

Mačka na vrućem limenom krovu (1958): preobražaj Williamsovog teksta u filmskom mediju

UVOD

Tennessee Williams (1911–1983) smatra se centralnom figurom američke drame i kazališta: ovaj “dramatični liričar”, poznat po svojevrsnom stapanju liričnosti i eksperimentalizma, američku dramu poslijeratnog doba uzdigao je na viši nivo, a Broadwayu je donio moralnu ozbiljnost i estetsku osjetljivost¹. O višeslojnosti i univerzalnosti Williamsovog djela svjedoče ne samo mnogostruka kritička čitanja koja u Williamsovim tekstovima otkrivaju nove diskurse², već i brojna klasična i alternativna postavljanja njegovih komada koja otkrivaju nove slojeve značenja³. U novije vrijeme pažnju kritičara, kazališnih i filmskih stvaralaca sve više zaokupljaju Williamsove rane drame, jednočinke i neobjavljena djela⁴, a novo-

objavljena Williamsova djela omogućavaju da se njegov opus sagleda iz nove perspektive: da se, zahvaljujući uvidu u rane drame, Williams sve više čita kao društveno angažiran pisac, te da se, nakon objavljivanja drama pisanih nakon 1961. godine, posljednja desetljeća Williamsovog stvaralaštva kritički revaloriziraju. Williams je više od svih dramatičara priznat i igran u svijetu⁵, a mnogobrojne filmske i televizijske adaptacije doprinijele su njegovoj svjetskoj popularnosti. Nadmašuje sve američke pisce brojem djela adaptiranih za veliki i mali ekran. Najpoznatiji filmski stvaraoci poput Irvinga Rappera, Elie Kazana, Johna Ermana, Pedra Almodóvara, Woodyja Allena, Petera Glenvillea, Daniela Manna, Richarda Brooksa, Sidneya Lumeta, Josepha L. Mankiewicza, Georgea Roya Hilla, Johna Hustona, Sydneya Lumeta i Josepha

¹ Vidi: *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, ur. Matthew C. Roudané: Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 1; C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985; Harold, Bloom, *Bloom's Modern Critical Views: Tennessee Williams*, New York: Infobase Publishing, 2007.

² U Williamsovoj najpoznatijoj drami *Tramvaj zvan čežnja* (*A Streetcar Named Desire*) analitičari prepoznaju različite diskurse (ljubav, mržnja, žene, muškarci, zakon, politika, razum, ludilo, muzika, obitelj, sport i umjetnost), koji se sagledavaju u svjetlu Foucaultove teorije, teorije Kristeve, marksističke teorije, feminističke teorije, teorije pomnog čitanja, teorije čitateljeva odgovora, teorije recepcije, gej i *queer* teorije, kroz prizmu povijesti i mita, drugih književnih djela i mitskih asocijacija, sve do čitanja ove drame kao “kulturnog proizvoda” u ideološkom kontekstu “post-moderne”.² Vidi: *Confronting Tennessee William's Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism*, ur. Philip C. Kolin, Westport: Greenwood Press, 1993, 2–14.

³ Usporedimo li tradicionalne izvedbe *Tramvaja zvanog čežnja*, u maniri Vivien Leigh i Marlona Branda, i novija izvođenja, uočit ćemo nove slojeve značenja, kao što su preispitivanje rasnih odnosa ili, možda, nametnutih seksualnih/rodnih uloga. Vidi: *Confronting Tennessee William's Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism*, ur. Philip C. Kolin, Westport: Greenwood Press, 1993, str. 2–4.

⁴ Godine 1999. produkcija jedne od prvih Williamsovih drama *Not About Nightingales* (*Ne o slavujima*) dobila je izvrsne kritike na Broadwayu i u Londonu; 2003. godine, starije i neobjavljene drame izvedene su u Hartfordu; iste godine, nova filmska verzija romana *Rimsko proljeće gđe Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*) prikazana je na televiziji *Showtime*; godine 2004. nekoliko

Williamsovih drama doživjele su ponovna izvođenja i prvi put izvedeno je nekoliko jednočinki; 2003. godine kazališna produkcija *Mačke na vrućem limenom krovu* (*Cat on a Hot Tin Roof*) naišla je na ogroman uspjeh na Broadwayu; a 2005. godine ponovo su izvedeni *Tramvaj zvan čežnja* i *Staklena menažerija* (*The Glass Menagerie*); 2005. godine izašla je DVD kolekcija najvažnijih Williamsovih filmova, a 2008. godine snimljen je film po Williamsovom scenariju *The Loss of a Teardrop Diamond* (*Slučaj izgubljenog dijamanta*). Godine 2011. održane su konferencije (na Sveučilištu u Perugi, Sveučilištu Nancy u Francuskoj, Sveučilištu Georgetown i Arena Stageu, Washington DC) i festivali (Književni festival T. Williamsa i festival u njegovom rodnom gradu Clarksdale u Missisipi) povodom stogodišnjice rođenja. O novim izvođenjima drama vidi: R. Barton Palmer, William Robert Bray, *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America*, Austin: University of Texas Press, 2009, str. 14, i kod: Brenda Murphy, *The Theatre of Tennessee Williams*, New York: Bloomsbury Publishing, 2014, str. 6.

⁵ U Rusiji, Williams je poslije Čehova najčešće izvođen pisac, a širom svijeta njegove najpoznatije drame: *Staklena menažerija*, *Tramvaj zvan čežnja*, *Mačka na vrućem limenom krovu* i *Noć iguane* (*The Night of the Iguana*) – doživljavaju višestruka ponovna izvođenja svake godine, od kojih se u novije vrijeme ističu *Tramvaj zvan čežnja* s Cate Blanchet iz 2010. godine, *Tramvaj zvan čežnja* s višerasnom glumačkom postavom redateljice Emily Mann iz 2012. i *Mačka na vrućem limenom krovu* sa Scarlett Johansson iz 2013. godine. Opširnije vidi u: Brenda Murphy [n. d.], str. 6–7, i kod: Greta Heintzelman, Alycia Smith, *Critical Companion to Tennessee Williams: A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Facts on File, 2005, x.

Loseya, počevši od pedesetih godina 20. stoljeća, pronalaze inspiraciju u Williamsovim dramama, ali i romanu i pričama. Najveći interes ovih stvaralaca ipak, usmjeren je na one dramske komade koji su pisca, krajem četrdesetih i tijekom pedesetih godina, učinili najpopularnijim američkim dramskim piscem, to su: *Staklena menažerija* (1944)⁶, *Tramvaj zvan čežnja* (1947)⁷, *Ljeto i dim* (1948)⁸, *Tetovirana ruža* (1951)⁹, scenarij za film *Mačka na vrućem limenom krovu* (1955)¹⁰, *Silazak Orfeja* (1957)¹¹, *Iznenada*

⁶ Najranija je filmska adaptacija *Staklene menažerije* (1944) istoimeni film u režiji Irvinga Rappera iz 1950. godine. Novu verziju 1987. godine režirao je Paul Newman s Joanne Woodward, Johnom Malkovichem, Karen Allen i Jamesom Naughtonom u glavnim ulogama. U Indiji je 2004. godine snimljen film *Akale (Preko)*, vjerna adaptacija Williamsove drame na malajalamskom jeziku. Iranski film *Bez mene (Inja Bedoone Man, 2011)* najnovija je filmska adaptacija zasnovana na Williamsovoj drami.

⁷ *Tramvaj zvan čežnja* (1947) prvi je put adaptiran 1951. u istoimeni film Elije Kazana. Godine 1984. snimljen je film u režiji Johna Ermana. Drama *Tramvaj zvan čežnja* i dalje služi kao inspiracija poznatim redateljima. Koristeći interesantnu tehniku "umetanja" kazališta u film, Pedro Almodóvar je inkorporirao ovu dramu u film *Sve o mojoj majci (Todo Sobre Mi Madre)* i 1999. godine dobio nagradu za najbolju režiju u Cannesu. U ovom filmu Williamsov najpoznatiji komad, kao i njegova prva filmska adaptacija (Kazanov istoimeni film), sudjeluju u intertekstualnoj igri poznatih djela visoke i pop kulture (filmovi *Sve o Evi*, *Cvijet moje tajne* i *Premijera* i književno djelo Trumana Capotea), da bi, kreirajući prepoznatljiv almodovarovski pastiš s kraja devedesetih, doprinijeli preispitivanju odnosa između fikcije i stvarnosti, glume i života i traganja za identitetom. Woody Allen se više puta vraćao ovoj Williamsovoj drami. U komičnom znanstveno-fantastičnom filmu *Povampireni Miles/Spavač (Sleeper)* iz 1973. godine protagonist Miles (Woody Allen) u jednoj sceni zamišlja da je Blanche i izgovara odlomke iz ove drame, sve dok ga protagonistkinja Luna (Diane Keaton), ne trgne iz "sna", tumačeći ulogu Stanleya. U filmu *Ljubav i sve ostalo (Anything Else, 2003)*, Allen koristi Williamsovu ideju o želji kao antitezi smrti, a film *Jasmine French (Blue Jasmine, 2013)*, za koji je Cate Blanchett osvojila Oscara, smatra se slobodnijom adaptacijom ove Williamsove drame. *Jasmine French* je Allenova slika suprotstavljenih svjetova: New Yorka, kao Williamsovog "Juga na umoru", i San Francisca, kao Williamsovog klaustrofobičnog i kozmopolitskog, ali manje surovog New Orleansa. U Allenovoj adaptaciji Williamsove drame, suvremenom gledatelju se predočava da fikcija o sebi, kao način popunjavanja praznine vlastitog identiteta, može izroditi samo tragediju. Film *Odlazak (The Departure, Gillian Anderson, 2015)* prethodnica je Williamsove drame *Tramvaj zvan čežnja*. Ovaj kratki film prikazuje Blanchino propadanje, nakon smrti svih članova obitelji i nakon skandalozne afere s učenicom, a prije selidbe u New Orleans. Više o transformaciji ove drame u filmu vidi u: Tripković-Samardžić, V. "Tramvaj zvani želja: ponovno ispisivanje dramskog teksta u filmskom mediju", u: *Jezici i kulture u vremenu i prostoru 6*, Filozofski fakultet, Novi Sad, 2017, 561–574.

⁸ Film *Ljeto i dim (Summer and Smoke)* snimljen je 1961. godine u režiji Petera Glenvillea.

⁹ *Tetovirana ruža (The Rose Tattoo)* pretočena je u film istog naziva 1955. godine u režiji Daniela Manna.

¹⁰ *Mačka na vrućem limenom krovu (Cat on a Hot Tin Roof)*, Richard Brooks, 1958).

¹¹ *Zmijska koža (The Fugitive Kind, Sidney Lumet, 1959)* temelji se na drami *Silazak Orfeja*.

prošlog ljeta (1958)¹², *Slatka ptica mladosti* (1959)¹³, *Period prilagođavanja* (1960)¹⁴ i *Noć iguane* (1961)¹⁵.

MAČKA NA VRUĆEM LIMENOM KROVU: FILMSKA PRODUKCIJA

Nakon neuspjeha eksperimentalne drame *Camino Real*, Williams je napisao komad *Mačka na vrućem limenom krovu* (1955)¹⁶ s namjerom da odgovara ukusu i kazališne i filmske publike: ona je aristotelovska (pokreće je zaplet), melodramatična, realistična i društveno konzervativna.¹⁷ Williamsu je ta drama bila omiljena ne samo zbog toga što je u liku Velikog Tate i njegovoj "sirovoj rječitosti izraza"¹⁸ smatrao da je nadmašio samog sebe, nego i zbog toga što je u njoj, za razliku od ostalih suvremenih američkih drama, uspio postići aristotelovsko jedinstvo mjesta, vremena i radnje.¹⁹ Centralna tema drame je sveprisutna laž: Velikog Tatu lažu da nije smrtno bolestan, sin Gooper i snaha Mae uvjeravaju ga da se iza njihove brige krije samo humanost, a drama završava Maggienom lažnom objavom da će roditi Brickovom dijete. Bitna tema drame je i homoseksualnost, u to doba na Broadwayu, nova, senzacionalna stvar. S obzirom na to, drama je bila "nekompromisna pobuna protiv društvenog poretka"²⁰ iako je na kraju glavni junak bliži prihvaćanju muške odgovornosti, nego slobodi od stega koje mu nameću obitelj i društvo.

¹² *Iznenada prošlog ljeta (Suddenly, Last Summer)* je film snimljen 1959. godine u režiji Josepha L. Mankiewicza na temelju istoimene drame.

¹³ Film *Slatka ptica mladosti (Sweet Bird of Youth)* nastao je 1962. godine u režiji Richarda Brooksa. Sljedeća filmska verzija u režiji Zeinabu Irene Davis snimljena je 1987. godine.

¹⁴ *Period prilagođavanja (Period of Adjustment)* je filmska adaptacija istoimenog komada iz 1962. godine u režiji Georga Roya Hilla.

¹⁵ *Noć iguane*, film iz 1964. godine, režirao ga je John Huston.

¹⁶ Junakinja Margaret je "mačka" Maggie, udana za bivšu ragbi zvijezdu, Bricka Pollitta, sina Velikog Tate (Big Daddy). Tata umire od raka, a imanje želi ostaviti Bricku ili starijem sinu, Gooperu. Brick je očev miljenik, ali se odao alkoholizmu, a brak s Maggie klima se zbog njegove sumnje u vlastitu seksualnost. Gooper ima petoro djece i velike su šanse da će mu nasljedstvo pasti u ruke. Zbog sumnji da je između Bricka i njegovog starog prijatelja Skippera postojalo nešto više od prijateljstva, Maggie je isprovocirala Skippera da spava s njom. Nakon neuspjelog pokušaja da u krevetu s Maggie dokaže svoju heteroseksualnost, Skipper telefonom Bricku povjerava osjećaje. Brick prekida razgovor, poslije čega počinje Skipperov slom: odaje se drogi i alkoholu te izvršava samoubojstvo. Brick se kaje, odaje se alkoholu i odbija fizički kontakt s Maggie. Ona se trudi obnoviti odnos s mužem i osigurati mu nasljedstvo. U tome i uspijeva, smišljajući laž o iščekivanju nasljednika.

¹⁷ R. P. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.* 164.

¹⁸ Tennessee Williams, *Memoirs*, New York: New Directions, 2006, 167, "crude eloquence of expression".

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ R. P. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.* 163.

Za prikazivanje na sceni, redatelj kazališne verzije Elia Kazan dramu je još više približio ukusu publike. Mada su Williamsu smetale intervencije redatelja²¹, nije želio izgubiti suradnju s Kazanom, a ni svoju popularnost, pa je na kraju prepravio dramu u skladu s redateljevom vizijom.²² Brodvejsku, Kazanovu verziju, smatrao je komercijalnom²³, no predstava je, režirana u naturalističko-ekspresionističkom stilu²⁴, doživjela golem uspjeh.²⁵ U želji za prilagodbom ukusu brodvejske publike, Williams je izbacio dijelove iz objavljene verzije drame koji eksplicitnije obrađuju temu Brickove potisnute homoseksualnosti, priznanje Velikog Tate o homoseksualnosti bivših vlasnika plantaže i prihvaćanje eventualne veze između Bricka i Skippera.²⁶

U uputstvima Kazanu, Williams ističe da glavni heroj ove drame nije bio neki poseban lik, već *vitalnost*, “ona osobina kod ljudi koja im omogućava da prežive.”²⁷ Brick je, kaže, bio sretnik koga svi obožavaju, a pošto su se dvoje ljudi, Maggie i Skipper, ludo zaljubili u njega, on je “jednu stranu svog života izgradio oko Skippera, drugu oko Maggie.”²⁸

²¹ U *Memoarima* Williams priznaje da se nije slagao s Kazanovim intervencijama: smatrao je da je Maggie bila savršeno osmišljen lik žene koja je bila toliko isfrustrirana i praktična da je na kraju bukvalno zavela svog muža. Williams je smatrao da u dramskom smislu nije bilo opravdano da se Veliki Tata pojavi u 3. činu. Vidi: T. Williams, *Memoirs*, 169. U *Bilježkama* nakon trećeg čina (*Notes on Explanatoin*), Williams piše da pisac može izbjeći utjecaj redatelja tako što će ga dovesti pred svršen čin i dati mu finalni scenarij, ili izabrati redatelja koji ne želi praviti nikakve izmjene. Vidi: T. Williams, *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*, 106.

²² U prvoj, Williamsovoj verziji trećeg čina, nakon što Brick ocu priopćava da će umrijeti od raka, Veliki Tata se povlači u sobu, Velikoj Mami priopćavaju strašnu vijest, a ona traži od Maggie da se udruže i natjeraju Bricka da “dođe sebi” kako bi preuzeo nasljedstvo. Nakon što se žali na očevu pristranost, Gooper ukućanima predstavlja nacrt ugovora o starateljstvu nad kućom, ali Velika Mama ga odbija. Na kraju, Maggie objavljuje laž da nosi Brickovo dijete, a u sobi, nakon što svi odu, priopćava Bricku da će joj on pomoći da laž sprovede u djelo. Drama završava rečenicom: “Zar ne bi bilo smiješno da je ovo istina?” U brodvejskoj verziji Veliki Tata se vraća u treći čin, Brickova uloga je proširena, a kraj je sretniji. Tata sve prisutne naziva lažovima, povlači se u sobu a, nakon što Mama saznaje za bolest, Tata se vraća i priča vulgarni vic o slonu. Nakon Maggiene objave da je trudna, Tata odlazi na vidikovac još jednom pogledati imanje. Brick pred svima potvrđuje Maggienu vijest, a nakon njene odluke da laž pretoči u istinu, Brick kaže da joj se divi. Drama završava Maggienom odlučnošću da zaštititi Bricka.

²³ Kazanu su smetale činjenica da Williams treći čin brodvejske verzije naziva Kazanovim i insinucije da je ovom verzijom Kazan želio postići komercijalni uspjeh. Tvrdio je da je Williams bio taj koji je u tom trenutku očajnički želio uspjeh. Vidi: Elia Kazan, *Kazan on Directing*, New York: Alfred A. Knopf, 2009, 119.

²⁴ *Ibid.* 120.

²⁵ Williams je dobio Pulitzerovu nagradu za najbolju dramu 1955. godine i Nagradu dramskih kritičara.

²⁶ E. Kazan, *Kazan on Directing*, 119.

²⁷ *Ibid.* 116, “a quality in people that makes them survive”.

²⁸ *Ibid.* “built up one side of his life around Skipper, another around Maggie”.

sve dok jedna ljubav nije, kako kaže “pojela onu drugu, prirodno, ljudski, bez namjere.”²⁹ On je u situaciji da ga Maggie, mačka, uči kako da ostane na krovu, što je slika “ljudskog postojanja koje moraš prihvatiti, pod bilo kakvim uvjetima”³⁰. Originalna brodvejska premijera bila je 24. ožujka 1955. godine, s Barbarom Bel Geddes u ulozi Maggie, Benom Gazzarom u ulozi Bricka i Burlom Ivesom u ulozi Velikog Tate. Bel Geddes je nominirana za nagradu *Toni*, a Kazan za najboljeg kazališnog redatelja. Drama je dobila Pulitzerovu nagradu 1955. godine.

Iako je Williams dobio brojna priznanja na račun *Mačke na vrućem limenom krovu*, Uprava kodeksa proizvodnje³¹, autocenzorske grupe filmske industrije, odbijala je sve one koji su bili zainteresirani za ekranizaciju. Osnovana 1934. godine s namjerom da se umanjí vanjska cenzura i da se kontrolira “moralnost” hollywoodskog filma, ova cenzorska institucija je, zajedno s Legijom pristojnosti, koja je bila zadužena za očuvanje konzervativnog morala na ekranu, i državom, koja je provodila cenzuru preko državnih i lokalnih tijela, sudstva, i Kongresa, određivala sudbinu svakog hollywoodskog filma. Američka filmska industrija pedesetih bila je, dakle, rezultat pregovora ovih triju strana.³² Vlasnici filmskih studija bili su voljni ne samo prihvatiti, nego i institucionalizirati sistem cen-

²⁹ *Ibid.* “ate up the other, naturally, humanly, without intention”.

³⁰ *Ibid.* “human existence which you’ve got to accept on any terms whatsoever”.

³¹ Nakon objavljivanja Studije Zaklade Payne (*The Payne Fund Studies*), koja potvrđuje utjecaj filma na ponašanje djece i njihovo poimanje svijeta, javila se svijest o utjecaju filma na društvene stavove i ponašanje. U strahu od ekonomskog kraha, filmski studiji uspostavili su autocenzuru: 1927. godine Udruženje američkih filmskih producenata i distributera (MPPDA – *Motion Picture Producers and Distributors Association*) donijelo je Naert Zakona o filmskoj produkciji (*Motion Picture Production Code*), zasnovan na formuli “Ne! i Oprezno!” (*Don’ts and Be Carefuls*), a 1930. godine Haysova agencija (*Hays Office*) usvojila je Zakon o očuvanju vrijednosti društva i zajednice. Hays je osnovao Upravu za kodeks proizvodnje (PCA) i imenovao svećenika Josepha A. Breena za njenog šefa. Pod Breenovim okriljem, otac Daniel A. Lord, jezuitski svećenik, i Martin J. Quigley, katolički izdavač, sastavili su drakonski “Kodeks proizvodnje” (eng. *Production Code*). Kodeks je donijet 1934. godine, a sve do 1966. godine, kad je potpuno revidiran, određivao je sadržaj svih američkih filmova. Pedesetih godina Upravom za kodeks proizvodnje dominirao je ekumenistički ton, za što su bili zaslužni Breen, Jack Wizard i drugi katolici, uključeni u cenzuru. U cilju zaštite gledališta od “očiglednog nemorala [...] od prevelikog uživanja u iskušenjima ovog svijeta”, što prevedeno na jezik filma znači strah od “tjelesnog”, Kodeks je nametnuo niz represivnih pravila. Bilo je zabranjeno: prikazivanje ‘scena strasti’ i svega što je profano; prikazivanje prostitucije, miješanja rasa, seksualnih devijacija ili narkomanije, seksualno sugestivnih plesova i kostima, neumjerenosti u piću, kritika bilo koje konfesije, surovosti prema životinjama ili djeci, kirurških operacija, detalja zločina, osim ako je to neophodno radi zapleta. Vidi: D. A. Kuk, *Istorija filma I*, prev. Mirjana Nikolajević, Beograd: Clio, 2005, 386–390.

³² Peter Lev, *History of the American Cinema: The Fifties: Transforming the Screen 1950–1959*, New York: Charles Scribner’s Sons, 2003, 87.

zure iz ekonomskih razloga, jer filmska industrija ovisila je o dodvoravanju masovnoj publici, ali i zato što je Kodeks služio kao plan za pisanje scenarija, i na taj način omogućavao studijima da vrše kontrolu nad knjigama snimanja.³³ Pedesetih godina, pak, moralnost nametnuta filmskoj industriji došla je u konflikt s ukusom publike i interesima filmske industrije, što je 1956. godine dovelo do mijenjanja odredbi Kodeksa ili njihovog liberalnijeg tumačenja,³⁴ a Legija pristojnosti postala je fleksibilnija pod utjecajem liberalizacije Katoličke crkve i promjene u ukusima američke publike. Nekad zabranjene teme (abortus, miješanje rasa i narkomanija) sada su se smjele prikazivati na filmu; ranije zabranjene teme nisu se ni pominjale novim Kodeksom, a neke zabrane su naglašene (prikazivanje brutalnosti).³⁵

Ipak, usprkos reviziji Kodeksa 1956. godine, pitanje "seksualne perverzije" (kako je Kodeksom bila opisana homoseksualnost) i dalje je bilo tabu tema.³⁶ U vrijeme kada je film sniman i sama riječ *homoseksualizam* bila je zabranjena Kodeksom proizvodnje, a studio je želio da izbjegne i odbacivanje od strane Legije pristojnosti, kao u slučaju filma *Baby Doll* dvije godine prije toga.³⁷ Tadašnji šef Uprave, Geoffrey Shurlock, tražio je da film prođe mnogobrojne izmjene prije ekranizacije. U drami *Mačka na vrućem limenom krovu* bile su sporne tri stavke: implikacije homoseksualnosti, namjera glavne junakinje da vodi ljubav s mužem i ostane trudna, i vulgaran jezik Velikog Tate.³⁸ Ipak, producent Metro Goldwin Mayera, Pandro S. Berman predložio je rješenje kojim će umiriti cenzore. Pitanje homoseksualnosti, na osno-

vu Bermanovog prijedloga, nije bilo bitno za dramu, a tema drame treba biti neadekvatna komunikacija između oca i sina zbog manjka očeve ljubavi. Sin, kako on to tumači, traži očinsku figuru u svom prijatelju koji napada Maggie. Nakon što se svi suoče s istinom, Brick sazrijeva i miri se s Maggie, nakon čega čekaju dijete i nasljeđuju imanje. Čelnici Uprave bili su zadovoljni Bermanovim prijedlogom.³⁹ Nakon mnogobrojnih pokušaja da nađu scenarista⁴⁰ i adekvatnog redatelja⁴¹, Berman je oba zadatka – pisanje scenarija i režiju – povjerio Richardu Brooksu.⁴²

Za film je adaptirana brodvejska verzija drame. Pored Elie Kazana, Brooks je slovio za jednog od najpoznatijih redatelja koji su adaptirali književno naslijeđe⁴³. Iz originalne Kazanove postavke Brooks je zadržao Burlea Ivesa i Madeleine Sherwood. Elizabeth Taylor je izabrana za ulogu Maggie⁴⁴ a Paul Newman za ulogu Bricka. Ispostavilo se da je drama laka za ekranizaciju zbog realizma, ali i zbog širokog spektra likova⁴⁵. Također, nagrađeni tekst slavnog pisca dao je slutiti uspjeh. Bez dobre priče, tvrdio je Brooks, film bi zasigurno propao, pa i kad vas glumci, muzika i fotografija u filmu ostavljaju bez daha.⁴⁶ Ipak, imajući u vidu šokantnost tema i njihov utjecaj na gledatelje, Brooks je želio napraviti suptilnu adaptaciju koja će zadovoljiti ukus gledatelja i koja će istovremeno biti maksimalno vjerna Williamsovoj viziji. Izmjene koje je Brooks napravio u filmskoj verziji Williamsov tekst su još više od Kazanove kazališne verzije, približili *mainstream* ukusu, tj. melodrami. Brooksova Maggie još je šarmantnija i spremno prihvaća i autoritet Velikog Tate i Bricka na kraju. Zahvaljujući Maggienoj vjeri u Bricka, Brick nalazi snagu da potvrdi svoju seksualnu moć. Intimni razgo-

³³ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.* 23. Tipični holivudski filmovi bili su utemeljeni na pričama koje slave uspjeh i sretan kraj i u kojima poštenu junaci nakon nevolja pobjeđuju, nalaze romansu, i stječu novac i položaj.

³⁴ Lev objašnjava izmjenu klime pedesetih: sve veći broj zaposlenih žena, sve veće potenciranje seksualnosti "kao uzroka i rješenja problema" (čemu je doprinio utjecaj psihoanalize i izvještaji seksologa Charlesa Kinseya), manja posjećenost kina, koja je poticala senzacionalističke teme. Iz tih razloga, slobodnije tretiranje odredaba Kodeksa bilo je sve očitije: drugačiji prikaz ženskih kostima, slobodniji stav prema preljubu, narkomaniji i homoseksualnosti. Početkom pedesetih, umjesto Breena, na čelo Uprave došao je protestant Geoffrey Shurlock koji je bio spreman ublažiti pritisak. Vidi: P. Lev, *op. cit.* 89–91

³⁵ *Ibid.* 93–94.

³⁶ *Ibid.* 93.

³⁷ Iako je 1952. godine Uprava kodeksa proizvodnje imala prigovor u vezi s tonom filma i temom preljuba, 1956. godine je film odobren, uz nekoliko Kazanovih izmjena. Ipak, iste godine, na Williamsovo i Kazanovo zaprepaštenje, Legija je odbacila film kao "moralno nepodesan i po temi i obradi", a Katolička crkva započela je žestoku kampanju protiv filma koji je bio "zao po konceptu". Vlasnici kina su bili pod pritiskom da ne prikažu film, a kinima koja su prikazivala film prijetio je šestomjesečni bojkot. Katoličke grupe su uspjele suzbiti prikazivanje filma, a film nikad nije donio profit. Vidi: P. Lev, *op. cit.* 96–97.

³⁸ Douglass, K. Daniel, *Tough As Nails: The Life and Films of Richard Brooks*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2011, 125.

³⁹ Iako se direktoru MGM-a, Doreu Scharyju, dopala Bermanova ideja, on je prvo htio angažirati producenta Saula Siegela, glumicu Grace Kelly i redatelja Joshuu Logana. Kada to nije uspjelo, projekt je predao Bermanu. On je dao ovlasti producentu Lawrenceu Weingartenu, ali je zadržao kontrolu. Vidi: *ibid.* 126.

⁴⁰ Petoro ljudi je odbilo pisati scenarij – Ernest Lehman, Daniel Taradash, Paul Osborn i Robert Anderson, a Philip Jordan pisao ga je tri mjeseca, nakon čega je projekt ostavljen po strani. Ni sljedeća verzija scenarista Jamesa Poea nije se svidjela producentima. Vidi: *ibid.*

⁴¹ Weingarten je pokušao angažirati redatelja Georgea Cukora, ali se Berman tome suprotstavio jer je Cukor imao viziju da je *Mačka* komad o homoseksualnosti. Nije uspio ni Weingartenov pokušaj da uvjeri Bermana da scenarij i režiju prepuste Josephu L. Mankiewicz. Vidi: *ibid.*

⁴² Prije Brooksa, MGM je angažirao scenarista Jamesa Poea. Njegov pristup je bio što direktnije dramatizirati sve događaje koji se spominju u dijalogu novim lokacijama i *flashbackovima*. Vidi: Gene D. Phillips, *The Films of Tennessee Williams*, Philadelphia PA: Art Alliance Press, 1980, 142.

⁴³ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.* 162.

⁴⁴ MGM je kupio prava na film zbog glumice Grace Kelly, ali kako je udajom za princa od Monaka ova okončala filmsku karijeru, uloga je pripala Elizabeth Taylor.

⁴⁵ Maurice Yacowar, *Tennessee Williams and Film*, New York: Frederick Ungar Publishing, 1977, 39.

⁴⁶ G. D. Philips, *op. cit.* 149.

samo na one filmske, intertekstualne i kontekstualne elemente koji su “relevantni za argumente u vezi s tumačenjem koje proizlazi iz analize narativnih i ostalih tradicionalno favoriziranih podataka.”⁵⁶

Budući da proces adaptacije podrazumijeva “intersemiotsku transpoziciju iz jednog znakovnog sistema (riječi) u drugi (slike)”⁵⁷, tj. prelazak s verbalnog medija, odnosno medija od jedne trake na medij od više traka (riječi, zvuk i pokretne fotografske slike), koje su u sinergiji, ali i drugačije materijalne i praktične datosti (književnost je individualan, a film – timski projekt, za film se veže kompleksnost procesa snimanja, materijalna infrastruktura, budžetska ograničenja, dostupnost glumaca, pritisak studija, cenzura i sl.), Robert Stam, zagovornik novije teorije adaptacije, zaključuje da je “filmska adaptacija automatski različita i originalna”,⁵⁸ te da je vjernost adaptacije nemoguća i nepoželjna.

Promjene nametnute cenzurom u ekranizaciji ove Williamsove drame uvjetovale su drugačija redateljska rješenja (umetanje novih tema i drugačijeg kraja) i Williamsov tekst gurnule u smjeru konzervativne ideologije, koja opravdava postojeću društvenu hijerarhiju zasnovanu na jasno definiranim kategorijama roda, seksualnosti i obitelji. Film *Mačka na vrućem limenom krovu* primjer je popularne filmske adaptacije u kojoj je originalni dramski tekst, oblikovan kontekstualnim razlozima, tj. restrikcijama cenzora, dominantnom ideologijom i ukusom publike, kao i konvencijama obiteljske melodrame, postao autonomno djelo koje otkriva *novu viziju*. Usprkos željama da bude buntovni zagovornik istine⁵⁹, redatelj Brooks popustio je pred zahtjevima cenzorskih tijela i ukusom publike tražeći rješenja za probleme kojih u drami nije bilo. Zbog pritiska cenzure da izostavi homoseksualne implikacije, a u skladu s ideologijom 50-ih, očekivanjima publike i konvencijama obiteljske melodrame, Brooks je u prvi plan iznio temu *nesposobnosti komuniciranja i nezrelosti*, naglasio *heteroseksualnost* i ideju o *prevagi ljubavi nad materijalizmom i pohlepom*. Iako su nove teme nametnute vanjskim razlozima, Brooks ih je, kao majstor priče, vješto ukomponirao u Williamsov komad, oblikujući novo, *filmsko* djelo drugačijeg značenja. Dalja analiza Brooksovog filma otkriva aluzije i reference na film *Gradanin Kane* (*Citizen Kane* 1941) Orsona Wellesa, odnosno

na važnost Geneteovog koncepta *intertekstualnosti*, tj. “koprisustva dvaju tekstova u formi citata, plagijata i aluzija”⁶⁰ za tumačenje adaptacije. Nadalje, u skladu s tumačenjem Linde Hutcheon koja adaptaciju doživljava ne samo kao “formalni entitet ili proizvod”, tj. “najavljeni i opsežnu transpoziciju nekog djela”⁶¹ i proces recepcije, tj. palimpsestičku intertekstualnost koja vraća sjećanje na prošla djela,⁶² već i kao proces stvaranja, odnosno kreativno-interpretativni čin, u filmu *Mačka na vrućem limenom krovu* uočava se prisustvo biografskih elemenata (scena u podrumu u kojoj se Veliki Tata prisjeća preskakanja šina) i elementi filma koji se mogu opisati kao redateljski, interpretativni rad.

Dramu obilježavaju tri sukoba: prvi čin je sukob između Bricka i Maggie, drugi između Velikog Tate i Bricka a treći – odluka Velikog Tate o zavještanju imanja. Premještanjem radnje u druge sobe i van lokacije kuće Brooks omogućuje vizualni doživljaj za verbalne reference iz drame i dinamiku za prva dva čina, koja se u drami svode na dug dijalog u sobi. Prvo “otvaranje” drame je sekvenca prije uvodne špice kojom redatelj Brooks, uspijevajući izbjeći *flashback* i dugačak dijalog, na funkcionalan način prikazuje moć fantazije, sve veću slabost tijela i jaz između laži i nemilosrdne istine:⁶³ dok mu u glavi odzvanjaju glasovi navijača, Brick, odveć pijan, pokušava preskakati prepone, ali na posljednjoj pada i lomi nogu; posljednji čin praćen je uzdahom razočarane gomile; nakon toga, nastupa tišina i Brick shvaća gdje je.

Nakon drugog “otvaranja” prikaz dvorišta kroz koje prolazi dječji orkestar slijedi kraća verzija razgovora između Maggie i Bricka s početka drame iz kojega dobivamo predodžbu o Maggienom nezadovoljstvu koje proizlazi ne samo iz njene seksualne frustriranosti, nego i iz činjenice da nema djecu, što je za nju socijalni i ekonomski imperativ: Maggie se žali Bricku na “bezvratna čudovišta” i priopćava mu da mu otac umire. Pokušavajući ga umiriti, ona izgovara rečenicu koje nema u drami: “S nekim se stvarima moraš suočiti. Ima stvari u životu s kojima se jednostavno moraš suočiti.”⁶⁴

Na filmu je vizualna dimenzija podjednako važna koliko i verbalna: redatelj Brooks pobrinuo se istaknuti ljepotu Elizabeth Taylor u scenama snimanima u krupnom planu u kojima Maggie izazovno oblači čarape pred Brickom, dok se presvlači ili dok u negližeu hoda kroz sobu. Dok u drami Brickov pogled koji Maggie vidi u ogledalu služi kao komentar na

⁵⁶ David L. Kranz, “Trying Harder: Probability, Objectivity, and Rationality in Adaptation Studies”, u: *The Literature / Film Reader, Issues of Adaptation*, ur. James M. Welsh, Peter Lev, Maryland, USA: Scarecrow Press Inc. 2007, 86, “relative to interpretive arguments emerging from analyses of narrative and other traditionally favored data.”

⁵⁷ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006, 16.

⁵⁸ *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, ur. Robert Stam, Alessandra Raengo, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, 17, “filmic adaptation is automatically different and original due to the change of medium.”

⁵⁹ Douglass K. Daniel, *op. cit.* 128.

⁶⁰ *Literature and Film*, 27, “effective co-presence of two texts.”

⁶¹ L. Hutcheon, *op. cit.* “an announced and extensive transposition of a particular work.”

⁶² *Ibid.* 7–8.

⁶³ M. Yacowar, *op. cit.* 45.

⁶⁴ *Cat on a Hot Tin Roof*, rež. Richard Brooks, MGM, 1958, “There’s some things you gotta face, babe. There’s some things in this world you simply got to face.”

Maggienu okrutnost, na filmu joj je uloga pokazati Brickovu čežnju i njegovu borbu s osjećanjima. Maggiena otvorena izjava ljubavi iz Williamsovog komada: “Znaš, kad bih mislila da više nikada, nikada nećeš da vodiš ljubav sa mnom, uzela bih najduži i najoštriji nož koji mogu naći i zabila bih ga sebi pravo u srce, kunem ti se!”⁶⁵ na filmu dobiva još upečatljivije značenje kad vidimo Elizabeth Taylor kako, dok ovo izgovara, čežnjivo dodiruje ogradu kreveta. Na filmu je izostavljen još jedan važan komentar na Brickovu ravnodušnost u seksualnom odnosu s Maggie, koji u drami ističe mogućnost Brickove seksualne ambivalentnosti. Posljednji komentar koji potvrđuje Maggienu odlučnost da izađe kao pobjednik iz pozicije “mačke na vrućem limenom krovu” isti je kao u drami. Pobjeda mačke koja stoji na krovu je, kaže: “Takva da stoji na njemu koliko može.”⁶⁶

Treća je nova lokacija aerodrom na kojem svi osim Bricka dočekuju Velikog Tatu. Usprkos pozitivnim vijestima, očito je da starom patrijarhu smeta gungula koju su ukućani napravili od dočeka, jer ovaj odlazi s Maggie, a jedino što ga zanima je Brickovo stanje i pitanje nasljedstva. Privatni avion još je jedan simbol materijalnog bogatstva Pollittovih, ali je njegova vrijednost, u prisustvu smrti koja je uvijek tu, obesmišljena.

Četvrta scena na “otvorenom” slika je ogromnog ranča kod kojeg se Maggie zaustavlja s Velikim Tatom. Vidimo ogromna polja, trkaće konje, radnika koji pozdravlja gazdu i patrijarhov zadovoljan izraz na licu dok priopćava Maggie: “Živjet ću, Maggie. Živjet ću. Znaš da su me stvarno prestrašili. Znaš, protraćio sam mnogo vremena. Imam milijun različitih osjećaja u sebi i iskoristit ću ih sve.”⁶⁷ Scena s rančom pokazuje simpatije koje Veliki Tata gaji prema Maggie, a slike snažnih konja i izjava: “Ja sam živ!”⁶⁸ naglašavaju njegovu animalnu prirodu. Svrha nove scene je demonstracija sile, snage i volje za životom koja usred prostranstva kojim Veliki Tata gospodari još više dolazi do izražaja. Također, afirmacija života služi i kao dramski kontrast sceni u prljavom podrumu u koji će se moćni patrijarh kasnije povući, skrhan nakon istine o predstojećoj smrti.⁶⁹ U svjetlu istine o kraju života, ova scena služi kao ironični prikaz iluzije da čovjek upravlja svojom sudbinom.

Usprkos “otvaranju” drame scenama na stadionu, aerodromu, u dvorištu i na imanju, najveći dio radnje

se odvija u kući, pa film, kao i drama, zadržava atmosferu zatočenosti. Žaleći se na nepodnošljivost situacije u kojoj su se našli, Maggie kaže Bricku: “Mi ne živimo zajedno, samo smo u istom kavezu.”⁷⁰ Brick je, kao i u drami, u stanju “moralne paralize”, zatočen vlastitim mislima koje nalaze fizički izraz u ograničenim kretnjama unutar sobe. Kad mu Maggie pokušava da razbiti iluzije i govori: “Vatru nećeš ugaziti tako što je samo gledaš... Suoči se s istinom! O Skipperu, o meni, o sebi!”⁷¹, Brick se pretvara u nezvjerenu životinju koja pokušava izići iz kaveza – izlazi čas na balkon, čas u hodnik – agresijom se braneći od istine (pokušava udariti Maggie štakom). Iako Maggie izlazi iz zatvora (u dvorište, na aerodrom, na imanje), ona mu se stalno vraća, jer je s Brickom zatočena u isti krug, sve dok ga Veliki Tata konačno ne dođe iz njega “izvući”.

Sljedeća scena uvodi nas u razloge Brickovog pada: još jedna ispijena boca znak je njegovog psihičkog sloma a indiferentnost i količina bijesa koji osjeća prema ocu uvode Brooksovu (ne i Williamsovu) temu o očevoj nesposobnosti da pruži ljubav: “Veliki Tata. Veliki Tata. Što ga to čini velikim? Njegovo veliko srce, velik trbuh ili velike pare?”⁷² Istovremeno, filmska scena naglašava Maggienu frustriranost zbog Brickovog odbijanja i Brickovu borbu s emocijama koje prema njoj gaji. Na tom mjestu nalazimo još jednu bitnu umetnutu scenu: nakon što zatvara vrata kupaone, Brick se naslanja na vrata na kojima se nalazi Maggien ogrtač i čežnjivo zaranja glavu u ogrtač. (U drami Brick odguruje Maggie, uzima stolicu i postavlja je kao barikadu prema Maggie.) Brooksov razlog za umetanje scene s ogrtačem bio je da film učini uvjerljivijim za filmske gledatelje. Naime, on je smatrao da bi u dramskom smislu bilo nevjerojatno da filmska publika povjeruje da Brick odbija Maggie, koju igra prelijepa i senzualna Elizabeth Taylor. Scena s ogrtačem tako služi da dokaže da Brick želi Maggie, ali da je javno odbija ne zbog homoseksualizma, tj. gubitka muškosti, nego zbog nezrelosti.⁷³ Dodana scena mnogo je važnija u tome što mnogo jasnije definira Brickovu *heteroseksualnu* prirodu – bitan čimbenik koji film razlikuje od dramske verzije – u kojoj Brickova seksualnost ostaje na nivou *ambivalentnosti*, kao moguća homoseksualnost koja nikad nije priznata ni sebi ni drugima.

U uputama za dramsku scenu, Williams kaže:

⁶⁵ *Cat on a Hot Tin Roof*, “You know, if I thought you would never, never, never make to me love again – I’d find me the longest and sharpest knife I could and stick it straight into my heart, I’d do that!”

⁶⁶ *Ibid.* “Just staying on it, I guess, as long as she can.”

⁶⁷ *Ibid.* “I’m gonna live, Maggie. I’m gonna live. You know they had me really scared. You know I’ve wasted so much time. You know I’ve got a million of different kinds of feelings left in me and I wanna use them. I’m gonna use them all.”

⁶⁸ *Ibid.* “I’m alive.”

⁶⁹ M. Yacowar, *op. cit.* 45.

⁷⁰ *Cat on a Hot Tin Roof*, “I’m not living with you, we occupy the same cage!”

⁷¹ *Ibid.* “But not looking at fire doesn’t put it out... Why won’t you face the truth just once, about Skipper, about me, about yourself?”

⁷² *Cat on a Hot Tin Roof*, “Big Daddy, Big Daddy. Now, What makes him so big? His big heart, his big belly or his big money?”

⁷³ G. D. Phillips, *op. cit.* 144.

Činjenica da ako je [homoseksualizam] postojao, to se moralo poreći da bi se “sačuvao obraz” u svijetu u kojem žive, može biti suština “hipokrizije” koje se Brick gadi i zbog čega pije.”⁷⁴

Williams objašnjava da je glavni razlog Brickovog alkoholizma njegova nemogućnost da se suoči s istinom: Brick je volio Skippera i u svojoj glavi ga je identificirao sa sportom i romantičnom adolescentnom dobi, koju ne može nadići; u dubljem, ne u doslovnom smislu, Brick je, za Williamsa, bio homoseksualac koji se prilagodio kao heteroseksualac⁷⁵. Iako Williams kaže da, u fizičkom smislu, odnos sa Skipperom nije išao dalje od Skipperove ruke na Brickovom ramenu ili držanja za ruke između dva kreveta u hotelskoj sobi, Brickova seksualnost, za Williamsa, nije bila potpuno “normalna”. Ipak, Williams je inzistirao na tome da Brickova priznata, *otvorena* seksualnost u drami ostane heteroseksualna.⁷⁶ No, Brickov prislan odnos sa Skipperom u drami se razotkriva u razgovoru između Maggie i Bricka u prvom činu drame i u razgovoru između oca i sina u drugom činu drame. U drami, Maggie govori kako je bila svjesna neobičnog odnosa između Bricka i Skippera, opisujući ga kao jednu “od onih lijepih, idealnih stvari o kojima pričaju u grčkim legendama, [koja] nije mogla biti ništa drugo [...] jer to je bila ljubav koja nikuda ne vodi i o kojoj se nije moglo ni govoriti otvoreno”⁷⁷. Za razliku od istinske ljubavi prema Skipperu, Brick u drami ocu priznaje da između njega i Maggie nije bilo ništa više osim onoga “koliko se ljudi zbliže u krevetu, što nije mnogo prisnije od mačaka koje se pare na plotu.”⁷⁸ Na filmu nema komentara na površan odnos između Bricka i Maggie, a poseban odnos između Bricka i Skippera samo se *nejasno* nagovještava u dvije scene: u Brickovom razgovoru s Maggie i u Brickovom razgovoru s Velikim Tatom.

Na filmu, Maggie samo inzistira na razotkrivanju *istine* koju joj Brick nije dopuštao da izgovori: da ona ne želi da je Brick i dalje krivi za Skipperovu smrt, da voli Bricka i da se za to treba boriti, da ni Skipper ni ona nisu bez mana, ali da je Skipper mrtav, a da je

“Maggie mačka živa.”⁷⁹ Na filmu je zadržano samo Brickovo žestoko protivljenje da sluša Maggienu priču o Skipperu, koje demonstrira kaotičnim kretanjem, vikom i nasilnim ponašanjem, što otkriva njegovu frustriranost: on izlazi čas na balkon, čas u hodnik i zove ukućane da prekinu agoniju; dok Maggien glas nadvladava njegov, čuje se zvuk grmljavine; nakon što izgovara: “Skipper i ja smo bili drugovi. Zašto više ne pustiš tu priču?”⁸⁰, Brick pokušava udariti Maggie štakom, ali pada.

U filmu se ne spominje blizak odnos ranijih vlasnika plantaže, Strawa i Ochelloa, nema pogrđnih termina kojima Brick karakterizira homoseksualnu vezu (“par prljavih tetki”, “dva topla brata”, “pederi”, “pederčina”⁸¹), nema Brickovih referenci na sobu bivših vlasnika u koju je otac smjestio Bricka, niti Brickovog opisa “prisnosti” sa Skipperom (rukovanja u hotelskoj sobi, stavljanje ruke na njegovom rame). Očeve insinucije na račun neobičnog odnosa između Bricka i Skippera u filmu se negiraju, a jedini nagovještaj nečeg neobičnog u odnosu između Bricka i Skippera jest Brickova naglašena, agresivna obrana od ovih insinucija: nakon očevih napada da Brick pije zbog Skipperove smrti, Brick se brani riječima: “Skipper i ja smo bili prijatelji, shvaćas li to?”⁸² Od očevih insinucija Brick se brani argumentom da je Skipper bio jedina osoba kojoj je vjerovao i protestira što otac prijateljski odnos naziva prljavim. Za oca, to nije uvjerljivo objašnjenje Skipperovog samoubojstva, pa ironično pita: “Kako je Maggie prihvatila ovu istinu o velikom, pravom prijateljstvu?”⁸³ Ono što film razlikuje od drame jest činjenica da redatelj uvodi Maggie da razriješi Brickov konflikt pred Velikim Tatom. I u drami i na filmu, Brickova izdaja prijatelja proizlazi iz razočaranja zbog srušenih ideala. U drami, Skipper je srušio Brickove ideale o pravom, čistom prijateljstvu. Kao produkt konvencionalnog društva koje ga je promoviralo, a koje priznaje samo jednu vrstu veze (heteroseksualnu), Brick je “svom prijatelju iskopao grob i gurnuo ga u njega”⁸⁴ i prije nego što se suočio sa Skipperovom (a možda i svojom) istinom o nešto drugačijim osjećajima nego što su oni tipični za prijatelje. Na filmu, kako Maggie objašnjava, “grieh” je također činjenica da je iznevjerio prijatelja, ali razlozi za razočaranje u Skippera su drugačiji: Skipper je, na filmu, srušio Brickove ideale o idealnom prijatelju (Skipper se htio upustiti u odnos s Maggie, ali je Maggie, u strahu da ne izgubi muža,

⁷⁴ T. Williams, *Mačka na vrućem limenom krovu*, II, 74, Beograd: NNO International, 2002, “The fact that if it existed, it had to be disavowed to ‘keep face’ in the world they lived in, may be at the heart of the ‘mendacity’ that Brick drinks to kill his disgust with.”

⁷⁵ E. Kazan, *Kazan On Directing*, 119.

⁷⁶ C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, 86.

⁷⁷ T. Williams, *Mačka na vrućem limenom krovu*, I, 39, “one of those beautiful, ideal things they tell about in the Greek legends, it couldn’t be anything else [...] it was love that never could be carried through to anything satisfying or even talked about plainly”.

⁷⁸ *Ibid.* II, 79, “she and me never got any closer together than two people just get in bed, which is not much closer than two cats on a – fence humping.”

⁷⁹ *Cat on a Hot Tin Roof*, “Maggie the cat is alive.”

⁸⁰ *Ibid.* “Skipper and I had a friendship. Why don’t you let it alone?”

⁸¹ T. Williams, *Mačka na vrućem limenom krovu*, II, 76, “a pair of dirty old men”, “ducking sissies”, “queers”.

⁸² *Cat on a Hot Tin Roof*, “Skipper and I were friends, do you understand that?”

⁸³ *Ibid.* “How did Maggie take this great and true friendship?”

⁸⁴ T. Williams, *Mačka na vrućem limenom krovu*, II, 80, “dug the grave of [his] friend and kicked him in it.”

odustala) i sportašu (Skipperov neuspjeh u sportu).⁸⁵ Na filmu, opet, Brick sam priznaje da je iznevjerio prijatelja, a u drami istinu o krivnji Bricku pripočava Veliki Tata. Činjenica da Brick priznaje krivnju, na filmu, jest nagovještaj Brickovog preobražaja koji će dovesti do sretnog kraja. Scena u kojoj Veliki Tata objašnjava da je razlog Brickove krivnje Brickova nezrelost, još je jedna točka u kojoj se film i drama “mimoilaze” u značenju.

Brooksova konačna odluka o uklanjanju homoseksualnih implikacija bila je motivirana i osobnim razlozima jer je sam već trpio pritisak cenzure i bio izvođen pred vojni sud zbog toga što je napisao roman u kojem je glavni junak bio homoseksualac.⁸⁶ Zbog uklanjanja homoseksualnih referenci na filmu, soba ne priziva duh prethodnih vlasnika, a bračni krevet nema višeznačnost kao u drami (posebne nježnosti u odnosu homoseksualnih parova, regenerativnu moć i implikacije smrti), već se svodi na regenerativnu moć bračnog sparivanja.

I dramska i filmska scena u kojoj Velika Mama optužuje Maggie što ona i Brick nemaju djecu i što Brick pije, savjetujući je da se kriza u braku može riješiti u bračnom krevetu potvrđuju patrijarhalni poredak u kome je funkcija braka potomstvo (“Radi toga postoji brak. Radi obitelji.”⁸⁷), u kome su seksualna želja i prokreacija izjednačeni a uloga žene svedena na ulogu majke i supruge. U zanimljivom vizualnom kontrastu rođendanske zabave koja slavi život (u dvorištu se čuje žamor djece i muzika) i turobne istine koja nagovještava dolazeću smrt, odzvanja Brickov komentar (koga nema u drami): “Kakva je ovo istina?”⁸⁸, nakon što od doktora, još jednog u lancu onih koji šire laž, saznaje gorku istinu o očevoj smrti.

Iako se i na filmu najveći dio obiteljske drame odvija u zatvorenom prostoru, Brooks je uspio održati dinamiku filma pomjeranjem glavne radnje iz Brickove i Maggiene spavaće sobe u podrum, Maggienim prekidanjem dugog dijaloga (u drami ovaj razgovor čini gotovo cijeli drugi čin), kao i stalnim kretanjem

ostalih ukućana koje otkriva njihov nemir, preobražaj i potrebu da “eksplodiraju” u njihovoj neprestanoj borbi za ljubav ili naslijeđe. Umetnuta balkonska scena u kojoj Brick i Maggie slušaju dok Veliki Tata prekori jeva suprugu što je preuzela njegovu ulogu a ona ga uvjerava u svoju iskrenu ljubav uspostavlja paralelu između dvaju bračnih parova i nerazumijevanje kao suštinsku odrednicu heteroseksualnih odnosa. Očiglednija obrada iste teme dana je u “nebrodvejskoj verziji” drame u kojoj Veliki Tata izražava nevjericu u ljubav supruge sljedećim riječima: “Zar ne bi bilo smiješno da je to istina?”⁸⁹, koju i Brick ponavlja na kraju drame kad mu Maggie priznaje ljubav.

U najvažnijoj dijaloškoj sekvenci na filmu (koji je zadržao velik dio dijaloga drame) redatelj je omogućio dinamiku tako što je raspravu između oca i sina iz sobe premjestio u tri različite prostorije (sukob počinje u sobi, na gornjem katu, nastavlja se na donjem katu, a završava u podrumu), koje su točke na putanji koja, kroz burnu raspravu i uz zvukove grmljavine što pojačava tenziju, vodi junake od laži do istine. Cijela scena se, kao i u drami, svodi na suočavanje s istinom: u svjetlu “istine” o životu koji ga čeka, otac pripočava sinu odluku da živi iskreno, u skladu sa željom da zadovolji svoje seksualne apetite, a ponukan sinovom primjedbom o zgađenosti nad lažima, povjerava sinu konvencionalne laži s kojima je sam živio. Policijska istraga koju vodi Veliki Tata završava Brickovim priznanjem: “To gađenje nad lažima ustvari je moje gađenje nad samim sobom.”⁹⁰ Za razliku od drame, u kojoj Brickov mehanizam mijenjanja teme i prebacivanja krivnje ne dopuštaju njegovo odrastanje, Brickovo priznavanje krivnje na filmu indikacija je njegovog puta ka samospoznaji i sazrijevanju koje opravdava razrješenje konflikta između njega i Maggie na kraju.

Sljedeća scena je prekretnica u filmu: nakon spoznaje vlastite krivnje, Brick se suočava s bolnim saznanjem da je istina “bol, znoj, plaćanje računa i vođenje ljubavi sa ženom koju više ne voliš [...] da se snovi ne ostvaruju [...] odrasli ne spuštaju slušalicu prijatelju, ne spuštaju slušalicu ženi i ne spuštaju slušalicu životu.”⁹¹ Pomjeranje fokusa drame s *istine o krivnji za smrt prijatelja na istinu o neodgovornosti* bilo je motivirano Brooksovom odlukom da zbog cenzure latentni homoseksualizam zamijeni nekom drugom temom. U tom smislu, motiv *nezrelosti* poslužio je kao najbolje rješenje za objašnjenje Brickovog odbijanja muškosti onako kako je ona definirana

⁸⁵ Na filmu, Maggie otkriva da je Skipper bio protiv njenog i Brickovog braka jer je to ograničavalo njegov lagodan život s Brickom, ispunjen putovanjima, američkim nogometom i treniranjem te optužuje Bricka da je osnovao momčad samo da bi bio sa Skipperom. Od Brickovih optužbi da je zbog mržnje prema Skipperu natjerala ovoga da spava s njom, Maggie se brani svojom verzijom priče: dok je Brick ležao povrijeđen u bolnici u Chicagu, Skipper je doživio neuspjeh na terenu, prvi put igrajući profesionalnu utakmicu bez Bricka. Nakon neuspjeha, Skipper se počeo agresivno ponašati; Skipper ju je poljubio, a njoj je, u namjeri da vrati muža, palo na pamet da bi se mogla upustiti u vezu s njim samo da bi dokazala da je “pravi prijatelj” Skipper iznevjerio prijatelja; iako je Skipper želio isto, Maggie je, u strahu da ne izgubi muža, odustala i pobjegla.

⁸⁶ G. D. Phillips, *op. cit.* 143–144.

⁸⁷ *Cat on a Hot Tin Roof*, “That’s what marriage is for. Family.”

⁸⁸ *Ibid.* “What kind of truth is that?”

⁸⁹ *Ibid.* 53, “Wouldn’t it be funny if that was true?”

⁹⁰ *Cat on a Hot Tin Roof*, “So, that disgust with mendacity is really the disgust with myself.”

⁹¹ *Ibid.* “pain, and sweat, and paying bills, and making love to a woman that you don’t love anymore; the truth is dreams don’t come true [...] grown-ups don’t hang up on their friends and they don’t hang up on their wives and they don’t hang up on life.”

standardima američke srednje klase.⁹² To je ujedno bio i najveći Brooksov problem u adaptaciji. Iako prisutna i u drami, nezrelost, u suradnji s latentnom homoseksualnošću, progoni Bricka. Na filmu, međutim, naglašavanjem nezrelosti kao uzroka Brickove patnje, Brooks eliminira Brickov homoseksualizam kao motiv za odnos prema Skipperu i Maggie.

Nova, podrumaska scena na filmu ističe Williamsovu ideju o bezvrijednosti materijalnog bogatstva i uvodi Brooksovu ideju o nesposobnosti komuniciranja. Redatelj je dodao podrumsku scenu da bi, u skladu s Bermanovom vizijom, prema kojoj je *Mačka na vrućem limenom krovu* komad o nesposobnosti komuniciranja, a ne o homoseksualnosti, opravdao priču o nezreloom Bricku, koji mora odrasti. Za priču Velikog Tate o ocu s kojim je preskakao tramvajske šine Brooks je inspiraciju našao u svom djetinjstvu.⁹³

Brooks proširuje digresiju iz razgovora oca i sina (drugi čin drame), u kojoj Veliki Tata govori o putovanju po Europi i stalnom čovjekovom porivu da kupuje gajeći “ludu nadu da će jedna od njegovih kupovina biti vječni život.”⁹⁴ Na filmu, Veliki Tata nazdravlja za svoj posljednji rođendan i priča o ništavnosti stečenog blaga; razgovor se pretvara u Brickovo obezvređivanje očevog bogatstva koje kulminira rušenjem svih svojih trofeja i u optužbama na račun očeve nesposobnosti za ljubav; kao opravdanje očevih postupaka i kontrast priči o Velikom Tati i Bricku služi sentimentalna priča Velikog Tate o svom odrastanju uz oca, koji ga je uskratio za novac, ali ne i za ljubav.

Nova, proširena filmska scena ima veliki dramski efekt zato što prelazak iz osvjetljene dnevne sobe u zamračeni stari podrum označava prijelaz iz carstva otvorene laži u mračnu potisnutu istinu⁹⁵, a kao paralela sceni na prvom katu, u kojoj se ukućani “glože” oko podjele imanja, ova scena služi da bi se naglasio kontrast između ljubavi i mržnje, moći i slabosti, želje za posjedovanjem i obesmišljanja materijalnog. Dok je u drami priča o bogatstvu samo digresija za glavnu priču o laži, u filmu se s važnije teme laži prelazi na temu materijalizma. Na filmu, iluzornost pohlepe nadvladava Williamsovu temu o sveprisutnoj laži. Scena obiluje sentimentalizmom: stari kofer podsjeća Velikog Tatu na oca koji mu nije ostavio ništa osim stare uniforme i ljubavi, dok se Brick žali na to da mu je nedostajalo ljubavi. Za razliku od drame, gdje se Brick ne može nositi s količinom ljubavi koju dobiva od svih, Brick na filmu postaje žrtva hladnog oca. Nakon scene u podrumu, gledatelj postaje svjestan da je za Brickovu nezrelost kriv i njegov otac, jer je u nedostatku očeve ljubavi, Brick, na filmu, oslonac i ljubav tražio u Skipperu.

Brooks se odlučio za promjenu teme zato što je smatrao da publika neće moći razumjeti značenje koje Williams sugerira. Upravo zbog želje da udovolji ukusu publike, Brooks, kako tvrdi Yacowar⁹⁶, u podrumskoj sceni povlači paralelu sa scenom iz filma *Gradanin Kane*⁹⁷, svodeći Velikog Tatu na, publici poznatu, Kaneovu figuru. Na isti način kao u *Gradaninu Kaneu* Brooks kamerom prelazi preko gomile skupljenih stvari kupljenih na “velikoj aukciji” i bezvrijednih, starih stvari koje su fosilizirana sjećanja Velikog Tate. Brickovo lomljenje “bezvrijednih” predmeta i trofeja vrhunac je dramskog konflikta, koji Velikog Tatu – kao i Kanea iz Wellesovog filma – svodi na emocionalno obogaljenog bogataša. U izuzetno efektnoj dramskoj sceni, Brooks postiže dvostruki efekt: promjenom mjesta radnje (silaskom iz gornjih, osvjetljenih odaja *laži* u najmračnije dijelove *istine*) dolazi do rješenja dramskog konflikta a uvođenjem nove teme (nezrelosti uzrokovane nedostatkom ljubavi) pruža drugačije tumačenje i razrješenje konflikta (nakon suočavanja s istinom u podrumu, Veliki Tata pruža ruku Bricku u znak pomirenja, a preobraženi protagonisti se s osmjehom penju na kat). Ova scena može se promatrati kao kritički čin, novo čitanje Williamsove drame, u kojoj nanovo uspostavljena prisnost oca i sina postaje izraz Williamsove potrebe da uspostavi harmoničan odnos s ocem.⁹⁸

Na kraju filma, potvrđena Maggie laž predstavlja prihvaćanje života. Brick prihvaća ulogu odraslog čovjeka koji živi u skladu s društvenim konvencijama: ulogu bračnog partnera, oca i vlasnika imanja koji će odustati od adolescentskog svijeta i (eventualno) od homosocijalnih zadovoljstava. Film, decidiranije nego drama, završava afirmacijom patrijarhalnog poretka, za što kao dokaz služe Gooperova gesta ušutkavanja svoje supruge i Brickovo preuzimanje inicijative za pomirenje s Maggie. U drami, na samom kraju, Maggie preuzima inicijativu, prosipa alkohol, gasi svjetlo i baca jastuk na krevet upućujući Bricku sljedeće riječi: “O, vi slabici, vi lijepi slabici, koji odustajete sa stilom. Vama treba netko da brine o vama, nježno, nježno vas voleći, netko tko će vam vratiti život [...] i ja to mogu! Ja sam odlučna

⁹⁶ Yacowar, *op. cit.* 97.

⁹⁷ *Gradanin Kane* je film Orsona Wellesa iz 1941. godine. Smatra se jednim od najinovativnijih djela u povijesti filma. Protagonist priče je Charles Foster Kane, novinarski magnat i jedan od najmoćnijih ljudi SAD-a. Na umoru, Kane izgovara “ružin pupoljak”. Priča se otkriva kroz istraživanje novinarskog reportera koji pokušava otkriti tajnu tih dviju riječi. Novinar intervjuira one koji su najbolje poznavali Kanea – odvjetnika, drugu suprugu, najboljeg prijatelja, direktora dnevnih novina i batlera. Dok skuplja dijelove slagalice, shvaća da je “pupoljak” dio koji nedostaje u njegovom životu. Važna tema filma je i ograničenost moći i novca. Detaljnije o filmu *Gradanin Kane* vidjeti kod: Dejvid Kuk, *Istorija filma 1*, 544–565 i Ante Peterlić, “*Gradanin Kane*”, u: *Filmski leksikon*, ur. Bruno Kragić, Nikica Gilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003. URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=594> (pristup 8. svibnja 2015).

⁹⁸ M. Yacowar, *op. cit.* 48.

⁹² *Ibid.* 146.

⁹³ D. K. Daniel, *op. cit.* 127.

⁹⁴ T. Williams, *Mačka na vrućem limenom krovu*, II, 59, “hope that one of his purchases will be life everlasting”.

⁹⁵ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.* 170.

to učiniti.⁹⁹ Kraj filma, međutim, ističe Bricka u prvi plan: on preuzima inicijativu za pomirenje s Maggie. Poziva je da pođu u sobu, gasi svjetlo i govori joj da zaključa vrata. Nakon što mu Maggie zahvaljuje što ju je podržao u lažima, Brick izgovara: “Ja sam završio s lažima i lažovima u ovoj kući”¹⁰⁰ i prilazi ju zagrliti, bacajući jastuk na krevet na koji će leći s njom. Za razliku od drame, u kojoj Brickov preobražaj dolazi sporo, Brickova inicijativa na kraju filma usklađena je s redateljevom namjerom da Bricka doživimo kao preobraženog, prilagođenog čovjeka, spremnog da se suoči sa životom.

Brickovo preuzimanje kontrole nad Maggie, koja poslušno ispunjava njegove zapovijedi, povratak moći Velikog Tate nad obitelji, i uspostavljanje Gooperove muškosti dokazi su činjenici da je “u službi konzervativne agende obiteljske melodrame dvosmislenost originalnog Williamsovog dramskog komada znatno pojednostavljena.”¹⁰¹ Za razliku od Williamsove drame, koja nagovještava mogućnost homoseksualne veze kao drugi oblik odnosa odraslih ljudi i nemogućnost kontrole obitelji nad pojedincem, film ističe moć monogamne heteroseksualnosti.¹⁰² Usprkos tome što film pripada žanru melodrame, odnosno “dinastijskoj melodrami” 1950-ih (eng. *dynastic melodramas*) koja u jednom obiteljskom ambijentu američkog Juga spaja više generacija¹⁰³ i potvrđuje patrijarhalne ideje roda i obiteljske strukture; te činjenici da su homoseksualne reference znatno ugušene na filmu, ipak je film u nekim segmentima bio izuzetno napredan u odnosu na dominantne standarde 1950-ih. Osim ideje o Maggienom preljubu (koja je mogla biti prikazana na filmu s obzirom na to da su se pravila Kodeksa mogla slobodnije tumačiti), verbalna direktnost (Maggiena otvorena senzualnost), nedorečen odnos Skippera i Bricka, ali i nekonformizam i samosvojnost Bricka i Velikog Tate kojima se, u potrazi za samosvojnošću gadi najveća laž, tj. podčinjavanje zabluda predaka.¹⁰⁴

Mačka na vrućem limenom krovu bila je ogroman hit.¹⁰⁵ I na filmu Maggie je, iako frustrirana neuzvra-

ćenom ljubavi i gubitkom nasljedstva, nositeljica životne snage. Brooks obilat koristi ljepotu Elizabeth Taylor, posebice u scenama gdje se ona presvlači pred Brickom.¹⁰⁶ Osim seksualne privlačnosti, Taylor je liku mačke Maggie dala veću čvrstinu i nervozu nego što je to činila Barbara Bel Geddes u kazališnoj verziji i čije se filmske uloge vežu za ideju prijazne domaćice.¹⁰⁷ Elizabeth Taylor slovila je za instinktivnu glumicu i veliku profesionalku jer je, s obzirom na osobnu tragediju, ovu ulogu maestralno odigrala.¹⁰⁸ Prema Brooksovima riječima, ovo iskustvo oblikovalo je njenu glumu do kraja filma, naročito u scenama u kojima Maggie priča o smrti Velikog Tate.¹⁰⁹ Taylor je svoju virtuoznost pokazala i u sceni u kojoj Maggie optužuje Bricka za to da nije dobar muž. S obzirom na to da je latentna homoseksualnost izbačena kao objašnjenje Brickovog ponašanja, Taylor je, u ulozi Maggie, publici sjajno doprinijela redateljevom tumačenju da je Brickova *nezrelost* uzrok problema. Za ulogu pasivnog Bricka Paul Newman bio je pravi izbor, kao netko tko umije pokazati reakciju, a ne samo akciju¹¹⁰ i tko “pred nama na svom licu odigrava dramu.”¹¹¹ Na filmu (kao i u drami) Veliki Tata je upečatljiva, grandiozna i vitalna figura – grub, uobražen i vulgaran, isto koliko i iskren i suosjećajan, a način na koji je Burl Ives na ekranu istakao cinizam, okrutnost, ali i dirljivost Velikog Tate, film čini nepovnljivim.

Ovo je bio prvi Williamsov film adaptiran u boji, što je još više doprinijelo popularnosti i isticanju privlačnosti glumaca. No, Williamsu se film nije sviđio, jer je bio “pretjerano entuzijastičan i naglašen”¹¹², nedostajala mu je čistina drame i nije u potpunosti uspio prenijeti ono što je on imao namjeru reći.¹¹³ Williams nije bio oduševljen ni glumom Elizabeth Taylor, a postoje i svjedočenja da je gledatelje sljedećim riječima odvrćao od filma: “Ovaj film će vratiti filmsku industriju pedeset godina unatrag. Idite kući!”¹¹⁴ Williamsovo najveće razočaranje zasigurno

⁹⁹ T. Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*, 132. “Oh, you weak, beautiful people who give up with such grace. What you need is someone to take hold of you – gently, with love, and hand your life back to you [...] and I can! I’m determined to do it.”

¹⁰⁰ *Cat on a Hot Tin Roof*, “I am through with the lies and the liars in this house.”

¹⁰¹ R. B. Palmer, W. R. Bray, *op. cit.* 172, “In the service of the essentially conservative agenda of family melodrama, the ambiguities of Williams’s original stage play are drastically simplified.”

¹⁰² *Ibid.* 174.

¹⁰³ Jackie Byars, *All that Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950-s Melodrama*, Chapel Hill: University of North Carolina, 1991, 176.

¹⁰⁴ *Ibid.* 178.

¹⁰⁵ Studio MGM je od ulaznica zaradio 8,8 milijuna dolara i film je proglašen najvećim hitom studija 1958. To je bio treći najbolji film MGM-a tog desetljeća i Brooksov najpopularniji film. Vidi: D. K. Daniel, 130.

¹⁰⁶ Kostimografkinja Helen Rose dizajnirala je prepoznatljivu Maggienu haljinu od bijelog šifona sa satenskim pojasom. Berman je insistirao da se film snimi u crno-bijeloj tehnici, ali za Brooksa je to bilo nezamislivo budući da je u glavnoj ulozi bila jedna od najprivlačnijih žena svijeta. Vidi: D. K. Daniel, *op. cit.* 129.

¹⁰⁷ M. Yacowar, *op. cit.* 42.

¹⁰⁸ Mike Todd, producent i drugi suprug E. Taylor, s trojicom suputnika poginuo je u avionskoj nesreći na putu za New York. S njim je trebala letjeti i glumica, ali je zbog prehlade ostala. Nakon mjesec dana ona je nastavila snimanje. Vidi: D. K. Daniel, *op. cit.* 129.

¹⁰⁹ *Ibid.* 130.

¹¹⁰ G. D. Phillips, *op. cit.* 150.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.* “It was jazzed up, hooked up a bit.”

¹¹³ M. Yacowar, *op. cit.* 48.

¹¹⁴ Eleanor Quin, Turner Classic Movies. *Cat on a Hot Tin Roof*. Dostupno na: <http://www.tcm.com/tcmdb/title/2768/Cat-on-a-Hot-Tin-Roof/articles.html> (12. ožujka 2014). “This movie will set the industry back fifty years! Go home!”

je bila posljednja scena u kojoj Brick mnogo više nego u prvoj, pa čak i brodvejskoj verziji, pokazuje entuzijazam da se pridruži Maggie u spavaćoj sobi.

ZAKLJUČAK

Iako je film uobličen prvenstveno utjecajem cenzure, potenciranje otvorene seksualnosti i privlačnosti filmskih glumaca govori o potrebi redatelja da tekst uobliči i u skladu s vlastitim uvjerenjem o očekivanju gledatelja i dominantnom trendu ere pedesetih u kojoj je seks bio sveprisutan. I u drugim segmentima film otkriva redateljski "pečat": utjecaj Orsona Wellesa jest dokaz intertekstualnih elemenata koji ovaj film još više udaljava od originala. U istoj sceni vidimo elemente koji su odraz redateljeve biografije (sjećanja na odnos s ocem). S druge strane, ako podrumsku scenu tumačimo kao redateljevo tumačenje Williamsove drame (koja je za redatelja izraz Williamsove potrebe za razrješenjem konflikta sa svojim ocem), onda adaptacija poprima ulogu kritičkog čina.

Skup raznovrsnih kontekstualnih, intertekstualnih i osobnih redateljevih utjecaja koji su uobličili Williamsov tekst kroz filmski medij dokaz je da je film *Mačka na vrućem limenom krovu* u Brooksovoj režiji postao *hipertekst*, tj. autonomno ostvarenje koje se ne može svesti na izvorni, dramski tekst s obzirom na to da ovaj tekst postaje *hipotekst* transformiran procesom izostavljanja, proširenja, naglašavanja i aktualiziranja.

Hrvatskom jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ

LITERATURA

Biggsby, C. W. E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Bloom, Harold, *Bloom's Modern Critical Views: Tennessee Williams*, New York: Infobase Publishing, 2007.

Brooks, Richard (rež.) 1958. *Cat on a Hot Tin Roof*, MGM.

Byars, Jackie, *All that Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950-s Melodrama*, Chapel Hill: University of North Carolina, 1991.

Daniel, Douglass. K., *Tough As Nails: The Life and Films of Richard Brooks*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2011.

Heintzelman, Greta, Alycia Smith, *Critical Companion to Tennessee Williams: A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Facts on File, 2005.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006.

Kazan, Elia, *Kazan on Directing*, New York: Alfred A. Knopf, 2009.

Kolin, Philip C. (ed.), *Confronting Tennessee Williams' Streetcar Named Desire: Essays in Critical Pluralism*, Westport: Greenwood Press, 1993.

Krantz, David L., "Trying Harder: Probability, Objectivity, and Rationality in Adaptation Studies", in: *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, Maryland: Scarecrow Press, 2007, 77–105.

Kuk, Devid A., *Istorija filma I*, prev. Mirjana Nikolajević, Beograd: Clio, 2005.

Lev, Peter, *History of the American Cinema: The Fifties: Transforming the Screen 1950–1959*, New York: Charles Scribner's Sons, 2003.

Murphy, Brenda, *The Theatre of Tennessee Williams*, New York: Bloomsbury Publishing, 2014.

Palmer, R. B., W. R. Bray, *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America*, Austin: University of Texas Press, 2009.

Peterlić Ante, "Gračanin Kane", u: *Filmski leksikon*, ur. Bruno Kragić, Nikica Gilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003. Dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=594> (pristup: 8. svibnja 2015).

Phillips, Gene D., *The Films of Tennessee Williams*, Philadelphia: Art Alliance Press, 1980.

Quin, Eleanor, Turner Classic Movies [n. d.]. *Cat on a Hot Tin Roof*. URL: <http://www.tcm.com/tcmdb/title/2768/Cat-on-a-Hot-Tin-Roof/articles.html> (pristup: 12. ožujka 2014).

Roudané, Matthew C. (ur.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Stam, Robert, Alessandra Raengo (ur.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

Tripković-Samardžić, V., "Tramvaj zvani želja: ponovno ispisivanje dramskog teksta u filmskom mediju", u: *Jezič i kulture u vremenu i prostoru* 6, Filozofski fakultet, Novi Sad, 2017, 561–574.

Williams, Tennessee, *Mačka na vrućem limenom krovu*, Beograd: NNO International, 2002.

Williams, Tennessee, *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*, London: Penguin Books, 1976.

Williams, Tennessee, *Memoirs*, New York: New Directions, 2006.

Yacowar, Maurice, *Tennessee Williams and Film*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1977.

SUMMARY

CAT ON A HOT, TIN ROOF (1958): TRANSFORMATION OF WILLIAMS'S TEXT IN THE FILM MEDIUM

The aim of the essay is to show the transformations of Tennessee Williams's play *Cat on a Hot Tin Roof* in the transposition to the "big screen". The article presents the recent trends in adaptation theory according to which a film adaptation is primarily perceived as an autonomous *film* work of equal status as the original. Recent adaptation theory rejects fidelity to the original as a criterion for evaluation since the adaptation process involves the transposition from one sign system to another and different material and practical contingencies. The film *Cat on a Hot Tin Roof*, transformed in line with the decisions of the censors into the family melo-

drama that affirms patriarchal order, becomes a “material evidence of *shifting* intentions”, but also, since it evokes the memories of other movies and bears the stamp of authorship, serves as an example of an open text in constant dialogue with the original. Research of the film version of the play confirms Robert Stam’s idea of adaptation as a “hypertext” which transforms the

original i.e. “hypotext” through selection, emphasis, concretization, actualization and criticism, a text which takes an active attitude towards the original and becomes its *rewriting*.

Key words: drama, film adaptation, censorship, intertext, authorship