

OD DRAME DO MASOVNOG MEDIJA: FILMSKE  
EKRANIZACIJE HRVATSKE DRAMSKE KNJIŽEVNOSTI U  
21. STOLJEĆU

*Iva Rosanda Žigo – Zlatko Vidačković*

UDK 791.43:82-2]“20“  
821.163.42-2:791]“20“

Rad analizira igranofilmske ekranizacije hrvatske dramske književnosti u 21. stoljeću iz perspektive masovnih medija kao grane komunikacijskih znanosti, polazeći od pretpostavke da film uvodi dramski tekst u prostor masovne distribucije i medijski posredovane recepcije te šire društvene vidljivosti. Fokus rada nije na vrednovanju vjernosti adaptacije, nego na analizi promjena koje nastaju u prijenosu dramskoga predloška u filmski medij, i to na razini narativa, žanrovskoga kodiranja, oblikovanja likova, društvenog komentara i recepcijskog dosega. Posebna se pozornost posvećuje pitanju kako promjena medija utječe na način strukturiranja značenja i na komunikacijski potencijal dramskoga teksta. Korpus rada čine igrani filmovi nastali prema dramama suvremenih hrvatskih autora, uz jednu ekranizaciju kanonskog dramskog teksta, promatrani u kontekstu njihove produkcije, distribucije i javne recepcije. Analiza pokazuje da film kao masovni medij često pojednostavljuje dramsku strukturu, reducira ambivalentnost i pojačava emocionalnu ili žanrovsku čitljivost, ali istodobno omogućuje veću društvenu cirkulaciju, širi krug publike i snažniji medijski učinak. Zaključno se utvrđuje da je hrvatska drama i dalje relevantan i produktivan filmski predložak upravo zbog svoje tematske usmjerenosti na društvene traume, obiteljske odnose i identitetske konflikte, koji u filmskom mediju dobivaju status masovno posredovanih kulturnih narativa.

Ključne riječi: filmska ekranizacija; hrvatska drama; masovni mediji; medijska recepcija; kulturni narativi

Filmske ekranizacije hrvatske dramske književnosti u 21. stoljeću čine prepoznatljiv, ali još uvijek nedovoljno sustavno analiziran segment suvremene hrvatske kinematografije. Iako su pojedini filmovi nastali prema dramskim predlošcima već bili predmetom kritičkih osvrti i pojedinačnih analiza, izostaje cjelovit, sveobuhvatan uvid u obrasce, tipove i specifičnosti filmske adaptacije domaće drame u razdoblju nakon 2000. godine. Ovaj rad polazi od potrebe da se takav korpus sagleda u kontinuitetu i u odnosu na promjene u filmskom jeziku i društvenom kontekstu. U radu se ekranizacije dramske književnosti promatraju iz perspektive masovnih medija kao grane komunikacijskih znanosti, pri čemu se film analizira kao audiovizualni medij koji dramske sadržaje prevodi u širi javni i medijski komunikacijski prostor.

Predmet rada su dugometražni igrani filmovi nastali prema izvornim dramskim tekstovima hrvatskih autora, realizirani od početka 21. stoljeća do danas. U analizu se uključuju isključivo ekranizacije dramske književnosti, a iako se adaptacije proznih djela metodološki ne uključuju u analitički korpus, one se mjestimice koriste kao komparativni referentni okvir radi preciznijeg pozicioniranja dramskih ekranizacija unutar šire adaptacijske prakse. Filmovi nastali prema kazališnim predstavama bez jasno identificiranog dramskog izvornika samo su ukratko navedeni u potpoglavlju o hibridnim adaptacijama. Takvo razgraničenje omogućuje preciznije razmatranje odnosa između dramskog teksta i filmskog medija te izbjegava terminološku i interpretativnu neujednačenost.

Cilj rada jest utvrditi osnovne modele filmske ekranizacije hrvatske dramske književnosti u promatranom razdoblju te analizirati načine na koje filmski autori reinterpretiraju dramske strukture, motive i tematske naglaske u skladu s poetikom filma. Posebna se pozornost posvećuje odnosu između dramskog predloška i filmskog jezika, promjenama u narativnoj organizaciji, žanrovskim pomacima te društvenim i idejnim implikacijama koje nastaju u procesu adaptacije.

Rad se temelji na kvalitativnoj analizi reprezentativnog korpusa filmova, pri čemu se svaki primjer razmatra u odnosu na vlastiti dramski izvor i autorski pristup redatelja i scenarista. Analiza polazi od pitanja funkcije i učinka adaptacijskih postupaka, odnosno od načina na koji film kao medij preoblikuje dramski tekst u novo estetsko i komunikacijsko iskustvo. U tom smislu, ekranizacije hrvatske dramske književnosti promatraju se kao mjesto susreta knjige, kazališta i filma,

ali i kao relevantan pokazatelj širih kulturnih i društvenih procesa u suvremenoj Hrvatskoj.

## PROCES MEDIJSKOG PREKODIRANJA

Ekranizacija dramske književnosti u ovom se radu razmatra kao proces medijskog prekodiranja u kojem se dramski tekst, izvorno namijenjen kazališnoj komunikaciji u uvjetima žive izvedbe, prevodi u filmski medij kao oblik masovne komunikacije. Polazište analize nije estetska vjernost dramskom predlošku, nego promjena komunikacijskog okvira u kojem se značenja proizvode, distribuiraju i interpretiraju. Takav pristup u skladu je sa suvremenim teorijama adaptacije koje ekranizaciju shvaćaju kao interpretativni i autorski čin, a ne kao sekundarni ili derivativni postupak (Hutcheon 2006; Stam 2005).

Posebno ekranizacije dramske književnosti proizlazi iz činjenice da drama funkcionira kao književni i izvedbeni komunikacijski oblik. Kako ističe Nikola Batušić, značenje dramskog teksta ne konstituira se isključivo u pisanom predlošku, nego u odnosu između teksta, izvedbe i recepcije, odnosno u komunikacijskom činu koji se ostvaruje na sceni (Batušić 1978). Prijenos dramskog teksta u film stoga ne podrazumijeva adaptaciju kazališne predstave, nego transformaciju književno-dramske strukture u audiovizualni medij, pri čemu se mijenjaju uvjeti posredovanja značenja i odnosa prema publici.

Film kao audiovizualni komunikacijski sustav organizira komunikacijski proces drukčije od kazališta: poruka se prenosi posredstvom tehnički reproduciranog, prostorno i vremenski stabiliziranog zapisa, a recepcija se odvija izvan situacijskog okvira izvedbe. U tom smislu, prijelaz iz dramskog u filmski medij podrazumijeva promjenu načina na koji se narativ, sukob i psihološka napetost artikuliraju. Kako naglašavaju Ante Peterlić i Hrvoje Turković, filmski jezik strukturira značenje ponajprije kroz kadar, montažu, ritam i zvuk, čime se dijaloška organizacija drame često reducira ili preusmjerava prema vizualno-afektivnim oblicima komunikacije (Peterlić 1977; Turković 1988).

Ekranizacija se u komunikacijskom smislu može razumjeti kao proces ponovnoga kodiranja dramskog diskursa u audiovizualni sustav filma, čime se

mijenjaju i uvjeti njegove interpretacije. U skladu s modelom kodiranja i dekodiranja, filmska adaptacija ne prenosi značenja linearno, nego ih rekonfigurira u odnosu na dominantne žanrovske, institucionalne i recepcijske kodove masovnih medija (Hall 1980). Time se dramski sadržaji iz prostora kazališne komunikacije premještaju u širi javni i medijski komunikacijski prostor. U tom smislu, redatelj i scenarist preuzimaju ulogu primarnih koda dramskog diskursa, dok publika film dekodira unutar dominantnih žanrovskih i ideoloških okvira masovne kulture.

Rad se metodološki temelji na kvalitativnoj analizi jedanaest filmskih ekranizacija hrvatske dramske književnosti nastalih u 21. stoljeću. Analiza se provodi komparativno, polazeći od odnosa između dramskog predloška i filmske adaptacije, s naglaskom na promjene u komunikacijskom okviru, narativnoj strukturi, likovima i tematskim naglascima. Posebna se pozornost posvećuje adaptacijskim postupcima koji upućuju na autorski pomak u odnosu na izvornik te na društveni i kulturni kontekst u kojem film funkcionira kao masovni medij.

U skladu s navedenim teorijskim i metodološkim polazištima, analizirani filmovi promatraju se kao primjeri intermedijalnog dijaloga u kojem se dramski diskurs transformira i reinterpretira unutar filmskog medija. Takav pristup omogućuje razlikovanje različitih modela ekranizacije, koji se u nastavku rada razrađuju kroz tipologiju i analizu pojedinih primjera.

## TIPOLOGIJA FILMSKIH EKRANIZACIJA HRVATSKE DRAMSKE KNJIŽEVNOSTI

Polazeći od teorijskog i metodološkog okvira izloženog u prethodnom poglavlju, filmske ekranizacije hrvatske dramske književnosti u 21. stoljeću moguće je razvrstati prema dominantnim komunikacijskim i adaptacijskim obilježjima. Predložena tipologija ne počiva na estetskoj vrijednosnoj hijerarhiji, nego na razlikama u načinu na koji film kao masovni medij preuzima, transformira i redistribuira dramski diskurs u javnom prostoru. Tipologija služi kao analitički okvir za razumijevanje različitih modela medijskog prekodiranja drame u filmu te kao polazište za analizu pojedinačnih primjera u sljedećem poglavlju.

**1. Izravne ekranizacije dramskog teksta.** U ovu skupinu ubrajaju se filmovi koji polaze od jasno identificiranoga dramskog predloška i u najvećoj mjeri

zadržavaju njegovu osnovnu narativnu strukturu, likove i tematske naglaske. Iako ni u tim slučajevima ne dolazi do doslovnog prijenosa dramskog teksta u film, adaptacijski postupci usmjereni su na očuvanje prepoznatljive dramske situacije i konflikta. Film pritom djeluje kao komunikacijski kanal koji proširuje prostorne i narativne okvire drame, ali ne dovodi u pitanje njezinu temeljnu strukturu. U komunikacijskom smislu, riječ je o modelu u kojem film nastoji zadržati relativnu stabilnost značenja dramskog predloška, uz nužne prilagodbe filmskom jeziku. Promjene se najčešće odnose na vizualizaciju prostora, ritam pripovijedanja i način prezentacije dijaloga, dok temeljni idejni i društveni slojevi drame ostaju dominantni u filmskoj interpretaciji. Ovom modelu pripada velika većina ekranizacija hrvatske dramske književnosti u 21. stoljeću.

**2. Motivske i kompozitne ekranizacije.** Drugu skupinu čine filmovi koji ne adaptiraju jednu dramu u cjelini, nego se oslanjaju na motive, tematske obrasce ili fragmente više dramskih tekstova istoga autora. Paradigmatski su zastupljene u filmovima *Nije kraj* i *Koja je ovo država* u režiji Vinka Brešana, nastalima na temelju dviju drama istog autora, Mate Matišića. U tim slučajevima film funkcionira kao kompozitna adaptacija, u kojoj se dramski diskurs rekonfigurira u novu narativnu cjelinu. Takav pristup podrazumijeva veći autorski pomak u odnosu na izvornike te izraženiju interpretativnu slobodu. S komunikacijskog stajališta, ovaj model jasno pokazuje da ekranizacija nije proces prijenosa, nego proces pregovaranja značenja. Film selektivno preuzima dramske motive i prekodira ih u skladu s vlastitom žanrovskom i komunikacijskom logikom, često naglašavajući ironiju, apsurd ili društvenu kritiku. Time se dramski sadržaji iz kazališnog konteksta premještaju u širi medijski diskurs, gdje djeluju kao komentari suvremenih društvenih pojava.

**3. Ekranizacije s izraženim žanrovskim i komunikacijskim pomakom.** U ovu kategoriju ulaze filmovi koji polaze od dramskog predloška, ali ga radikalno reinterpretiraju kroz promjenu žanrovskog koda ili komunikacijskog registra. Dramski tekst u tim slučajevima služi kao tematsko ili idejno polazište, dok film gradi autonomnu narativnu strukturu prilagođenu logici masovne komunikacije, primjerice kroz elemente komedije, satire ili crne groteske. Takve ekranizacije jasno pokazuju kako film kao audiovizualni medij aktivno sudjeluje u oblikovanju značenja, a ne samo u njihovu posredovanju. Žanrovski pomak omogućuje drukčiji odnos prema publici, često stvarajući distancu ili ironijski odmak u odnosu na

ozbiljnost dramskog izvornika. U komunikacijskom smislu, naglasak se premješta s intimne, situacijske komunikacije kazališta na javnu, medijski posredovanu razmjenu značenja. Kao primjer dramskog teksta koji je doživio nešto ležerniju i zabavniju kazališnu predstavu, ali vrlo sumoran film, treba istaknuti *Balon* Mate Matišića (ekraniziran kao *Cvjetni trg* Krste Papića). Napomenimo da je ovaj model češće prisutan u ekranizacijama proze, o čemu svjedoči analiza niza adaptacija hrvatske prozne književnosti (Vidačković; Rosanda Žigo; Marić 2025).

Zajedničko obilježje svih navedenih tipova jest činjenica da se ekranizacije hrvatske dramske književnosti u 21. stoljeću ne mogu promatrati izvan društvenog i medijskog konteksta u kojem nastaju. Film kao masovni medij ne samo da reinterpretira dramski tekst, nego ga smješta u prostor javne komunikacije, gdje on zadobiva nova značenja u odnosu na aktualne političke, kulturne i ideološke okolnosti. U tom smislu, tipologija predložena u ovom radu nije zatvoren sustav, nego analitički okvir koji omogućuje razumijevanje različitih strategija medijskog prekodiranja drame u filmu.

## PREGLED I ANALIZA EKTRANIZACIJA

U sljedećim poglavljima razmatraju se igranofilmske ekranizacije hrvatske dramske književnosti 21. stoljeća, s naglaskom na uočavanje obrazaca medijskog preoblikovanja dramskoga predloška u filmskom mediju, a ne na normativno vrednovanje njihove vjernosti izvorniku niti na hijerarhijsko uspoređivanje pojedinih ostvarenja. Za opsežnije i detaljnije analize odnosa hrvatske književnosti, filma i televizije, uključujući širi teorijski, povijesni i medijski kontekst ekranizacija, upućujemo na monografiju *Hrvatski film, književnost i TV* (Vidačković; Rosanda Žigo; Marić 2025).

***Sjećanje na Georgiju, 2002.*, red. Jakov Sedlar (Nino Škrabe, *Sjećanje na Georgiju, 1996.*)**

Dramski tekst *Sjećanje na Georgiju* Nine Škrabea nastaje unutar tradicije pučkoga kazališta, koje u hrvatskom kontekstu od Freudenreicha i Marakovića nadalje ima izraženu društvenu funkciju. Škrabe u svojem dramskom opusu na-

stavlja liniju kazališta koje se obraća širokoj publici, ali pritom ne odustaje od složenih društvenih, političkih i svjetonazorskih pitanja. Drama je praižvedena 1995. godine u Jastrebarskom u produkciji Dramske družine „Tomaš Mikloušić“, a već 1996. doživjela je i izvedbu u New Yorku u režiji Jakova Sedlara. Tematski je usmjerena na problematiziranje drugosti, identiteta, vjere i prihvaćanja, pri čemu religijska dimenzija djeluje implicitno i metateksto, a ne manifestno.

Filmska adaptacija iz 2002. godine preuzima osnovni dramski okvir, ali ga redatelj Jakov Sedlar značajno reinterpetira. Radnja se fokusira na lik transvestita Dade Telebuha (Boris Miholjević) koji nakon emocionalnog sloma (na Staru godinu ljubavnik ga napušta radi mlađeg partnera) zapada u psihološku krizu te uspostavlja odnos s časnom sestrom sa SOS-telefona (Almira Osmanović), čiji se lik u filmu transformira u balerinu, a potom i u erotsku plesačicu. Tim postupkom dramski potencijal teksta pomiče se prema groteski, travestiji i provokaciji.

Jedan od ključnih elemenata filmske recepcije bio je skandal izazvan uvođenjem stvarnih imena javnih osoba, ponajprije filmskih kritičara, koji su u filmu prikazani u negativnom svjetlu. Time je adaptacija izišla iz okvira kazališne provokacije i postala predmetom javnog i medijskog sukoba, što je bitno obilježilo njezinu percepciju.

Na razini filmskog izraza adaptaciju karakteriziraju afektirani monolozi, neuvjerljivi dijalozi, patetična dramaturško-redateljska rješenja te vizualni postupci koji uključuju zagasitu koloristiku, kičastu šminku i kostime. Film je zbog toga često ocjenjivan kao estetski i dramaturški neujednačen, pri čemu se komični potencijal dramskog predloška gubi u neduhovitoj groteski.

Ova adaptacija pokazuje kako se dramski tekst pučkoga kazališta, namijenjen izravnom kontaktu s publikom, u filmskom mediju pretvara u provokativan javni diskurs. Umjesto kazališne komunikacije utemeljene na zajedničkom prostoru izvedbe, film ulazi u polje masovne medijske recepcije, gdje se tematski slojevi religije, seksualnosti i društvene kritike radikaliziraju i postaju predmetom javnih polemika.

***Nije kraj, 2008., red. Vinko Brešan (Mate Matišić, Sinovi umiru prvi, 2005. i Žena bez tijela, 2006.)***

Film *Nije kraj* (2008) Vinka Brešana nastao je prema dvama dramskim tekstovima Mate Matišića, *Sinovi umiru prvi* i *Žena bez tijela*, koji pripadaju autorovoj

*Posmrtnoj trilogiji*. Matišić je jedan od najzastupljenijih hrvatskih dramatičara u filmskim ekranizacijama 21. stoljeća, a njegov se dramski opus kontinuirano bavi ratnom traumom, obiteljskim i društvenim disfunkcijama te odnosom smrti i svakodnevice, često kroz specifičan spoj crnoga humora i ozbiljnoga dramskog diskursa.

Dramski tekst *Sinovi umiru prvi* žanrovski se može odrediti kao groteskna pučka tragikomedija, strukturno precizno organizirana i snažno povezana s motivima smrti, zavičaja i patrijarhalnih obrazaca. Drama uspostavlja dijalog s kršćanskim obredima i ritualima, zbog čega se često povezuje s pojmom etnodrame. *Žena bez tijela*, s druge strane, oblikovana je kao zatvorena, intimna drama s elementima psihološkoga trilera, u kojoj ograničen prostor i mali broj likova pojačavaju intenzitet interpersonalnih odnosa i neizbježnost sukoba.

Brešan u filmskoj adaptaciji ne prenosi doslovno nijedan od dramskih tekstova, nego iz njih preuzima temeljne tematsko-motivske sklopove te ih povezuje u jedinstvenu filmsku cjelinu. U središtu filma nalazi se ljubavna priča između hrvatskog ratnog veterana Martina i srpske pornografske glumice Dese, ispričana iz vizure romskog pripovjedača Đure. Već u uvodnim sekvencama film uspostavlja distancu prema ratnom naslijeđu, nacionalnim antagonizmima i patrijarhalnim obrascima, koristeći ironiju, crni humor i niz grotesknih situacija.

U odnosu na dramske predloške, film pojačava narativnu protočnost i emocionalnu komunikativnost, dok se fragmentarnost i simbolička zatvorenost dramskih situacija djelomično ublažavaju. Likovi ostaju moralno ambivalentni, bez jasne podjele na pozitivne i negativne junake, što odgovara Matišićevu dramskom rukopisu, ali je u filmu dodatno naglašeno kroz psihološko profiliranje glavnih likova. Posebno se ističe prikaz žene kao žrtve patrijarhalnog i ratom obilježenog sustava, ali i kao osobe lišene glasa i stabilnog identiteta.

*Nije kraj* pokazuje kako se dramski tekstovi snažno ukorijenjeni u lokalno, ratno i obiteljsko iskustvo u filmskom mediju transformiraju u šire razumljiv društveni kontekst. Film koristi crni humor i grotesku kako bi ratnu traumu i poratne odnose učinio komunikativnima široj publici, čime se Matišićeva dramska problematika premješta iz književnoga i kazališnog prostora u širi društveni i kulturni kontekst.

***Ničiji sin*, 2008., red. Arsen Anton Ostojić (Mate Matišić, *Ničiji sin*, 2006.)**

Ratna tematika i s ratom povezane traume temeljna su konstanta dramskog pisma Mate Matišića, a drama *Ničiji sin* pripada korpusu tzv. drame ratne traume. U središtu je prikaz poratne stvarnosti u kojoj su likovi obilježeni beznađem, pesimizmom i osjećajem moralne dezorijentacije, pri čemu se individualna trauma ne može razdvojiti od društvenog konteksta koji je ne razrješava, nego reproducira. Matišićev rukopis pritom kombinira ozbiljan dramski diskurs s ironijom i crnim humorom, stvarajući svijet u kojem se tragično i komično neprestano prelamaju.

Dramski tekst žanrovski izmiče jednoznačnom određenju. Iako sadrži elemente kriminalističke potrage, *Ničiji sin* strukturiran je kao komorna politička i obiteljska drama odmjerena tempa, usmjerena na psihološke odnose među likovima i postupno razotkrivanje zatajene istine. Realistički dijalozi i prepoznatljivije društvene situacije istodobno su poduprti alegorijskom strukturom, čime se privatna sudbina pretvara u širu sliku poratnog društva obilježenog šutnjom, lažima i političkim kompromisima.

Filmska adaptacija iz 2008. godine, u režiji Arsena Antona Ostojića, dodatno naglašava realističnu i psihološku dimenziju dramskog predloška. Film gradi snažnu obiteljsko-ratnu dramu o hrvatskom branitelju invalidu Ivanu, čija je osobna trauma nerazdvojiva od obiteljskih odnosa i političkog okruženja. Redateljski postupak oslanja se na zatvorene prostore, kontrolirani ritam i naglašenu ekspresivnost glumačkih realizacija, čime se stvara osjećaj trajne napetosti i bezizlaznosti.

U odnosu na dramski tekst, film reducira groteskne i alegorijske slojeve te naglasak stavlja na psihološki realizam. Trauma se ne prikazuje kao prošli događaj, nego kao aktivno stanje koje oblikuje sadašnjost likova i onemogućuje razrješ enje. Time se Matišićeva drama ratne traume u filmskom mediju artikulira kao intimna, ali i društveno prepoznatljiva slika poratne stvarnosti, bez utješne perspektive i bez jasnog izlaza.

***Cvjetni trg*, 2012., red. Krsto Papić (Mate Matišić, *Balon*, 2009.)**

Film *Cvjetni trg* (2012) Krste Papića, nastao prema drami *Balon* Mate Matišića, jedno je od najprovokativnijih ostvarenja suvremene hrvatske kinematografije koje kroz obiteljsku dramu razotkriva krhkost liberalnih vrijednosti, licemjerje građanske elite i latentne oblike nasilja u tranzicijskom društvu. Matišić tematizira

zločin, odgovornost i odnos ideologije i svakodnevice, gradeći zatvoreni, moralno zasićeni prostor u kojem se sukob ne razrješava, nego produbljuje.

U filmskoj adaptaciji Papić širi kontekst drame i koristi filmska izražajna sredstva kako bi naglasio društvenu dimenziju priče. Dok drama počiva na ograničenju prostora i intenzitetu dijaloga, film koristi urbani ambijent Zagreba, kadar i montažu kako bi razotkrio lažnost građanskih normi i političke korektnosti. Vizualni realizam omogućuje eksplicitnije prikazivanje nasilja, emotivne praznine i moralne dezorijentacije, čime se dramski sukob prenosi u širi komunikacijski prostor.

Papićeva režija je suzdržana, a precizni, statični kadrovi, hladna koloristika i odmjeren ritam stvaraju atmosferu nelagode i otuđenja. Fokus je na detaljima – pogledu, tišini i gesti – koji zamjenjuju eksplicitno moraliziranje. Dramaturški, film se oslanja na linearnu naraciju, ali snaga nije u fabuli, nego u unutarnjoj dinamici likova i postupnom razotkrivanju njihove nemoći suočavanja s istinom.

Glumačka realizacija, osobito u interpretaciji Dražena Kühna, pridonosi psihološkoj uvjerljivosti filma, dok Zagreb funkcionira kao simbol lažne tolerancije i potisnute netrpeljivosti. U tom smislu, *Cvjetni trg* povezuje intimno i političko, osobno i ideološko, oblikujući film kao dijagnozu društva u kojem se vrijednosti raspadaju pri prvom ozbiljnom iskušenju.

### ***Zabranjeno smijanje, 2012., red. Davor Žmegač (Miro Gavran, Zabranjeno smijanje, 2004.)***

Komedija je u filmskoj kritici i javnosti općenito nerijetko percipirana kao trivijalan i publici ulagivački žanr, no takva generalizacija zanemaruje njezine kvalitetne i višeslojne domete. Film *Zabranjeno smijanje* (2012) Davora Žmegača smješta se između tih oprečnih shvaćanja, oslanjajući se na dramu Mire Gavrana, autora prepoznatljivog po jasno strukturiranim, komunikativnim i izvodački zahvalnim komedijama, koje polaze od intimističkih odnosa i obrata očekivanih društvenih uloga.

Dramski tekst *Zabranjeno smijanje* oblikovan je kao komorna komedija s tri lika, fokusirana na odnos supruga, supruge i ljubavnice. Gavran gradi zaplet na ironijskom preokretu: supruga, koja bi prema konvenciji trebala biti žrtva, preuzima aktivnu i manipulativnu poziciju, dok se muškarac pokazuje kao slaba i

pasivna figura. Humor proizlazi iz psiholoških pomaka i verbalnih nadmudrivanja, a ne iz situacijskog efekta gega.

Filmska adaptacija znatno proširuje dramski prostor i broj likova. Uvode se djeca, kolege, prijatelji i radno okruženje, čime se intimistička struktura drame pretvara u širu društvenu komediju. Taj postupak povećava narativnu protočnost, ali istodobno razvodnjava preciznost dramskog konflikta. Umjesto čvrsto vođene komorne igre, film se povremeno oslanja na niz tipiziranih situacija i likova, što rezultira mekšom, televizijski prepoznatljivom dramaturgijom.

Žmegačeva režija ostaje korektna i nenametljiva, s naglaskom na glumačku igru i jasnoću pripovijedanja, ali bez izraženijeg stilskog ili ironijsko-melankoličnog sloja kakav obilježava kompleksnije europske komedije. Film time zadržava šarm i komunikativnost Gavranova predloška, no gubi dio njegove oštine i subverzivnog potencijala.

*Zabranjeno smijanje* pokazuje kako se kazališna komedija u filmskoj adaptaciji lako prilagođava masovnoj recepciji, ali pritom riskira banalizaciju. Film potvrđuje Gavranovu sposobnost da privuče publiku, dok istodobno otkriva granice filmske ekspanzije dramski precizno strukturiranog komada.

### ***Svećenikova djeca, 2013., red. Vinko Brešan (Mate Matišić, Svećenikova djeca, 1999.)***

Suradnja redatelja Vinka Brešana i dramatičara Mate Matišića jedan je od najkontinuiranijih i najuvjerljivijih autorskih spojeva suvremene hrvatske kinematografije. Film *Svećenikova djeca* (2013) nastaje prema istoimenoj Matišićevoj drami i tematizira odnos vjere, morala i institucionalne moći, koristeći crni humor i grotesku kao osnovne izražajne strategije.

Dramski predložak oblikovan je kao komorna tragicomedijska usmjerena na etičku krizu mladog svećenika koji, vođen idejom „višeg dobra“, manipulira intimnim životima župljana. Matišić u tekstu problematizira granice osobne odgovornosti, iskušenje preuzimanja uloge moralnog arbitra i opasnost instrumentalizacije vjere. Završnica drame usmjerena je prema intimnoj spoznaji i moralnom samorazotkrivanju protagonista.

Filmska adaptacija znatno širi dramski prostor i premješta radnju u prepoznatljiv otočni ambijent, koji funkcionira kao mikrokozmos hrvatskog društva.

Brešan komorni predložak pretvara u dramaturški razigranu komediju s galerijom likova, snažnim ritmom i izraženim populističkim humorom. U završnom dijelu film postupno mijenja registar, prelazeći iz komičnog u ozbiljniji dramski ton, čime se naglašavaju mračne implikacije početno humornih postupaka.

U odnosu na dramu, film pojačava društvenu i institucionalnu dimenziju priče. Uvođenjem izravnog obraćanja gledatelju i motivom ispovjedne tajne, Brešan prenosi etičku odgovornost s protagonista na publiku, postavljajući pitanje pasivne sukrivnje i društvene tolerancije prema institucionalnom licemjerju. Iako taj prijelaz iz komedije u dramu djelomično razvodnjava početnu satiričnu oštrinu, film zadržava snažan kritički potencijal.

*Svećenikova djeca* ilustriraju kako se kazališna tragigroteska u filmskoj adaptaciji uspješno transformira u široko recepcijski dostupan medij koji, kroz humor, progovara o ozbiljnim društvenim i moralnim pitanjima. Film potvrđuje Matišićevu i Brešanovu sposobnost da pučki humor spoje s društvenom kritikom, stvarajući djelo koje istodobno zabavlja i provocira.

### ***Projekcije, 2013., red. Zrinko Ogresta (Lada Kaštelan, Dva i dvadeset, 2015.)***

Film *Projekcije* (2013) Zrinka Ogreste nastao je prema drami *Dva i dvadeset* Lade Kaštelan i jedno je od malobrojnih domaćih ostvarenja koje dosljedno istražuje psihološke i komunikacijske mehanizme grupe dinamike. Naslov filma upućuje na višeznačnost pojma projekcije kao filmskog postupka, anticipacije budućnosti i psihološkog mehanizma pripisivanja vlastitih trauma drugima, što čini temelj i dramskog i filmskog koncepta.

Dramski predložak strukturiran je kao strogo komorno djelo u realnom vremenu, smješteno u prostor grupe psihoterapije. Radnja se događa tijekom jedne edukacijske seanse koju pohađa osmero sudionika, uglavnom pomagačkih profesija, čime se već na razini strukture uspostavlja paradoks: terapeuti se sami pojavljuju kao subjekti kojima je potrebna terapija. Kaštelan gradi tekst na fragmentiranim dijalozima, prekidima, nedovršenim rečenicama i postupnom razotkrivanju potisnutih konflikata, pri čemu individualna trauma prelazi u kolektivnu napetost.

Ogrestina filmska adaptacija zadržava klasicističko jedinstvo vremena, mjesta i radnje, ali ga dodatno radikalizira filmskim sredstvima. Subjektivna kamera iz

ruke, kombinirana sa statičnim crno-bijelim kadrovima nadzorne kamere, stvara osjećaj stalne izloženosti i kontrole te pojačava klaustrofobičnu atmosferu. Prostor podrumske dvorane funkcionira kao vizualna metafora spuštanja u podsvjesno, dok odsutnost izvanjskog svijeta dodatno naglašava zatvorenost komunikacijskog kruga.

U odnosu na dramski tekst, film snažnije artikulira motiv autoriteta i moći – terapeuta, institucije i nevidljivog promatrača – čime se psihoterapijska situacija pretvara u širu sliku društva nadzora. Glumački ansambl funkcionira kolektivno, bez izrazite hijerarhije likova, što pridonosi osjećaju depersonalizacije i zamjenjivosti pojedinca unutar sustava.

U komunikacijskom smislu, *Projekcije* prikazuju kako se kazališni tekst visokog stupnja intimnosti u filmskoj adaptaciji može pretvoriti u hladnu, distanciranu analizu mehanizama moći i projekcije. Film se obraća gledatelju ne kroz identifikaciju, nego kroz nelagodu, čime potvrđuje Ogrestinu sklonost suzdržanom, ali konceptualno preciznom autorskom filmu.

***Trebalo bi prošetati psa, 2014., red. Filip Peruzović (Tomislav Zajec, Trebalo bi prošetati psa, 2013.)***

Dramski rukopis Tomislava Zajeca obilježen je suptilnim, intimističkim pristupom svakodnevicu, u kojem naizgled banalne situacije postaju nositelji dubokih egzistencijalnih pitanja. Drama *Trebalo bi prošetati psa* strukturirana je oko jednostavne radnje i reduciranog broja likova, no ispod površine otkriva složene odnose prema bolesti, smrti, obitelji i ljubavi. Zajec svjesno gradi privid dramaturške jednostavnosti, kroz koju se postupno razotkrivaju pukotine emocionalne i psihološke složenosti likova.

U središtu dramske radnje nalazi se terminalno bolesni mladi muškarac koji, suočen s krajem života, nastoji razriješiti odnose s ocem, bivšom djevojkom i simbolički važnim trećim bićem – psom. Odnosi otac-sin i muškarac-žena oblikovani su kao suzdržani, fragmentirani i opterećeni šutnjom, pri čemu tišina postaje jednako važan komunikacijski element kao i izgovorena riječ. Zajecova dramaturgija oslanja se na naglašenu filmičnost, osobito u uvodnim didaskalijama i pripovjedačkim prijelazima, što dramski tekst čini izrazito pogodnim za filmsku adaptaciju.

Filmska verzija iz 2014. godine, u režiji Filipa Peruzovića i uz suradnju samog autora na scenariju, u velikoj mjeri ostaje vjerna dramskom predlošku. Redatelj zadržava komornu strukturu, usporeni ritam i fokus na intimne odnose, ali filmskim sredstvima dodatno pojačava meditativni i melankolični ton. Posebno se ističe motiv kiše, koja tijekom cijelog filma funkcionira kao gotovo ravnopravan filmski element – određuje ritam, kolorističku paletu i emocionalnu atmosferu te pojačava osjećaj prolaznosti i tihe rezignacije.

U odnosu na dramu, film naglašava neverbalnu komunikaciju. Izostanak glazbe, dominacija tišine i siva fotografija preusmjeravaju pažnju s fabule na unutarnja stanja likova. Time se temeljna egzistencijalna pitanja – suočavanje sa smrću, potreba za bliskošću i nemogućnost potpunog razrješenja odnosa, artikuliraju prvenstveno kroz atmosferu a ne kroz dijalog.

*Trebalo bi prošetati psa* pokazuje kako se suvremeni intimistički dramski tekst može uspješno prenijeti u filmski medij bez gubitka poetske suzdržanosti. Film zadržava emocionalnu preciznost drame i potvrđuje mogućnost filmske adaptacije koja ne traži ekspanziju radnje, nego produbljivanje unutarnjeg iskustva.

***Glembajevi, 2014., red. Željko Senečić (Miroslav Krleža, Gospoda Glembajevi, 1929.)***

Krležina drama *Gospoda Glembajevi* jedno je od ključnih djela hrvatske dramske književnosti, u kojem se obitelj pojavljuje kao mjesto raspada, konflikta i moralne degeneracije, a ne kao stabilna zajednica identiteta. Smještena u jednu noć 1913. godine, drama razotkriva genealoški i etički slom buržujске obitelji čiji se društveni uspon temelji na nasilju, kriminalu i licemjerju. Središnji lik Leone Glembay oblikovan je kao izrazito senzibilizirani intelektualac koji pokušava raskrstiti s obiteljskim nasljeđem, ali istodobno ostaje njegov najosjetljiviji produkt.

Filmska adaptacija *Glembajevi* iz 2014. godine, u režiji Željka Senečića, nastaje kao televizijska adaptacija kazališne predstave i svjesno reducira opseg izvornika. Umjesto panoramskog prikaza obitelji, film se fokusira na tri ključna lika – Ignjata Glembaya, Leonea i barunicu Castelli (Žarko Savić, Andrej Dojkić i Matija Prskalo), te na dva središnja dijaloška sukoba i jedan Leoneov monološki intermezzo. Time se Krležin kompleksni dramski svijet sažima u psihološki intenzivnu komornu strukturu.

U odnosu na prethodne ekranizacije, osobito na Vrdoljakovu filmsku verziju iz 1988., Senečićev pristup odustaje od raskošne mizanscene i naglašene verbalne ekspresije u korist intimnog, gotovo klaustrofobičnog prostora. Dinamika se postiže radom kamere u skućenom ambijentu, uporabom rekvizita (biljarski stol) i preciznim tempiranjem dijaloga, čime se pojačava dojam psihološke napetosti i neizbježnosti sukoba.

Izostavljanje riječi *gospoda* u naslovu filma dodatno naglašava pomak prema demistifikaciji društvenog statusa likova i fokus na njihove patološke odnose. Film ne nastoji rekonstruirati cjelinu Krležina svijeta, nego izdvojiti i naglasiti njegove središnje motive: obiteljsku hipokriziju, nasljednu krivnju i nemogućnost bijega od vlastitog podrijetla.

Premda glumački i sveukupno slabiji od Vrdoljakove verzije, Senečićevi *Glembajevi* pokazuju kako se kanonski dramski tekst u televizijsko-filmskoj adaptaciji može transformirati u reduciranu, ali fokusiranu psihološku studiju, namijenjenu recepciji koja ne počiva na spektaklu, nego na koncentriranom dijalogu i unutarnjem sukobu likova.

***Koja je ovo država, 2019., red. Vinko Brešan (Mate Matišić, General i Ne kopaj po groblju, molim te, 2024.)***

Film *Koja je ovo država* (2019.) u režiji Vinka Brešana i prema scenariju Mate Matišića crnohumorna je politička satira koja fragmentiranom narativnom strukturom dijagnosticira stanje hrvatskog posttranzicijskog društva. Polazeći od motiva iz Matišićevih ranijih dramskih tekstova, film zadržava temeljne autorove tematske opsesije – obiteljsku disfunkcionalnost, ratnu traumu, mitologizaciju nacije i institucionalno nasilje, ali ih transponira u izrazito filmski, asocijativni i groteskni izraz.

Za razliku od kazališnih predložaka, koji se oslanjaju na verbalni sukob i komornu situaciju, film širi prostor zbivanja i umnaža likove, gradeći mozaik epizoda koje funkcioniraju kao simptomi društvenog poremećaja. Brešan svjesno odustaje od linearne fabule u korist fragmentirane strukture koja odražava rasutost vrijednosnog sustava, gubitak uzročno-posljedičnih veza i odsutnost jasnih moralnih orijentira. Humor pritom ne proizlazi iz dosjetke ili dijaloga, nego iz apsurdna situacija koje su smještene u institucije simboličkog poretka: bolnicu,

zatvor, groblje, ministarstvo, čime prostor postaje metafora države kao zatvorenog, samoreferencijalnog sustava.

Režija se temelji na statičnim kadrovima, prigušenoj kolorističkoj paleti i odmjerenom ritmu, koji naglašavaju emocionalnu blokadu likova. Oni djeluju kao subjekti zarobljeni u institucionalnim okvirima koji više ne proizvode smisao, nego samo ponavljanje praznih rituala. Glumački ansambl (Krešimir Mikić, Lazar Ristovski, Nikša Butijer, Sebastijan Cavazza i dr.) oblikuje likove na granici naturalizma i karikature, čime se dodatno podržava ideja društva koje istodobno funkcionira kao realnost i kao farsa.

U središtu filma nalazi se pitanje identiteta države, a ne njezine funkcionalnosti. Naslov ne upućuje na potragu za političkom odgovornošću, nego na temeljnu dezorijentaciju subjekta koji više ne prepoznaje simbolički poredak kojem pripada. Film ironizira normalizaciju apsurdna – ratne mitove, birokratsku prazninu, institucionalnu korupciju bez ponude razrješenja ili katarze. *Koja je ovo država* tako ne djeluje kao poziv na promjenu sustava nego kao dijagnostički prikaz svijesti koja je izgubila sposobnost razlikovanja smisla od njegove simulacije.

***Plavi cvijet, 2021., red. Zrinko Ogresta (Ivor Martinić, Drama o Mirjani i ovima oko nje, 2010.)***

Film *Plavi cvijet* redatelja Zrinka Ogreste nastao je prema drami *Drama o Mirjani i ovima oko nje* Ivora Martinića te je izrazito precizna i suzdržana filmska adaptacija suvremenoga dramskog teksta, utemeljena na poetici svakodnevice, emocionalne stagnacije i poremećene komunikacije unutar obitelji. Ogresta se ne odlučuje na slobodnu interpretaciju, nego dosljedno transponira osnovne dramaturške principe predložka u filmski jezik, pritom ih dodatno disciplinirajući i kondenzirajući.

Središnji lik Mirjane oblikovan je kao pasivni subjekt koji ne uspijeva uspostaviti funkcionalan odnos ni s majkom ni s kćeri, a jednako tako ni s partnerima. Film tu unutarnju paralizu naglašava nizom formalnih postupaka statičnom kamerom, dugim kadrovima, prigušenom kolorističkom paletom i prostornim preprekama unutar kadra. Dijalozi su namjerno banalni, repetitivni i često nedorečeni, dok se ključni emocionalni sadržaji premještaju u tišinu, pogled i tjelesnu nelagodu. Time se komunikacijski neuspjeh ne tematizira samo narativno, nego i strukturno.

Za razliku od dramskog predloška, u kojem fragmentarnost djeluje gotovo apstraktno, filmska verzija uvodi jasniji vremenski i emocionalni luk, čime se Mirjanina unutarnja promjena čini vidljivijom, ali ne i spektakularnom. Simbol plavog cvijeta pritom funkcionira kao diskretan znak mogućnosti pomaka, bez eksplicitne katarze ili razrješenja. Ogresta ostaje dosljedan minimalizmu i suzdržanosti, izbjegavajući patetiku i psihologizaciju na razini objašnjavanja.

U kontekstu filmskih ekranizacija suvremene hrvatske drame, *Plavi cvijet* se izdvaja kao rijedak primjer adaptacije koja ne *objašnjava* dramski tekst nego ga prevodi u filmski jezik uz očuvanje njegove tišine, praznina i nelagode. Film djeluje kao precizna studija emocionalne iscrpljenosti i nemoći komunikacije u kasnom modernitetu, potvrđujući mogućnost ozbiljnog, nenametljivog dijaloga između drame i filma.

## HIBRIDNI ADAPTACIJSKI MODELI

Na kraju valja spomenuti i niz primjera filmova koji nisu ekranizacije dramske književnosti u užem smislu, ali slijede srodne intermedijalne i produkcijske putanje, krećući se između kazališne izvedbe, filmske adaptacije i drugih izvora. Popularne filmske komedije *Ufuraj se i pukni* (2019) i *Marginalci* (2022) Ljubomira Kerekeša izravno su nastale prema pučkim kazališnim predstavama (Ljubomir Kerekeš, *Ufuraj se i pukni*, 2012. i *Skupština*, 2005.) te su loše prihvaćene od filmske kritike. U tim slučajevima film ne adaptira dramski tekst kao književni artefakt, nego transponira već postojeću scensku izvedbu, zadržavajući njezine komične mehanizme i tipizirane likove, uz ograničenu narativnu i estetsku prilagodbu filmskom mediju.

Iznimno popularna, hvaljena i nagrađivana glazbeno-scenska predstava Teatra EXIT *Kauboji* iz 2008. ekranizirana je izravno u nešto slabije prihvaćen film Tomislava Mršića (2013.), dok je dramski tekst objavljen tek kasnije i to tako što je iz neuređenih zapisa umjetnika i sačuvanih snimki izvedbi priređivač sastavio tekst Anočićeva projekta (*Trilogija gubitnika*, prir. Jasmin Novljaković, 2022.). Film *Egzorcizan* Dalibora Matanića također je nastao izravno od njegove kazališne predstave u INK-u Pula. Humoristični hit-roman Ante Tomića *Što je muškarac*

*bez brkova?* iz 2000. godine adaptirala je i režirala Aida Bukvić u vrlo popularnu kazališnu predstavu na Sceni Habunek HNK u Zagrebu 2001. godine, a potom i u scenarij Ivice Ivaniševića i Renata Barešića za iznimno popularan i hvaljen film Hrvoja Hribara iz 2005., te je ovdje riječ o ekranizaciji proze.

Svi navedeni primjeri potvrđuju da se u suvremenoj hrvatskoj kinematografiji često pojavljuju hibridni adaptacijski modeli koji izlaze iz okvira klasične ekranizacije dramske književnosti. Umjesto linearnog odnosa dramski tekst – film, riječ je o složenim cirkulacijama između kazališne prakse, prozne naracije i filmskog medija, pri čemu film sve češće preuzima ulogu završne, masovno-komunikacijske faze prethodno afirmiranih izvedbenih ili književnih projekata.

## ZAKLJUČAK

Analiza igranofilmskih ekranizacija hrvatske dramske književnosti u 21. stoljeću pokazuje kako je riječ o heterogenom ali stabilnom korpusu u kojem se jasno očituju i potencijali i ograničenja medijskog prijenosa s kazališne na filmsku formu. Film se pritom ne pojavljuje kao puki ilustrator dramskog teksta, nego kao samostalan medij koji selektivno preuzima, preoblikuje ili potiskuje pojedine dramaturške elemente u skladu s vlastitim izražajnim zakonitostima.

U tom procesu drama najčešće *gubi* formalnu zgusnutost, stiliziranu jezičnu razinu i specifičnu kazališnu artifizijelnost, osobito u slučajevima kada je izvorni tekst utemeljen na fragmentaciji, repetitivnosti ili simboličkom govoru. Filmske adaptacije nerijetko ublažavaju apstrakciju i pojačavaju narativnu linearnost, psihološku motivaciju likova i prostorno-vremensku razrađenost, čime se dramski sukobi čine dostupnijima široj publici, ali se istodobno gubi dio ambivalentnosti i otvorenosti izvornika.

S druge strane, film *dobiva* mogućnost širenja prostora, vizualne konkretizacije unutarnjih stanja, preciznijega psihološkog profiliranja likova te snažniji emocionalni učinak putem montaže, kadra, glume i zvuka. Uspješnije ekranizacije upravo u toj transformaciji pronalaze ravnotežu između vjernosti predlošku i autonomije filmskog izraza, dok slabije ostaju zarobljene u doslovnoj transpoziciji kazališnih situacija ili u pretjeranoj ilustrativnosti.

Unatoč tim ograničenjima, hrvatska drama i dalje se potvrđuje kao relevantan i poticajan filmski predložak. Razlog tomu leži u njezinoj snažnoj društvenoj ukorijenjenosti, aktualnosti tema, jasno profiliranim likovima i fokusiranosti na obitelj, identitet, traumu, marginalnost i mehanizme moći. Upravo ta tematska i komunikacijska gustoća omogućuje dramskim tekstovima da funkcioniraju kao produktivna baza za filmske interpretacije koje, svaka na svoj način, svjedoče o složenim odnosima između književnosti, kazališta, filma i društva u suvremenome hrvatskom kontekstu.

Zaključno, igranofilmske ekranizacije hrvatske dramske književnosti ne treba promatrati kroz kriterij vjernosti, nego kroz njihovu sposobnost da dramski tekst reinterpretiraju, aktualiziraju i medijski preoblikuju, potvrđujući pritom trajnu intermedijalnu vrijednost hrvatske drame u suvremenoj kulturi. U tom smislu, film ne zamjenjuje kazalište niti dramski tekst, nego uvodi dramu u drukčiji komunikacijski i recepcijski okvir, obilježen masovnom medijskom distribucijom, žanrovskim kodiranjem i širim društvenim dosegom.

## LITERATURA

- Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga, Zagreb.
- Hall, Stuart. 1980. Encoding/Decoding. In: *Culture, Media, Language*, ur. Stuart Hall et al., Hutchinson, London, 128-138.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. Routledge, London – New York.
- Peterlić, Ante. 1977. *Osnove teorije filma*. Filmoteka 16, Zagreb.
- Stam, Robert. 2005. *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Blackwell, Malden.
- Turković, Hrvoje. 1988. *Razumijevanje filma*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Vidačković, Zlatko; Rosanda Žigo, Iva; Marić, Katarina. 2025. *Hrvatska književnost, film i TV*. Umjetnička organizacija Metropolis, Kulturni klub, Sveučilište Sjever. Zagreb.

## FROM DRAMA TO MASS MEDIA: FILM ADAPTATIONS OF CROATIAN DRAMATIC LITERATURE IN THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

### *Abstract*

This paper analyses feature-film adaptations of Croatian dramatic literature in the 21<sup>st</sup> century from the perspective of mass media as a branch of communication sciences, starting from the assumption that film introduces the dramatic text into the sphere of mass media distribution, mediated reception, and broader social visibility. Rather than evaluating the fidelity of adaptations, the paper focuses on the changes that occur in the transfer of a dramatic source into the cinematic medium, examining them at the levels of narrative structure, genre coding, character construction, social commentary, and reception reach. Particular attention is paid to the question of how the change of medium affects the structuring of meaning and the communicative potential of the dramatic text. The corpus consists of feature films based on plays by contemporary Croatian authors, along with one adaptation of a canonical dramatic text, all considered within the contexts of their production, distribution, and public reception. The analysis shows that film, as a mass medium, often simplifies dramatic structures, reduces ambivalence, and intensifies emotional or genre legibility, while at the same time enabling wider social circulation, a broader audience, and a stronger media impact. The paper concludes that Croatian drama remains a relevant and productive source for film precisely because of its thematic focus on social traumas, family relationships, and identity conflicts, which in the cinematic medium acquire the status of mass-communicated cultural narratives.

Keywords: film adaptation; Croatian drama; mass media; cultural narratives; reception and circulation