
UDK 778.5:821.112.2-32
821.112.2-32.09 Hoffmann E.T.A.
Stručni članak
Primljeno: 4. XII. 2010.

IVICA BEVANDA
Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru

EKRANIZACIJA PRIPOVIJETKE „PJEŠČULJAK“ E. T. A. HOFFMANNA

Sažetak

U Hoffmannovoj pripovijetki „Pješčuljak“, prvome djelu iz ciklusa Noćne zgođe, student Nathanael suočava se s bojaznima i nezgodama iz svoje prošlosti. Figura Coppeliusa iz njegove noćne more prati ga od vremena nasilne smrti njegova oca sve do danas. Isto tako ona se pojavljuje u liku trgovca barometrima Coppole koji ga zavodi s pomoću Spalanzanijeve mehaničke lutke Olimpije. Nathanaelova patnja završava skokom s tornja.

Godine 1993. redatelj Eckhart Schmidt stvara istoimeni film, ponukan radnjom iz klasično-jezovite Hoffmannove pripovijetke. Radnja filma sukladna je Hoffmannovu djelu: na jednome putovanju kroz Italiju zaljubljeni par Danijel i Clara susreću Coppolu, tzv. Pješčuljka (jezoviti lik iz Danijelovih snova). U ovom se susretu Danijel ponovno suočava s tragičnim doživljajima iz svoga djetinjstva. Na kraju se zaljubljuje u Coppolinu kćer Olimpiju.

Ključne riječi: *pripovijetka, pripovjedač, ekranizacija, adaptacija, strah, egzistencijalizam.*

Uvod

Adaptation studies relativno je mlada znanost koja nas želi poučiti kako promišljati i govoriti o filmskoj ekranizaciji literarnih djela. No valja reći da ima i protivnika ovakve djelatnosti. Tako u jednoj žučljivoj raspravi iz 1926. godine Virginia Woolf kritizira ekranizacije koje reduciraju kompleksno nijansiranu ideju na primjeru „smrti“, umjetnički prikazanu u svojoj ograničenosti kao mrtvačka kola. No, unatoč tomu, ekranizacije nastavljaju svoj put zahvaljujući velikomu Robertu Stamu i njegovim suradnicima.

Na toj se osnovi u ovome radu pokušava usporediti pripovijetku „Pješčuljak“ E. T. A. Hoffmanna s ekraniziranom verzijom redatelja Eckharta Schmidta. Nakana je što dublje proniknuti u razvoj filmologije te se što bolje upoznati sa suodnosom književnoga djela i filma. U konačnici svrha je ekranizacije što bolje prožeti pisanu riječ, sliku i ton kako bi gledatelj što vjerodostojnije mogao doživjeti radnju i likove. Potaknut tom idejom, autor ovoga članka ne namjerava ispravljati pogrešne ocjene pojedinačnih filmskih ekranizacija nego dekonstruirati mišljenje koje suptilno potiče ideju o podčinjenome statusu adaptacije nasuprot pisanoj riječi i pritom potvrditi moguće alternativne perspektive.

1. Hoffmannov „Pješčuljak“

Upoznamo li bolje autobiografiju E. T. A. Hoffmanna te promotrimo li nazive i sadržaj njegovih literarnih djela, uočit ćemo kako njegov opus upućuje na bajkovito i groteskno. Stoga nije teško zaključiti s kojim motivom nastaje i njegov „Pješčuljak“. Ova pripovijetka nastala je u okviru ciklusa pripovijedaka *Noćne zgode* 1816. godine. Budući da je u to doba čitateljstvo njegovalo kult čitanja djela „strave i užasa“, Hoffmann mu se nesumnjivo želio približiti te s tom nakanom piše svoj „Pješčuljak“ koji poprima elemente fantastičnoga i morbidnoga. U toj pripovijetki autor ističe ono iracionalno, melankolično te teži obradbi teme ludila i fasciniranosti zlom. Izravni utjecaj na pisce toga doba pronalazimo u središnjemu književnom pravcu – romanu „strave i užasa“ (u Engleskoj poznat kao *gotic novel*).

Tako se E. T. A. Hoffmann istaknuo kao romantičar koji ne priznaje cenzuru iskustva. Njegov svijet postaje poprištem tajanstvenih zbivanja, ludih strasti, iznenađenja i čarolija. Obiluje čudacima, sanjarima, likovima demonske naravi. Tako je i u „Pješčuljku“. U ovoj pripovijetci Hoffmann nas već samim imenima likova uvodi u razgranato simbolično pletivo svoga neobičnog svijeta koji najviše podsjeća na spoj mitologije i psihopatologije. Sam lik Pješčuljak svoje korijene vuče iz mitološke predaje o Hipnosu.¹ Pješčuljak navodno djeci sipa pijesak u oči i tako im donosi san. U tome liku sadržana je personifikacija ludila kao i teza (česta u Hoffmanna) koja govori o opasnosti za senzibilnoga pojedinca što mu prijete od principa zla koje izravno utječe na njegovu psihu.

2. Eckhart Schmidt: Hoffmannov „Pješčuljak“

Redatelj Eckhart Schmidt rođen je 1938. godine u Sternbergu (Moravia, Republika Češka). Studirao je njemački, engleski, filozofiju i psihologiju u Münchenu, gdje je proveo većinu svoga života. Kako se našao u multikulturnoj sredini, nije ni čudo što je grad za njega predstavljao glavno središte međunarodne suradnje. Kao vrsnomu poliglotu, Schmidtu nije bio problem pisati kritike za ekanizirana književna djela. U to vrijeme radio je za glasovite njemačke novine *Süddeutsche Zeitung* i *Der Spiegel*, u kojima je pisao glazbene kritike. U javnost izlazi njegov prvi dugometražni film *Die Flucht* 1965., a 80-ih slijede tri jednako vrijedna filma pod nazivom *Die Story* (1984.), *Loft* (1985.) i *Das Wunder* (1985.).

Film *E. T. A. Hoffmanns, der Sandmann* nastao je 1993. godine. Potrebno je ponajprije osvrnuti se na strukturu filma te na one elemente koji ga čine jedinstvenim, zanimljivim i prihvaćenim, a to su: radnja, likovi i prostor. Potom slijede elementi površinskoga značenja: odabir glumaca, kostimografija, scenografija, intonacija, kamera, montaža, vizualno-auditivni elementi. Cilj je usustaviti znanje o naraciji i obraditi

¹ Hipno je grčki bog sna, sin Noći, Tanatov brat, prema kasnijoj inačici (Ovidije) Morfejev otac. Hipno je mogao protiv volje uspavati svakoga, pa čak i Zeusa. U grčkoj mitologiji nije osobito važan. U umjetnosti je često prikazivan kao krilati mladić. Usp. OTTO HOLZAPFEL, *Leksikon europske mitologije*, Školska knjiga, Zagreb, 2008., str. 154.

ključne značajke filmskoga narativnog izlaganja te ocrtati važnije sustavne metodološke referentne okvire kritičke, stručne i znanstvene analize narativnih filmova i promotriti nezaobilazni dio, odnosno vrijeme objavljivanja romana i filma. „Pješčuljak“ je objavljen dvadesetih godina XIX. stoljeća kao književni oblik nazvan „umjetnička bajka“ (*Kunstmärchen*). U djelu se sablasnoj fantaziji pridružuje povijesna i anegdotska građa koja prikazuje raznolikost piščeve novelistike. Tako je Hoffmann „spekulativno-filozofski romantizam“ lišio apstrakcije i udahnuo mu život. Pokušao je istaknuti moć pripovjedački razvijene radnje te u isto vrijeme sublimirati motive popularnoga „trivijalnog romantizma“. Kao svoga predstavnika uzima Pješčuljka koji kao nekakav „demon“ treba preplašiti djecu kako bi otišla na spavanje. S obzirom na vrijeme u kojemu su nastali, osim razlika, književno djelo i film u nekim se aspektima i podudaraju. Pokazuju zabrinutost za čovjeka i njegovu egzistenciju. Napetim i nepredvidivim scenama žele zadržati romantičarsku maštovitost koja teži prema onomu „globalnomu i futurističkomu“ i koja se očituje u pokušaju stvaranja „čovjeka robota“. Žele istaknuti bipolarnost glavnoga lika. Prikazuju ga na rubu postojanja sigurnosti i zablude okovanom prošlošću koju proživljava preko sjećanja iz djetinjstva.

2.1. Radnja

„Ah, mali Nathanaele“, odvrtila je, „zar ti to ne znaš? To je zli čovjek koji dolazi k djeci kada ova ne žele poći u krevet i baca im punu šaku pijeska u oči tako da im one krvave iskoče iz glave. Zatim ih ubaci u vreću i za polumjeseca ih kao hranu nosi svojoj dječici, koja sjede u gnijezdu i imaju savijene kljunove, poput sova, i njima kljucaju oči neposlušne djece.“²

Pripovijetku *Pješčuljak* započinje pripovjedač koji, čini se, poznaje Nathanaela. Sama radnja počiva na razmjenjivanju triju pisama, što u mnogočemu podsjeća na Goetheov epistolarni roman *Patnje mladoga Werthera*. U svomemu prvom pismu Nathanael govori o čudnovatome susretu s trgovcem barometrima Coppolom koji ga vraća u njegovo ne

² *Der Sandmann*, Reclam Verlag, Universal-Bibliothek, 1969. Usp. za hrvatski prijevod Scarabeus-naklada, Zagreb, 2009., str. 10.

baš sretno djetinjstvo. On u Coppoli prepoznaje odvratnoga odvjetnika Coppeliusa koji je zajedno s njegovim ocem izvodio alkemijske pokuse. Coppelius je za njega onaj čudnovati, fanatični Pješčuljak o kojemu je slušao iz služavkinih priča te kojega je držao ubojicom svoga oca i svojim tlačiteljem. Budući da je u pismu naveo pogrešnu adresu, ono dopjeva Klari, a ne Lotharu u ruke.

Slično počinje i film. Dok vozi kroz tunel, u Danielovu se ponašaju primjećuje rastresenost što je posljedica vizija iz njegova djetinjstva. Klara ga pokušava urazumiti te odagnati njegov strah. U svome trećem pismu iskazuje nezadovoljstvo okružjem predočujući pojedine događaje iz mjesta svoga studiranja. Nakon razmjene pisama u radnju se izravno uključuje pripovjedač u „*ich-formi*“ koji govori o početku i nadogradnji djela. Po Nathanaelovu povratku kući između njega i Klare nastaju nesuglasice te gotovo dolazi do dvoboja između njega i Lothara. Slijedi pomirenje nakon čega se on vraća u mjesto studiranja. Primoran je preseliti se u drugu kuću zato što je prethodna izgorjela u požaru. S tog mjesta kroz dalekozor koji je kupio od Coppole promatra kćer profesora Spalanzania. Spalanzani organizira prijam na kojemu predstavlja svoju kćer Olimpiju. Nathanael se hipnotički zaljubljuje a da to i ne primjećuje. Svoju ljubav poklanja „lutki robotu“. Neposredno nakon zabave dolazi do sukoba između Coppole i Spalanzania. Zbog toga sukoba Nathanael zadobiva napad ludila i biva odveden u ludnicu. Nakon oporavka zajedno s Klarom planira preseliti se u drugi grad. Prije odlaska odluče popeti se na toranj vijećnice. Gledajući kroz dalekozor, Nathanael smišlja Klarino ubojstvo. U posljednji tren dolazi njezin brat i spašava je od luđaka. Na kraju, da bi se pojačala dramaturgija, glavni lik izvršava samoubojstvo.

Knjiga je podijeljena na dva dijela. Prvi se dio odnosi na vrijeme Nathanaelova djetinjstva, dok ga drugi promatra kao adolescenta. Zajedničko i za film i za knjigu jest to što se on retrospektivno vraća u prošlost. U knjizi to čini opisujući svoje doživljaje u pismima Klari i Lotharu, a u filmu te doživljaje izravno proživljava.

Poznati psihoanalitičar Sigmund Freud ovaj je fenomen u svojim teorijama obrazložio do u najsitnije detalje. Svi naši strahovi utemeljeni

su na neugodnostima što smo ih doživjeli u ranome djetinjstvu. Svoju podsvijest nosimo kao „santu leda“ koja čeka pogodan trenutak da ispliva na površinu. To isto proživljava Nathanael u susretu s ljudima i u situacijama koje su zauvijek obilježile njegov život.

Uvodna scena filma započinje vožnjom kroz tunel. Tako prevladava crna boja (u psihološkoj analizi boja neraspoloženja, neizvjenosti, tuge, otmjenosti), a u bljesku njegovih vizija koje se istodobno pojavljuju prevladava crvena boja (u psihološkoj analizi to je boja razdražljivosti, nemira i agresivnosti). Čini se da je poruka jasna i da po odabiru boja možemo okarakterizirati Danielovo duševno stanje. Očaj i želja za osvetom opsjedaju njegovo biće. U času kada mu naviru sjećanja izraz njegova lica postaje ukočen, oči fiksirane. Uz njega je Klara kao njegova utjeha, utočište za njegov nemir. U tijeku čitava filma ona je uvijek u njegovoj blizini, prikazana kao anđeo čuvar njegove savjesti. Treća scena popraćena je Mozartovom „Malom noćnom muzikom“. Na glazbeni element nismo naišli čitajući djelo. Jedna od prednosti filma jest potpuno aktiviranje svih osjetila. Nažalost, književno djelo ne pruža tu mogućnost.

U trećoj sceni prikazani su Daniel i Klara u sobi. Vani pljušti kiša, što stvara pravi romantični ugođaj.

Ovdje valja naglasiti još neke razlike između knjige i filma. Ime glavnoga protagonista jest Nathanael („Božji dar“), dok se u filmu zove Daniel („Bog je moj sudac“). Nathanael u knjizi svoj strah želi odagnati pišući pisma, a u filmu izravno odlazi na mjesto događaja želeći se tako suočiti s uzrokom svoje patnje. Kao njegova pratnja, Klara ne poznaje razlog njihova dolaska u to mjesto pa u prizoru kada se on noći u magli susreće s Coppolom, koji poput fantoma šepajući bježi u svoj zamak, ostaje zbunjena. Tu noć Daniela proganjaju ružni snovi, a ujutro ga budi izvedba Chopina u kojoj je Olimpija, obučena u bijelo na svome balkonu, uživala. Od toga trena u njemu se budi neugasiva žeđ slijediti svaki njezin korak. Poznato je da je bijela boja simbol neoskrvnjenosti, čistoće... Bliski susret Nathanaela i Olimpije dogodio se prije u filmu negoli u knjizi. U knjizi on ju upoznaje pri kraju na prijmu što ga je organizirao Spalanzani.

U prizorima u kojima kao hipnotiziran prati svaki njezin korak izričito su naglašeni otkucaji njegova ushićenoga srca i njegovi koraci. Ona je za njega nešto nedostižno. To uzvišeno i nedostižno pronalazimo i u njezinu imenu Olimpija. (Olimpus je u grčkoj mitologiji vrh na kojemu su počivali bogovi pa su samim time bili nedostižni te su imali moć manipulacije nad onim nižima.) Ima li što primamljivije za smrtnike od vapajâ za onim što im je daleko i nedostižno? Ono što imamo nadohvat ruke čini nam se običnim, kao dio svakidašnjice koji će uvijek biti tu. Tako je lik Klare i u filmu i u knjizi uzet zdravo za gotovo. Može se pomisliti da je ona na početku, sve do trenutka kada se pojavila Olimpija, za Nathanaela imala kudikamo veću važnost. No njezina vrijednost u njegovim očima naglo postaje manja. Možda mu je sada čak i prepreka za ostvarenje životnoga cilja – Olimpije. „Seksualno-erotizirani“ element u filmu u ulozi je razrješenja razmirica između Klare i Daniela. U knjizi rješenje nalaze u odlasku u drugo mjesto.

U trenucima kada mu naviru sjećanja iz djetinjstva prevladava mračna glazba te jak zvuk otkucaja srca, hladan izraz lica, pogled ukočen bez treptanja. Coppola je u knjizi prikazan kao trgovac barometrima, dok je u filmu vlasnik hotela. Podudarnost je u tome što se oni službeno upoznaju na prijmu koji je organizirao Coppola sa svojim pomoćnikom Spalanzinijem (u filmu), odnosno Spalanzanijem (trgovcem dalekozorima – u knjizi). U pratnji se pojavljuje i Klara. U trenutku kada se upoznaju, bez obzira na Klarinu nazočnost, on kao upravljani nekom višom silom prilazi Olimpiji, daje joj cvijet orhideje i prislanja svoje usne na njezine. Tada njegovi osjećaji prema Klari postaju sve hladniji. To ide dotle da mu i njezin dodir ide na živce. U knjizi čak pomišlja da ju ubije. Možda bi se to i dogodilo da na njezinoj strani nije njezin „anđeo čuvar“ utjelovljen u tijelu brata joj koji ju spašava. U filmu ona će sama uvidjeti svoju suvišnost te se u miru povući ostavivši pismo u kojemu Danijelu ostavlja mogućnost da joj se vrati kada ga minu „mračne sile“. Kao da joj je ona intuitivna strana ženskoga bića došapnula kako ta veza nema svijetlu budućnost i kako iza toga stoji mračni ponor u koji će netko skliznuti.

Nakon njezina odlaska on se nalazi s Olimpijom. U tom trenutku u njezinim očima vidi sjaj dostojan sjaju zvijezda. To odgovara najprirodnijemu čovjekovu nagonu da se uzdigne što više, da spozna transcendentnost i vrijednost bića, njegovu čežnju za zvijezdama i suncem, težnju za sjedinjenjem s univerzumom. Na kraju će uvidjeti da je Olimpija samo komad željeza za koji je on žrtvovao sebe i osobu koja je stvarna, za njega dostižna i vrijedna njegove ljubavi. Kako se svatko teško miri sa svojim pogreškama, on iz nje vadi dio po dio te naposljetku i „mehanizam ljubavi“, srce. Njezin stvoritelj Coppola kao da je predosjetio njezin kraj te razotkriva Danielu istinu (između ostaloga da je on njegov pravi otac, da je Coppola poginuo pri eksperimentiranju i da je on nastavio živjeti pod njegovim identitetom; istinu je znala samo Danielova majka). Od toga trenutka on je oslobođen teških okova svoje prošlosti. Pokušava pronaći Klaru u „gradu ljubavi“, u Veneciji. Njihov susret ostaje zagonetan. U pripovijetki se Nathanael na vrhuncu svoga ludila baca s tornja i tako skončava sa svim zabludama i mračnim silama koje su ga opsjedale.

2.2. Glavni likovi

Kao jedan od najistaknutijih autora romantike, Hoffmann je u svojim književnim djelima sklon prikazati bića koja su pod utjecajem „mračnih sila“. Jedan je od takvih likova i Nathanael koji se kao glavni lik ističe podvojenosti, odnosno u njega nije posve jasno ocrtana granica između unutarnjega osjećaja i pojavnoga svijeta. Razara ga duboki osjećaj nesigurnosti, dvoji između mračnoga Coppeliusova i svijetloga Klarina svijeta. Nesretno se zaljubljuje u Olimpiju (Coppeliusov i Spalanzanijev eksperimentalni izum) i to ga ludilo na kraju dovodi do samoubojstva, što samo potvrđuje njegovu psihičku podvojenost.

Klara,³ Nathanaelova zaručnica, vidi sve čisto i istinito. Osjećajna je i resi je izražajan intelekt koji se očituje u njezinu odgovoru na njegovo prvo pismo Lotharu. Na sve što joj se događa u životu gleda optimistično. Iste je osobine krase i u filmu.

3 Značenje imena dolazi od latinskoga, odnosno talijanskoga jezika sa sljedećim značenjima: svijetla, sjajna, čuvena, znamenita. Usp. <www.imehrvatsko.net/imena/klara> (28. XI. 2010.)

Lothar je Klarin brat i Nathanaelov prijatelj. U filmu nije predstavljen.

Coppola (tal. naziv za „očnu šupljinu“), u knjizi prodavač barometara, podsjeća Nathanaela na „đavoljega“ odvjetnika Coppeliusa, kojeg on okrivljuje za smrt svoga oca. U filmu je predstavljen poput nadnaravnoga čovjeka, obučenoga u crno, koji se u scenama nikako ne prikazuje izravno nego promatrački, sa strane, iza ugla, kroz maglu. Njegov izgled odaje karakter nekoga „alkemičarskoga genija“, što će potvrditi svojim remekdjelom Olimpijom (lutkom robotom).

Coppelius je Nathanaelova „noćna mora“. Doživljava ga kao Pješčuljka. U filmu je utjelovljen u liku Coppole.

Spalanzani je u književnom djelu prodavač optičkih pomagala i Coppeliusov sudionik u uništavanju Olimpije. U filmu igra ulogu Coppolina pomoćnika Spalanzinija.

Olimpija⁴ (ona koja dolazi s Olimpa) jest lutka robot u koju se i Nathaniel i Daniel kao kontrolirani nekom većom silom opsesivno zaljubljuju te su čak spremni žrtvovati svoju istinsku ljubav (Klaru). Čini se da je Coppola preko Olimpije zadobio kontrolu nad Danielovim umom, što on i sam zamjećuje. Na kraju slijedi razočarenje. Spoznaja da je Olimpija samo biće stvoreno od mehanizma koje ne može osjećati ni voljeti vraća Daniela Klari u zagrljaj, dok u Nathanaelu izaziva gnjev te zamalo ne ubija Klaru.

2.3. Glazba (Frederic Chopin i Antonio Vivaldi)

Za razliku od književnoga djela film je sam po sebi sinestetičan i po tome ima moć aktiviranja više osjetila (vid, sluh).⁵ Film je u svojoj pojavnosti otvoren za sve kulturne oblike, raspolaže sredstvima za koje je roman zakinut. Doslovce se dade reći da film u sebe može „primiti“ različite umjetnosti kao što je slikarstvo, lirika, glazba ili ih može metaforički evocirati oponašajući njihove postupke. U sebi može prikazati ili

4 Starogrčko Zeusovo svetište na sjeverozapadnome Peloponezu. Usp. *Leksikon JLZ: A-Ž*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1974., str. 702.

5 Usp. ROBERT STAM, „Teorija i praksa filmske ekranizacije“, u: ŽELJKO UVANOVIĆ, *Književnost i film*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek, 2008., str. 342.

oponašati neku od slikarskih tehnika, citirati neku klasičnu kantatu ili stvoriti montažne ekvivalente fuge i kontrapunkte.

Glazba u film o kojemu je u ovome radu riječ ostavlja dubok dojam. Redatelj je izabrao dva vrsna glazbena virtuozna, Frederica Chopina i A. Vivaldia te tako postigao izniman učinak na gledatelja. Teško je ne primijetiti da u glazbenome dijelu glavnu riječ ima glasovir. On se, ovisno o sceni, raznoliko ponaša. Najprije se oglašava ratobornim motivom, a ubrzo zatim nastavlja utišanim slijedom silaznih nota. Potom nastavlja nemirnom pjesmom, sentimentalnom i nježnom, prikazujući uzbuđeno kucanje zaljubljena srca. Nakon nekoliko pahuljastih dijelova i nekoliko blještavih prizora javlja se druga tema, otmjena i nježna, poput zavodničke pjesme upućene nekoj ljepotici (u ovome slučaju Olimpiji). Kakav samo šarm i kakva ljupkost izbija iz tih sentimentalnih izljeva!

Gotovo u većini scena oglašava se neizmjereno nježan i čeznutljiv pojam glasovira, nalik stidljivoj ljubavnoj izjavi. Središnji dio unosi ponešto uzbuđenja prije povratka smiraja. Završni dio, „Rondo“, vraća nas na zemlju: zlokobnim zvucima odgovara oholi motiv, napola herojski, napola podrugljiv, kojim se još uvijek poigrava glasovir. Na arhaične zvuke fanfara glasovir odgovara divljim kavalkodama, urešenim nizovima ukrasa i svjetlucavih komadića. Na dubokim ritmovima razvija se plemenitija epizoda, zanosna u svojoj kićenoj virtuoznosti.⁶ Ovdje valja reći da je Chopin poznat po pisanju mazuraka koje se mogu prepoznati i u filmu, osobito u scenama ljubavnih igara. Završna scena odvija se na Markovu trgu u Veneciji, ne slučajno u „gradu ljubavi“, popraćena Vivaldievom skladbom *Dixit Dominus*.

2.4. Motiv očiju

Prikaz očiju ima važnu ulogu kako u književnome djelu tako i u filmu. Oči nisu samo osjetilni organ koji preuzima slike iz vanjskoga svijeta nego su još i orijentacija prema vanjskomu svijetu. U djelu primjećujemo da je Hoffmann pomno birao imena svojih likova. Tako ime Klara etimološki znači „svijetlo“, „čisto“, što zorno govori o njezinoj osobnosti.

⁶ Usp. *The royal philharmonic orchestra 11: Frederic Chopin*, Zagreb, 2008, str. 33-34.

Njezin pogled na svijet kristalno je jasan, bez ikakve primjese iracionalnoga. Ona čvrsto stoji na zemlji promatrajući događaje racionalno i ne zanoseći se romantikom. Za razliku od Klarinih, Olimpijine su oči „staklasto-hladne i ukočene“. Čini se da sanja otvorenih očiju. Tako se daje primijetiti da je u Hoffmanna, kao i u narodnim predajama, čovjek sa zadebljalim obrvama čovjek „zla pogleda“. Takav je primjerice Coppelius. Prodavač barometara Coppola i Coppelius na različite su načine povezani pa se po svojim osobnostima mogu i poistovjetiti. Njihova se osobnost očituje čak i u njihovim imenima. Hoffmann ne šteti ni Spalanzanija (njegovo ime znači „oči širom otvorene“) opisujući njegove oči kao „male i prodorne“. Opisom očiju autor uvelike olakšava čitatelju. Zato se tomu dijelu pridaje velika važnost kako u knjizi tako i u filmskoj ekranizaciji te pretkazuju ključne trenutke u Nathanaelovu životu.

Ovo je djelo privuklo pozornost i poznatoga njemačkog filozofa Sigmunda Freuda koji je u svome poznatom članku „Das Unheimliche“ iz 1919. godine prikazao svoje viđenje djela „Pješčuljak“. Za njega je pojam „jezivo“ jedan od važnijih motiva u djelu. Bojazan od „širom otvorenih očiju“ služi mu kao motivacija za daljnje promišljanje. Nathanaelova nelagoda prelazi u ludilo, što je usko povezano s njegovim strahom od gubitka očiju. Freud se isključivo zaokupio tom Nathanaelovom psihološkom slabosti i definirao ju kao blaži oblik „bojazni od kastracije“. Ovim psihoanalitičkim uvidom postaje nam jasnije Nathanaelovo i Danielovo „ludilo“ i nelagodnosti koje proživljavamo zajedno s tim likovima kako u književnome djelu tako i u filmu.

2.5. Strah od kastracije

Sveprisutnost jeze osjeća se i u književnome djelu i u filmu. Taj osjećaj Freud svodi na infatilne komplekse poput kastracijskoga ili fantazije o majčinoj utrobi. Nadalje jezivi doživljaji sugeriraju vjeru u svemoć misli i druge „prirodno-religiozne“ pokušaje tumačenja svijeta. Mnogi ih psihoanalitičari, pa i Freud, pripisuju djetinjstvu čovjeka, ali i ljudskoga roda. Svijet žele prikazati kao nelagodno mjesto za život, pun okultnih sila i magijskih tehnika. Isti problem muči i naše glavne protagoniste

Nathanaela i Daniela. Tako Nathanaela muči spoznaja da bi mu mogli iskopati oči jer je uistinu slušao priču o „Pješčuljku“ koji djeci koja uredno ne idu na spavanje za kaznu vadi oči. To bi u Freudovoj analizi bio preinačeni oblik „straha od kastracije“. On smatra da nema te organske ozljede koje bi se odrasle osobe toliko bojale kao gubitka vida. Mnogi će kasnije osjećaj neugode definirati kao intelektualnu nesigurnost u odnosu na strano i nepoznato.

No vratimo se našem promišljanju o Nathanaelovu i Danielovu strahu. Čini se da je njihov osjećaj straha usko povezan s njihovom odnosom prema ocu. Njihova podsvjesna slika oca ambivalentna je; dok jedan prijete osljepljenjem (kastacijom), drugi će izmoliti da se dječakove oči poštede od zle sudbine. Ipak, zla će se sudbina u daljnjemu tijeku radnje nelagodno vraćati u svijest naših protagonista kao potisnuto sjećanje iz djetinjstva.

Zaključak

Ovo kratko istraživanje pokazalo je kako su literarno djelo i njegova filmska adaptacija jedinstvene umjetnosti koje dijele mnoge zajedničke osobine. Prvo što se daje primijetiti jest uloga pripovjedača i način na koji nas vodi kroz radnju. Pripovjedač je ključna osoba u pričanju bajkâ koje su se oduvijek pričale djeci. Ulogu pripovjedača preuzimale su bake, djedovi, dadilje i kao takve bitno su utjecale na daljnji psihofizički razvoj djece. Kako je svijet bajke tajnovit, apstraktan i u većini slučajeva izmišljen, tako u sebi nosi tanku granicu između sna i jave.

Taj je element postao neizostavan u Hoffmannovim djelima. Kako sve dublje poniremo u taj svijet, tako ta granica postaje sve tanja. Tek što nam se dani trenutak učini stvarnim, zamijeni ga onaj koji nas učini sanjarima. Može se reći da je ta granica između sna i jave sveprisutna i u filmu i u književnome djelu. Čini se kao da ta netrpeljivost „stvarnoga trenutka“ postaje stilskom nepoznatljivošću redatelja i pisca. No film svoje ključne elemente radnje, prostora i vremena priča preko slike i tona. Likovi govore sami za sebe te imaju mogućnost transformacije koju gledatelji znatno lakše uočavaju nego kada čitaju neko djelo. To

međutim nije podcjenjivanje pisane riječi. Naprotiv, neki detaljni opisi, urešeni biranim riječima, na čitatelja ostavljaju dubok trag te mu uvid u zbivanje postaje jasnijim.

Može se dakle reći da oba djela imaju isti cilj: ostaviti što bolji umjetnički dojam. U konkretnome slučaju i pripovijetka i njezina ekranizacija nastojale su prikazati pojedinca koji se gotovo nikako ne zna nositi sa svijetom i iznad čije je glave neprestano jedan veliki egzistencijalni upit. Protagonist obaju djela svoje doživljaje projicira kroz infantilne mehanizme obrane koje nosi još iz djetinjstva.

Sličnu tematiku pronalazimo u poznatoga hrvatskog pisca Miroslava Kreleže, u njegovu djelu *Povratak Filipa Latinovića*. Pokretački motiv za sve ove likove jest povratak u zavičajno mitsko mjesto djetinjstva, potraga za izgubljenim vremenom, ali ujedno i traganje za vlastitim identitetom. Njihovo temeljno duhovno raspoloženje označeno je rezignacijom, otuđenošću, osjećajem nemoći te egzistencijalnom tjeskobom. Njima povratak u rodni kraj ne donosi mir. Njihov vrhunac jest otkriti tko su. No u isto vrijeme nedostaje im unutarnja okosnica koja bi njihovo rasuto biće držala na okupu. Svojim složenim narativnim postupcima, s mnoštvom monologa, brojnim esencijalnim ulomcima, zgusnutom prozom, vodi dramatičnomu finalu.

Ključno mjesto dakle pripada skeptičnomu pojedincu (intelektualcu), suočenom s (ne)mogućnosti odgovora na idejne i etičke dvojbe modernoga vremena. Kada govorimo o kontekstu modernoga vremena, možemo spomenuti još jednu noviju verziju ekranizacije djela „Pješčuljak“ redatelja Nice Hofmanna (1995.). Njegov film nazvan je „cinično-moralnim“. Radnja filma bitno se razlikuje od djela, ali može se reći da je nakana identična – ostaviti gledatelja i čitatelja u čudu i neizvjesnosti, potaknuti ga na dvojbu i razmišljanje.

Literatura

- BUJAS, Ž. i dr., *Povijest svjetske književnosti: Književnost njemačkog jezičnog izraza*, Mladost, Zagreb, 1982.
- *Der Sandmann*, Reclam Verlag, Universal-Bibliothek, 1969. Za hrvatski prijevod Scarabeus-naklada, Zagreb, 2009.
- HOLZAPFEL, OTTO, *Leksikon europske mitologije*, Školska knjiga, Zagreb, 2008.
- *Leksikon JLZ: A-Ž*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1974.
- STAM, ROBERT, „Teorija i praksa filmske ekranizacije“, u: UVANOVIĆ, ŽELJKO, *Književnost i film*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek, 2008.
- *The royal philharmonic orcherstra 11: Frederic Chopin*, Zagreb, 2008.
- <www.imehrvatsko.net/imena/klara>