

Dina Vukelić

Filmske adaptacije hrvatskih dramskih tekstova

Od dramskog teksta do filma

Unatoč vidljivim kazališnim tragovima na filmu, javlja se zahtjev za emancipacijom i autonomnošću filma kao umjetnosti, zbog čega se kazališno nasljeđe, mahom teatralna artificialnost na filmu, smatra stranim i nepoželjnim filmskim elementom.

Postupkom filmske adaptacije dramskog teksta film se neposredno veže na svoje kazališne izvore, a dramski tekst prolazi kroz strukturalne promjene ne bi li se prilagodio drugome mediju, filmu. Takva vrsta međusobne razmjene utjecaja gradi se na povijesnoj isprepletenosti filma i kazališta, odnosno kazališnim utjecajima na razvoj kinematografije, tako su primjerice izvedbene forme poput vodvilja, varijetea ili kabareta na samim počecima nadahnule poetiku i estetiku nijemog filma, a teatralna gluma, teatralan dekor i teatralna frontalnost¹ bili su i u posebnim slučajevima ostali stilski označeni sastavnicama filmskog izraza, upućujući na njegova kazališna ishodišta. Ipak, unatoč vidljivim kazališnim tragovima na filmu, javlja se zahtjev za emancipacijom i autonomnošću filma kao umjetnosti, zbog čega se kazališno nasljeđe, mahom teatralna artificialnost na filmu, smatra stranim i nepoželjnim filmskim elementom, za razliku od realizma² koji se obgrljuje kao imanentno filmsko svojstvo kojim film potvrđuje svoj zaseban umjetnički status. Opreka između teatralne artificialnosti i zahtjeva za realizmom na filmu različito se tretira kroz stilsku povijest filma i povijest filmskih teorija; dok se s jedne strane pruža otpor teatralnosti u potrazi za čistim filmskim jezikom (što nazivamo purističkim shvaćanjem filma), teatralnost s druge strane može postati posebnim oblikom stilizacije i, nerijetko, u modernističkim i postmodernisti-

čkim filmskim strujanjima filmskom se teatralnošću propitkuje filmska forma, osvještava se film kao artefakt ili pak ona postaje odlikom umjetničkog (art) filma.

Kada je riječ o filmskim adaptacijama dramskih tekstova, odnos filma i kazališta podjednako se može shvatiti preko postojećih tenzija između artificialne teatralnosti i realizma u različitim pristupima procesu prilagodbe teksta za filmski medij. Adaptacija dramskog teksta ili, riječima Patricea Pavisa³, prelazak na drukčiji dispozitiv iskazivanja i semiotička operacija transfera zahtijevaju niz preinaka kojima narativni sadržaj teksta ostaje sačuvan (manje-više vjerno, a ponekad uz odstupanja). I kod filmskih adaptacija dramskih tekstova stoga postoji tendencija da se uporabom filmskih izražajnih sredstava prikriju obilježja teatralnog modusa te da se iznađe način kojim će se dramski predložak realizirati u filmskoj formi, i to najčešće tako da se pribjegne realističnom pristupu, snimanju u eksterjerima, kraćenju ili preinakama dijaloga u korist vizualne naracije i dramaturške nadogradnje zapleta dodatnim, filmu podesejnim podzapletima. Također, filmskim se diskontinuitetom kao posljedicom montaže te uporabom različitih planova (posebice krupnoga plana) film znatno udaljava od teatralnog modusa.⁴ Moguć je i obratan pristup, prema kojemu se filmska adaptacija dramskog teksta oslanja na njegov već upisan teatralan modus, zbog kojeg se opire filmskom realizmu te, umjesto da iznalazi filmske postupke kojima bi se preokrojio dramski tekst, on direktno posuđuje iz kazališta, što se primjerice očitava u kontinuitetu prostora⁵, teatralnoj glumi, a katkad i likovnim ili scenografskim rješenjima koja svojom artificialnošću pripadaju više kazalištu no filmu.

Razmatrajući pojavu filmskih adaptacija dramskih tekstova u hrvatskoj kinematografiji, tražit ćemo obrasce i predujete zahvaljujući kojima hrvatski dramski tekstovi pronalaze svoj filmski izraz, balansirajući upravo između navedenih obilježja teatralnosti i realizma. Usto, kako potvrđuje skroman uzorak filmova nastalih prema hrvatskim dramama, filmske adaptacije hrvatskih dramskih tekstova rijetkost su pa valja ispitati uzroke tako nepovoljnog spleta okolnosti, uzimajući u obzir povijesni pregled hrvatskih kazališno-filmskih dodira i njihovih oscilacija.

Poput književnika, kazalištarci su pridonijeli razvoju hrvatske kinematografije, pogotovo u tzv. primitivnoj fazi hrvatske kinematografije kada Tito Strozzi 1925. godine režira, piše i producira film *Dvorovi u samoći*.

Hrvatski film i hrvatska drama

Prije no što se osvrnemo na hrvatske dramske predloške koji su doživjeli svoje filmske prilagodbe, uočimo podudarnosti između rijetke pojave filmskih adaptacija i književnih i dramskih djela. U hrvatskoj kinematografiji povezanost između filma i književnosti učvrstila se angažmanom afirmiranih prozai pisaca u ulogama filmskih scenarista (Vjekoslav Kaleb, Vladan Desnica, Slavko Kolar, Mirko Kovač, Ivan Šibl, Joža Horvat i dr.) i filmskim adaptacijama kanonskih književnih predložaka (*Kiklop* (1982.) Ranka Marinkovića u režiji Antuna Vrdoljaka, *Breza* (1967.) Slavka Kolara u režiji Ante Babaje, *Ritam zločina* (1981.) u režiji Zorana Tadića prema pripovijetki *Dobri duh Zagreba* Pavla Pavličića) te recentnijih književnih djela (*Kino Lika* (2009.) Damira Karakaša u režiji Dalibora Matanića, *Metastaze* (2009.) Ive Balenovića u režiji Branka Schmidta, itd.).

Nalik tomu jest uzajaman povijesni preplet filma i kazališta u Hrvatskoj. Poput književnika, kazalištarci su pridonijeli razvoju hrvatske kinematografije, pogotovo u tzv. primitivnoj fazi hrvatske kinematografije kada Tito Strozzi 1925. godine režira, piše i producira film *Dvorovi u samoći*, u kojemu sam glumi glavnu ulogu, a glumci, redatelji, producenti i scenaristi iz Kraljevskog zemaljskog kazališta (kasnije Hrvatskoga narodnoga kazališta) sudjeluju u produkcijama igranih filmova koji nažalost nisu očuvani.⁶ Budući da je filmska građa izgubljena, teško je utvrditi je li među filmovima toga razdoblja bilo filmskih adaptacija dramskih predložaka, premda se nagađa da je igrokaz

Tomislav Radić, filmski i kazališni redatelj, pokušava detektirati uzroke marginaliziranosti dramskog teksta u hrvatskoj kinematografiji.

Prvu filmsku adaptaciju Begovićevo⁷ dramskog teksta *Pustolov pred vratima* potpisuje istaknuti redatelj Šime Šimatović.

Tko je mrtav? Gjure Prejca poslužio kao scenarij filmu *Tko?*, a isto vrijedi za film *Grička vještica* Marije Jurić Zagorke koji je navodno nastao prema dramatizaciji istoimenog romana izvedenoj u Kraljevskom zemaljskom kazalištu 1915. godine.⁷ Od primitivne faze hrvatske kinematografije pa sve do 1961. godine, kada redatelj Šime Šimatović snima film *Pustolov pred vratima* prema drami Milana Begovića, nije realizirana nijedna filmska adaptacija dramskog teksta.⁸

Tomislav Radić, filmski i kazališni redatelj, autor među ostalima i filma *Timon* (1973.), u kojemu se problematizira istoimeni kazališni komad⁹, pokušava detektirati uzroke marginaliziranosti dramskog teksta u hrvatskoj kinematografiji. U svom eseju polemičnog tona *Hrvatska drama na filmu* iz 1986. godine ističe kako se tadašnja kazališna proizvodnja ne prati sustavno, zbog čega je nemoguće ustanoviti repertoarnu zastupljenost i komercijalnu vrijednost domaćeg djela brojem repriza ili brojem prodanih ulaznica. Drugi problem povezan s nepoznavanjem kazališne produkcije jest što producenti pretpostavljaju da ne postoji zanimanje za dramsku književnost kod publike. Trećim se uzrokom navedenog manjka smatra taj što su autori filmskih scenarija mahom filmski redatelji koji su ujedno redatelji vlastitih filmskih priča te nemaju potrebu pribjegavati postojećim dramskim djelima.¹⁰ Ante Peterlić mali interes za književna djela (i prozna, i dramska) pojašnjava strahom hrvatskih redatelja koji se ne usude uhvatiti ukoštac s ekranizacijom zbog tzv. aveti od zahtjeva za vjernom adaptacijom. Drugi razlozi, utvrđuje Peterlić, mogli bi biti i nespretnost redateljskog kadra koji, u vremenu kada nema uvježbanih scenarista, zatreba od odgovornosti adaptacije, iako ih demantiraju primjeri Fedora Hanžekovića, Branka Bauera i Ante Babaje. Otpor prema (dramsko)književnim predlošcima mogao se javiti i zbog toga što redatelji ne cijene dostatno ili ne poznaju hrvatsku književnost, kao i zbog teškoće pronalaska prilagodljivih djela.¹¹



Pustolov pred vratima

Promatrajući zastupljenost filmskih adaptacija dramskih tekstova u hrvatskoj kinematografiji kroz desetljeća, valja uočiti da se u posljednja dva desetljeća javlja čak pet filmova nastalih prema dramskim tekstovima, što je gotovo izjednačeno s brojem filmskih adaptacija počevši od prve filmske adaptacije, *Pustolova pred vratima*. Da bismo oslikali putanju promjena u filmskom tretmanu dramskog teksta, ali i detektirali razloge zbog kojih se tek kasnije u većoj mjeri pribjegava filmskim adaptacijama, krenimo od 1961. godine.

Jugoslavensko razdoblje hrvatskog filma

Prvu filmsku adaptaciju Begovićevo⁷ dramskog teksta *Pustolov pred vratima* potpisuje istaknuti redatelj Šime Šimatović, autor igranih filmova *Kameni horizonti* (1953.) i *Naši putevi se razilaze* (1957.) te više dokumentarnih filmova. Dok se u svojoj filmskoj poetici Šimatović kreće od sociorealističke problematike prožete utjecajima talijanskoga neorealizma do naznaka modernističkog stila u kasnijoj fazi¹², u adaptaciji Begovićevo⁷ djela on balansira na razmeđu između klasičnofabularnog stila i modernističkog stila, a rezultat je, kako utvrđuje Ivo Škrabalo¹³, salonski film s elementima nadrealne fantastike.

Nadrealno-fantastični sloj teksta *Pustolov pred vratima* u vezi je s njegovim već pretpostavljenim metafilmskim potencijalom: Djevojka (Agneza) proživljava svoje snoliklike fantazije u slikama što se nižu jedna za drugom, a sve što se zbiva unutar dramske radnje nalik je iluziji filma, što sugerira i sam Begović kada Djevojka liku Smrti, svome sveprisutnom vodiču kroz nadrealna zbivanja, kaže: „Ja



Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja

već vidim: vi ćete iz svega napraviti kino.“ Poistovjetivši život i film (kino), Djevojčin se imaginarni život ispunjava nizom nevjerojatnih i dramatičnih događaja, a gledatelj pristaje na metafilmsku, ali i metadramsku igru koja upućuje na fiktivnu narav djela, a koja se uvelike odmiče od realnosti.

Unatoč tome što je u Begovićevo⁷ tekstu postojao čvrst temelj za filmsku adaptaciju, Šimatovićevo⁷ se adaptacija nije smatrala uspjelom i nije doživjela pozitivnu recepciju javnosti; Šimatovićevo⁷ filmu se zamjeralo što se fokusira više na sjaj otmjerenih kostima i uglađenih gospodskih ambijena, nego na metafizički smisao Begovićevo⁷ djela.¹⁴ I Tomislav Radić ističe nedostatke Šimatovićeve filmske adaptacije Begovićevo⁷ teksta. Dok je Begovićevo⁷ *Pustolov pred vratima* „sav u irealnosti, a doživljava se kao nadahnuta igra mašte“, Šimatovićevo⁷ je film realističan. Tomu u prilog ide i Šimatovićevo⁷ odluka da se zanemari Begovićevo⁷ scenska uputa prema kojoj isti glumac mora igrati deset različitih uloga, odnosno deset različitih oblića smrti. Radić ističe da je navedeni postupak, umjesto filmske uvjerljivosti, doveo do suprotnoga učinka: filmom se nije mogla ostvariti Begovićevo⁷ metafora.¹⁵ Nadalje, Ante Peterlić zamjera Šimatovićevoj adaptaciji obilno kraćenje dijaloga, ali i sadržaja, zbog kojeg izostaje eroticizam Begovićeve drame.¹⁶ Sličnu zamjerku ima i Tomislav Šakić koji utvrđuje da je Šimatović pristao na moralno nivekiranje, tj. moralizaciju karakterističnu za filmske adaptacije, te se briše svaki trag Agneze koja nimfomanski mijenja u hotelu i susret s ubojicom na mostu.¹⁷ Šimatovićevo⁷ film, koliko god da je značio iskorak u pothvatu adap-

tacije dramskog djela, toliko je svojim konzervativnim klasičnofabularnim pristupom, uporištem u realizmu i manjkom primjene tada aktualnih modernističkih tendencija, nije uspio iskoristiti sve vrijednosti koje nudi Begovićevo⁷ slojevit i simboličan tekst.

Pustolov pred vratima ujedno je jedina filmska adaptacija Begovićevo⁷ djela, iako je Begović ostavio iza sebe još mnogo djela s filmskim potencijalom. Ipak, treba spomenuti i televizijske adaptacije Begovićevo⁷ tekstova, *Bez trećega* (1989.) u režiji Snježane Tribuson i *Kvartet* (1997.) u režiji Bogdana Žižića. Kako ističe Peterlić, riječ je o televizijskim emisijama koje nisu mogle imati značajniji utjecaj na hrvatsku kinematografiju.¹⁸ Unatoč tome, one svakako pokazuju da hrvatska dramska djela mogu zaživjeti i u drugim medijima.

Nakon *Pustolova pred vratima*, sljedeća se filmska adaptacija hrvatskog dramskog teksta ostvarila tek za nešto više od deset godina. Riječ je bila o komadu Ivo Brešana *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* čiju filmsku adaptaciju iz 1973. godine, nakon uspješne predstave Božidara Viočića u Teatru &TD, potpisuje Krsto Papić. Ujedno, činjenica da se snima film prema dramskom predlošku, proslavljenom i priznatom u kazališnim okvirima, svjedoči o tome da se kazališni uspjeh nekog dramskog teksta ili predstave nastoji preslikati i na film (ili obrnuto), što će u novijoj hrvatskoj kinematografiji potvrditi djela Mate Matičića ili hit predstava *Kauboji* koja nastavlja svoj život na filmu. Važno je spomenuti da Ivo Brešan, koji se isprve javlja kao dramski pisac, u svojoj kasnijoj karijeri potpisuje i nekoliko filmskih scenarija, mahom ostvarenih u suradnji sa svojim sinom, filmskim redateljem Vinkom Brešanom, što ponovo potvrđuje neraskidivost filmsko-kazališnih veza.

Unatoč iznimnoj popularnosti Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*, odabir je njegova metateatralnog djela za adaptaciju u filmski scenarij krajnje atipičan.

Filmski redatelj, koji je inspiraciju nerijetko tražio u literarnim, odnosno dramskim predlošcima, koji čine jednu posebnu tematsku cjelinu njegova filmskog opusa, jest Antun Vrdoljak.



Mečava

Film se stoga uvelike razlikuje od svog literarnog i kazališnog predloška, već time što je Krsto Papić u suradnji s Ivom Brešanom mijenjao ne samo tekst nego i temeljne odnose u persiflazi klasičnog uzorka.¹⁹ Kako ističe Škrabalo, najveća je intervencija što protagonist ima živa oca, a svojstva Shakespeareova junaka podijeljena su na dva lika pa je tragikomična konfrontacija tragedije engleskog barda i primitivne sredine dobila i konkretnije političke konotacije koje su izmijenile osnovni misaoni naboj izvornika.²⁰ No, intervencija sa živim ocem sa sobom nosi i nelogičnosti, primjerice nejasno je zašto se sin bori za svog živog oca, koji bi se sam mogao izboriti i za sebe, a paralelizam između Shakespearea i zbivanja u selu tako se remeti. Poput primjera Šimatovića i *Pustolova pred vratima*, Papić je Brešanovu tekstu također pristupio realistično, stoga je nastojao snimiti što više eksterijera i u scene uključiti što više statista, ne bi li se postigla uvjerljivost i suzbila komornost drame.

Filmski redatelj, koji je inspiraciju nerijetko tražio u literarnim, odnosno dramskim predlošcima, koji čine jednu posebnu tematsku cjelinu njegova filmskog opusa²¹, jest Antun Vrdoljak. Među njegovim filmskim adaptacijama nalaze se *Kad čuješ zvona* (1969.) i *U gori raste zelen bor* (1971.), oba prema motivima iz partizanskog *Ratnog dnevnika* Ivana Šibla, i *Kiklop* (1982.), prema kanonskom romanu Ranka Marinkovića. Vrdoljakove adaptacije dramskih djela uključuju *Mečavu* (1977.), prema dramskom



Glembajevi

tekstu Pere Budaka i *Glembajeve* (1988.), prema dramskom tekstu Miroslava Krleže (a u nju su uključeni i neki motivi iz proznog ciklusa). Razlog zbog kojeg je došlo do realizacije *Mečave*, navodi Radić, između ostalog je njegova produkcijska isplativost u doba lošeg ekonomskog stanja kojemu odgovaraju scenariji koji se mogu snimiti s malenom ekipom glumaca na nevelikom scenskom prostoru.²² Drama Pere Budaka o sirovim strastima u međuratnoj Lici poslužila je kao predložak za solidno režiran film s vrhunskim glumcima (Boris Dvornik, Fabijan Šovagović, Rade Šerbedžija, Boris Buzančić, Milena Dravić, itd.)²³, a premda je film izazvao manje pozornosti od dviju prethodnih filmskih adaptacija dramskih tekstova, smatralo se da je Vrdoljak uspio filmskim izražajnim sredstvima uprizoriti dramski tekst, otkrivajući u njemu specifični dramski naboj.²⁴ Ne bi li se vjerno dočarala lička svakodnevnica datoga vremena, mnoge su scene snimane u dodatnim ambijentima i eksterijerima koji nisu prisutni u dramskom tekstu, a odmak od Budakova teksta predstavljaju i novi likovi. I u realističan pristup koji je u službi prikaza Like, Vrdoljak stavlja fokus na dijaloge, čime se dramski predložak ne transformira značajno, nego se tek nadopunjuje filmskim izražajnim sredstvima.

Sljedeća Vrdoljakova filmska adaptacija dramskog teksta, *Glembajevi*, nosila je dodatnu težinu zbog izbora kanonskog Krležinog teksta. Mnogi su filmski redatelji iz Beograda i Zagreba, kao piše Škrabalo, predlagali Krleži

ekranizacije njegovih brojnih kazališnih i prozних djela, ali bi prije ili kasnije Krleža raskinuo suradnju s njima.²⁵ Iako je Krležin književni značaj, pa tako i interes filmaša za njegovim djelima bio velik, realizirano je tek nekoliko filmskih adaptacija njegovih djela, dok su prevladavale televizijske adaptacije njegovih tekstova, npr. *Vražji otok* (1960.) i *Vučjak* (1961.) Ivana Hetricha, *Adam i Eva* (1963.) Jovana Konjovića, *Maskerata* (1963.) Zvonimira Bajsića, *Na rubu pameti* (1968.) Zdravka Šotre, *Golgota* (1973.) Marija Fanelliija, itd..

Među njima je televizijska adaptacija Krležine drame *Adam i Eva* (1969.) u režiji Marija Fanelliija, zbog koje je Krleža za istoga redatelja pristao napisati scenarij za dugometražni film *Put u raj* (1970.) prema motivima svoje novele *Cvrčak pod vodopadom*.²⁶ Ipak, to nije jedini put da se Krleža okušao u pisanju scenarija; Krleža je prije toga bio autor dvaju scenarija za biografske dokumentarne filmove o slikarima Petru Dobroviću i Krsti Hegedušiću. Pored navedenih, doticaji Krleže i filma ostvarili su se u filmskoj adaptaciji njegove drame *Vučjak* koja se u filmskoj inačici naziva *Horvatov izbor* (1985.), a režirao ju je Eduard Galić dok je scenarist bio Ivo Štivičić. Film *Horvatov izbor* nastao je prema seriji *Putovanje u Vučjak* (1985. – 1986.), na kojoj je radio spomenuti redateljsko-scenaristički tandem, tako da se film može smatrati i adaptacijom serije.

Film *Glembajevi* u režiji Vrdoljaka smatra se najuspjelijom adaptacijom Krležina djela. Ono što je najveći izazov u adaptaciji Krležinih drama i proze dugi su, slojeviti i teatarskom izričaju primjereni dijalozi, dramski naboj i tenzija obilježene situacije i odnosi među likovima koje smatramo krležijanskim te izraziti simbolizam i tezičnost artifičijelna jezika.²⁷ Navedena se obilježja, uključujući i teatralan stil, kakav se često zamjera hrvatskom filmu, uklapa u visoko estetiziran Vrdoljakov film koji se oslanja na naslijeđe modernizma i razradenu psihološku profilaciju likova, uz dramski naboj ostvaren u ritmičnoj naraciji. Monumentalnost Krležina djela adekvatno se prenosi u film snažnih i napregnutih glumačkih nastupa (Tonko Lonca, Mustafa Nadarević, Ena Begović, itd.), vizualne zaokruženosti, atmosferičnosti i glazbe Arsena Dedića, kojima se dočarava dekadencija onodobne kapitalističke elite. Film se proširuje dodatnim scenama, kakve mogu biti

Razvidni su i obrnuti primjeri kazališno-filmskih razmjena, tako da uspješni filmovi, poput *Ustava Republike Hrvatske* redatelja Rajka Grlića i *Tko pjeva zlo ne misli* redatelja Kreše Golika, doživljavaju svoje kazališne adaptacije.

realizirane ponajviše u filmskom mediju. Pojedini sadržajni elementi dramskog teksta, koji su bili razvidni iz dijaloga, poput samoubojstva Fanike Canjeg, uvodne scene s kočijom barunice Castelli-Glembay ili pak scene na sudu, tako se pretvaraju u filmske scene, a njima se naglašava društveni aspekt Krležine drame. Nadodane su i iznimno atmosferične scene retrospekcije, poput one maloga Leona s majkom, koje, kako utvrđuje Škrabalo, podsjećaju na duh i ugođaj filma *Fanny i Alexander* (1982.) Ingmara Bergmana.²⁸

Nakon *Glembajevih* realizirana je još jedna filmska adaptacija Krležinog djela, *U agoniji* (1988.) u režiji Jakova Sedlara, kojoj kritika nije bila naklonjena zbog problema u dramaturgiji i provokativnosti sadržaja koji opterećuje adaptaciju.²⁹ Zadnja dva desetljeća nije realizirana nijedna filmska, pa ni televizijska adaptacija Krležinog djela, unatoč tome što je Krleža u hrvatskim kazalištima i dalje aktualan i izvođen autor.

Noviji hrvatski film

U novijem hrvatskom filmu dramski tekst i film sve se više isprepleću, zahvaljujući slobodnijem odnosu prema predlošku za film koji je gdjekad pisan u formi dramskoga teksta ili pak kao hibrid između scenarija i dramskog teksta. Veze filmske i dramske umjetnosti produbljuju se tako što dramski pisci nerijetko pišu scenarije, a znakovit je i primjer kazališno-filmskog transfera u filmu *Kauboji* (2013.) redatelja Tomislava Mršića koji nastaje kao adaptacija istoimene popularne predstave Saše Anočića, vođena pretpostavkom da će se izniman komercijalni uspjeh predstave automatizmom preslikati na film. Razvidni su i obrnuti primjeri kazališno-filmskih razmjena, tako da uspješni filmovi, poput *Ustava Republike Hrvatske* (2016.) redatelja Rajka Grlića i *Tko pjeva zlo ne misli* (1970.) re-

datelja Kreše Golika, doživljavaju svoje kazališne adaptacije.

Usporedimo li hrvatsku kinematografiju jugoslavenskog razdoblja i noviji hrvatski film, utvrdjemo da se u potonjoj javlja gotovo jednak broj filmskih adaptacija dramskih tekstova unatoč vremenskom nesrazmjeru, a u posljednja dva desetljeća realizirano je čak pet filmova prema dramskim tekstovima. Tako od kraja devedesetih godina do danas scenarist i dramski pisac Mate Matišić, koji je i prije poznat kao scenarist filma *Život sa stricem* (1989.) redatelja Krste Papića, potpisuje predloške za više igranih filmova, od kojih su neki dramski tekstovi, čime se granica između Matišićevih funkcija scenarista i dramatičara zamućuje, a film i kazalište postaju jednako relevantnim medijima za ostvarenje Matišićevih ideja. Komedija *Kad mrtvi zapjevaju* (1998.) redatelja Krste Papića nastaje prema Matišićevoj drami *Cinco i Marinko*. *Ničiji sin* (2008.) redatelja Arseno Ostojića filmska je adaptacija istoimenog Matišićevog dramskog teksta. Iste godine Vinko Brešan snima film *Nije kraj* (2008.) prema motivima *Posmrtno trilogije* Mate Matišića. *Cvjetni trg* (2012.), još jedna Matišićeva suradnja s Krstom Papićem, nastaje prema motivima Matišićevog dramskog teksta *Balon*, svojedobnog kazališnoga hita u Teatru Exit, a *Svećenikova djeca* (2013.) u režiji Vinka Brešana također je filmska adaptacija istoimene Matišićeve komedije.

Film snimljen prema Matišićevu scenariju *Fine mrtve djevojke* (2002.) obrnut je primjer kazališne adaptacije filma čiju je režiju u Kazalištu Gavella preuzeo redatelj samoga filma, Dalibor Matanić. Matišićeva dramska poetika koja se, iako ukorijenjena u problemima hrvatske svakidašnjice, temelji na pomaknutim situacijama i likovima, šarolikim predstavnicima društva i crnohumornoj groteski, vidljiva je ponajviše u filmovima *Kad mrtvi zapjevaju* i *Svećenikova djeca*. No, unatoč dramskom tekstu kao izvorniku koji se u većoj mjeri fabularno slijedi, u filmskim se

Unatoč dramskom tekstu kao izvorniku koji se u većoj mjeri fabularno slijedi, u filmskim se ostvarenjima Matišićevih radova pronalazi filmski jezik kojim se prigušuje dramsko porijeklo predloška.



Svećenikova djeca

ostvarenjima Matišićevih radova pronalazi filmski jezik kojim se prigušuje dramsko porijeklo predloška. *Kad mrtvi zapjevaju*, komedija o bizarnim sudbinama dvojice gastarbajtera, adaptira se u dinamičan film pun akcije i jednako neočekivanih obrata. U *Svećenikovoj djeci* ambijent dalmatinskog otoka, svojstven Brešanovoj filmskoj poetici³⁰, igra značajnu ulogu u prikazu Matišićevog dramsko-fikcionalnog mikrokozmosa u kojemu se od mediteranske crne komedije zaokreće prema drami, a zatim i tragediji. Za razliku od *Svećenikove djece* fokusirane na jedan zaplet sa svećenikom i njegovim nastojanjem da popravi demografsku sliku otoka, preko kojeg se pruža prikaz cjelokupne sredine, u filmu *Nije kraj* preuzimaju se motivi i elementi fabule iz triju dramskih tekstova koji se isprepleću u uokvirenoj narativnoj strukturi s mnoštvom manjih epizoda. U *Ničijem sinu*, drami koja se bavi poratnim stanjem preko lika hrvatskog ratnog invalida, Matišić se dotiče istih tema, no dok ih Brešan tretira uz crnohumorni pristup, Ostojić u Matišićevu predlošku iznalazi žanrove političkog trilera i drame, a isto se dogodilo s komedijom *Balon* koja u svojoj filmskoj adaptaciji *Cvjetni trg* u režiji Krste Papića zaokreće u ozbiljnu političku dramu. U Matišićevom radu vidljiv je neprestan protok i razmjena tema i ideja koje nisu nužno ograničene formom. Dramski tekstovi ili pak motivi i fragmenti iz pojedinih dramskih tekstova adaptiraju se u filmske scenarije, a film se adaptira u kazališnu predstavu. I u jednom i u drugom slučaju pronalazi se filmski, odnosno kazališni jezik ne bi li transponirani tekst zaživio obogaćen dodatnim mogućnostima medija kojemu se prilagođava.

Filmska adaptacija *Trebalo bi prošetati psa* (2014.) Tomislava Zajeca³¹ predstavlja stilski zaokret u odnosu na

dotadašnje filmove u kojima redatelji, pribjegavajući filmskom realizmu, nastoje prikriti dramsko ishodište predloška, a dramski tekst teže učiniti što realističnijim. Redatelj Filip Peruzović odlučuje se u svom debiju u većoj mjeri osloniti na dramski predložak, tako da se fokusira na trok likova dok dramskofikcionalni svijet Zajecova teksta ne proširuje dodatnim podzapletima; suptilna su nadogradnja izvornog predloška tek sporedni likovi (Pacijent, Knjižničarka, Prodavačica, itd.) usprkos kojima fabula ostaje nepromijenjena. Film se, kao i drama, fokusira na put samospoznaje terminalno oboljelog protagonista Janca (Franjo Dijak) koji želi ispraviti svoje pogreške i pobrnuti se za svog starog oca Franju (Vlatko Dulić), bivšu djevojku Ivu (Jadranka Đokić) i psa, ali mu to, uslijed okrnutih međuljudskih odnosa, teško polazi za rukom. Zajecov poetičan dramski tekst temelji se na stiliziranom dijalogu, odnosno na škrto doziranim, fragmentiranim i sintaktički izlomljenim replikama i na preciznim scenskim uputama s perpetuirajućim motivom kiše kojim se, uz naglašenu metaforičnost jezika, gradi atmosfera i postiže odmak od realizma. Peruzović se kišom koristi kao zvučnom kulisom za vrijeme trajanja cijeloga filma. Njezin intenzitet pritom varira od tihog i neznatnog šuma, diskretnog kapljanja do glasnog pljuska, a pored izgradnje atmosfere, funkcija kiše jest svojevrsan ulazak u „dijalog“ s likovima ili pak ispunjavanje učestalih tišina značenjima. Manja Peruzovićeva intervencija, koja čini neveliku, ali ipak prisutnu sponu s realizmom, jest što je Zajecovim likovima, nazvanima Muškarac, Žena i Otac, pridao osobna imena, čime se ublažavaju općenitosti kakve film manje trpi od dramskoga teksta. Ipak, prednost filmskih mogućnosti, pogotovo u adaptaciji poetičnog teksta sa stiliziranim dijalozima svakako jest uporaba krupnih planova koji dominiraju u filmu, a kojima se uz zvučnu kulisu i suptilnu i nijansiranu glumačku izvedbu Franje Dijaka upotpunjuju tišine i škrte dijaloške izmjene.

Dramska spisateljica Lada Kaštelan u više je navrata surađivala s filmskim redateljem Zrinkom Ogrestom. Nakon filmova *Krhotine: Kronike jednog nestajanja* (1991.) i *Iza stakla* (2008.), Kaštelan piše predložak za još jedan Ogrestin film, *Projekcije* (2013). *Dva i dvadeset*, tekst prema kojemu je nastao potonji film, podnaslovljen je samo kao – tekst. Izbjegnuvši precizniju odrednicu (primjerice



Trebalo bi prošetati psa

dramski tekst ili scenarij), Kaštelan ostavlja otvorene mogućnosti za budući filmski i/ili kazališni život svoga djela, a ujedno, redatelj se filma, zahvaljujući hibridnom predlošku, odlučuje za filmski eksperiment, netipičan u okvirima hrvatske kinematografije. *Projekcije*, odnosno *Dva i dvadeset*, prati seansu psihoterapijske grupe čiji su sudionici, ironično, psihijatri (predložak se zove *Dva i dvadeset* upravo zbog trajanja seanse). Zadržavajući jedinstvo mjesta i vremena te stavljajući fokus na dijalog, predložak se, pa tako i njegova ekranizacija, približavaju dramskoj formi, odnosno kazalištu. Zatvoreni u predavaonici dok iz prostorije pokraj njih buče glazbenici, akteri se filma suočavaju jedni s drugima i sami sa sobom, pri čemu se nazivom filma i njegovim sadržajem aludira na psihoanalitički

Recentni filmovi nastali prema tekstovima Zajeca i Kaštelan pokazuju sklonost prema filmskom eksperimentu; dok je *Trebalo bi prošetati psa* film visoke stilizacije koji je time zadržao teatralnu artificijelnost jednako simboličnog predloška, *Projekcije* jedinstvom prostora i vremena, uz naglasak na dijalog i na neprestanu uporabu subjektivnih kadrova, predstavljaju odmak od daleko konvencionalnijih hrvatskih filmskih adaptacija dramskih tekstova.

termin – pripisivanje svojih osobina drugima. U tom svjetlu, znakovit je i režijski postupak koji se temelji na uporabi snimke nadzorne kamere i subjektivnih kadrova kojima se prate lutajući pogledi likova; najčešće je to lelujava kamera kojom se fokusiramo na pojedinosti što su u fokusu drugih likova, tuđe poglede, geste ili pak pogled u prazno (strop, objekte u prostoriji). Ono što likovi promatraju stoga određuje njih i njihovo trenutno psihološko stanje, pružajući multiperspektivan pogled na psihoseansu uz neprestanu igru s projekcijama likova i njihovom međusobnom dinamikom. Takav stilski obilježen režijski postupak razbija komornost drame i ispunjava dijaloge, obilate i digresijama, i monološkim ispovijedima, i *small talkom*, dodatnim značenjima.

Zaključak

Filmske adaptacije hrvatskih drama pokazuju tendenciju prema realističnom pristupu dramskom predlošku i udaljavanju od njegove teatralnosti, zbog čega se nerijetko, kao u slučaju *Pustolova pred vratima*, gube simbolični slojevi izvornog teksta ili se, kao kod *Predstave Hamleta u selu Mrđuša Donja*, realističnom dimenzijom transformiraju njegova izvorna značenja. Nasuprot tome, u najzastupljenijim primjerima adaptacija Matišićevih djela najosjetnije se intervencije tiču tretmana žanrovskih obilježja izvornog predloška koji od komedije u različitim interpretacijama filmskih redatelja zaokreću prema drami ili političkom trileru, što je u skladu s podjednako prevladavajućim realističkim tendencijama. Recentni filmovi nastali prema tekstovima Zajeca i Kaštelan pokazuju sklonost prema filmskom eksperimentu; dok je *Trebalobiti psa* film visoke stilizacije koji je time zadržao teatralnu artifičijelnost jednako simboličnog predloška, *Projekcije* jedinstvom prostora i vremena, uz naglasak na dijalog i na neprestanu uporabu subjektivnih kadrova, predstavljaju odmak od daleko konvencionalnijih hrvatskih filmskih adaptacija dramskih tekstova. Najuspjelija filmska adaptacija dramskog teksta, *Glembajevi*, teatralnošću, stilizacijom i promišljenom vizualnošću s tragovima modernističkog nasljeđa i bergmanovske estetike, hvata se ukoštac s Krležinim predloškom, suptilno ga proširujući dodatnim scenama.

S obzirom na to da su filmske adaptacije hrvatskih dramskih tekstova rijetka pojava, odabir predložaka koji će ostvariti svoj filmski život promišljen je i delikatan. Najčešće se tako adaptiraju djela prestižnih pisaca koja, već zbog samog statusa u povijesti hrvatske književnosti, zahvaćuju svoju filmsku adaptaciju, poput Krležinih djela, Brešanovog, Budakovog ili Begovićevog teksta. U novijem hrvatskom filmu adaptiraju se tekstovi etabliranih dramskih pisaca, a broj se adaptacija uvećava zahvaljujući tomu što dramski pisci, čija se djela adaptiraju, redovito surađuju s filmskim redateljima kao scenaristi (primjerice Matišić je više suradnji ostvario s Papićem, Brešanom i Matanićem, a Kaštelan s Ogrustom).

Znakovito je i to da su adaptacije hrvatskih dramskih tekstova isključivo adaptacije djela novije hrvatske književnosti (najranije napisani tekst je *Pustolov pred vratima* iz 1925. godine). Dok u svjetskoj kinematografiji filmski autori ne prestaju gubiti interes za Williama Shakespearea, oživljavajući i aktualizirajući njegova djela, u hrvatskoj kinematografiji ne postoje filmske adaptacije djela Marina Držića.³² Unatoč diskretnim dodirima između filma i kazališta kroz povijest hrvatske kinematografije, u novijem se hrvatskom filmu naziru učestalije suradnje i fluktuacije ideja između dramskih pisaca i filmskih redatelja, uz redefiniciju funkcija scenarista i dramskog pisca, kao što se, u obratnom slučaju, javlja interes filmskih redatelja za sve češće režije u kazalištu. U skladu s tim, moguće je očekivati još koji filmski eksperiment nadahnut suvremenim dramskim predloškom ili reinterpretaciju nekog kanonskog hrvatskog dramskog djela koje još uvijek nije pronašlo put do filma.

- ¹ Povijest filma se može promatrati kao povijest oslobođenja filma od kazališnih utjecaja, odnosno teatralnoga dekora, teatralne glume i teatralne frontalnosti. Prema: Sontag, Susan, *Film and Theater*, u: Knopf, Robert (ur.), *Theater and Film: A Comparative Anthology*, Yale University Press, New Haven, 2005., str. 133.
- ² Kao zaagovornik filmskoga realizma, André Bazin utvrđuje da realizam filma proizlazi iz njegove fotografske prirode te da se filmska iluzija temelji na realizmu onoga što se prikazuje, za razliku od kazališta čija se iluzija temelji na konvenciji na koju pristaju gledatelji. Prema: Bazin, André, *Theatre and Cinema*, u: Knopf, Robert (ur.), *Theater and Film: A Comparative Anthology*, Yale University Press, New Haven, 2005., str. 119.
- ³ Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, str. 21.
- ⁴ Sontag, Susan, *Film and Theater*, u: Knopf, Robert (ur.), *Theater and Film: A Comparative Anthology*, Yale University Press, New Haven, 2005., str. 134-135.
- ⁵ Kontinuitet prostora, kakav nalazimo u nekim vrlo dosljednim filmskim adaptacijama dramskih tekstova, poput filma *Uže* (1948.) Alfreda Hitchcocka, blizak je kazališnom načinu iskazivanja.
- ⁶ Šakić, Tomislav, *Filmski život književnih djela: O hrvatskim adaptacijama proznih tekstova u filmske scenarije*, *Vijenac*, Br. 423, 20. svibnja 2010., dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/423/filmski-zivot-knjizevni-djela-2030/>
- ⁷ Radić, Tomislav, *Hrvatska drama na filmu, Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 12., Br. 1., Svibanj 1986., str. 412.
- ⁸ Isto, str. 412.
- ⁹ U Radićevu *Timonu*, filmu visokog modernizma, ostvaruje se paralelizam između predstave *Timon Atenjanin* Williama Shakespearea u kojoj glumi protagonist i glumčeva privatna života.
- ¹⁰ Radić, Tomislav, *Hrvatska drama na filmu, Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 12., Br. 1., Svibanj 1986., str. 412.
- ¹¹ Peterlić, Ante, *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Leykam International, Zagreb, 2012, str. 205. - 206.
- ¹² Gilić, Nikica i Kragić, Bruno (ur.), *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2003.
- ¹³ Škrabalo, Ivo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896 - 1997*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998., str. 248.
- ¹⁴ Isto, str. 249.
- ¹⁵ Radić, Tomislav, *Hrvatska drama na filmu, Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 12., Br. 1., Svibanj 1986., str. 413.
- ¹⁶ Peterlić, Ante, *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Leykam International, Zagreb, 2012, str. 203.
- ¹⁷ Šakić, Tomislav, *Korektno režiran život: Kino u kazalištu, kino bez filma – Šimatovićeva filmska adaptacija Pustolova pred vratima*, *Vijenac*, Br. 438., 16. prosinca 2010., dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/438/korektno-reziran-zivot-1281/>
- ¹⁸ Peterlić, Ante, *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Leykam International, Zagreb, 2012, str. 204.
- ¹⁹ Škrabalo, Ivo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896 - 1997*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998., str. 388.
- ²⁰ Isto, str. 388. - 389.
- ²¹ Gilić, Nikica i Kragić, Bruno (ur.), *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2003.
- ²² Radić, Tomislav, *Hrvatska drama na filmu, Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 12., Br. 1., Svibanj 1986., str. 414.
- ²³ Škrabalo, Ivo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896 - 1997*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998., str. 352.
- ²⁴ Radić, Tomislav, *Hrvatska drama na filmu, Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 12., Br. 1., Svibanj 1986., str. 414.
- ²⁵ Škrabalo, Ivo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896 - 1997*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998., str. 352.
- ²⁶ Isto, str. 352.
- ²⁷ Grozdanić, Josip, *Krleža na ekranu*, *Vijenac*, Br. 508., 5. rujna 2013., dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/508/klasik-na-ekranu-22298/>
- ²⁸ Škrabalo, Ivo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896 - 1997*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998., str. 352.
- ²⁹ Grozdanić, Josip, *Krleža na ekranu*, *Vijenac*, Br. 508., 5. rujna 2013., dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/508/klasik-na-ekranu-22298/>
- ³⁰ Filmski redatelj Vinko Brešan, poput Dalibora Matanića, svjedoči i učestaloj praksi da filmski redatelji povremeno režiraju u kazalištu, tako je upravo on u kazalištu postavio adaptaciju filma *Ustav Republike Hrvatske* ili pak dramski tekst *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja* Ive Brešana, svoga oca, s kojim je surađivao na više filmskih scenarija. Njegov primjer stoga pokazuje kako su filmsko i kazališno stvaralaštvo pokatkad neodvojivi te da pojedine teme i interesi nadilaze sam medij.
- ³¹ Tomislav Zajec, autor desetak praižvedenih dramskih tekstova, napisao je i scenarij za film *Majka asfalta* (2010.) u režiji Dalibora Matanića. Ponovo, potvrđuje se da hrvatski dramski pisci nerijetko pišu filmske scenarije ili obrnuto.
- ³² Snimljen je tek biografski film o Držićevu liku i djelu, *Libertas* iz 2006. u režiji Veljka Bulajića, za koji je scenarij pisao Ivo Brešan.