

Vernes Subašić, MA

FILMSKE ADAPTACIJE KAO MOGUĆNOST IDEOLOŠKOG ČITANJA KNJIŽEVNOG PREDLOŠKA

Sažetak

Kada jedno književno djelo prođe medijsku promjenu preoblikujući se u sasvim novo djelo / film, ono neminovno biva uronjeno u aktualnost vremena u kojem se ta preobrazba odvija. Ekranizacije tako u sebi sadrže diskurzivne energije svog vremena, odnosno, po Robertu Stamu, one su *barometri* ideoloških trendova. Dakle, film kao produkt ekranizacije književnog djela u sebi nosi karakteristike kulture vremena u kojem je predložak nastao, ali i vremena u kojem je nastao sam film. To podrazumijeva da svako razdoblje stavlja svoj vlastiti pogled na djela iz prošlosti / svoja tumačenja. Dakle, kontekst vremena u kome je nastao književni predložak prožima se sa kontekstom vremena njegove filmske adaptacije. S obzirom da tekst sam po sebi može imati više različitih tumačenja, u tom smislu za adaptaciju književnog djela mogli bismo reći da je to samo jedan od načina njegova čitanja, odnosno svojevrsna interpretacija iz vizure režisera, ili scenariste – adaptatora. Takve elemente moguće je posmatrati u filmskim adaptacijama Andrićeve priče *Pismo iz 1920.* u kontekstu ideologija i propagande koje su dominirale devedesetih godina, ali i kod adaptacija Ćopićevih romana *Nikoletina Bursać*, *Gluvi barut* i *Orlovi rano lete*.

Ključne riječi: filmska adaptacija, ideologija, Ivo Andrić, Branko Ćopić

Tekst sam po sebi može imati nekoliko različitih načina čitanja (interpretacija) zavisno od niza faktora, te za filmsku adaptaciju nekog teksta u tom smislu možemo reći da je jedna vrsta načina čitanja predložka, ili njegova svojevrsna interpretacija iz vizure režisera, ili scenariste – adaptatora (često se radi o istoj osobi). *Način čitanja reprezentiranog, naravno, vezano je samo uz posredstvo tumača naše reprezentacije* (Baudrillard, 2006: 32), ili, po Gadameru (usp. 1978), razumijevanje nije reproduktivna nego uvijek produktivna aktivnost. Važno je uzeti u obzir i kontekst vremena u kome je nastao književni predložak u odnosu na vrijeme kada se vrši adaptacija – njegovo čitanje. To prožimanje teksta i konteksta jedno s drugim dovodi nas na trag Derridine formulacije koji kaže da su oni *uzajamno invaginirani* (1976: 85) – uvučeni jedan u drugi neraskidivom vezom. Uzajamno invaginirani su u tom smislu i filmska adaptacija sa kontekstom vremena u kome se ona vršila, što može otvoriti sasvim nove rezultate konačne interpretacije ili biti podložna nekim, možda, ideološkim čitanjima. Andrićeva priča *Pismo iz 1920.* (prvi put objavljena 1946.) jedno je od onih njegovih djela koje je najpodložnije takvom vidu percepcije. Dakle, mnogi kritičari su sa nekoliko različitih ideoloških tačaka ovom pričom pokušavali da potvrde neke svoje ideološke stavove koji se temelje na osnovnoj temi priče, a to je mržnja. Posebno se to odnosi na period rata u Bosni 1992.-1995. Priča iz 1920. koja govori o mržnji bila je predložak ideolozima za njihovu ideologiju mržnje. Kako piše Enver Kazaz (usp. 2016) Andrić je u javnom prostoru postao pisac u čijem djelu je nacionalizam pronašao osnovu za legitimaciju svojih *ubilačkih naracija* (usp. Maalouf, 2003). Iz svega toga proizilaze mnoge interpretativne kontroverze, pa

stoga i eventualna filmska adaptacija ove priče izaziva pažnju i otvara mogućnost stereotipima da isplivaju u prvi plan, posebno ako se uzmu osnovni podaci adaptiranog filma. Film više podsjeća na digitalizovanu pozorišnu monodramu, ali, s obzirom na to da je sniman za prikazivanje na televiziji (u crno-bijeloj tehnici), a i u filmskim indeksima se vodi kao tv-drama, uvršten je u ovu analizu. Naime, film je premijerno prikazan 1995. na RTS-u, a glavnu i jedinu ulogu tumači Mirsad Tuka, kome je ovo bio i diplomski rad, dok režiju potpisuje Slavenko Saletović. Radnja filma u naratološkom smislu kreirana je pripovijedanjem u monološkoj formi jednog glumca-dva lika. S obzirom na to da je ovaj film/predstava dosljedna adaptacija Andrićeve priče, gdje glavni glumac izgovara/citira cijele identične rečenice iz nje, interpretacija se izjednačava sa mogućnostima koje je otvorila i sama priča, mogu biti ideološke, ali i one iznad toga. Ekranizacija ovog djela u vrijeme zadnje godine rata u Bosni nanovo oživljava Andrićev tekst, a pošto se prikazuje na tv ekranima, šalje ga i široj publici nego što je to slučaj sa publikom pisane riječi - čitaocima. U vremenu kada je propaganda raznih ideologija plavila javne tv servise u zemljama bivše Jugoslavije, percepcija ove tv-drame od strane određene skupine gledalaca, jer igrani film stvara osjećaj *katarzisa i smisla* (Panjeta, 2004: 5), očekivano je da bude i ideološke naravi. Ideološke interpretacije priče i njene adaptacije u kojima se slijepo iznosi samo jedno mjesto kao *mjesto mržnje* gube na značaju pred činjenicom da se u tekstu nedvosmisleno nalazi trag koji sugerise na njenu univerzalnost. To možemo prepoznati u zadnjoj rečenici priče, gdje je narator pripovjedač. Tu se ironično ukazuje da priča o *mržnji* koju je kao takvu Maks opservirao u pismu, zapravo, može se primijeniti simbolično na cijeli svijet. Maks je pisao o međuljudskoj mržnji u Bosni, a poginuo je kao ljekar nakon bombardovanja bolnice u Španiji. *Tako je završio čovjek koji je pobjegao od mržnje* (Andrić, 2005: 291). Ovim priča ostvaruje semantičku vezu po principu *koncentričnih krugova* (Kazaz, 1999) gdje mržnja nije isključivo vezana samo za bosanski prostor, već je ona prisutna kao univerzalni fenomen u svijetu.

Književni predložak u tom smislu možemo smatrati iskazom u situaciji, proizvedenim u jednom mediju i jednom povijesnom i društvenom kontekstu, te kasnije preoblikovanjem u drugi iskaz smješten u jednaku situaciju, proizveden u različitom kontekstu i prenesen različitim medijem. Izvorni tekst predstavlja gustu informacijsku mrežu, niz verbalnih natuknica koje ekranizacija može selektivno preuzeti, pojačati, ignorisati, potkapati ili preobličiti (usp. Stam, 2008: 403). U valu partizanskih filmova snimljenih sredinom dvadesetog stoljeća koji su imali ideološku pozadinu referirajući se na antifašističku borbu tokom Drugog svjetskog rata nezaobilazne su bile i adaptacije romana socrealizma ili romana sa tematikom iz NOB-a. Takvi filmovi su potencirali idealizovanje bratstva i jedinstva zajedno sa marksističkim predstavljanjem etničkog identiteta kao *buržoaskog ideološkog konstrukta* (Stanković, 2008: 96). Zbirka priča Branka Ćopića *Doživljaji Nikolettine Bursaća* adaptirana je u film *Nikoletina Bursać* 1964. godine i tematski obuhvata vrijeme NOB-a, kao, uostalom, i mnoga druga Ćopićeva djela. Dakle, glavni lik je junak (koji je povremeno i anti-junak) Nikolettina Bursać koji doživljava različite zgode prožete humorom sa svojim suborcem, Jovicom Ježom. Tematski Ćopić daje svoj doprinos antifašističkoj borbi iz Drugog svjetskog rata, ali u djelu se nalaze i neka mjesta koja propituju problematiku identiteta običnog krajiškog seljaka, kome, uostalom pripada i Nikolettina, kao i mjesta koja razbijaju crno-bijelu sliku *mi* (entitet dobra) – *neprijatelj* (entitet zla), ili mjesta stereotipnog odnosa seljaka spram Drugih. Svi ti elementi koji se mogu pronaći u Ćopićevim pričama a koji se nisu uklapali u

ideološki obrazac filma, pri adaptaciji su izostavljeni, ili na neki drugi način preoblikovani. U kontekstu društveno-političkih promjena početkom dvadesetog stoljeća na ovim prostorima došlo je i do određene promjene identiteta (ili bar pokušaja njegove promjene) koji sam po sebi nije nepromjenjiva kategorija (usp. Maalouf, 2003). Tako je Nikoletina, u priči *Predavanje o bratstvu* dobio zadatak da svojoj četi, kojoj (...) *ne ide u glavu bratstvo* (...) (Ćopić, 1966: 32), objasni pristiglo naređenje iz vrhovnog štaba da više *Turci nijesu Turci, nego muslimani* (...) i da *smo odsada braća* (isto: 35-36). Ovakva neidealna slika bratstva među običnim pukom kojeg je Ćopić kroz humor iskazao u prozi, u filmu je izostavljena, a ta scena u kojoj se Nikoletina obraća svojoj pučkoj partizanskoj četi je promijenjena tako da se tema njegovog *predavanja* odnosi na ravnopravnost žena (umjesto na etničku ravnopravnost) u vojsci (i u društvu), a što seljaci nisu mogli najbolje pojmiti. Slično tome je izostavljen i dio iz priče *Obračun s bogom* gdje Nikoletina uvjerava majku da *nema više boga* (što je uvršteno u film), ali u filmu nedostaje dio: *da je tako štab naredio*. Nisu slučajno pri adaptaciji izostavljeni ni detalji iz priče *Ljubav i ljubomora* gdje se Nikoletina sreće oči u oči sa talijanskim zarobljenikom (ispostavit će se njegov imenjak Nikolo) i prema njemu ima ljudska razumijevanja: *Drugo je onaj 'Talijan koji s kolonom kreće na naše položaje i rešeta iz tankete, a drugo ovaj kukavelj pred nama* (isto: 38-39). Dakle, neprijatelj kod Ćopića nije predstavljen a priori i kao zločinac, nego kao žrtva sistema iz kojeg dolazi, jer se na njemu vidi *da su ga moćugom potjerali na Jugoslaviju* (isto: 39). S druge strane, oko Nikolettine su ljudi s predrasudama, - *Šteta što čovjek ne zna 'talijanski. / - A što će ti lopovski jezik, nećeš, valjda, mačke jesti – oporo dočeka Jovica...* (isto: 38), te se on s razlogom boji u priči *Zloslutna igra* da otrov fašizma ne zavlada i njima: *otrov radi (...) radi, radi i nikog ne šteti* (isto: 107) – tih detalja u filmu nema. Priča *Crni saveznik* također je jedna od izostavljenih, a u njoj se ponovo javljaju Jovicine predrasude (kao slika društva iz kojeg dolazi) spram Drugog, u ovom slučaju spram tamnoputog Amerikanca, saveznika, koji se u njihov kraj spustio padobranom nakon što je neprijatelj srušio avion kojim je upravljao: *Ma da ovaj nije od onijeh što vole izjesti čovjeka* (isto: 142). Evidentno je da se sličnim filmovima u to vrijeme idealizovala utopijska slika društva čime se nije ostavljalo prostora za postavljanje bilo kakvih pitanja koja bi i najmanje mogla narušiti ideale sistema, što se kod pisaca sa određenim metodama *prikrivanja* posredstvom književnog zanata nekako i moglo provući. Ako bi film za djecu *Orlovi rano lete* (1966.) u režiji Soje Jovanović, po istoimenom Ćopićevom romanu, posmatrali iz sličnog ugla, uočavamo da, pored avanturističko-humorističke tematike, film pri adaptivnim promjenama pojačava jednu ideološku matricu. Sve promjene pri adaptiranju romana u filmu, izuzmemo li one čisto mizanscenske intervencije režiserke u svrhu gledljivosti (npr. ambijent vodopada Kravice), odnose se na idealizovanje partizanskog odnosa prema ratu, a u tu svrhu glavni protagonisti su djeca koja mole da idu u rat, da im se dodijeli puška, odnosno ratno herojstvo za njih je ideal kome teže, a koji su prethodno izgradili mitovima o hajdučkim vremenima o kojima su im pričali odrasli. Kod Ćopića ta dječija želja za dokazivanjem više se zadržala u duhu dječije igre (osim zadnjeg poglavlja romana), u njihovom svijetu nestašluka i avanturističkog duha, dok su paralelno njima neku ozbiljniju i opasniju *igru* igrali odrasli. Film je djecu uključio u *igru rata*, u direktan dodir sa oružjem, djeca kradu municiju i puške, pomažu partizanima u bliskom sukobu... Ta (*zlo*)*upotreba* djece u svrhu propagiranja ideologije prisutna je u filmu i završnom scenom gdje djeca na njihovo opće oduševljenje konačno bivaju primljena u partizane kao kuriri. Ti motivi su preuzeti iz zadnjeg poglavlja

Ćopićevog romana, dakle, takve elemente možemo prepoznati i kod Ćopića na kraju ovog njegovog djela koje zbog toga i završava u melanholičnom tonu.

Ćopićev roman *Gluvi barut* jedno je od onih njegovih djela koje nam otkriva jednog drugog Ćopića za razliku od onog koji nam je kroz biografije većinom predstavljan: pisac za djecu, vedar i humorističan, partizanski (režimski) pisac. *Gluvi barut* (prvi put objavljen 1957.) otkriva nam jednog tamnijeg, melanholičnijeg Ćopića koji svojim djelom upozorava i kritikuje. Dakle, roman kritikuje ideološku moć razbijajući crno-bijelu sliku partizanske etičnosti kao isključivo humanističku i neupitno ispravnu. Iako roman tematski obuhvata vrijeme NOB-a, odnosno Drugog svjetskog rata, u njemu nemamo klasičnog neprijatelja koji vreba sa druge strane, nego je neprijatelj protkan među samim narodom, tačnije to je seljačko nerazumijevanje same *ideje otpora*, odnosno revolucije, a protiv čega se bori *gluvim barutom* – kako simbolično razmišlja jedan od glavnih likova, Tigar:

Ljutilo ga je što svakodnevno hvata sebe u tome da sve manje misli o neprijatelju, o onima 's druge strane', s kojima se otvoreno tuče, a sve je upornije zaokupljen ovim ovdje, 'svojima', s kojima se stisnutih zuba, ćutke nosi i bje gluvim barutom (Ćopić, 1966a: 22).

Adaptaciju ovog romana godinama je pokušavao snimiti režiser Bahrudin „Bato“ Čengić, no metodama cenzurisanja to je bilo ranije spriječeno. Tek kada se tadašnji vladajući sistem počeo urušavati Čengić je dobio dozvolu za snimanje, a 1990. je film i premijerno prikazan. Dakle, *Gluvi barut*, i kao roman i kao film simbolično predstavlja nečujnu unutarnju borbu, odnosno nasilje izvan žarišta ratnog sukoba, ali podstaknutu njime. To nasilje je obostrano, bez polarizovanja entiteta dobra i zla koje je bilo zastupljeno u mnogim filmovima ratne (partizanske) tematike snimanih u propagandne svrhe, prije i u vrijeme objavljivanja Ćopićevog romana *Gluvi barut* 1957. godine. Dakle, u književnosti tog doba javljale su se tendencije oslobađanja od socrealističke poetičke dogme, dok se za adaptiranje jednog ovakvog filma moralo čekati jedno novo vrijeme. To nam ukazuje na dvije stvari: prva - književnost je uvijek išla ispred svoga vremena prema kome se kritički odnosila; druga - film kao medijski žanr u ekspanziji u to vrijeme bio je podložniji cenzuri više nego književni žanr, što nam govori o važnosti koja je filmu pridavana od samog njegovog nastanka, pa do danas.

Literatura

1. Baudrillard, Jean: *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti* (2006.), *Naklada Ljevak*, Zagreb
2. Derrida, Jacques: *O gramatologiji* (1976.), *Veselin Masleša*, Sarajevo
3. Gadamer, Hans Georg: *Istina i metoda* (1978.), *Veselin Masleša*, Sarajevo
4. Kazaz, Enver: *Ko to tamo laže?* (1999.), u: *Dani* br. 118., *Oslobođenje d.o.o.*, Sarajevo
5. Kazaz, Enver: *Kritika mržnje i utopija ljubavi* (2016.), u: <http://strane.ba/enver-kazaz-kritika-mrznje-i-utopija-ljubavi/>; Portal za književnost i kulturu *Strane* (www.strane.ba)
6. Maalouf, Amin: *Ubilački identiteti* (2003.), *Paideia*, Beograd
7. Panjeta, Lejla: *Filmska propaganda i marketing* (2004.), *Heft*, Sarajevo
8. Stam, Robert: *Teorija i praksa filmske ekranizacije* (2008.); u: Ž. Uvanović: *Književnost i film*
9. Stanković, Petar: *Konstrukti slovenstva u slovenskim partizanskim filmovima* (2008.), u: *Društvena istraživanja*, Vol.17 No.4-5 (96-97). Oktobar, 2008. *Institut društvenih znanosti Ivo Pilar*, Zagreb, *Matica hrvatska*, Ogranak Osijek, Osijek

Književni izvori

1. Andrić, Ivo: *Pismo iz 1920.* (2005.), u: I. Andrić: *Priča o vezirovom slonu i druge pripovijetke*, Civitas, Sarajevo
2. Ćopić, Branko: *Doživljaji Nikoletine Bursaća* (1966), *Svjetlost*, Sarajevo
3. Ćopić, Branko: *Gluvi barut* (1966.a), *Svjetlost*, Sarajevo
4. Ćopić, Branko: *Orlovi rano lete* (1960.), *Veselin Masleša*, Sarajevo

Filmski izvori

1. *Gluvi barut* (1990.), *Beograd film*, Beograd, (režija: Bahrudin „Bato“ Čengić)
2. *Nikoletina Bursać*, (1964.), *Jadran film*, Zagreb (režija: Branko Bauer)
3. *Orlovi rano lete*, (1966.), *Avala film*, Beograd (režija: Soja Jovanović)
4. *Pismo iz 1920.*, (1995.), *RTV Beograd*, Beograd (režija: Slavensko Saletović)

FILM ADAPTATIONS AS AN OPPORTUNITY FOR THE IDEOLOGICAL READING OF LITERARY WORKS

Abstract

When a piece of literature undergoes a change of medium and transforms into a completely different piece of art – a film, it inevitably gets immersed into the actuality of the period in which the transformation takes place. Film adaptations thus contain discursive energies of their time and, according to Robert Stam, serve as a barometer of ideological trends. A film adaptation of a literary work, therefore, contains cultural characteristics of the time in which the original was created, but also of the time in which the film was produced. That means that every period imposes its own view on the works from the past – its own interpretations. Therefore, the context of the period in which the literary original was created is pervaded by the context of the time of the film adaptation. Considering that the literary work by itself can have several interpretations, we could look at its film adaptation simply as another way of reading it, a certain interpretation from the point of view of the director or screenwriter – the adaptator. Such elements can be observed in the film adaptation of Ivo Andrić's story *Pismo iz 1920.* in the context of the ideology and propaganda that dominated the nineties, but also in the film adaptations of Branko Ćopić's novels *Nikoletina Bursać*, *Gluvi barut* and *Orlovi rano lete*.

Key words: film adaptation, ideology, Ivo Andrić, Branko Ćopić