vanjskim izgledom kao i njihovom okolinom.

Filmski je lik prije svega uvjetovan režiserovim izborom glumca te njegovim vanjskim izgledom. Daniel Day-Lewis, Juliette Binoche i Lena Olin kao glavni glumci koristili su češki naglasak engleskog jezika kako bi kreatori na takav način približili kontekst priče američkim

gledateljima te Kunderin roman dodatno otvorili, tj. prezentirali široj publici. Film je također preuzeo glavne karakteristike likova, ali radi nedostatka detaljnog uvida u njihov unutarnji život, misli i osjećaje, gledatelj ostaje zakinut za dubinske i kompleksne ličnosti kakve pronalazimo u Kunderinu romanu. Dijelovi u kojima saznajemo za obiteljske pozadine psihologiju likova u potpunosti su izbačeni iz filma. Lik Franza u filmu nije ni približno opisan kao u romanu, niti mu je posvećeno vrijeme kao što njegov lik možda zaslužuje.

6.3.6. Fokalizacija

Fokalizacija u romanu ostaje gotovo nepromijenjena i uglavnom je unutarnja. Ekstradijegetički pripovjedač zna sve o svojim likovima, ali postoje iznimke. Ponekad pripovjedač nije siguran u vlastito znanje pa ostaje na čitatelju da pogodi osjećaje ili misli lika, poput scene sa šeširom Sabine i Franza (usp. Kundera 2000:111,113-115). Fokalizacija tako iz vanjske prelazi ponovno u unutarnju. Pripovjedač neke događaje prepričava više puta, poput scene Terezina plesa na promociji i Tomašove ljubomore.

Film nije preuzeo Kunderinu tehniku fokalizacije niti tehniku frekvencije događaja. Za razliku od romana, filmu stoji na raspolaganju vrlo mnogo vizualnih postupaka kojima se može dočarati unutarnji, afektivni aspekt likova. Unutarnji monolog jedan je od tih postupaka, ali nije uobičajen u holivudskim filmovima. Klasični film radije pribjegava krupnom planu lica s vidljivim tjelesnim manifestacijama određene emocije jer taj postupak ima vrlo značajnu ulogu u prikazivanju suptilnih nijansi unutarnjeg života. Za razliku od pretežito unutarnje fokalizacije romana, u filmu je najčešće vanjska.

7. ZAKLJUČAK

U radu smo prikazali intermedijalne procese koji su se odvijali pri adaptaciji Kunderina romana za film. Prije svega, odbacili smo diskurs vjernosti predlošku, a narativ je, kao što smo mogli uočiti u analizi, glavni element koji se prenosio. Rad je slijedio Chatmanove postavke komparativne analize pripovjednih mogućnosti filma.

Slijedom teza Linde Hutcheon, mogli smo na analizi uočiti kako se svaka adaptacija može promatrati kao zaseban medijski proizvod, odnosno kao autonomno djelo, kao proces stvaralaštva u kojem redatelj i suradnici odlučuju što će i kako urediti predložak i tako ga uokviriti u holivudsku priču, ali i kao proces recepcije u kojem se iščitavaju intertekstualni procesi.

Promjene koje smo detektirali ovise o specifičnostima samog medija, ali i o odluci redatelja da umjesto filozofskog esejističkog romana, ponudi narativ u klasičnom kronološkom slijedu te ga tako u prijenosu prilagodi holivudskoj publici.

Možemo zaključiti, filmske adaptacije su autonomna djela s vlastitom intrinzičnom vrijednošću te novom estetskom dimenzijom.

U analizi adaptacije *Nepodnošljive lakoće postojanja* vidjeli smo da nije samo Kunderin roman poslužio redatelju kao glavni model, već su i drugi modeli utjecali na proces stvaralaštva. Možemo izdvojiti, primjerice, češki igrani film iz šezdesetih godina prošlog stoljeća ili arhivske snimke ruske invazije na Prag. Adaptiranjem romana redatelj je stvorio trajnu vezu između dvaju medija, a također smo uočili da se priča transponiranjem u drugi medij mijenja, ali zadržava određene ideje koje su više ili manje prepoznatljive. Ograničenja, odnosno mogućnosti filma kao medija utjecali su na dizajn priče kao i na interpretaciju priče.

Svaki medij ima svoj doprinos razvoju priče.

8. LITERATURA

1. Banovčić, Zrinka. 2015. *Usporedba romana I filma "Živi i mrtvi*". Sveučilište u Zagrebu. http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/5564/1/DIPLOMSKI%20Usporedba%20romana%20i%20filma%20-%20print.pdf (10. kolovoza 2018)
2. Bal, Mieke. 1999. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated
3. Battista, Keser Ivana. 2009. *Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju*. Medijsko istraživanje, br.16
4. Biškić, Ines. 2017. *Filmske ekranizacije Lovrakovih i Kušanovih dječjih romana.* https://hrcak.srce.hr/158123 (10. kolovoza 2018)
5. Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska
6. Cattrysse, Patrick.1997. *The Unbearable Lightness of Being*: *Film adaptation seen from a different perspective*. https://www.academia.edu/279971/1997_The_Unbearable_Lightness_of_Being_Film_Adaptation_Seen_From_a_Different_Perspective (1. kolovoza 2018)
7. Chatman, Seymour. 1980. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* Journal of the University Film Association, Vol.32 https://www.researchgate.net/publication/259833523/download (10. kolovoza 2018)
8. Cho, Sung-eun. 2015. *Intertextuality and Translation in Film Adaptation*. https://wenku.baidu.com/view/39a6fe1155270722192ef7af.html (10. kolovoza 2018)
9. Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader*. Bloomington. Indiana University Press https://monoskop.org/File:Eco_Umberto_The_Role_of_the_Reader_1979.pdf (20.kolovoza 2018)

10. Fašalek Patricija. 2018. *The Unbearable Lightness of Being: Between the Book and the Movie*. 2018. http://reviewsmagazine.net/the-unbearable-lightness-of-being-between-the-book-and-the-movie (20. kolovoza 2018)
11. Fece, Josep Lluis. 2004. *Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu*. Zagreb: Hrvatski filmski ljetopis.
12. Genette, Gerrard. 1992. *The Architext: An introduction*. University of California Press
13. Gilić, Nikica. 1997. *Pripovjedač i podrazumijevani autor u teorijskom modelu Seymoura Chatmana*. Hrvatski filmski ljetopis, br.11
14. Gilić, Nikica. 1998. *Ekranizacija Notturna Ksavera Šandora Gjalskog*. Hrvatski filmski ljetopis, br.16 http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl16-web1.pdf (16. Kolovoza 2018)
15. Gilić Nikica, 2007. *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga
16. Grdešić, Maša.2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international d.o.o.
17. Grgurić, Dijana. 2015. *Intermedijalnost: film, strip i roman*. Sveučilište u Rijeci. https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffri:950/preview (15. Srpnja 2018)
18. Hennigfeld, Diane. 2003. *Critical Essay on the Unbearable Lightness of Being*. Novels for students https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/unbearable-lightness-being#Criticism (20. kolovoza 2018.)
19. Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge
20. Jenkins, Henry. 2003. *Transmedia Storytelling*. University of Florida https://www.researchgate.net/publication/304415307/download (10. kolovoza 2018.)
21. Kramarić, Zlatko. 1989. *Uvod u naratologiju*. Zbornik tekstova. Osijek: Izdavački centar "Revija", Radničko sveučilište "Božidar Maslarić"
22. Kundera, Milan. 2000. *Nepodnošljiva lakoća postojanja*. Zagreb: Meandar

23. Lovrić, Saša. 2016. *Filmska adaptacija književnog djela. Uvod u teorijsku raspravu*. Odsjek za kroatistiku darhiv.ffzg.unizg.hr/8636/1/Adaptacija%20kao%20adaptacija8.pdf (15.srpnja 2018)
24. Milutinović, Dejan. 2017. *Postklasična naratologija*. Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet https://www.scribd.com/document/345411293/Postklasi%C4%8Dna-naratologija-D-MIlutinovi%C4%87-pdf (13.kolovoza 2018)
25. Pataki, Jelena. 2017. *From "Crash!" to Crash: Adapting the Adaptation.* Anafora, br. 4 https://hrcak.srce.hr/file/284403 (13. Kolovoza 2018)
26. Peleš, Gajo. 1999. Tumačenje romana. Zagreb: Artresor naklada
27. Perdikaki, Katerina. 2017. *Film Adaptation as Translation*. University of Surrey. Anafora, vol.4 https://hrcak.srce.hr/file/284399 (10. Kolovoza 2018)
28. Peternai Andrić, Kristina. 2017. *Djelokrug kognitivne naratologije*. Anafora, vol.4 https://hrcak.srce.hr/file/272473 (10.kolovoza 2018)
29. Peterlić, Ante. 2000. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naknada
30. Purgar, Krešimir. 2013. *Slike u tekstu. Talijanska i američka književnost u perspektivi vizualnih studija*. Zagreb: Dureux
31. Rajewsky, Irina O. 2005. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality* http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (18. srpnja 2018)
32. Ryan, Marie-Laure. 2004. *Storyworlds across Media*. Lincoln: University of Nebraska

https://pdfs.semanticscholar.org/d33f/8718f06db8e85e293e3d03df83933598f273.pdf (1.kolovoza 2018)

33. Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge
34. Scolari, Carlos Alberto. 2009. *Transmedia Storytelling. Implicit consumers, narrative worlds and branding in contemporary media production*. International Journal of Communication, Vol.3. Catalunya: University of Vic ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/477 (10. srpnja 2018)
35. Solar, Milivoj. 1997. *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga
36. Solar, Milivoj. 2003. *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing
37. Stam, Robert. 2004. *A Companion to Literature and Film*. Blackwell Publishing www.lit.auth.gr/.../a_companion_to_literature_and_film_-wiley-blackwell_2004.pdf (1.rujna 2018)
38. Stam, Robert. 2008. *Teorija filmske ekranizacije*. Osijek: Matica hrvatska (prijevod Uvanović Željko)
39. Tomaševski, Boris. 1998. *Teorija književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska
40. Turković, Hrvoje. 2013. *Razumijevanje filma. Ogledi iz teorije filma*. Zagreb: GZH
41. *The Unbearable Lightness of Being* (1988). Film. Philip Kaufman. SAD: The Saul Zaentz Company
42. Uvanović, Željko. 2008. *Intermedijalnost - književnost i film. Adaptation studies u kulturološkom studiju*. https://drive.google.com/drive/folders/0B0kIRiVRMue6WlQzSGwyMnNuLXc (1. rujna 2018)