

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Ana B. Mandić Ivković

STAJNBEK I FILM

Doktorska disertacija

Beograd, 2018. godine

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Ana B. Mandić Ivković, M. A.

STEINBECK AND FILM

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

мастер Ана Б. Мандич Ивкович

Стейнбек и фильм

Докторская диссертация

Белград, 2018.

Članovi komisije za odbranu:

Mentor: prof. dr Radojka Vukčević, redovni profesor, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Prof. dr Zoran Paunović, redovni profesor, Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

Prof. dr Vesna Lopičić, redovni profesor, Departman za anglistiku, Filozofski fakultet, Univerzitet u Nišu

Datum odbrane:

Beograd

Stajnbek i film

Rezime

Cilj teze predstavlja sveobuhvatno razmatranje transformacije kroz koje je književno delo Džona Stajnbeka prošlo u transponovanju na „veliki ekran“. Rad se oslanja na noviju teoriju adaptacije koja filmsku adaptaciju doživljava prvenstveno kao autonomno *filmsko* delo jednakog statusa kao original. Novija teorija se ne zasniva na teoriji „vernosti“ originalu kao osnovnom kriterijumu ocene adaptacije, budući da proces adaptacije podrazumeva transpoziciju iz jednog znakovnog sistema u drugi. Oslanjajući se na teorije Linde Hačćen, Džordža Blustouna, Roberta Stema, Deборе Kartmel, Linde Kahir i drugih teoretičara, adaptaciju sagledavamo kao formalni entitet i proizvod i kao transpoziciju određenog književnog dela pri tom imajući u vidu promenu medija, eventualnu promenu žanra, promenu okvira ili konteksta, promenu tačke gledišta u okviru nove interpretacije. Adaptacija predstavlja stvaralački proces koji sam po sebi podrazumeva novu interpretaciju i čin stvaranja novog umetničkog dela. U tom stvaralačkom procesu osnovna premisa je da se sačuva priča preuzeta iz originalnog književnog dela ali da se njoj istovremeno udahne novo viđenje koje će uspešno komunicirati sa publikom. Adaptacija je istovremeno i forma intertekstualnosti jer u procesu percepcije mi kao publika imamo različite doživljaje filmskog medija u odnosu na književno delo. Ona je višeslojna i u sebi nosi kako repetitivnost originalnog izvornog teksta, tako i varijacije novog umetničkog stvaralaštva.

U analizi filmskih adaptacija književnog dela Džona Stajnbeka koristili smo komparativni metod analize književnih i filmskih segmenata, uključujući i analizu filmskih, intertekstualnih i kontekstualnih elemenata koji su relevantni za tumačenje i ocenu adaptacije. Analizom filmskih adaptacija četiri romana Džona Stajnbeka (*O miševima i ljudima*, *Plodovi gneva*, *Tortilja Flet* i *Istočno od raja*) uzeli smo u razmatranje na koji način je osnovna nit priče preuzeta iz originalnog dela transponovana u filmsku priču, sagledavši niz važnih elemenata poput tema, događaja, likova, motivacije, tačke gledišta autora, konteksta, simbola, vizualizacije. Zaključili smo da često u procesu adaptacije dolazi do značajnih promena u pogledu fabule i narativnog toka romana. Adaptacija često zahteva promenu vremenske odrednice, u smislu skraćivanja ili produžetka određenih scena, kao i promenu samog narativnog toka, u smislu redosleda događaja u odnosu na originalno delo. Upravo takve promene za cilj imaju isticanje određenih scena i njihovo postavljanje u žižu interesovanja publike, sa ciljem prenošenja određene poruke autora adaptiranog dela. Takve izmene dovode do značajnih transformacija u odnosu na originalnu nit fabule i do stvaranja potpuno različitih završetaka što je čest slučaj u filmskoj produkciji.

Analiza je pokazala da koliko je Stajnbek kao pisac ostavio značajan trag u američkoj kinematografiji toliko je i filmska umetnost snažno uticala na njegov književni opus. Filmovi koji se ističu kao najbolje adaptacije Stajnbekovih romana poseduju iste one kvalitete koje ga čine velikim piscem: upečatljive likove, snažan narativni tok, teme od izuzetne važnosti kao i realističan stil pripovedanja, dok one filmske adaptacije koje se ubrajaju u manje uspešna ostvarenja isto tako pokazuju i neke mane prisutne u njegovom književnom stvaralaštvu poput uvođenja tipskih likova, kompleksnih zapleta, neoriginalnosti ideja i sentimentalnog stila.

U analizama Stajnbekovih adaptiranih dela morali smo uzeti u obzir i ekonomske faktore kao što su finansiranje i distribucija filmova od strane studija, sa naročitim osvrtom na kulturne, socijalne i istorijske faktore, koji su uticali na usklađivanje filmske industrije sa potrebama tržišta, što je često predstavljalo povod negativnih kritika na račun nastanka popularne kulture koja je podređena

zahtevima tržišnog kapitalizma. Analiza je pokazala da značajnu ulogu u stvaralačkom procesu adaptacije igraju društvene i kulturne prilike vremena u kome nastaju i da su faktori takvog uticaja mnogobrojni, od političkih i ekonomskih do ličnih i estetskih.

Ključne reči:

1. roman
2. film
3. adaptacija
4. intertekst
5. autorstvo
6. cenzura
7. žanr
8. kontekst

Naučna oblast: nauka o književnosti

Uža naučna oblast: američki roman, film

UDK:

Steinbeck and Film

Summary

The aim of the thesis is to show the transformations of John Steinbeck's literary work in the transposition to the "big screen". In this paper we rely on the recent adaptation theory in which film adaptation is primarily perceived as an autonomous *film* work of equal status as the original. New 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. Relying on the theories of Linda Hutcheon, George Bluestone, Robert Stam, Deborah Cartmell, Linda Cahir and many others, adaptation is seen as a formal entity and product, as well as a transposition of a certain literary work considering the change of media, the change of genre or context, the change of one's point of view within a new interpretation. Adaptation is a creative process that implies a new interpretation and an act of creating new artwork. During this creative process, the basic premise is to preserve a story taken from the original literary work, but at the same time to create new perspective which will successfully communicate with the audience. Adaptation is at the same time a form of intertextuality, because in the process of perception, we have different experiences as audience of film media compared to literary work. Adaptation has many layers and carries within itself the repetition of the original work, as well as multiple variations of new artistic creation.

In the analysis of the film adaptations of John Steinbeck's works, we used a comparative approach to literary and film segments, including the analysis of the film techniques as well as the intertextual and contextual elements which were relevant for the interpretation and evaluation of the adaptation. Analyzing the film adaptations of four Steinbeck's novels (*Of Mice and Men*, *The Grapes of Wrath*, *Tortilla Flat* and *East of Eden*), we considered the way the original story was transposed into a film story, looking at the number of important elements such as themes, events, characters, motivation, author's point of view, context, symbols and visualization. We concluded that in the process of adaptation, there were often significant changes in terms of fabula and the novel's narrative. Adaptation often requires the change of time point, in terms of shortening or extending certain scenes, as well as the change of narrative itself, in terms of the sequence of events in relation to original work. The aim of such changes is to highlight certain scenes and put them in the centre of audience's attention, in order to present a certain idea of the author of the adaptation work. Such changes lead to significant transformations of the original fabula and to the creation of completely different endings, which often happens during film productions.

The analysis showed that as much as Steinbeck as a writer made significant mark in American cinema, much of film art influenced his literary work as well. Films that distinguish themselves as the most successful adaptations of Steinbeck's novels possess the same qualities that make him a great writer: powerful characters, strong narrative, themes of great importance and realistic narrative style, however, those film adaptations that are considered less successful also show some shortcomings of his literary works such as use of character types, complex plot, unoriginal ideas and sentimental style.

In the analysis of Steinbeck's film adaptations, we had to take into account the economic factors such as financing and distribution made by film studios, with particular reference to cultural, social and historical factors which influenced the adjustment of the film industry to the requirements of the market. This was the reason for negative criticism of popular culture that was considered

subordinate to the demands of market capitalism. The analysis showed that significant role in creative process of adaptation was played by social and cultural factors of the certain epoch, which were numerous and had strong political, economic, personal and aesthetic influences.

Key words:

1. novel
2. film
3. adaptation
4. intertext
5. authorship
6. censorship
7. genre
8. context

Scientific field: literature

Narrow scientific field: American novel, film

Sadržaj

UVOD	1
1. Jedinstvo literature i filma – stvaranje fenomena stvarnosti.....	1
2. Film i njegova recepcija.....	7
3. Roman ili film, reč ili slika	14
4. Stajnbek: roman ili film	17
I Istorija Holivuda i nastanak sistema filmskih studija.....	22
1.1.Uloga i značaj filmskih studija u filmskoj produkciji	27
1.2.Holivud tokom Drugog svetskog rata i posleratnog perioda	34
1.3.Cenzura filmske produkcije u doba klasičnog Holivuda	36
1.4.Društveni, politički i kulturni kontekst procesa adaptacije.....	41
II Šta je zapravo filmska adaptacija književnog dela?.....	46
2.1.Adaptacija i intertekstualnost.....	51
2.2.Adaptacija kao intertekstualni dijalogizam.....	58
2.3.Filmski jezik i filmski narativ	62
2.4.Prevod i filmska adaptacija.....	66
2.5.Klasifikacija filmskih adaptacija.....	69
2.6.Pitanje autorstva filmske adaptacije.....	73
2.7.Uloga publike, producenata i cenzure u procesu adaptacije	82
2.8.Adaptacija kao tržišni proizvod	85
2.9.Originalnost autorskog umetničkog izraza	90
2.10. Stajnbek i različiti pristupi u studijama adaptacije	92
III Filmske adaptacije Stajnbekovih dela u doba klasičnog Holivud	95
3.1. <i>O miševima i ljudima</i> i <i>Plodovi gneva</i> : preteča neorealizma	99
3.2.Filmska adaptacija <i>O miševima i ljudima</i> (1939)	103
3.3.Filmska adaptacija <i>O miševima i ljudima</i> (1992): prikaz transformacije lika Kerlijeve supruge u kontekstu holivudske produkcije	127

3.4.Filmska adaptacija <i>Plodova gneva</i> (1940).....	136
IV Stajnbekov književni i filmski opus tokom četrdesetih godina XX veka	
i Drugi svetski rat.....	181
4.1.Filmska adaptacija <i>Tortilja Fleta</i> (1942): uloga komedije	185
V Posleratni period u Stajnbekovom književnom i filmskom stvaralaštvu.....	208
5.1.Filmska adaptacija <i>Istočno od raja</i> (1952): uloga melodrame	210
VI ZAKLJUČAK.....	248
BIBLIOGRAFIJA.....	268
PRILOG 1	276
PRILOG 2	310
BIOGRAFIJA	339
Izjava o autorstvu.....	340
Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada.....	341
Izjava o korišćenju	342

UVOD

1. Jedinstvo literature i filma – stvaranje fenomena stvarnosti

Interesantno je da se filmska adaptacija pojavljuje već u najranijoj fazi filmske produkcije čak 1897. godine kada su braća Limijer snimila film pod nazivom *Život i strast Isusa Hrista* kao adaptaciju biblijskih priča, što nam pokazuje da su filmske adaptacije nastale kad i sam bioskop. Sve do 1910. godine adaptacije književnih dela su neka vrsta marketinga koji za cilj ima da privuče publiku srednje klase u bioskope. S druge strane adaptacijom poznatih romana, film kao oblik zabave zauzima sve značajnije mesto u kulturi i dobija veću ekonomsku podršku. Filmu se pripisuje i pedagoški značaj jer se polazi od stanovišta da podučava narod književnom i kulturnom nasleđu, te postepeno film prerasta u instituciju važnu i za nacionalni identitet (Réka 2008: 43).

Kod ranih filmskih adaptacija film je poput romana ili pripovetke, događaje prikazivao deskriptivno, bez čvrstog zapleta, sa mnogo epizodnih zbivanja i mnoštvom likova. Najranije adaptacije romana u Francuskoj predstavljale su mehaničke prikaze dela Igoa, Flobera, Zole; u Engleskoj Dikensa, Skota, Stivensona; u Rusiji Tolstoja, Puškina, Dostojevskog. Većina takvih adaptacija predstavljala je vizuelnu ilustraciju fabule i oponašanje spoljne akcije književnog dela, pri tom su uglavnom zanemarene suštinske karakteristike romana kao što je psihologija likova ili atmosfera sredine. Taj nedostatak karakterističan je i danas za one adaptacije koje se smatraju neuspešnim (Petrić 1970: 105).

Govoreći o problemu adaptacije romana kao osnovna dilema javlja se pitanje da li će film ostati veran originalnom delu koje se prenosi na ekran, ili će ga izneveriti radi postizanja što boljeg filmskog izraza. Adaptacije književnih klasika, poput Vidorove filmske verzije *Rata i mira* iz 1956. godine ili Benetove ekranizacije *Sage o Forsajtima* iz 1949. godine, delovale su osiromašeno i površno (Petrić 1970: 105). Međutim analizom određenih filmskih adaptacija može se izvesti zaključak da su daleko uspešniji oni filmovi u kojima režiseri nisu samo slepo pratili fabulu romana već su prvenstveno nastojali da u film prenesu duh i osnovnu ideju dela i da svoj lični literarni doživljaj izraze na filmski način. Na osnovu takvih filmova može se zastupati stanovište da je bolje izneveriti roman i stvoriti upečatljivo filmsko delo, nego napraviti loš film koji će samo mehanički ispratiti sve događaje i dosledno pratiti fabulu romana (Petrić 1970: 106).

Kada govorimo o terminima kao što su specifičnost i vernost najvažniji filmski teoretičari dvadesetog veka zauzeli su čvrst stav u odbranu filmske umetnosti. 1933. godine Rudolf Arnheim u svom delu *Film kao umetnost* snažno se zalaže za podvlačenje jasnih razlika između filmskih formi i stilova, nasuprot literarnim i likovnim formama, kako bi film kao jedinstvena vrsta umetnosti dobio svoje zasluženno mesto; stoga kaže: „da bi filmski umetnik stvorio umetničko delo, važno je da svesno naglasi specifičnosti svog medija“ (Corrigan 2007: 32). 1942. godine ruski reditelj i teoretičar Sergej Ajzenštajn u svom eseju *Dikens, Grifit i film današnjice* smatra da je književnost pružila ogroman doprinos u evoluciji filmskog jezika i da je ovo „bogato kulturno nasleđe utrlo put filmu kao umetnosti modernog društva bez presedana“ (Corrigan 2007: 32). Francuski teoretičar Andre Bazin u svom eseju *Sažeti bioskop* iz 1948. godine smatra da je: „iluzorno tvrditi da je film veran formi, bilo književnoj ili nekoj drugoj; ono što je zapravo važno jeste jednakost značenja formi“ (Corrigan 2007: 33).

Filmske adaptacije nisu uvek bile naklonjene književnosti modernizma, iako su pisci moderne književnosti bili oduševljeni nastajanjem novog vizuelnog medija. Ipak do njihove saradnje dolazi već početkom dvadesetog veka, da bi početkom tridesetih godina, komercijalni pritisak filmske produkcije išao u pravcu snimanja realističkih filmova koji nisu bili tehnički zahtevni. Klasični Holivud voleo je filmove linearnog narativa, stabilne hijerarhije likova, humanističke ideologije i jasnih rešenja. Iako su holivudski studiji unajmljivali kao scenariste modernističke pisce tog vremena poput Vilijama Foknera, Nataniel Vesta i Džona Stajnbeka, u periodu tridesetih i četrdesetih godina 20. veka, adaptacije njihovih romana koje bi predstavljale izazov za filmsku industriju bile su retke, dok su producenti i režiseri bili više naklonjeni adaptacijama realističke fikcije (Halliwell 2007: 91). Fokner je na primer radio kao scenarista u Holivudu od 1932. godine ali nije bio interesantan filmskim producentima sve dok nije dobio Nobelovu nagradu za književnost 1949. godine, kada dospeva u žižu interesovanja filmskih studija, koji i tada primat daju njegovoj realističkoj fikciji.

Moderan film po obliku i po načinu pripovedanja, čak i po svojoj strukturi, daleko je bliži romansijerskoj tehnici pripovedanja, jer stvara jednu slojevitou sliku sveta u kome kamera prati određene događaje i ljude u stvarnosti. Film se sve više usmerava ka unutrašnjim problemima života i otkrivanju dramskog zapleta trenutnih događaja, nego nekakvim razvijanjem i zaplitanjem radnje (Petrić 1970: 106). U početku se smatralo da su romani sa unutrašnjim značenjem

'nefilmčni' za razliku od onih gde postoji pogodno fizičko zbivanje. Međutim filmsko stvaralaštvo je sve više išlo u pravcu kinematografskog izražavanja unutrašnjih značenja proze. Postalo je očigledno da filmski medij može da izrazi „unutarnje treptaje duše“ i da su filmski reditelji upravo preko „prikazivanja tela“ uspeli da prodru i u ljudsku dušu i prikažu svet na način svojstven Kafki, Džojosu ili Fokneru (Petrić 1970: 107).

Film je, nalik romanu, takođe počeo da prati jedva primetna pomeranja čovekove svesti i da ponire u ljudsku psihu, nasuprot nekadašnjim shvatanjima da je filmskom mediju bliska fizička akcija a samo delimično psihologija ličnosti, tek u onoj meri koliko to može da ostvari glumačka interpretacija. U modernom filmu materijalni svet koji se pojavljuje na ekranu postaje mnogoznačajan i sve više govori o psihičkom stanju junaka, jer reditelj kamerom opisuje prizore i psihička stanja kao što romanopisac piše perom (Petrić 1970: 107). Astrik smatra da „režija ne znači pridavanje novog vida stvarnosti, nego poniranje objektivom u stvarnost, tj. fotografisanje esencijalnog u životu“ (Petrić 1970: 107). Breson, slično tome izjavljuje da „autor treba da piše na ekranu, da se izražava pomoću kadrova različitog trajanja i planova snimljenih iz različitih uglova, pri čemu slika ima istu vrednost kao reč u rečenici“ (Petrić 1970: 107). Moderni film pokazao se sposobnim da gledaocima otkrije unutrašnje preokupacije ličnosti i da neposredno prodre u ljudsku psihu.

Takođe film je izvršio uticaj i na nastanak modernog romana koji se oslobađa klasične kompozicije prihvatajući fragmentarni način pisanja sličan filmskoj montaži. Klasični romani nametali su filmu vizuelno-deskriptivni način pričanja događaja, koji je bio stran pravoj prirodi kinematografije, a opet nije omogućio filmu da na ekranu otkrije vrednost i suštinu književne proze (Petrić 1970: 108). „Moderni roman približava se filmu u dva pravca: po autentičnosti prikazivanja predmeta i po konkretnosti vizuelne deskripcije događaja; moderan film ugleda se na roman na dva načina: po otvorenoj strukturi u pričanju događaja i po interesovanju za unutrašnja zbivanja u predmetu koji prikazuje“ (Petrić 1970: 108).

Film je u mnogome uticao i na Američke književnike poput Foknera ili Stajnbeka. Alen Rob-Grije veruje da je filmski izraz podstakao izvesne karakteristike moderne proze koje ne poznaje klasična književnost. On kaže: „da li pod uticajem filma ili ne, savremeni roman je postao svestan nekih osobina kinematografskog kazivanja događaja, i on to sada upražnjava... savremeni roman daje čoveku u stvarnosti primarno mesto – ali kao posmatraču“ (Petrić 1970: 110).

Kako bi se odvojila od literarnog pripovedanja „kinematografska naracija mora da se vrati svom elementarnom likovnom čak i dramskom nukleusu i da iz sjedinjavanja tih elemenata koji se stapaju u potpuno jedinstvo iznedri novu filmsku naraciju“ (Petrić 1970: 109). Naročito u holivudskoj koncepciji filma koja iznad svega poštuje kontinuitet zbivanja, fabulu, dramatiku, akciju, realističnost likova. Filmske adaptacije velikih klasika poput Stajnbeka, privukle su pažnju onih reditelja koji film ne žele da koriste kao sredstvo za zabavu, nego kao mogućnost izražavanja umetnikovog viđenja sveta (Petrić 1970: 109). Kada reditelj za inspiraciju uzme neko od Stajnbekovih dela, on pomoću njega izražava svoje unutrašnje preokupacije na kinematografski način.

Čak i kada filmovi ne predstavljaju značajna umetnička ostvarenja u njima uvek srećemo izvanredno bogato ostvarene likove koji postaju simboli određenog ljudskog tipa ili čitavog staleža (Petrić 1970: 111). Antonionijeva istraživanja potvrdila su mogućnost filma da izrazi unutarnja stanja čovekova, njegove psihološke preokupacije, na neposredan filmski način: „ne vizuelnim simbolima, ilustracijama, ili dijalogom, nego fiksacijom autentične atmosfere i nemaskiranog ljudskog lica“ (Petrić 1970: 114). On to objašnjava osnovnim obeležjem „unutarnjeg neorealizma“ čime se Antonionijeva naracija približava sadržini koju otkrivamo u modernoj književnosti (Petrić 1970: 114).

Andre Bazin smatra da ugledanje filma na moderni roman ne znači početak robovanja kinematografije književnosti, nego početak proširivanja njenih mogućnosti i produbljivanja njenog dejstva, jer njegovo je mišljenje da će se iz jedinstva literature i filma roditi budući „le cinéma total“ koji će konačno dostići „le mythe du réalisme intégral“ kome „streme sva usavršavanja filma na putu da postignu potpuno podražavanje prirode“ (Petrić 1970: 115).

Sigfrid Krakauer, jedan od pobornika realističke prirode filma, pravi podelu ekranizovanih romana u dve grupe. U prvu grupu stavlja 'kinematografske adaptacije', u kojima su po njemu sadržane bitne odlike i karakteristike romana, a pri tome nije izneveren filmski medij i za koji kao primer navodi Fordove *Plodove gneva* (1940), rađene prema Stajnbekovom romanu. U drugu grupu stavlja 'nekinematografske adaptacije' u kojima su zarad vernosti originalu, u film uneseni nefilmski elementi i kao primer navodi Linovu ekranizaciju Dikensovih *Velikih očekivanja* (1946), očit dajući prednost dramaturškoj komponenti (Petrić 1970: 115). Međutim Krakauerovo shvatanje realističnosti filmskog medija suviše je usko jer podrazumeva registrovanje samo

konkretnih životnih činjenica ne dozvoljavajući da se i druge manifestacije života prihvate kao deo složene stvarnosti. Time on svodi film „isključivo na fotografsku funkciju i ne dopušta mu mogućnost da izrazi one fenomene stvarnosti koji nemaju svoj materijalni vid, a koje književnost uspeva da opiše“ (Petrić 1970: 115).

Luis Bunjuel je izvanredno objasnio kako se realizam kinematografskog medija mora shvatiti kompleksno. On kaže: „Ja tražim od filma da bude svedok, da postane izveštaj o svetu i svemu što je bitno za stvarnost. A stvarnost je mnogoobrazna i može da dobije hiljade različitih značenja. Zato je potrebno na ekranu ovaplotiti integralnu viziju stvarnosti i prodreti u čudesni svet nepoznatog“ (Petrić 1970: 115).

Od samog početka kinematografije postojale su veze između romana i filma, ti uzajamni uticaji postojaće i ubuduće; nekada su ti uticaji odvlačili film od njegove suštine svodeći ga na puku ilustraciju naracije, ali su isto tako pomogli filmu da sagleda svoje pravo biće, da se oslobodi ograničenja na koje ga je svodilo shvatanje filma kao isključivo vizuelno-dinamičkog izražajnog jezika (Petrić 1970: 115).

Žorž-Alber Astr kaže:

Roman i Film: dve tehnike, sigurno, i dve umetnosti. Jedna vuče poreklo iz dalekih vekova, druga, u stvari, tek što je rođena. Ne postavlja se pitanje da se jedna umetnost podređuje drugoj, niti da se one upoređuju u naučnom smislu, nego ih treba prepustiti njihovim sopstvenim sudbinama, njihovoj pravoj funkciji. To bi bilo isto tako uzaludno kao kada bi se upoređivali i suprostavljali vajarstvo i muzika, slikarstvo i balet. Film i Roman: dve estetske realnosti, čije upoređivanje obavezno rađa lažne probleme o suprotnostima i stvara samo formalne sličnosti (Petrić 1970: 116).

Mišljenja su veoma različita: od Sarojanovog, koji kaže da „sve što se dešava u filmu ne liči na bilo šta što se dešava u romanu zbog toga što film *pokazuje* dok roman *priča*“, do Simenonovog, koji smatra da je „film sudbinski uticao na oblikovanje novog romana, iako nije izmenio njegovu suštinu“, ili Dos Pasosovog, koji vidi sve veći uticaj romana na moderan film (Petrić 1970: 116). U članku *Novi roman i novi film* Bernar Pinjo raspravlja o razlikama između „pripovedanja rečima“ u romanu i „pripovedanja pokretnim slikama“ u filmu (Petrić 1970: 117). Iako ukazuje na pojedine sličnosti između dva izražajna sredstva, Pinjo smatra da oni na sasvim suprotne načine prikazuju realni svet i zaključuje: „Narativno stremljenje novog romana hoće da

prodre u ono što je za njega najteže: prosto prikazivanje stvari kakve se obično javljaju u životu; on proširuje piščevo 'ja' do krajnjih granica, dok je, suprotno tome, zadatak novog filma da u 'ono' što vidimo unese 'ja' koje se krije i nikada se u životu ne pojavljuje" (Petrić 1970: 117). Kristijan Mec u članku *Moderan film i pripovedanje* podvlači da je besmisleno govoriti o „uništavanju pripovesti“ u savremenom filmu koji je dao velike filmske pripovedače (Petrić 1970: 117). Suprotno teoretičarima koji smatraju da se film i književnost približavaju jedan drugom, postoje i oni teoretičari koji tvrde da film i roman moraju na različite načine da prikazuju stvari i događaje, ukoliko hoće da ostanu autonomni izražajni mediji.

Nemoguće je povući apsolutnu granicu između strukture romana i filma, niti odrediti meru do koje se ti elementi mogu preplitati a da pri tom ne naruše autohtonost kinematografskog medija; u teorijskom izlaganju, međutim, potrebno je ukazati na sve mogućnosti adaptiranja proze za film i načina unošenja romansijerskih komponenata u scenario, imajući na umu da rediteljev talenat, kao svuda u umetnosti, može da odstupa od svih pravila (Petrić 1970: 116).

Pjer-Paolo Pazolini smatra da „scenario kao struktura koja teži jednoj drugoj strukturi, jeste jedna autonomna tehnika, jedno integralno delo, završeno i celovito za sebe, čija je struktura podređena osnovnoj nameni scenarija da se od njega stvori filmsko delo“ (Petrić 1970: 117). Birš naročito ističe u kolikoj meri savremena filmska tehnika omogućuje da se literarna apstrakcija, koju srećemo u savremenoj prozi, preobrati u kinematografsku sliku. Ona time dobija sasvim drugačiji vid „jer se simbolika pisane reči transponuje u konkretne filmske vizije“ (Petrić 1970: 118).

Neophodno je imati na umu sledeće razlike: roman na filmu predstavlja ekranizaciju književnog dela, tj. adaptaciju nekog romana, film-roman znači tako napisan scenario da čitalac na osnovu njega može da predoči vizuelni tok filma; filmski roman je kinematografsko delo čija struktura, po svojim unutarnjim osobenostima, podseća na postupak kojim se služi moderna književnost (Petrić 1970: 118).

Film kao umetnost modernog doba, među prvima se oslobodio artistskih konvencija. Slobodno i prema potrebi, preuzimao je elemente raznih umetnosti i nikada se nije odupirao izjednačavanju sa samim životom i autentičnom stvarnošću, čega su se odricale klasične umetnosti. Fotografija, a naročito film, umanjili su otpor klasične estetike prema autentičnosti i davanju umetničkog značaja prizorima iz neposrednog života i objektivne stvarnosti (Petrić 1970:

119). Realistički roman pomogao je filmu da se okrene od pozorišta ka životu, a moderni roman „toka svesti“ da uđe u unutrašnja zbivanja ljudske psihe i da otkriva skriveni smisao stvari.

2. Film i njegova recepcija

„I u dobru i u zlu, svaka adaptacija je izraz ljubavi, koliko god se ta ljubav činila sebičnom ili izopačenom,“ Tomas Lič (Krebs 2014: 1).

Kada govorimo o književnosti na filmu vrlo često ovoj tematici pristupamo kao nekoj vrsti hibridne forme koja sa sobom nosi previše literarnih elemenata da bi bila deo filmskih studija a opet previše se zasniva na filmu kako bi bila deo studija književnosti. Cartmell smatra da je neophodno da se studije filmske adaptacije oslobode svoje prevelike zavisnosti od književnosti kako se adaptacija ne bi posmatrala kao derivativ ili proizvod koji je inferioran u odnosu na književno delo (Cartmell 2007: 2). Postoje mnogobrojni pisci i filmski autori koji smatraju da je uspešna ona filmska adaptacija koja ostaje verna književnom izvoru i koja radi na očuvanju književnog teksta. Endru Higson ističe takozvani *žanr baštine* (heritage genre) smatrajući da one adaptacije nastale po uzoru na književne klasike, koje teže da ostanu verne književnom izvoru, predstavljaju „diskurs autentičnosti“ (Cartmell 2007: 2). S druge strane postoje oprečna mišljenja koja polaze sa stanovišta da ovakve adaptacije zapravo predstavljaju samo „kopije“, koje koliko god da su uspešne, uvek ostaju inferiorne u odnosu na original, jer zapravo nema zamene za ideal originala (Cartmell 2007: 3). Robert Stem pristupa adaptacijama kao procesu „čitanja“, što ih čini delom neprekidnog dijaloškog procesa.

Oduvek su nove tehnologije kod ljudi izazivale podozrivost. Sam Platon je smatrao da će izum pisane reči negativno uticati na veštinu pamćenja. Slično je i sa odnosom književnosti prema filmu, gde pisci i književni kritičari od samog začetka filmske umetnosti sa podozrenjem gledaju na pokretne slike, naročito na filmske adaptacije književnih dela. Već čitavih 100 godina se vodi polemika da li će pisanje i čitanje književnih dela pasti u zaborav pod uticajem filma, naročito filmskih adaptacija; dok postoje i ona druga mišljenja, da film kao umetnička forma ne može ostvariti svoj puni potencijal ukoliko se previše oslanja na pisanu reč (Cartmell 2012: 1). Primer takvih negativnih stavova, da nove tehnologije poput filma uništavaju samu srž književnog teksta, mogu se videti i u rečima Teodora Drajzera iz 1932. godine:

Filmske adaptacije romana nisu toliko omalovažavajući koliko izopačen proces koji nanosi zlo pameti čitavoga sveta. Jer šta predstavlja izopačenost jednog dobrog književnog dela? Kriminal? Neznanje? Ili i jedno i drugo? Ostavio bih to na sud čitaocu (Cartmell 2012: 2).

Od samog početka filmske industrije upravo su adaptacije predstavljale jedan od njenih glavnih proizvoda. Najranija filmska ostvarenja su adaptacije književnih dela kao što je na primer *Romeo i Julija* ili *Aladin i čarobna lampa* iz 1900. godine. U početku je funkcija adaptacija bila da oponaša umetnost kako bi i filmska ostvarenja vremenom dobila status umetničkih dela. Adaptacije su za cilj imale i da velika književna dela približe širokim narodnim masama; dok su tvorci filmova smatrali da oslanjanjem na značajne književne uzore uzdižu i status filmske umetnosti. Međutim ta rana filmska ostvarenja poput *Čiča Tomine kolibe* i *Život Mojsijev* iz 1910. godine, ili *Vašar taštine* iz 1911. kao i mnoge adaptacije Šekspirovih dela nailazila su na neodobravanje kako filmskih entuzijasta, koji su smatrali da film mora da se razvija kao samostalna forma bez oslanjanja na književnost, tako i na neodobravanje književnih kritičara koji su na film gledali kao na jeftinu zabavu koja narušava značaj i lepotu književnog teksta (Cartmell 2012: 2). Čak je i Virdžinija Vulf u svom eseju *Bioskop* iz 1950. godine, izrazila negodovanje zbog ekranizacije *Ane Karenjine* za koju je smatrala da je filmskom adaptacijom dovedena do neprepoznatljivosti. Filmski pokušaji da se književno delo oživi na velikom ekranu, prema Virdžiniji Vulf štete kako filmu tako i književnosti. Ona u svom eseju kaže:

Toliko je umetnosti koje čekaju po strani spremne da priskoče u pomoć. Na primer, tu je književnost. Svi čuveni svetski romani sa svojim dobro poznatim likovima i scenama, kao da su samo čekali da budu pretočeni na filmsko platno. Šta bi moglo biti lakše i jednostavnije? Bioskop se obrušio na svoj plen takvom gramzivošću, da se i do dana današnjeg uglavnom hrani telom svoje nesrećne žrtve. Dok su rezultati katastrofalni za oboje. To savezništvo je neprirodno. Oko i mozak su nemilosrdno rastrgnuti dok bezuspešno pokušavaju da rade u paru (Cartmell 2012: 2).

Mekfarlan smatra da film ima svoje narativne strategije koje su isto tako kompleksne kao i druge dramske i narativne forme ali da u hijerarhiji od popularne do visoke kulture često ne zauzima značajno mesto. Razlog tome su negativni komentari kritike naročito prema filmskim adaptacijama, gde je zastupljeno mišljenje da su adaptacije romana od drugorazrednog značaja zapravo uspešnije od adaptacija velikih književnih klasika poput *Ane Karenjine*, koje se često

smatraju neuspešnim (McFarlane 2007: 4). Književni kritičari uglavnom sagledavaju šta je to što film nije uspeo da ostvari i prikaže u odnosu na roman, jer u filmu traže pre svega ono što najviše cene u romanu, pri tom ne postavljajući pitanje da li je film kao medij u mogućnosti da to izrazi na isti način. Često ne tragaju za novinama koje donosi neko filmsko ostvarenje, već pre svega razmatraju na koji način je njihov koncept romana transponovan u drugi medij (McFarlane 2007: 6). Pozivajući se na 'vernost' originalu kao glavni kriterijum, nameću se pitanja zbog čega su u filmu unete određene izmene poput drugačijeg kraja ili izostavljanja pojedinih scena.

Vilijam Hanter u svom eseju *Umetnička forma demokratije?* takođe govori u prilog negativnom stavu prema akademskom izučavanju filmskih adaptacija, koji je dosta dugo karakterisao period 20. veka. On polazi od stava da „umetnost nije namenjena širokim narodnim masama te da samim tim umetnost ne može biti masovni proizvod, ili, drugim rečima, umetnost ne može biti demokratska” (Cartmell 2012: 3). Hanter je pojavu zvučnog narativnog filma doživeo kao pretnju književnosti a takođe i drugi kritičari, poput Kolina Mekeba, koji smatraju da glavna opasnost po književnost upravo leži u pojavi popularne kulture u kojoj je film predvodnica. Taj pokušaj da se filmskom adaptacijom književno delo približi širokim narodnim masama nailazilo je na najsnažnija neodobravanja književnih kritičara koji su smatrali da film uprošćavanjem i razvodnjavanjem postaje blizak masama ali gubi na svojoj vrednosti (Cartmell 2012: 3).

Tomas Lič u svom eseju *Studije adaptacije na raskršću* iz 2008. godine kaže: „kao da su studije adaptacije, pozajmljujući kulturna obeležja književnosti, zapravo želela da pridobiju institucionalno uvažavanje i ozbiljnost, osiguravajući adaptaciji estetsku trajnost i metodološku potčinjenost pravoj književnosti” (Cartmell 2012: 4). Međutim treba imati u vidu da sama reč „književnost” ne obuhvata samo klasična dela, već i popularne romane, stripove, novinske članke pa i reklame, gotovo sve što spada u pisanu reč. Stoga se ne može govoriti o adaptaciji kao „filmu o književnosti već pre o književnosti na filmu” (Cartmell 2012: 4). Ono što su nekad bile suprotnosti poput popularnog i klasičnog, novca i umetnosti, visoke i niske kulture – vremenom gube na značaju, dok kako književni tako i filmski kritičari otkrivaju čitavo bogatstvo novog materijala u onim oblastima na koje se nekada gledalo kao na „zabavu”. Video igre, stripovi, popularni filmovi mogu se analizirati iz različitih perspektiva, razmatranjem ekonomskih, istorijskih, komercijalnih i industrijskih uslova u kojima nastaju. Studije adaptacije nemaju razloga da prikrivaju svoju identifikaciju sa onim što se može nazvati „umetničkom formom demokratije”

(Cartmell 2012: 4). Sredinom 20. veka Andre Bazan jedan je od retkih teoretičara koji je zauzimao pozitivan stav po pitanju filmske adaptacije, dok su mnogi drugi, među kojima je i sama spisateljica Virdžinija Vulf, bili nesvesni snažnog uticaja filmske umetnosti na dalji razvoj književnosti. Taj uticaj nove umetničke forme najbolje se oslikava u njenom romanu *Orlando*, a svakako se vidi i u delima Dikensa pa i samog Džona Stajnbeka. Pisci su sve više potpadali pod uticaj Holivuda koji nije donosio samo novine po pitanju novih tehnika pisanja ili uvođenja novih žanrova u književnost, već je stvarao jedan novi kontekst u kome nastaju romani i drame; uzmimo kao primer dramu Mosa Harta i Džordža Kofmana pod nazivom *Jednom u životu* iz 1930. ili romane Horasa Mekoja *I konje ubijaju zar ne?* iz 1935. i Skota Fidžeralda *Poslednji tajkun* iz 1941. (Cartmell 2012: 5). Mnogi pisci postaju i holivudski scenaristi poput Oldosa Hakslija ili Džona Stajnbeka.

Tokom čitavog 20. veka, od trenutka nastanka filma, prisutan je strah da će filmska adaptacija ugroziti umetnost pisanja. Taj strah se može porediti sa „strahom od smrti autora” konceptom koji je Andre Bazan uočio kao glavni uzrok netrpeljivosti prema adaptaciji. U svom eseju *Adaptacija, ili bioskop kao skraćeno izdanje* on korene te netrpeljivosti vidi u Bartovom delu *Smrt autora* objavljenom 1967. godine, u kome se i postavlja pitanje koncepta autorstva u filmskoj teoriji kao nelogične potrebe za postojanjem jednog autora umetničkog dela (Cartmell 2012: 6).

Uprkos neprijateljskom odnosu književne kritike koja na filmsku adaptaciju gleda kao na uzurpatora literarnih tekstova, pa čak i filmske kritike koja je takođe neblagonaklona jer smatra da film mora da postane nezavisna forma bez oslanjanja na književnost, filmske adaptacije već tokom ranog perioda Holivuda postižu sve značajniji uspeh, pre svega, zahvaljujući priznanju Filmske Akademije koja dodeljuje Oskara za najbolji film adaptacijama kao što su: *Sve je mirno na zapadnom frontu* (1930.), *Pobuna na brodu Baunti* (1935.), *Život Emila Zole* (1937.), *Prohujalo sa vihorom* (1939.) i *Rebeka* (1940.) (Cartmell 2012: 7). Uprkos holivudskom uspehu filmska adaptacija ne nalazi svoje mesto među naučnim disciplinama, te je prva studija na ovu temu objavljena je 1957. godine pod nazivom *Romani na filmu* Džordža Blustouna, da bi potom postepeno usledile monografije na ovu temu tokom 60tih, 70tih i 80tih godina dvadesetog veka. Među autorima ovih monografija mogu se istaći Džon Kolik, Entoni Dejvis, Piter Donaldson i Grejam Holdernes koji su dali doprinos filmskoj adaptaciji tokom 80tih i 90tih godina prošlog veka, a naročitu popularnost stekle su studije na temu *Šekspir na filmu* i *Džejn Ostin na filmu*

(Cartmell 2012: 7). Zahvaljujući ovim ranim pokušajima da se filmskoj adaptaciji dodeli mesto koje zaslužuje, tokom 21. veka dolazi do naglog procvata ove naučne discipline iz koje će nastati izučavanje najrazličitijih forma adaptacije: televizijske adaptacije, video igara, muzičkih adaptacija, filmova adaptiranih u romane itd. Među najznačajnija imena spadaju Sara Kardvel, Kamila Eliot, Kristina Geragti, Linda Hačen, Tomas Lič, Brajan Mekfarlan, Džuli Sanders i Robert Stem koji su dali značajan doprinos na polju filmske adaptacije koja se više nije bazirala isključivo na komparativnoj analizi. Linda Hačen i Tomas Lič značajno su doprineli demokratizaciji ovog polja proširujući granice adaptacije na mnogobrojne forme od popularne fikcije do video igara. Iako na ovom polju i dalje dominantnu struju predstavljaju anglo-američki tekstovi, ipak je važno razmotriti u kom pravcu se studije razvijaju.

Endru Dejvis, kao neko ko se uspešno bavi adaptacijom, napominje da je mnogo važnije razmotriti šta je to što je dodato u odnosu na hipotekst nego se baviti isključivo onim što je izostavljeno iz originala. On iznosi deset tajni uspešne adaptacije:

1. Pročitaj knjigu
2. Zapitaj se: zašto ova knjiga i zašto baš sada?
3. Zapitaj se: Čija je ovo zapravo priča?
4. Ne plaši se da izmeniš neke delove naročito sam početak.
5. Ne počinji bez plana.
6. Ne koristi dijalog ako isti efekat možeš postići pogledom.
7. Iskristališi dijalog do srži.
8. Napiši scene koje se ne nalaze u knjizi.
9. Izbegavaj glas naratora, flešbekove i likove koji se direktno obraćaju kameri.
10. Krši vlastita pravila onda kada osećaš da tako treba. (Cartmell 2012: 8)

Dejvis zastupa stav da onaj ko adaptira određeno delo ne mora da robuje originalu i da se dosledno drži autorove pisane reči, već ima slobodu da unosi izmene u adaptirani tekst u skladu sa ukusima savremene masovne publike a ne određene elite. Stoga adaptacija postaje „umetnost demokratizacije i oslobađanja teksta iz okvira koje nameće sam autor ili čitaoci” (Cartmell 2012: 8). Adaptacije su imale važnu ulogu u procesu demokratizacije, od samog začetka filmske umetnosti pa sve do danas, zauzimajući najrazličitije istorijske, ideološke, ekonomske ili teorijske pristupe u odnosu kako na dela klasične književnosti, tako i na dela koja se mogu svrstati u domen popularne kulture.

Na početku 21. veka Robert Rej pomalo ironično komentariše da kako književni tako i filmski kritičari mogu i dalje uzaludno postavljati jedno te isto pitanje za određenu filmsku adaptaciju: na koji način se ovaj film može uporediti sa knjigom? Ali po njemu svaki put odgovor će biti isti: knjiga je bolja (Cartmell 2012: 8). Takvi negativni stavovi karakteristični su za drugu polovinu 20. veka gde se na adaptacije još uvek gledalo kao neku vrstu „jeresi parafraziranja”, kada su kritičari smatrali da je gotovo svaki književni tekst upropašćen pri pokušaju da se pretoči u filmski scenario i da se ekranizuje. Nasuprot ovakvim mišljenjima, danas su sve brojniji oni kritičari koji poput Džudit Bukenan smatraju da je upravo sam početak filmske kinematografije, koji se zasniva na potrebi da se publici pripoveda putem pokretnih slika, stvorio potrebu za narativnim materijalom i stvaranjem filmskih adaptacija, pojednostavljivanjem književnih tekstova i prenošenjem pisane reči u slike, što je zapravo „uzvišeni trenutak” u kome je književnost prihvatila kulturnu vrednost filma (Cartmell 2012: 9).

Sa pojavom zvučnog filma javlja se opsesija rečima koja će u domenu filmske adaptacije pokrenuti jalovu debatu o pitanju vernosti i doslednosti originalnom tekstu. Blustoun smatra da je model „vernosti” filma originalnom tekstu romana nemoguće dostići i da ga ne treba uzimati kao sredstvo kritičke procene filmskog dela, jer u suprotnom dolazimo u paradoksalnu situaciju koja roman uvek postavlja u superioran položaj u odnosu na film (Leitch 2012: 90).

Mekfarlan smatra da su daleko uspešnije one adaptacije koje na hrabar i inteligentan način unose svojevrstne novine, ne robujući slepo originalu time što verno korak po korak prate nit priče. Film treba kritički posmatrati kao filmsko ostvarenje i umetnički entitet, mada, kada su adaptacije u pitanju često se mora uzeti u obzir da nastaju i kao produkt određenog industrijskog sistema, žanra ili tradicije (McFarlane 2007: 9). Pa ipak njihov značaj i uspeh se pre svega meri njihovom neprolaznošću i mestu koje zauzimaju u istoriji filma. Mekfarlan smatra da je neophodno odbaciti stege teorije vernosti i degradacije filma kao proizvoda popularne kulture, okrenuti se intertekstualnosti i tragati za suptilnošću i složenošću filmske forme (McFarlane 2007: 13).

Godinama su kritičari na adaptacije gledali kao na sekundarni proizvod koji je inferioran po svojoj vrednosti u odnosu na original (Hutcheon 2006: 2). Smatrajući ga samo kopijom originala u svojoj oceni njegove uspešnosti ili kvaliteta, oslanjali su se isključivo na teoriju „vernosti”. Vremenom dolazi do promena ovakvih shvatanja u kojima se adaptacijama po automatizmu pristupalo negativno, kao delima od manje važnosti i inferiornim po svojoj vrednosti,

jer su po svom nastanku usledile nakon originalnog dela zauzimajući time drugorazredno mesto (Hutcheon 2006: 2). Samim tim menja se i stav u pristupu analizi adaptacije. Ona se ne sagledava samo kroz metod komparacije i na osnovu teorije „vernosti” kako bi se uočile eventualne razlike u odnosu na originalno delo a samim tim negativno komentarisale (Hutcheon 2006: 6). Adaptaciji se pristupa sa gledišta autonomnog umetničkog dela. Ona nije samo formalni entitet ona je proces (Hutcheon 2006: xiv). Sam proces adaptacije podrazumeva prevođenje sa jednog na drugi medij što podrazumeva sagledavanje mnoštva različitih elemenata kao što je tačka gledišta, unutrašnjost i spoljašnjost, vreme, ironija, dvosmislenost, metafore i simboli, tišina i odsutnost (Hutcheon 2006: xv). Adaptacija je proces koji otpočinje pitanjem autorstva ko je taj koji adaptira originalno delo, da bi zatim nametnuo niz faktora poput ekonomskih, pravnih, pedagoških, političkih, ličnih. Prilikom procesa adaptacije u prvom planu je publika i razmatranje kako će ona prihvatiti ovo novo delo, jer sam vizuelni doživljaj neke priče drugačije utiče na nas od doživljaja koji smo imali dok smo čitali originalno književno delo. Adaptacija i kao proizvod i kao proces ne nalazi se u nekom izolovanom prostoru i vremenu, ona nastaje u jednom novom kontekstu koji joj nameće određeno podneblje i određeno doba, kao i kultura i društvo tog vremena. Pod uticajem svih ovih faktora vidimo da adaptacije mogu biti sagledane na potpuno različite načine pod uticajem različitih kulturnih ili političkih stavova nastalih u različitim vremenskim periodima.

Kartmel smatra da se studije filmske adaptacije moraju zasnivati na različitim elementima kao što su: istorijski faktori, aktuelni trendovi, tehnološke inovacije, produkcijski troškovi, komercijalni zahtevi, itd. Razmatrajući društvene, ekonomske i istorijske prilike, adaptacija je kao proces višedimenzionalna disciplina, različitih pristupa i raznovrsnih tema, koja omogućava najrazličitijim kritičkim i teorijskim modelima da se ogledaju u ovom polju (Cartmell 2007: 5). Tokom 21. veka glavni problem studija adaptacije jeste kako definisati i kako pristupiti adaptaciji. Simon Marej smatra da je neophodno prevazići parametre književnih i filmskih modela a da je od izuzetne važnosti usmeriti se na industrijske, ekonomske, pravne i komercijalne sile koje istovremeno stvaraju ali i oblikuju adaptacije (Cartmell 2012: 10).

3. Roman ili film, reč ili slika

Interdisciplinarnе studije romana i filmova često se nalaze u paradoksalnoj situaciji gde su pojedini teoretičari na sasvim oprečnim stranama, te jedna skupina na romane i filmove gleda kao na dve suprotnosti, poredeći 'reč' i 'sliku' kao dva entiteta koja su nesvodljiva ili neprevodiva; a sa druge strane su oni teoretičari koji smatraju da između filma i romana postoje generičke, stilističke, narativne, kulturološke i istorijske veze (Elliott 2004: 1).

Roland Bart smatra „da ne postoji pravo prisajedinjavanje s obzirom da su supstance ove dve strukture (pisane i slikovne) nesvodljive“ (Elliott 2004: 1). Hilis Miler kaže „da je značenje slike kao i značenje rečenice neprevodivo. Slika ima svoje značenje. Rečenica ima svoje značenje. Te dve stvari nemaju ništa zajedničko“ (Elliott 2004: 1). Mičel smatra da je „istorija kulture delimično priča o razvučenoj borbi za dominaciju između slikovnih i lingvističkih znakova“ (Elliott 2004: 1). Džordž Blustoun 1957. godine pristupa „romanu kao konceptualnoj, lingvističkoj, opširnoj, simboličnoj, inspirativnoj mentalnoj slici, gde je vreme formativni princip; a filmu kao perceptivnom, vizuelnom, doslovnom, predanom vizuelnim slikama, gde je prostor formativni princip“ (Elliott 2004: 2). Stoga, on ostaje pri stanovištu da „film i roman treba da ostanu dve odvojene institucije koje najbolje rezultate postižu kada istražuju svoje jedinstvene i specifične karakteristike“ (Elliott 2004: 2). Dadli Endru 1980. godine napisao je da „film i jezik imaju potpuno različite semiotičke sisteme“ (Elliott 2004: 2). Sredinom devedesetih Brajan Mekfarlan polazi od stanovišta da je film kombinacija vizuelnih i verbalnih znakova ali ipak navodi da je „roman linearan i konceptualan, dok se film bazira na prostoru i percepciji“ (Elliott 2004: 2).

Kristijan Mec uviđa prisustvo reči u filmu i smatra da film obuhvata razne načine izražavanja u koje spada jezik sa svojim verbalnim elementima ali i jezik u figurativnom smislu kao što je muzika ili buka, međutim, ti elementi ne definišu film kao takav; on pre svega predstavlja slikovni diskurs (Elliott 2004: 3). Kamila Eliot smatra da je empirijski neodrživo roman svesti isključivo na „reči“ a film na „slike“. Mnogi romani zavise od slika kao i mnogi filmovi od reči, stoga su i romani i filmovi hibridne forme koje se zasnivaju na „vremenskoj i prostornoj dihotomiji reči i slika“ (Leitch 2012: 90). Moramo se zapitati zbog čega bismo pravili stroge kategorizacije na lingvističke i vizuelne umetnosti kada se film pre svega bazira na pisanom tekstu, to jest

scenariju, i obiluje rečima i dijalozima, dok istovremeno roman stvara vizuelne i prostorne efekte kroz ekfrazu.

Reditelj i filmski teoretičar Sergej Ajzenštajn 1944. godine zastupao je stav da je viktorijanski roman, koji je skretao pažnju na vizuelne detalje, svojim karakteristikama u mnogome uticao na razvoj filmske umetnosti, da bi mnogi kritičari u kasnijem periodu isticali intertekstualnu razmenu koja se odvija između filma i romana dvadesetog veka. Sejmur Čatmen zastupa stav da su kinematografske tehnike zapravo oblikovale moderne romane a pojedini kritičari usmeravaju pažnju na kulturološke razmene koje se odvijaju između filma i modernog romana (Elliott 2004: 4).

Jezik slika zapravo čini filmski jezik univerzalnim (Elliott 2004: 5). Slike su sastavni deo filmske estetike i otuda kritičari smatraju da je snimanje filma zapravo „trijumf kinematografije nad scenarijom“ (Elliott 2004: 7). Bernard Dik kaže: „scenario se povlači ka pozadini dok se menja iz verbalnog u vizuelni tekst, tako da do trenutka završetka filma, reči su prevedene u slike“ (Elliott 2004: 7). Na osnovu ovakvog stava moglo bi se zaključiti da je zamena reči slikama osnov kinematografije, međutim, ne može se zanemariti da osnov svakog scenarija čine dijalozi koje su sastavni deo filma i nastavljaju da žive kao reči a ne kao slike.

Pojava zvučnog filma doživela je negativne kritike od strane onih koji su na pojavu dijaloga u filmu gledali kao na negativan uticaj pozorišta i književnosti koji će doneti propast filmskoj umetnosti. Dok su u kasnijem periodu pojedini kritičari takođe zamerali uvođenje verbalne naracije u film kao „nekinematografski“ postupak koji je prikladan književnoj pripovedačkoj formi ali ne i filmu. Sara Kozlof, takođe kritikuje uvođenje filmskog naratora kao konvenciju preuzetu iz književnosti (Elliott 2004: 12).

Producenti tokom dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka trudili su se da poboljšaju kvalitet filmskih scenarija tako što su angažovali poznate pisce poput Džozefa Konrada ili Skota Fidžeralda ali sa malim gotovo neznatnim uspehom (Elliott 2004: 13). Istorijski i estetski zadatak ranih filmova zapravo je podrazumevao odbacivanje verbalnog jezika i naracije i prelaz na vizuelni jezik montaže i stvaranje vizuelne sintakse (Elliott 2004: 15).

Sama reč „adaptirati“ ima značenje „prilagoditi“, „izmeniti“, „podesiti“ (Hutcheon 2006: 7). Interakcija publike se razlikuje utoliko što čitajući roman aktiviramo našu maštu dok gledajući

film ili predstavu aktiviramo našu vizuelnu percepciju. Svaki medij ima svoj specifični način komunikacije sa publikom a svaki način izraza, verbalni ili vizuelni, ima svojih prednosti. Publika na različit način doživljava pisani tekst i vizuelni prikaz, na primer, scena nasilja i stradanja, što donekle opravdava potrebu za drugačijim režijskim rešenjima kao na primer u filmu *Plodovi gneva* Džona Forda.

Pisanje scenarija koji se zasniva na velikom romanu, pre svega predstavlja proces „uprošćavanja“ (pojednostavljivanja, sažimanja) zbog čega sporedni likovi i zapleti najčešće moraju biti izostavljeni (Hutcheon 2006: 1). Film mora preneti poruku slikama koristeći se minimalno rečima. Ako bi se pošlo sa stanovišta da scenario ima daleko manju vrednost od knjige onda bi to isto važno i za film (Hutcheon 2006: 2). Otuda proizilaze negativni stavovi prema filmskim adaptacijama kao sekundarnim proizvodima od manje važnosti. Međutim, u 21. veku adaptacije su sve prisutnije i to u svim medijima a ne samo filmskom, počev od interneta, mjuzikla, stripova pa do video igara. Jedna umetnost rađa se iz druge (Hutcheon 2006: 2).

Mekfarlan navodi kako su se godinama kritičari negativno odnosili prema adaptacijama nazivajući ih: „ometanjem“, „skrnavljenjem“, „izdajom“, „deformacijom“, „perverzijom“, „neverstvom“, „obesvećenjem“ (Hutcheon 2006: 2). Virdžinija Vulf 1926. godine takođe zauzima negativan stav ali ipak zapaža sledeće: „bioskop ima na dohvata ruke bezbrojne simbole za iskazivanje emocija koje nisu uspele da svoj izraz pronađu u rečima“ (Hutcheon 2006: 3). Kristijan Mec smatra da film takođe pripoveda priču samo koristeći drugačija sredstva izražavanja od reči. Adaptirano delo konkretizuje i aktualizuje određene ideje, pravi izbor i analogije, izražava kritiku ili pak ukazuje poštovanje originalnom „izvornom“ tekstu (Hutcheon 2006: 3).

U studijama filmske adaptacije sve veći značaj dobijaju teorije *intertekstualnosti* naročito u poslednje dve decenije. Barton Palmer smatra da: „intertekstualnost predstavlja idealnu teorijsku osnovu iz koje može uslediti objašnjenje zajedničkog identiteta književnog izvora i njegovog kinematografskog odraza“ (Minier 2014: 23), o čemu ćemo detaljnije diskutovati u drugom poglavlju ovog rada.

4. Stajnbek: roman ili film

U analizi filmskih adaptacija Stajnbekovih romana u ovom radu pristupićemo metodološki na sledeći način: film analiziramo na isti način kao što analiziramo roman. Potrebno je izdvojiti i razumeti određene elemente filma, gde dalje njihovom analizom i interpretacijom dolazimo do zaključka zašto su baš ti elementi upotrebljeni u filmu, na koji način, i sa kojim ciljem čine sastavni deo filmskog narativa (Snyder 2011: 192).

Elementi filma mogu se svrstati u četiri kategorije:

- *Mizanscena (Mise-en-scène)* odnosi se na sve ono što se može videti u okviru jedne scene, dakle, uključuje scenografiju, osvetljenje, kostime, šminku, raspored predmeta i ljudi, kao i pokrete glumaca (Snyder 2011: 177). Scenografija može biti postavljena na određenoj lokaciji ili veštački napravljena u studiju. Osvetljenje doprinosi stvaranju određene atmosfere na filmu i fokusira pažnju na određene detalje. Kostimi nam pružaju uvid u određeno vremensko razdoblje u kom se radnja odvija a takođe sastavni su deo u kreiranju likova na filmu. Razne vrste predmeta koje se koriste u scenografiji doprinose realizmu i autentičnosti na velikom platnu. Pokreti i gestikulacija glumaca deo su oživljavanja filmskih likova.
- *Kadar* je osnovni element filma. Možemo ih svrstati u tri grupe: dugi kadar, srednji i krupan plan.
- *Montaža* predstavlja povezivanje kadrova u logičku celinu.
- *Zvuk* se deli na četiri tipa: govor, muzika, zvučni efekti i tišina. Govor čini dijalog glumaca. Muzika takođe ima funkciju da pobudi određene emotivne reakcije kod publike. *Voice-off* je govor lika koji se još uvek nije pojavio na ekranu. *Voice-over* je govor naratora koji nije deo priče i ne mogu ga čuti ostali likovi već samo publika (Snyder 2011: 180).

Tokom analize filmova nastalih kao adaptacije romana Džona Stajnbeka, ovaj rad će se zasnivati na sledećim pitanjima:

- Kojom scenom započinje film i zašto?
- Kojom scenom se završava film i zašto?
- Koje sekvence su najvažnije u filmu?

Teme kojima će se ovaj rad baviti tokom analize filmskih adaptacija su:

- Ko su glavni likovi?
- Šta oni predstavljaju ponaosob a šta u odnosu jednih prema drugima? Važnost individualnosti ili društva? Ljudske snage ili saosećanja?
- Kako njihovi postupci stvaraju priču i kakvo značenje joj daju?
- Da li priča naglašava značaj promene, istrajnosti ili trpljenja?
- Kakav način života ili vrstu postupaka film prikazuje kao poželjnu ili pak kritikuje i zašto? (Snyder 2011: 184)

U analizi filmskih adaptacija u ovom radu takođe će biti razmatrani svi oni elementi i različiti kritički pristupi koji igraju ključnu ulogu u nastanku određenog filma:

- Glumci koji igraju u filmu, zbog čega su izabrani za tu ulogu i kako su je izneli na filmu.
- Filmski studio koji je snimio određeni film je takođe važan u analizi jer su često određeni studiji poznati po određenim tipovima filmova.
- Producent koji prikuplja novčana sredstva za film takođe ima važnu ulogu u njegovom nastanku.
- Analiza mizanscene podrazumeva proučavanje na koji način je izvršena selekcija i organizacija elemenata koji čine vizuelni scenski prikaz filma, što je od izuzetnog značaja za razumevanje značenja koje film donosi (Snyder 2011: 187).
- Analizira se narativni tok priče.
- Tačka gledišta je važna za analizu filma kako bi se uočilo da li je priča izneta iz objektivne perspektive ili pak subjektivne perspektive jedne osobe (Snyder 2011: 188). Tako možemo zaključiti kako tačka gledišta zapravo utiče na publiku i kako ograničava ili kontroliše ono što vidimo. Takođe nas interesuje zašto je narativni tok filma prikazan baš iz te određene perspektive ili pak kombinacijom više njih (Snyder 2011: 188).
- Uticaj određenog filmskog žanra.
- Politička kritika često identifikuje i analizira ideološki sadržaj određenog filma, kao i određene aspekte filmske produkcije kako bi se utvrdilo da li film predstavlja neku vrstu izazova dominantnoj ideologiji društva (Snyder 2011: 188).
- Semiotška analiza filma koja ne pristupa filmu samo kao umetničkoj formi, već i kao tekstu, koji ima vlastitu upotrebu jezika (Snyder 2011: 191).

- Prijem filma kod publike takođe se može analizirati, kao i određene očekivane reakcije publike, ili pak, na koji način je film snimljen ili izmenjen u odnosu na originalno delo kako bi se dopao publici (Snyder 2011: 191).
- Kulturološki i istorijski kritički pristupi su od izuzetne važnosti u analizi filma jer nam otvaraju neverovatno mnoštvo različitih perspektiva iz kojih možemo pristupiti analizi (Snyder 2011: 192). Na primer, možemo analizirati kakvo mesto taj film zauzima u popularnoj kulturi.

Meri Snajder smatra da komparativne studije predstavljaju osnov za analizu filmskih adaptacija književnih dela. Prilikom analize mi poredimo književni i filmski tekst uočavajući sličnosti i razlike, pri tom razmatramo kako nastaju određene razlike, koji su uzroci, kakvo je njihovo značenje i time stvaramo određeni kritički sud. Džuli Sanders u svom delu *Adaptacija i apropiacija* navodi:

Istrajnost i opstanak izvornog teksta omogućava trajni proces uporednih čitanja koja su izuzetno važna za kulturološki ishod adaptacija i večno osećanje zadovoljstva, kako za čitaoca, tako i za gledaoca, u procesu pronalaženja intertekstualnih veza. To je nekakav svojstven osećaj igre, koji je delimično nadahnut našom svešču o sličnostima i razlikama koje ova dva teksta međusobno prizivaju, i s tim u vezi predstavlja uzajamno preplitanje očekivanja i iznenađenja, koja po meni leže u osnovi iskustva adaptacije i apropiacije (Snyder 2011: 245).

Sanders dalje navodi da se studije adaptacije zasnivaju na intertekstualnoj komparaciji (Snyder 2011: 246). Sam koncept intertekstualnosti zapravo potiče od Džulije Kristeve koja razvija ovu teoriju na osnovu proučavanja dela Mihaila Bahtina o dijalogizmu. Bahtin u svom delu *Dijaloška mašta* kaže da je „svako značenje deo neke veće celine, među značenjima postoji neprestana interakcija a svako od njih uslovljava ono drugo; koje od tih značenja, na koji način i u kojoj meri će uticati na ono drugo, zavisi od trenutka kada se izgovori“ (Snyder 2011: 246). Kristeva je ovu ideju o interakciji među značenjima prenela na značenja u tekstu, tako da intertekstualnost predstavlja transpoziciju iz jednog znakovnog sistema u drugi. Adaptacija jednog teksta u drugi je primer ciljane intertekstualnosti.

Snajder navodi pet različitih kritičkih pristupa intertekstualnoj komparaciji koja je svojstvena filmskim adaptacijama književnih dela a to su: analiza prilagodljivosti, analiza procesa adaptacije, analiza vernosti, analiza specifičnosti i analiza reakcije publike (Snyder 2011: 247).

- Analiza prilagodljivosti

Linda Hačen postavlja pitanje da li su prosto neka književna dela lakša za adaptaciju od drugih? Snajder smatra da se svaki tekst može adaptirati i da je na onom ko se bavi tim procesom da sagleda sve mogućnosti koje taj tekst pruža (Snyder 2011: 248).

- Analiza procesa adaptacije

Linda Hačen smatra da nam analiza procesa adaptacije omogućava da proširimo tradicionalni fokus studija adaptacije na individualne komparativne studije slučaja kako bismo bolje razumeli odnose između najvažnijih modela delovanja, to jest, kako bismo razmišljali na koji način su adaptacije omogućile ljudima da ispričaju, prikažu i dožive neku priču (Snyder 2011: 249).

- Analiza vernosti

Analize filmskih adaptacija koje su se temeljile na analizi vernosti mahom nisu išle u njihovu korist. Kao rezultat analiza koje su se prvenstveno zasnivale na pronalaženju sličnosti i razlika između dva teksta, adaptacije su kritikovane kao inferiorni proizvod daleko slabije vrednosti u odnosu na original. Međutim, Snajder smatra da je analiza vernosti itekako značajna u studijama adaptacije ako se ona usmeri u pravcu istraživanja i razumevanja razloga zbog kojih je film snimljen na određeni način, zbog čega je neki roman adaptiran na određen način i koji delovi romana su korišćeni u procesu filmske adaptacije a koji su izostavljeni. Ovakva vrsta analize nema za cilj da potvrdi da li je film ostao veran originalu i da ocenjuje kvalitet adaptiranog dela, već preispituje zašto su određene scene u filmu dodate a da ih nema u romanu, ili zašto su određene važne ili ključne scene iz romana izostavljene ili izmenjene u filmu (Snyder 2011: 251). Takođe ovakva vrsta analize nam omogućava da analiziramo ishod filma, na koji način i zašto se u pojedinim scenama odstupalo od originalnog teksta, koji su razlozi usloveli odluku režisera da unese određene izmene i koji su to viši ciljevi morali biti ispunjeni. Analizom filmske adaptacije možemo ustanoviti i da li je određeni cilj postignut i ostvaren.

- Analiza specifičnosti

Analiza specifičnosti zapravo se bavi proučavanjem tehnika koje se koriste u različitim medijima, kao i načina na koji svaki medij predstavlja određenu priču. Interesantno je uporediti koje tehnike koristi roman a koje film kako bi prikazao određene aspekte priče, uočiti njihove

razlike i sličnosti (poput tačke gledišta ili strukture zapleta) koje su zajedničke i filmu i romanu (Snyder 2011: 252).

- Analiza reakcije publike

Analiza reakcija publike na film može uticati na filmske autore i u pozitivnom i u negativnom smislu. Analiza se sprovodi na osnovu istraživanja kakve bi reakcije određeni film imao na publiku i stoga, ukoliko se proceni da bi određene scene izazvale uznemirenost kod publike, vrši se određena interpretacija književnog dela i prilagođava se način snimanja filma. Razlozi uznemirenosti mogu biti mnogobrojni: od toga da je pisac ozloglašen po svom radu, do toga kakvom tematikom se knjiga bavi i kolika je njena popularnost kod određene ciljne grupe (Snyder 2011: 253).

Stoga kompleksnost i isprepletanost izvornog teksta i filmske adaptacije, kroz čitav proces nastanka, pruža mnoštvo najrazličitijih elemenata na osnovu kojih se mogu vršiti analize i istraživanja. Analiza filmske adaptacije ne podrazumeva samo istraživanje krajnjeg proizvoda, to jest filma kao takvog, već čitavog procesa njegovog nastanka. Naporedna analiza književnog dela i filma može nam pružiti bolje sagledavanje sredstava koja su korišćena kako bi se prenelo značenje teksta u oba medija (Snyder 2011: 257).

I Istorija Holivuda i nastanak sistema filmskih studija

Holivudska filmska industrija počinje da se razvija od 1908. godine kada je film smatran novim medijem zabave širokih narodnih masa, a njen umetnički i tehnički domet bio je u samom začetku. Filmski radnici, režiseri, scenaristi i snimatelji, smatrani su poznavaoocima filmskog zanata i samim tim nisu uživali nikakve privilegije. Postepeno kako je film sticao sve veću popularnost u narodu, pojavljuju se organizovana crkva i politička desnica kao glavni neprijatelji razvoja filmske industrije ističući da su filmovi oličenje poroka koji predstavljaju opasnost za omladinu i javni moral američkog naroda (Kuk 2005: 63).

Kako bi zaštitile svoje interese, najmoćnije američke produkcijske kompanije udružile su se u zaštitnu strukovnu organizaciju koju su nazvali Kompanija za patentiranje igranih filmova (The Motion Picture Patents Company – MPPC) 18. decembra 1908. godine. MPPC je pomogla razvoj američke filmske industrije ali je istovremeno bila monopolistička institucija koja je izdavanjem licenci imala svu kontrolu nad produkcijom. Ceo sistem zasnivao se na proizvodnji jednorolnih filmova zbog uverenja da publika ne može duže od toga da zadrži pažnju, a vlasnicima licenci bilo je zabranjeno da prave duže filmove. Do 1908. godine, sadržaj za većinu igranih filmova je slobodno pozajmljivan iz popularnih pozorišnih predstava, stripova i pesama koje su publici već bile poznate. Međutim, sudskom odlukom 1908. igrani film je postao predmet ograničenja autorskih prava pod kakvim su bile i ostale vrste dramske produkcije (Kuk 2005: 66). Filmski stvaraoci pronalazili su inspiraciju u delima klasične literature za koja autorska prava nisu bila jasno definisana. Tako su nastale prve filmske adaptacije Šekspirovih drama poput *Kralja Lira* (*King Lear*) iz 1909. godine ili *Bure* (*The Tempest*) iz 1911; adaptacije pet Dikinsonovih romana i tri Vagnerove opere; filmske adaptacije kao što su *Skarletno slovo* (*The Scarlet Letter*) iz 1909, *Vašar taštine* (*Vanity Fair*) iz 1911, *Ben Hur* iz 1907.

Višerolni ili dugometražni filmovi nastaju 1911. godine i počinju da privlače u bioskope publiku srednjeg društvenog staleža koja je imala određena umetnička očekivanja i koja je mogla da plati veću cenu ulaznica. Uskoro će čitava filmska industrija preći na proizvodnju dugometražnih filmova koji su po svom formatu slični pozorišnim predstavama. Tako su filmovi sve češće predstavljali adaptacije romana i pozorišnih komada koji su bili po ukusu građanske srednje klase. Dugometražni film imao je komplikovaniji filmski narativ što je rediteljima

omogućilo da razviju vlastitu umetničku formu. Produkcija je takođe zahtevala visoke tehničke standarde, pa su samim tim i ostali filmski stvaraoci poput snimatelja, scenografa ili kostimografa dobijali na značaju. Broj bioskopskih sala je takođe naglo porastao, pa je do 1916. godine postojalo više od dvadeset i jedne hiljade preuređenih sala širom zemlje, što će označiti i početak sistema holivudskih studija (Kuk 2005: 69).

U periodu između 1907. i 1913. godine filmska industrija koja je do tad bila smeštena na istoku, preseljena je u Južnu Kaliforniju. Do 1915. u holivudskoj filmskoj industriji bilo je zaposleno petnaest hiljada radnika, a najmoćnije kompanije u Holivudu bile su upravo nezavisne kompanije kao što su: Famous Players-Lasky Corporation osnovana 1916. koja će 1935. postati Paramount Pictures; Universal Pictures koju je 1912. osnovao Karl Lemle; Goldwin Pictures koju su 1916. osnovali Semjuel Goldfiš i Arčibald Selvin; Metro Pictures i Louis B. Mayer Productions koje je osnovao Luj B. Majer 1915; Fox Film Corporation koju je 1915. osnovao Vilijam Foks, a 1935. postaje 20th Century Fox. Posle Prvog svetskog rata sve ove velike studije okupio je Loew's Inc. – korporacija MGM-a nastala spajanjem kompanija Metro, Goldwyn i Mayer 1924. godine. Godine 1923. nastaje Warner Bros. Pictures koju su osnovali Hari, Albert, Sem i Džek Vornor i Columbia Pictures koju su osnovali Hari i Džek Kon 1924. godine (Kuk 2005: 73). Ove kompanije su činile holivudski sistem filmskih studija i ubrzo su stekle monopolistički položaj zahvaljujući tome što su samostalno obavljale filmsku produkciju, organizovale nacionalne distributerske mreže i takođe upravljale lancima bioskopskih sala. Holivudski šefovi studija postali su producenti i distributeri filmova kao najznačajnijeg oblika umetnosti XX veka. Svi vlasnici studija bili su potomci jevrejskih imigranata iz Istočne Evrope, dok su devedeset odsto njihove publike činili protestanti i katolici. Religijsko pitanje i direktno mešanje crkve u proces filmske produkcije postaće važno tokom dvadesetih godina XX veka, kada film kao masovni medij postepeno postaje deo svakodnevnog života Amerikanaca, a Holivud kao centar američke kulture počinje da širi snažan uticaj u čitavom svetu (Kuk 2005: 73).

Početak Prvog svetskog rata u Evropi usloviće ekonomski procvat američke filmske industrije, jer dolazi do porasta profita a samim tim povećavaju se i troškovi proizvodnje. Na primer Paramount je do 1915. godine proizvodio tri do četiri filma nedeljno koje je prikazivao u pet hiljada sala širom zemlje. Paramount Pictures postao jedan od najmoćnijih filmskih studija jer je kontrolisao distribuciju filmova sistemom zvanom blok buking. Taj sistem primoravao je

prikazivače da otkupljuju filmove u paketima odnosno „blokovima“ u kojima su se pored atraktivnih naslova, u kojima su glumile velike holivudske zvezde, nalazili i filmovi lošije produkcije (Kuk 2005: 76). Sistem filmskih zvezda poticao je iz pozorišne umetnosti i podrazumevao je da se oko velikih glumačkih imena stvara određeni publicitet kako bi njihova imena privukla publiku u bioskope. Popularnost zvezda gotovo poprima dimenzije mita, što će predstavljati osnovu politike američke filmske produkcije sve do danas.

Pošto su troškovi filmske produkcije rasli, Holivud je potražio finansijsku pomoć od velikih banaka sa Volstrita. Profesionalni finansijeri postajali su menadžeri filmskih studija kako bi zaštitili svoja ulaganja i na taj način je otpočeo proces uplitanja američkog krupnog kapitala u film, što je filmskoj industriji omogućilo da se nađe na četvrtom mestu po veličini na nacionalnom nivou do dvadesetih godina XX veka. Prvi svetski rat privremeno je eliminisao evropsku filmsku konkurenciju i omogućio Americi dominaciju nad svetskim filmskim tržištem tokom narednih petnaest godina. Američki film dobija ugled umetničke forme a istovremeno i ekonomsku sigurnost. Amerika je imala potpunu kontrolu međunarodnog filmskog tržišta i osnovala je svetski sistem distribucije koji je omogućio da ceo svet, uključujući i Aziju i Afriku, gleda isključivo američke filmove u periodu od 1914. do 1918. godine. (Kuk 2005: 78).

Volstrit je ulagao velike sume novca u filmske studije kako iz finansijskih, tako i iz političkih razloga. Filmska produkcija postala je jedna od najvažnijih industrijskih grana a ujedno je film bio savršeni medij za propagandu i indoktrinaciju masa. Holivudski film uzdizao je „vrline korporacijskog kapitalizma i američkog načina života, što je istovremeno predstavljalo mogućnost podizanja barijere protiv boljševizma“ (Kuk 2005: 386). Ranih dvadesetih, američki predstavnici krupnog kapitala bili su uplašeni uspehom boljševičke revolucije u Rusiji, koja je imala uticaj i na organizovanje radničke klase u Americi koja je započela borbu za svoja prava. Vrhovni tužilac predsednika Vudroa Vilsona - Mičel Palmer računajući na te strahove, objavio je da je zemlja „u kandžama komunističke zavere“, baš kao što će učiniti senator Džozef Makarti trideset godina kasnije (Kuk 2005: 386). On je u januaru 1920. naredio zloglasne „Palmerove racije“ u kojima je više od pet hiljada osoba, uglavnom radničkih vođa, u trideset tri američka grada uhapšeno i zatvoreno bez suđenja zbog navodnih „revolucionarnih aktivnosti“. Dž. Edgar Huver bio je Palmerov glavni organizator tih racija, iz kojih je nekoliko godina kasnije nastao FBI (Federalni istražni biro) čiji je direktor bio Huver. Mnogi uhapšeni su osuđeni na duge kazne a mnogi koji

nisu bili rođeni u Americi su deportovani. Rasizam je bio prikriiven pod maskom patriotizma jer su imigranti, crnci i Jevreji otvoreno progonjeni jer nisu „sto odsto Amerikanci“ (Kuk 2005: 386). U celini gledano decenija koja je počela završetkom Prvog svetskog rata a završila se berzanskim krahom, koji je označio početak Velike depresije, bila je jedna od najmanje liberalnih u čitavoj istoriji SAD.

U istom periodu filmski medij dobija sve veću popularnost i posećenost filmskih predstava dostiže cifru od pedeset miliona Amerikanaca nedeljno. Stoga je od velike važnosti bilo strogo kontrolisati ideološki sadržaj filmova, nalik drugima medijima, kako bi se očuvalo postojeće društveno uređenje. Uloga producenata postala je izuzetno važna u tom procesu, dok je uloga reditelja izgubila na značaju, što je za posledicu imalo da filmsko stvaralaštvo preraste u „konvencionalnu operaciju“ (Kuk 2005: 387). Dejvid Robinson kaže:

Birokrate i računovođe, u želji da prevaziđu nepredvidljive elemente filmske kreacije koje je teško pratiti, počele su donošenje propisa u vezi sa određenim principima komercijalne produkcije, koji još vladaju filmskom industrijom: namera da se iskoristi dokazani i sigurni uspeh filmova – formula i ciklusa onog žanra koji se trenutno dobro prodaje; potraga za predvidljivim prodajnim vrednostima – imena zvezda, bestseler – naslovi koji garantuju uspeh, produkcijske vrednosti koje su skupe i služe za pokazivanje – što sve ima malo veze s umetnošću (Kuk 2005: 387).

Ubrzo je čitavo američko društvo postalo svesno značaja novog filmskog medija koji je uticao na društvene stavove i ponašanje. Prve reakcije došle su od biskupa Rimokatoličke crkve koji su smatrali da su holivudski filmovi nemoralni te su stoga osnovali „Legiju pristojnosti“ čiji je zadatak bio da vodi borbu za bolje i moralnije filmove. U aprilu 1934. godine, Legija je pozvala na opšte nacionalni bojkot filmova koje je Katolička crkva označila kao nemoralne. Ubrzo su podršku pružile i Protestantska crkva kao i jevrejske organizacije. Filmski studiji koji su se 1933. godine već nalazili u teškoj finansijskoj situaciji kao posledici efekata Depresije, uspostavili su autocenzuru. Hejzova kancelarija je još 1930. godine usvojila formalniji ali i dalje neobavezujući „Zakon o očuvanju vrednosti društva i zajednice“, da bi 1934. Hejz bio ovlašćen da formira Upravu za kodeks proizvodnje i da imenuje Džozefa Brina za njenog šefa. Pod Brinovim okriljem su Danijel Lord, jezuitski sveštenik, i Martin Kvigli, katolički izdavač, kao koautori sastavili drakonski Produkcijnski kod (Production Code) čije će odredbe upravljati sadržajem svih američkih filmova, bez izuzetaka, narednih dvadeset godina (Kuk 2005: 388).

Sa pojavom zvučnog filma počinje snažan razvoj filmske industrije koja svoj procvat doživljava u vreme pada Volstrita 1929. godine i početka velike ekonomske krize koja je uticala na nagli porast bioskopske publike u pokušaju da u filmovima pronađe neku vrstu utočišta od surove i neizvesne realnosti svakodnevnog života. Do 1930. godine gotovo devedeset miliona Amerikanaca odlazilo je u bioskope bar jedanput nedeljno, dok je poseta naročito bila visoka u velikim gradovima gde su čitave porodice provodile veći deo dana u bioskopskim salama, kako bi pronašli neku vrstu utočišta od hladnoće i nemaštine (Dixon 2008: 90). Svi oni koji su ostali uskraćeni za ostvarenje američkog sna, u holivudskoj fabrici snova, pronalazili su neku vrstu fantazije koja im je pružala mogućnost da na trenutak pobegnu od mračne realnosti zbog koje su ostajali bez posla ili krova nad glavom.

Period klasičnog Holivuda predstavlja razdoblje od 1920. do 1960. godine, kada su filmski studiji predstavljali moćnu industriju koja je proizvodila standardizovane igrane filmove koji nastaju kao odraz razvijene kapitalističke ideologije američkog društva. Ekonomska moć i razvoj tehnologije omogućavaju procvat filmske industrije. Holivud je u tom periodu stvarao vlastiti diskurs koji se sastojao od određenih žanrovskih formula, filmskih narativa u kojima je uvek postojala borba dobra i zla, određenih dramskih zapleta, ideoloških smernica koje su uvek išle u pravcu uzdizanja američkog mita (Smyth 2006: 8).

Međutim, 1948. godina označila je kraj doba klasičnog Holivuda kada je odlukom Vrhovnog suda Amerike studijima zabranjen monopolistički položaj koji su do tada uživali. Vlasnici bioskopa više nisu bili u obavezi da filmove naručuju po sistemu blok bukinga (Monaco 2010: 110). Drugi značajan razlog koji je doveo do naglog opadanja broja filmske publike bila je pojava televizije koja je pružala daleko jeftiniji oblik zabave i bila namenjena širokim narodnim masama. Filmovi klasičnog Holivuda takođe su težili da budu prijemčivi širokom dijapazonu publike pa je Produkcijski kod i nametnuo stroga pravila šta se može prikazivati u bioskopima kako bi publika sve tri generacije mogla bez problema uživati u filmskim projekcijama. Međutim, sa pojavom televizije i ovako drastičnim promenama u funkcionisanju filmskih studija, Holivud je morao da uvede određene novine i da postavi drugačije ciljeve filmske produkcije. Holivudska filmska produkcija, u periodu od četrdesetih do sedamdesetih godina XX veka, morala je da se prilagodi drastičnim promenama u sastavu jedne nove bioskopske publike koja je imala potpuno

drugačija očekivanja od filma, koji za nju nije bio samo oblik zabave, već i umetnička forma koja je trebalo da zadovolji njihove ukuse (Monaco 2010: 111).

1.1. Uloga i značaj filmskih studija u filmskoj produkciji

Razlog zbog koga je film često smatran komercijalnim proizvodom jeste i sama činjenica da je zapravo ekonomija značajno uticala na razvoj američkog filma. Volstrit je finansirao filmske studije koji su od 1928. godine podizali velike kredite kako bi finansirali kupovinu novih tehnologija neophodnu za prelazak na zvučni film. Volstrit je u filmskoj industriji prepoznao značajnu mogućnost za uvećanje zarade jer se prodaja bioskopskih ulaznica udvostručila sa pojavom zvučnog filma. Do 1930. godine, čak 95 odsto američke filmske produkcije bilo je koncentrisano u osam filmskih studija od kojih su pet smatrani „velikim“ a tri „malim“ (Kuk 2005: 391). Veliki studiji koji su imali veću ekonomsku moć bili su: Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Warner Bros., 20th Century Fox i RKO. Mali studiji bili su: Universal, Columbia i United Artists i oni nisu posedovali bioskopske sale. Veliki studiji su bili moćne korporacije, koje su imale svu kontrolu nad produkcijom, distribucijom filmova, kao i lancima bioskopskih sala. Od 1925. godine polovina ukupne zarade američkih dugometražnih filmova dolazila je od prikazivanja filmova u inostranstvu, što će se nastaviti sve do kraja Drugog svetskog rata. (Kuk 2005: 392).

Filmski studiji kako bi zadovoljili potrebe tržišta bili su pod pritiskom masovne proizvodnje stvarajući filmove različitog kvaliteta koji su bili svrstavani u proizvode A, B ili C produkcije. Kako bi ostvarili ovakav tempo produkcije, studiji su držali režisere, scenariste, glumce i razne tehničare pod ugovorima, a vrlo često su se odlučivali za filmske adaptacije književnih dela ili dramskih predstava koje su već bile poznate i popularne kod publike smatrajući da će im to obezbediti siguran profit. Glumci su imali potpisane ugovore na sedam godina ali je njihov tretman bio različit. Velike filmske zvezde uživale su razne privilegije, dok su manje poznati glumci mogli lako biti otpušteni ili suspendovani sa posla ukoliko bi odbili neku od sporednih uloga. Tokom tridesetih i četrdesetih godina, gotovo svi režiseri, kamermani, kompozitori, scenaristi, scenografi i kostimografi imali su dugoročne ugovore sa određenim filmskim studiom. Svaki studio gradio je neku vrstu vlastitog identiteta na osnovu filmskih zvezda sa kojima je imao potpisan ugovor, zatim na osnovu vrste filmova koje je snimao, kao i vizuelnog

doživljaja samog filmskog proizvoda (Dixon 2008: 94). Prvi filmovi u boji pojavljuju se 1935. godine a jedni od najpoznatijih su *Prohujalo sa vihorom* i *Čarobnjak iz Oza* iz 1939. Istovremeno se snimaju i crno beli filmovi koji se razvijaju u vrhunska umetnička dela zahvaljujući direktorima fotografije poput Grega Tolanda koji je nagrađen Oskarom 1939. godine za film *Orkanski visovi* a 1940. godine stvara još jedno filmsko remek delo kao što su *Plodovi gneva*.

Dejvid Robertson ističe da je ekonomski uticaj Volstrita od velike važnosti u razvoju američke filmske industrije, u periodu od uvođenja zvučnog filma pa do Drugog svetskog rata, naročito u periodu Velike depresije:

Depresija u industriji, koja je dostigla vrhunac 1933, kada je trećina bioskopa u zemlji bila zatvorena, poslužila je samo pooštavanju finansijske kontrole nad organizacijom filmske produkcije. Za nemerljive kvalitete bilo je još manje mesta. Akcenat je stavljen na postizanje najviših mogućih standarda u onim aspektima filmskog stvaralaštva koji se mogu kontrolisati: kvalitet opreme, tehnika, fotografija, postavljanje scena i kostimi. Preduziman je svaki potreban korak radi eliminacije onih nepredviđenih elemenata umetničke prirode (Kuk 2005: 392).

Čarls Higam opisuje način na koji se proces filmskog stvaralaštva odvijao u velikim studijama poput kompanije Warner Bros:

Pisci (od kojih bi čak i po dvadeset povremeno radilo na jednom istom scenariju)... bez sumnje su zauzimali prvo mesto: oni su postavili kompletan osnovni ton filmova tog vremena. Knjiga snimanja je bila pripremana do detalja, čak i do kompozicije pojedinačnih kadrova, a pisci su bili skoro neizbežno prisutni i tokom snimanja. Pošto bi producent odobrio završeni scenario, on bi podelio uloge zvezdama filma. Reditelj bi bio pozvan i, u retkim prilikama, on je mogao da pomogne pri podeli manjih uloga ili promenama u pisanom scenariju. Iz ekonomskih razloga, njemu je bivalo naređeno da proba s glumcima, tako da je svaka scena snimana samo po jednom. Producent ili direktor studija bi birao scenografe, kompozitore, snimatelje, montažere. Njih su retko birali reditelji, a svi su se uklapali u stil studija (Kuk 2005: 393).

Vlasništvo nad samim studiom bilo je od manjeg značaja u odnosu na njegovu upravu. Iako su četiri velika studija kao što su Universal, Paramount, 20th Century Fox i RKO pretrpeli velike promene u upravi tokom tridesetih godina, to nije značajno uticalo na promene u američkom filmskom stvaralaštvu, zato što su svi menadžeri studija, kao i njihovi vlasnici, imali veliko iskustvo u industriji zabave i bili dobro poznati sa ukusom tadašnje publike. Dejvid Robinson

ističe da je finansijski uticaj bio ogroman, što je dovelo do orijentisanja na masovnu proizvodnju filmova, a rezultat toga je izuzetna „standardizacija produkcije i visokokvalitetni proizvod“ (Kuk 2005: 393).

MGM se smatra najvećim i najuspešnijim američkim studijom tokom tridesetih godina XX veka, jer je bio u mogućnosti da producira jedan dugometražni film nedeljno, što se smatra najvećom filmskom produkcijom u istoriji filma. Ovaj studio raspolagao je filmskim zvezdama poput Grete Garbo, Džin Harlou, Džoan Kraford, Džejsma Stjuarta, Klerka Gebla, Spensera Trejsija, Džudi Garland i mnogih drugih. Na čelu MGM-a bio je potpredsednik kompanije odgovoran za produkciju Luis B. Majer, koji nije mnogo mario za umetnost, već je kao poslovni čovek, pre svega, bio rukovođen profitom. Direktor produkcije Irving Talberg zalagao se da održi umetnički kvalitet filmova i u tome je imao veliku podršku Dejvida Selznika, koji je takođe imao reputaciju „producenta umetnika“, što je omogućilo ovom studiju da snimi neke od najprestižnijih filmova u toj deceniji (Kuk 2005: 394). Najvažniji MGM-ovi žanrovi tridesetih godina XX veka bili su: melodrama, mjuzikl i prestižna adaptacija književnih i pozorišnih dela. Njihov sistem vrednosti bio je tipičan za američku srednju građansku klasu – „optimizam, materijalizam i romantični eskapizam“ (Kuk 2005: 394). U produkciji studija MGM 1942. godine nastaje film *Tortilja Flet* u režiji Viktora Fleminga kao adaptacija istoimenog Stajnbekovog romana, kao i veliki filmski hitovi poput *Čarobnjaka iz Oza* i *Prohujalo sa vihorom*.

Paramount je studio čiji su filmovi po svom senzibilitetu bili bliži evropskoj filmskoj produkciji, a razlog tome je svakako taj što su reditelji i drugi filmski tehničari došli direktno iz Nemačke. Zbog toga je Paramount pravio „najprefinjenije i vizuelno najgizdavije“ filmove tridesetih (Kuk 2005: 397). Umetnički direktor studija Hans Drir, snimatelj Teodor Šparkul i Karl Štrus stvorili su živopisni stil ovih filmova. Na čelu studija bio je njegov osnivač Adolf Cukor. Filmovi ovog studija nosili su snažniji pečat reditelja poput Jozefa fon Šternberga, čija je glavna zvezda bila Marlen Ditrih u filmovima kao što su *Šangaj ekspres* (*Shanghai Express*) i *Plava Venera* (*Blond Venus*) iz 1932, *Crvena carica* (*The Scarlet Empress*) iz 1934, *Đavo – to je žena* (*The Devil is a Woman*). Ostali važni reditelji ovog studija bili su: Ruben Mamulijan, Mičel Lajsen i Doroti Arzner. Najveće zvezde ovog studija su: Gari Kuper, Keri Grant, Bing Krozbi, Doroti Lamur, Kerol Lombard (Réka 2008a: 97). Paramount ostaje i do danas vodeći producent filmova kao što su *Kum* (*The Godfather*) iz 1972. ili *Zvezdane staze* (*Star Trek*) iz 1979.

Za razliku od studija Paramount i MGM koji su za svoju ciljnu grupu imali srednju građansku klasu te su stoga snimali prefinjenije filmove, studio Warner Bros. bio je pre svega usmeren na radničku klasu, pa je stoga bio specijalizovan za melodrame i mjuzikle (Kuk 2005: 400). U to vreme Warner Bros. se ubrajao u manje studije, zbog čega je velika pažnja poklanjana maksimalnoj uštedi sredstava, te su stoga reditelji, filmski tehničari i glumci morali biti veoma efikasni tokom snimanja filma. Na čelu su se nalazili direktori Hal Valis, Henri Blenk i pragmatični Džek Vornor, koji su uticali na to da su filmovi ovog studija postali model „spore i disciplinovane narativne konstrukcije“ (Kuk 2005: 401). Tokom tridesetih Warner Bros. je proizvodio filmove gangsterskog ciklusa poput *Mali Cezar (Little Caesar)* Mervina Leroja iz 1930. ili *Državni neprijatelj (Public Enemy)* Vilijama Velmena iz 1931; zatim filmove socijalnog realizma kao što su: *Ja sam begunac (I Am a Fugitive from a Chain Gang)* Mervina Leroja iz 1932. i *Crna furija (Black Fury)* Majkla Kertisa iz 1935. Pomenuti reditelji jedni su od najznačajnijih predstavnika ovog studija, pa ipak njihova umetnička sloboda bila je ograničena. Međutim, Kertis i Leroy bili su talentovani filmski stvaraoci, koji su uspešno funkcionisali i stvarali značajna filmska ostvarenja uprkos sistema studija koji se odlučno odupirao svakoj ličnoj kreativnoj slobodi. Jedan od najvećih filmskih hitova ovog studija je film *Kazablanka* iz 1942. godine sa Hemfri Bogartom u glavnoj ulozi (Réka 2008a: 97). Najveće zvezde ovog studija bili su: Bet Dejvis, Barbara Stenvik, Pol Muni, Džejms Kegni, Hemfri Bogart, Erol Flin. Ovaj studio producirao je i film *Istočno od raja* u režiji Elije Kazana 1955. po romanu Džona Stajnbeka. Warner Bros. i danas nastavlja svoj rad snimajući filmove kao što su: *Svi predsednikovi ljudi (All the president's Men)* iz 1976, *Isijavanje (The Shining)* iz 1980. ili *Šaržer pun metaka (Full Metal Jacket)* iz 1987. (Kuk 2005: 402).

20th Century Fox nastao je 1935. godine spajanjem studija Fox Film Corporation na čijem čelu je bio Sidni Kent i Twentieth Century Pictures-a kojim je upravljao Džozef Šenk. Izvršni producent Deril Zanut postavljen je za potpredsednika nove kompanije zaduženog za produkciju. Filmovi ove kompanije bili su cenjeni i uspešni zahvaljujući pažljivoj kontroli budžeta i produkcije. Najveći reditelj studija Fox u to vreme bio je Džon Ford koji je za sobom ostavio niz sjajnih filmskih ostvarenja poput *Mladi Linkoln (Young Mr. Lincoln)* iz 1939, *Plodovi gneva (The Grapes of Wrath)* iz 1940, *Kako je bila zelena moja dolina (How Green Was My Valley)* iz 1941. Najveće zvezde ovog studija bile su: Širli Templ, Elis Fej, Don Ameš, Henri Fonda, Loreta Jang i Dženet Gejnor a najveći snimatelji Bert Glenon i Artur Miler (Kuk 2005: 403).

RKO Pictures bio je najmanji od pet velikih holivudskih studija koji je tokom tridesetih i četrdesetih godina bio finansijski nestabilan, da bi konačno 1953. godine prestao sa produkcijom. Promenio je osam različitih uprava, među poslednjom bio je milioner Hauard Hjuz kome se i pripisuje propast ovog studija. Najpoznatiji je po svojoj produkciji mjuzikala sa Fred Asterom i Džindžer Rodžers u glavnim ulogama. Najpoznatija rediteljska imena su Mark Sendrič i Džordž Stivens. Studio je takođe poznat i po filmskim adaptacijama književnih dela kao što su filmovi *Male Žene (Little Women)* Džordža Cukora iz 1933. i *Zvonar Bogorodičine crkve (The Hunchback of Notre Dame)* iz 1938. Džon Ford je za RKO režirao tri filma: adaptacije dva pozorišna komada *Meri kraljica Škotske* Maksvela Andersona; *Plug i zvezde (The Plough and the Stars)* Šona O'Kejsija i adaptaciju romana Lajama O'Flaertija *Potkazivač (The Informer)* iz 1935. Jedan od najuspešnijih hitova ovog studija bio je triler *King Kong* iz 1933. poznat po specijalnim efektima Vilisa O'Brajena. Najveća zvezda ovog studija bila je Ketrin Hepbern koja je za RKO snimila čak četrnaest filmova. RKO je takođe prikazivao i nezavisne produkcije Semjuela Goldvina i Dejvida Selznika a postao je i distributer animiranih dugometražnih filmova Volta Diznija. Takođe jedan od najznačajnijih filmskih ostvarenja koje je poteklo iz ovog studija jeste film Orsona Velsa *Građanin Kejn (Citizen Kane)* iz 1941. (Kuk 2005: 406).

United Artists nije imao karakteristike tipičnog holivudskog studija, više je predstavljao distributera filmova nezavisnih producenata, kakav je slučaj bio i sa filmom *O miševima i ljudima* Luisa Majlstouna. Osnovani su ga 1919. godine Čarli Čaplin, Meri Pikford, Daglas Ferbanks i D. V. Grifit radi distribucije svojih filmova, a tokom tridesetih godina pratio je nezavisne produkcije Semjuela Goldvina, Dejvida O. Selznika, Voltera Vangera, Hala Roaha i Luisa Majlstouna (Kuk 2005: 411). United Artists je bio jedinstven i po tome što nije imao ni uređaje, ni prostor za produkciju, a ni lance bioskopa u kome bi se filmovi prikazivali, stoga, je prikazivanje njegovih filmova bilo posebno ugovarano. U vreme snažnog razvoja holivudske filmske industrije, United Artists, nije imao ni studio ni svoje zvezde, što je s jedne strane umanjivalo troškove, ali s druge strane nije mu omogućavalo da se razvija i napreduje poput velikih studija. 1926. godine United Artists je započeo osnivanje sopstvenog lanca bioskopskih sala, ali je ipak pomoć zatražio od velikih studija kao što je bio Paramount, kako bi umanjio finansijski rizik. U to vreme ovaj studio posedovao je bioskope samo u Detroitu, Čikagu i Los Anđelesu i pristao je da zaustavi dalje širenje u zamenu za sporazum o distribuciji sa „Velikom petoricom“ tokom tridesetih godina (Kuk 2005: 392).

Najvažniji filmovi koje je ovaj studio plasirao tokom tridesetih godina su Čaplinovi filmovi *Svetlosti velegrada* (1931.) i *Moderna vremena* (1936.), zatim, *Ulična scena* (1931.) i *Hleb naš nasušni* (1934.) Kinga Vidora, *Naslovna strana* (1931.) i *O miševima i ljudima* (1939.) Luisa Majlstouna, *Lice s ožiljkom* (1932.) Hauarda Hoksa, *Duh ide na zapad* (1936.) Rene Klera, *Privatni život Henrija VIII* (1933.), *Rembrant* (1936.) i *Gonič slonova* (1937.) Aleksandra Korde. Studio United Artists je takođe potpisao i ugovor o distribuciji sa Semjuelom Goldvinom, koji je preko ove kompanije, kao nezavisan producent, prvi put prikazao, filmove kao što su *Stela Dalas* (1937.) Kinga Vidora, *Slepa ulica* (1937.) i *Orkanski visovi* (1939.) Vilijama Vajlera (Kuk 2005: 412).

Tokom studijskog doba, United Artists je zavisio od „Velike petorice“ u pogledu korišćenja njihovih bioskopskih sala. U periodu od 1924 – 1935. na čelu upravnog odbora nalazio se Džozef Šenk, koji je zahvaljujući svojim kontaktima, uspešno ugovarao iznajmljivanje bioskopskih sala sa velikim studijima među kojima je bio i MGM. Međutim, 1935. godine Šenk prelazi na čelo 20th Century Foxa, dok se United Artists našao bez saradnika među „Velikom petoricom“. Ubrzo su ga producenti jedan za drugim napuštali (Golvin i Vagner 1941, Korda 1942, Selznik 1945.), zbog čega je United Artists postao jedini holivudski studio koji nije profitirao na račun posleratnog procvata (Kuk 2005: 413).

Pošto su 1951. godine United Artists preuzeli advokati specijalisti za industriju zabave, Artur B. Krim i Robert S. Bendžamin, studio je prešao na snimanje filmova B produkcije. Tokom ovog perioda ipak se mogu izdvojiti dva značajna filmska ostvarenja kao što su *Afrička kraljica* iz 1951. i *Tačno u podne* iz 1952. godine. Takođe je značajno napomenuti da je i veliki broj nezavisnih producenata podržavao United Artists tokom pedesetih godina a 1957. studio je počeo sa distribucijom televizijskog programa. Godine 1981. United Artists se udružuje sa MGM-om, i tako nastaje MGM/UA Entertainment Company, da bi 1992. bila preimenovana u Metro-Goldwyn-Mayer, Inc. te su tako uklonjeni i poslednji tragovi United Artists-a (Kuk 2005: 413).

U vreme procvata sistema filmskih studija u Holivudu je postojao mali broj nezavisnih filmskih producenata, koji su svoje filmove prikazivali preko studija United Artists i RKO. Dvojica najznačajnijih bili su Semjuel Goldvin iz Samuel Goldwyn Productions i Dejvid O. Selznik iz Selznik International Pictures. Godine 1923. pred samo osnivanje Metro-Goldwyn-Mayer-a Goldvin je osnovao Goldwyn Productions, potpuno nezavisnu kompaniju, i postao jedan od

najznačajnijih producenata tridesetih i četrdesetih godina XX veka. Goldwyn Productions bio je sinonim visokokvalitetne porodične zabave i zahvaljujući ovoj kompaniji mnogi mladi talenti imali su priliku da zakorače u svet filmske industrije. Goldwin je bio producent filmova mnogih značajnih reditelja među kojima bismo mogli istaći Kinga Vidora, Džona Forda a naročiti Vilijama Vajlera sa kojim je uradio neke od najvećih filmskih hitova kao što su *Slepa ulica* (1937.), *Orkanski visovi* (1939.), *Male lisice* (1941.), *Najbolje godine naših života* (1946.) (Kuk 2005: 414). Dejvid O. Selznik je napustio MGM da bi 1936. osnovao Selznik International Pictures i postao jedan od nezavisnih producenata. U želji da postane filmski stvaralac producirao je mnoge poznate filmove među kojima su *Zvezda je rođena* (1937.), i *Ništa nije sveto* (1937.) Vilijama Velmana; *Rebeka* (1940.), *Zaćaran* (1945.), i *Slučaj Paradin* (1948.) Alfreda Hičkoka; *Otkako si otišla* (1944.) Džona Kromvela; *Dvoboj na suncu* (1946.) Kinga Vidora; *Dženin portret* (1948.) Vilijama Diterlea; i kao koproducent sa Aleksandrom Kordom, film *Treći čovek* (1949.) Kerola Rida. Mada je kao i Goldwin filmove prikazivao preko studija United Artists i RKO, Selznikov najslavniji film *Prohujalo sa vihorom* (1939.) rađen je u produkciji za MGM da bi za ulogu Reta Batlera mogao da bude angažovan Klerk Gebel koji je imao ugovor kao zvezda MGM-a (Kuk 2005: 414).

Studijski sistem mogao je da opstane samo dok su studiji imali monopol nad bioskopskim lancem distribucije. Iako su „Velika petorica“ posedovala 16 odsto bioskopskih sala u SAD, tu je zapravo spadalo 70 odsto premijernih kuća u 92 najveća grada. Na taj način oni su ostvarivali zaradu od 75 odsto ukupnog prihoda sa blagajni tokom čitavog studijskog doba, dok je 20 odsto pripadalo malim studijima (Kuk 2005: 415). U julu 1938. godine, savezna vlada započela je sudski proces protiv pet velikih studija u procesu SAD protiv Paramount Pictures-a. Studiji su optuženi da su se udruživali kako bi sproveli monopol nad produkcijom, distribucijom i prikazivanjem filmova. Takođe, tri manja studija su bila optužena za udruživanje i zaveru sa velikima. Godine 1940. na pragu Drugog svetskog rata, doneta je presuda kojom se odobrava studijima da zadrže svoje prikazivačke lance, uz manja ograničenja, ali je slučaj ponovo aktiviran 1945. godine posle čega je u maju 1948. okončan presudom Vrhovnog suda SAD, kojom je naređeno da se pet velikih studija odreknu svojih bioskopskih sala tokom narednih pet godina. Tom presudom poznatom kao „Paramount dekreti“ ili „dekreti saglasnosti“ uništen je sistem filmskih studija, jer im je oduzeta mogućnost zagarantovane distribucije i određenog broja posetilaca, što je bila suština funkcionisanja ovog sistema (Kuk 2005: 415).

1.2. Holivud tokom Drugog svetskog rata i posleratnog perioda

U vreme Drugog svetskog rata američki film se kretao u pravcu povišenog realizma jer je tokom tih ranih četrdesetih Holivud bio primoran da radi u službi savezne vlade. Američka vlada je vešto koristila Holivud i filmski medij u propagandne svrhe, svesna njegovog uticaja na američku javnost. (Kuk 2007: 31). Godine 1943. snimljen je film *Mesec je zašao* (*The Moon Is Down*) u režiji Irvinga Pičela kao adaptacija istoimenog romana Džona Stajnbeka, koji pruža dosta uverljivu sliku nasilja i otpora u Evropi pod nacističkom okupacijom. U tom periodu nastaje i film Alfreda Hičkoka *Čamac za spasavanje* (*Lifeboat*) iz 1944. godine, za koji je Stajnbek pisao scenario, a koji oslikava opasnost fašizma kao pretnju čitavom svetu pa i samoj Americi. Upravo taj ratni period za Holivud je značio ekonomski oporavak i procvat, jer su bioskopi u to vreme predstavljali vrstu eskapizma, pružajući neku vrstu utehe u vremenu strašnih ratnih stradanja. U posleratnom periodu Holivud je bio u mogućnosti da ponudi visoko kvalitetne filmove svetu željnom rasonode, dok su evropske kinematografije zbog ratnih razaranja morale u potpunosti da budu ponovo izgrađene (Kuk 2007: 37).

Američki hladni rat sa Sovjetskim Savezom zvanično je otpočeo u julu 1947. kada je Staljin odbio da prihvati Maršalov plan za Sovjetski Savez. Pretnja koju su predstavljali Nacisti tokom rata, sada je zamenjena pretnjom od strane komunističkih špijuna. Tako je i Holivud postao meta inkvizicije koja je ponizila ili uništila na stotine pripadnika ove industrije. Godine 1947. Unutrašnji komitet za antiameričku aktivnost, na čelu sa senatorom Džozefom Mekartijem, otpočeo je detaljnu istragu onoga što su nazivali „komunizam na filmu” (Kuk 2007: 54).

U posleratnom periodu za istoriju Holivuda značajna je 1947. godina koja predstavlja začetak jednog novog oblika cenzure u filmskoj industriji, koji je predstavljao značajnu opasnost za opstanak slobode govora i umetničkog izražavanja. Komitet za antiameričku aktivnost (House of Un-American Activities Committee – HUAC) počeo je sa održavanjem saslušanja koja su za cilj imala da istraže delovanja Komunističke partije u okvirima filmske industrije. Postojala je bojazan da bi komunistička delovanja mogla ugroziti ovu industriju ukoliko bi izvršila uticaj na sadržaj filmske produkcije koji bi obilovao prokomunističkim idejama i antiameričkim stavovima. To je dovelo do snažne podele zaposlenih u ovoj grani industrije na dve grupe potpuno oprečnih stavova: jednih koji su smatrali da američki Kongres nema pravo da sprovodi ovakva saslušanja

jer svaki radnik ima pravo na slobodu mišljenja, lične stavove i politička verovanja koja su mu zagarantovana Ustavom; i onih drugih koji su pristajali na svedočenja kako bi zaštitili interese svoje zemlje za koju su smatrali da je u opasnosti od neprijateljskog komunističkog delovanja (Monaco 2010: 115). Pojedini članovi filmske zajednice su dobrovoljno pristajali da svedoče na saslušanjima koje je HUAC sprovodio i među njima se mogu spomenuti značajne ličnosti poput: Džeka Vornera, Luisa B. Majera, glumaca Roberta Montgomerija, Roberta Tejlora, Garija Kupera, Ronalda Regana. Međutim, bilo je i onih svedoka koji su pozvani na saslušanje jer su bili osumnjičeni kao Komunisti a odbili su da svedoče, među kojima je bio najveći broj holivudskih scenarista. Jedan od njih bio je i Bertolt Breht koji nije hteo da prizna da je član Komunističke partije pa je u strahu od zatvora pobjegao u rodnu Evropu. Ostali su bili optuženi za nepoštovanje suda pošto su odbili da svedoče i njih šestoro je bilo kažnjeno zatvorskom kaznom. Nakon toga, uslediće drastične mere Udruženja filmskih producenata, koje zvanično objavljuje da više neće zapošljavati komuniste što za posledicu ima stvaranje Crne liste na kojoj su se našli svi oni filmski radnici koji su bili osumnjičeni kao komunisti (Monaco 2010: 116). Sva ova saslušanja, podele unutar filmske industrije, formiranje Crne liste, ideološke i političke razlike i neslaganja, snažno su uticala na dalji razvoj Holivuda. Tokom četrdesetih i pedesetih godina, producenti, scenaristi i reditelji izbegavali su da snimaju filmove koji bi se bavili temom socijalnih nepravdi ili filmove političke tematike, na taj način sprovodeći neku vrstu autocenzure.

Holivud je šezdesetih godina po prvi put u istoriji zaostajao za svetskom kinematografijom u svakom smislu i komercijalnom i tehnološkom, čak i estetskom. Industrija je i dalje pravila filmove po stilskim konvencijama četrdesetih i pedesetih, nesvesna da je došlo do promene u sastavu i ukusu publike koju su sada činili uglavnom mladi, obrazovani i imućniji ljudi, mahom pripadnici srednje klase. Međutim, 1968. godine cenzura je u potpunosti ukinuta i zamenjena sistemom ocenjivanja. Nekadašnji kulturni tabui koji su apsolutno zabranjivali prikazivanje scena seksa, nasilja ili smrti sad su zamenjeni eksplicitnim scenama u kojima je doslovno sve bilo dozvoljeno (Kuk 2007a: 207).

1.3. Cenzura filmske produkcije u doba klasičnog Holivuda

Svakako treba istaći da cenzuru američkih filmova ne sprovodi sama država, već udruženja filmske industrije, oglašivači, određene grupe koje se zalažu za sprovođenje svojih ličnih interesa. Svi oni mogu da kontrolišu koji filmovi će se proizvesti i na koji način će se odvijati njihova distribucija i prikazivanje u bioskopima. Tokom samog početka razvoja filmske industrije, ona nije imala slobodu govora kakvu je oduvek uživala štampa, jer se na film gledalo kao na komercijalni proizvod koji nastaje radi ostvarivanja profita. Tek 1952. godine Vrhovni sud Amerike, igrane filmove svrstao je u medij koji takođe podleže zaštiti koju pruža Prvi amandman američkog ustava (Dwyer 2009: 30). Ovom presudom sud je, takođe, film proglasio značajnim medijem za razmenu ideja, priznajući njegov značaj za formiranje javnog mnjenja, smatrajući da filmski medij može istovremeno da informiše i zabavlja svoju publiku.

Ironična je činjenica da je Holivud sam nametnuo vrstu autocenzure koju je sprovodilo Udruženje američkih igranih filmova (Motion Picture Association of America – MPAA) koje je za cilj imalo zaštitu krupnog kapitala. Ovo udruženje filmske industrije je podržalo donošenje Hejzovog zakona 1930. godine po kome se nijedan film nije mogao naći u distribuciji ukoliko bi prekršio neko od trideset propisanih pravila koja su za cilj imala zaštitu moralnih vrednosti američkog naroda. Filmovi nisu smeli biti u suprotnosti sa moralnim standardima, stoga, publika nije smela da saoseća sa kriminalcima ili onima koji su počinili bilo kakvo zlo delo. Zakoni su bespogovorno morali biti poštovani, dok filmovi nisu smeli da prikazuju ubistvo, seks, obnaženost, vulgarnosti ili bilo kakvo vređanje nacionalnog ponosa američkog naroda (Dwyer 2009: 31). Pravi motivi koji su ležali u osnovi cenzure bili su pragmatični, jer su štitili krupna ulaganja kapitala u filmsku produkciju. Revizije scenarija bile su pre svega ekonomske prirode a filmski sadržaj je strogo kontrolisan kako bi studio zaštitio film kao svoj tržišni proizvod. Produkcijski kod isticao je u prvi plan moralnu važnost koju film kao medij ima u društvu, kao jedan od najpopularnijih oblika moderne umetnosti i oblika zabave koji zauzima značajno mesto u životima svih Amerikanaca. Međutim, umetnik je taj koji uprkos autocenzuri i nametnutim ograničenjima svojom kreativnošću pronalazi način da pruži svoj umetnički izraz i stvori estetsku vrednost svog umetničkog dela.

Produkcijski kod bio je izuzetno represivan. Bilo je zabranjeno snimanje „scena strasti“, dok se sveta institucija braka i porodice morala stalno čuvati, mada se bračni parovi nisu smeli prikazivati u istom krevetu. Preljuba, nedozvoljeni seks, zavođenje ili silovanje smeju se samo nagovestiti i to samo ako je to apsolutno neophodno za tok priče i ako su počinioci na kraju filma surovo kažnjeni, na primer smrću u nekom iznenadnom udesu ili od bolesti. Bilo kakvi vulgarni izrazi bili su zabranjeni. Na filmu nije smela da se prikaže nikakva naznaka prostitucije, mešanja rasa, seksualnih devijacija, narkomanije, golotinja, seksualno sugestivni plesovi ili kostimi, prekomerno ili požudno ljubljenje i prekomerno piće. Bilo je zabranjeno kritikovati bilo koji aspekt religije, pokazati surovost prema životinjama ili deci ili prikazivati hirurške operacije (Réka 2008a: 99).

Najsloženije strukture ovog Kodeksa odnosile su se na prikazivanje kriminala. Bilo je zabranjeno prikazivati detalje zločina ili slikati mašinke, automatske puške ili bilo kakvo oružje. Policajci nisu smeli da ginu u rukama kriminalaca a sve kriminalne aktivnosti u filmu morale su biti kažnjene. Samoubistvo i ubistvo se moraju izbegavati, osim ako je to zaista neophodno zbog zapleta priče, dok je prikazivanje masakra ili bilo kakve brutalnosti bilo apsolutno zabranjeno. Od 1934. do sredine pedesetih, ovaj zakon je strogo upravljao sadržajem američkih filmova. Nijedan studio nije mogao da distribuirati ili prikaže nijedan film bez zvaničnog odobrenja Uprave za kodeks proizvodnje sa potpisom Brina kao direktora. Rejmond Muli ovako predstavlja čitav proces:

1. Preliminarna Konferencija Brina ili drugih službenika PCA (Production Code Administration) sa producentom, na kojoj je razmatrana osnovna priča pre nego što bi njena adaptacija za filmsko platno bila napisana ili kupljena; u ovoj fazi je priča u celini razmatrana u pogledu njenog slaganja sa Kodeksom.
2. Pažljiva analiza scenarija koji je podnela na uvid produkcijska kompanija.
3. Sastanak posvećen scenariju, s piscima i ostalima, radi sprovođenja u delo potrebnih promena u scenariju.
4. Pisana Brinova dozvola za produkciju scenarija.
5. Nastavak sastanaka tokom produkcije, tako da se svaka promena u knjizi snimanja kao i u kostimima ili scenografiji, može nadgledati i odobravati.
6. Pregled sekvenci pojedinačno tokom same produkcije kadgod je producent nesiguran da li se film odvija u skladu sa kodeksom; ovo se obavlja na zahtev producenta.
7. Pregled završenog filma u bioskopskoj sali PCA za koji su zadužena ista dva službenika PCA koja su radila na knjizi snimanja, kao i treći koji prvi put vidi dati film.

8. Posle brisanja scena, dijaloga, itd., koji nisu u skladu s Kodeksom, izdavanje potvrde Uprave za Kodeks proizvodnje (PCA) (Kuk 2005: 390).

Jedan od glavnih razloga zašto su vlasnici studija prihvatili sistem cenzure bio je ekonomski razlog, jer je postojala opasnost od bojkota tokom najtežeg perioda Velike depresije, koji bi svakako doveo do bankrota. Stoga su studiji podilazili širokim narodnim masama, pružajući publici ono što su mislila da ona želi da vidi. Producenti su smatrali da bi Produkcijski kod mogli da iskoriste kao sredstvo postizanja još efikasnije produkcije. Na primer, ljubavna priča mogla je da se razvija samo u jednom pravcu ka braku, dok su preljuba ili kriminal morali biti kažnjeni nekakvom bolešću ili užasnom smrću. Kodeks je na taj način predstavljao okvir za pisanje scenarija a studiji su bili u mogućnosti da kontrolišu knjigu snimanja (Kuk 2005: 391).

Tematski posmatrano, filmsko stvaralaštvo tokom tridesetih godina XX veka, u početku je pokazivalo naročitu naklonost za ljude koji su živeli na margini američkog društva. U filmovima Grifita i Čaplina možemo videti tu vrstu identifikacije sa siromašnim ljudima, a i u drugim filmskim ostvarenjima često je uzdizana moralna vrednost onih koji su živeli od plodova svog rada, obrađujući zemlju i boreći se za opstanak. Ti ljudi bili su oličenje američkog sna, plemenitosti i dobrote, dok je sva vrsta korupcije i kriminala poticala iz velikih gradova. Filmovi ovog perioda bavili su se temom tradicionalnih američkih vrednosti, ističući porodicu i zajednicu u prvi plan. Upravo jedan od najznačajnijih filmova tog perioda je i film *Plodovi gneva* u režiji Džona Forda koji je u sebi nosio dosta levičarskih ideja svoga vremena. Nakon što je Deril Zanuk otkupio prava za ovaj film, studio 20th Century Fox naišao je na snažan otpor i pokušaj zabrane snimanja filma koji je trebalo da prikaže sadržaj dosta radikalnog Stajnbekovog romana. Brin koji je bio na čelu Produkcijskog koda ipak je odobrio snimanje, ali pod uslovom da se pronađe neka vrsta ravnoteže između potresnog prikaza teških uslova života migranata i pozitivnih slika života u jednom od vladinih kampova. Takođe, zahtevano je i da završnica ovog filmskog ostvarenja mora pružiti gledaocima veru i nadu u bolju budućnost. Tako je Džon Ford uspeo da stvori dosta vernu adaptaciju Stajnbekovog dela, prikazujući nevolje i eksploataciju američkog naroda u periodu Velike depresije, sačuvavši i političke stavove Toma Džouda ali istovremeno stavljajući akcenat u filmu na očuvanje porodičnih vrednosti. Per Lorenc zamerao je ovom filmskom ostvarenju da nije u dovoljnoj meri dokumentaristički predstavilo stradanje migranata i surove uslove života ali da je ipak dalo veran prikaz krvavog nasilja koje se dešavalo u migrantskim kampovima, dok je

Galager pak smatrao da je malo filmova koji su „buntovni, ogorčeni i hrabri“ poput *Plodova gneva* (Neve 1992: 36). Ovo filmsko ostvarenje govori u prilog tome, da je uprkos strogim pravilima cenzure, Holivud ovog perioda ipak predstavljao industriju demokratskih načela.

Tokom pedesetih godina dolazi do promene opšte atmosfere u društvu pa samim tim i u holivudskoj filmskoj industriji. Moralni standardi koje je nametao Produkcijski kod postepeno su se našli u sukobu sa interesovanjima publike, pa samim tim i finansijskim interesima filmske industrije. U američkom društvu toga doba tema seksualnosti postaje epicentar interesovanja, naročito sa razvojem psihoanalize. Imajući u vidu da je interesovanje publike za bioskope osetno opadalo, nezavisni producenti ali i filmski studiji, bili su pod pritiskom da probude interesovanje publike tako što će ponuditi filmove senzacionalne tematike. Stoga, tokom ovog perioda, nastaju i prva filmska ostvarenja koja se bave do tada zabranjenim temama kao što su preljuba, zavisnost od narkotika ili homoseksualnost (Lev 2003: 89).

Prve naznake oslobađanja holivudske filmske produkcije od snažnog uticaja cenzure Produkcijskog koda, predstavljala je filmska adaptacija drame Tenesi Vilijamsa *Tramvaj zvani želja* u režiji Elije Kazana, koji se u bioskopima pojavio 1951. Ovo filmsko ostvarenje u mnogome se razlikovalo od filmova koji su nastajali tokom tridesetih i četrdesetih godina i predstavljalo je prekretnicu u holivudskoj produkciji jer je po prvi put na velikom platnu prikazana animalna seksualnost, porodično nasilje, kockanje – teme koje su do tad bile strogo zabranjene. Ovaj film ujedno je označio i početak „komercijalnog američkog umetničkog filma“, koji nastaje usled sve snažnijeg uticaja evropske filmske produkcije (Réka 2008aa: 101).

Godine 1956. dolazi do neke vrste revizije pravila Produkcijskog koda koja postaju donekle fleksibilnija. Na primer teme kao što su: abortus, porođaj, narkotici, sada su smeli biti prikazivani na filmu. Takođe izostaje pravilo koje zabranjuje prikazivanje odnosa između pripadnika bele i crne rase. Što se tiče nasilja na filmu bilo je i dalje zabranjeno prikazivati ekstremno nasilje i svaki oblik nečovečne brutalnosti (Lev 2003: 93). U prilog reformisanih pravila Produkcijskog koda govori i primer filma *Neki to vole vruće* iz 1959. godine u kome se na šaljiv način prikazuju šale na račun seksa ili zamene polova. Čitav sistem holivudske autocenzure do kraja pedesetih godina postaje daleko fleksibilniji usled liberalizacije Katoličke crkve i promene u ukusima i očekivanjima američke filmske publike. Što se tiče državne cenzure, država je imala pravo da zahteva da se u montaži filma određene scene izostave ili da pak zabrani prikazivanje određenog

filma u bioskopima. Međutim tokom šezdesetih godina cenzura je naglo slabila, tako da je na primer 1965. godine svega četiri američke države aktivno učestvovalo u cenzuri igranih filmova (Lev 2003: 99). Nakon trideset godina postojanja Produkcijskog koda i holivudske autocenzure koja je izbegavala da se bavi političkim i društvenim temama koje su smatrane neprihvatljivim, došlo je do radikalnih promena i po pitanju moralnih standarda i po pitanju političke podobnosti.

Prvi filmovi koji su predstavljali snažniji otpor cenzuri Produkcijskog koda bila su filmska ostvarenja poput *Zajmodavac (The Pawnbroker)* iz 1965. u režiji Sidnija Lameta, u kome je prikazano obnaženo žensko telo kako bi na autentičan način bio prikazan Holokaust. Još jedno filmsko ostvarenje koje nastaje kao adaptacija popularne drame Edvarda Olbija *Ko se boji Virdžinije Vulf (Who's Afraid of Virginia Woolf?)* u režiji Majkla Nikolsa iz 1966. sadržavao je eksplicitnu psovku što je bilo u potpunoj suprotnosti sa osnovnim načelom Kodeksa. Konačno 1968. Produkcijski kod je zamenjen sistemom rejtinga u kome su se filmovi delili u četiri kategorije: G – dozvoljen za svu publiku; M – film za odrasle i decu u pratnji roditelja; R – ograničen, mlađi od 16 godina samo uz pratnju roditelja; X – mlađim od 16 godina ulaz je zabranjen (Réka 2008a: 102).

Do ublažavanja strogih pravila propisanih Kodeksom i njegovog konačnog gašenja došlo je dugim i postepenim procesom koji je trajao u periodu od 1954. do 1968. godine. Krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina dolazi do pojave televizije kao novog medija koji će u značajnoj meri preuzeti primat nad bioskopima, naročito kod starije i konzervativnije publike. Takođe važnu ulogu je odigralo i suđenje koje se održalo 1948. godine u kome je Vrhovni sud doneo odluku da se filmski studiji odvoje od lanaca bioskopa i time je prekinut dugogodišnji monopolistički položaj holivudskih studija dok su bioskopi po prvi put bili u mogućnosti da prikazuju filmove nezavisnih produkcija ili strane evropske filmove. S obzirom da ovi filmovi nisu prolazili strogu kontrolu Produkcijskog koda, njihovi sadržaji bili su slobodniji, a samim tim postali su značajna konkurencija Holivudu. Stoga je Kodeks postepeno popuštao u svojim strogim stavovima ali tokom šezdesetih godina to se pokazalo nedovoljnim. Seksualna revolucija zahvatila je i američko društvo koje se opiralo strogim moralnim načelima katoličke crkve i konzervativaca (Réka 2008a: 102).

Sama reč cenzura u sebi nosi negativne konotacije jer predstavlja ograničavanje slobode i kreativnosti. Džeremi Bentam rekao je: „Zlo koje proizilazi iz cenzure, nemoguće je izmeriti, jer

je nemoguće utvrditi gde se završava“ (Réka 2008a: 86). Cenzura sama po sebi nameće ograničenja koja su uslovljena različitim motivima i koja imaju različite ciljeve, ali istovremeno ona može usloviti razvoj kreativnosti i domišljatosti kod filmskih stvaralaca koji u svom radu pokušavaju da nađu drugačije načine kojima bi izrazili svoje umetničke stavove. Upravo ono čime se bavi ovaj rad jeste analiziranje načina na koji su veliki umetnici poput Majlstouna, Forda, Fleminga i Kazana našli svoj umetnički izraz u filmskim adaptacijama Stajnbekovih romana, koji su vrlo često po svojoj tematici i naraciji bili u suprotnosti sa moralnim vrednostima koje je nametao Produkcijski kod kao osnovni zakon cenzure holivudske produkcije. Svi ovi reditelji sa uspehom su ostvarili svoju umetničku viziju Stajnbekovih dela, te stoga možemo zaključiti da uprkos rigidnim zakonima Produkcijskog koda filmovi *O miševima i ljudima*, *Plodovi gneva*, *Tortilja flet* i *Istočno od raja* predstavljaju izuzetna umetnička ostvarenja. Cenzura nije sprečila ove reditelje da ostvare svoju viziju Stajnbekovih dela, već je predstavljala neku vrstu podsticaja da se pronađu nova umetnička rešenja kojima se neće narušiti osnovna Stajnbekova premisa, ideja, tema ili narativni tok. Neke od ovih filmskih adaptacija su bliske originalu a neke slobodne u svom filmskom narativnom toku ali svaka od njih ostaje u potpunosti verna originalnoj piščevoj ideji.

1.4. Društveni, politički i kulturni kontekst procesa adaptacije

Današnji stav kritike, u odnosu kako na književnost tako i na film, jeste da su to umetničke forme koje svoju vrednost ostvaruju izražavajući svoje ideje, osećanja i stavove, na sebi svojstven način, čime ostvaruju svoju umetničku vrednost. U periodu od 1920. do 1980. filmska kritika je postepeno razvijala teoriju estetike koja se poput književnih studija zasnivala na pojmovima kao što su autor, delo, poetika i time je promenjena uloga filma koji od sredstva masovne komunikacije dobija status umetnosti. Međutim, ne smemo zanemariti činjenicu da ova dva medija: književnost i film, svojim diskursom prenose mnoštvo različitih značenja koja pre svega pružaju uvid u stanje društva jednog vremena. Ona mnogo više govore o načinu društvene interakcije i svedoče o načinu kako društvo formira svoj sistem odnosa i sistem vrednosti, nego što svedoče o ličnom autorovom viđenju sveta koji ga okružuje. Zapravo socijalni faktor i život jednog društva igraju ključnu ulogu (Casetti 2004: 82).

Gledano iz ove perspektive adaptaciji se ne pristupa kao delu koje oponaša neko drugo delo ili predstavlja njegovo ponovno čitanje, već je ovde reč o ponovnom pojavljivanju nekog elementa (kao što je zaplet, tema, likovi itd.) ali u jednom novom polju diskursa (Casetti 2004: 82). To ponovno pojavljivanje predstavlja jedan novi diskurs koji nastaje u određenom vremenu i prostoru u kome se društvo nalazi, a da istovremeno sa sobom nosi sećanje na nekakav prethodni diskurs. Bitno je da se stvara jedna nova komunikativna situacija koja može imati i sličnosti i razlike u odnosu na prethodnu, ali je sada važnije istaći njenu novu ulogu u datom polju diskursa, nego insistirati na vernosti izvornom tekstu. Identitet adaptacije se više zasniva na novoj ulozi koju ona preuzima, nego na podudarnosti formalnih elemenata (Casetti 2004: 82).

Analiza adaptacije ne treba da se zasniva samo na formalnim aspektima upoređivanja originalnog i adaptiranog teksta ili da se svodi isključivo na posmatranje narativne strukture ova dva teksta sa osvrtom na razlike koje među njima postoje, jer adaptacija ne predstavlja samo formu varijacije. Pre svega moramo uzeti u obzir da izvorni tekst i adaptacija nastaju u različitim društvenim i istorijskim okolnostima. Stoga kada sagledavamo jednu adaptaciju ne smemo se osloniti samo na strukturalnu analizu i poređenje forme i sadržaja, već se akcenat mora staviti na dijalog između teksta i njegovog konteksta (Casetti 2004: 83). „Adaptacija je prvenstveno fenomen rekontekstualizacije teksta ili reformulisanje njene komunikativne situacije“ (Casetti 2004: 83).

Interesantno je istaći činjenicu da je upravo u ranom periodu razvoja kinematografije nastajao veliki broj filmskih adaptacija što je govorilo u prilog da se u tom periodu radilo na podizanju filma kao institucije. Predstaviti priču koja je već poznata iz književnosti, filmskim jezikom, značilo je istražiti na koji način je bioskop mogao da obnovi i intezivira odnos između teksta, njegovog filmskog izraza i publike (Casetti 2004: 84). Smatralo se da je film u stanju da publici pruži jedno novo, spektakularnije i daleko intenzivnije iskustvo. Vremenom je film ostvario isti onakav značaj i umetničku vrednost kakvu je imalo pozorište, postavši institucija, zauzeo je značajno mesto u kulturi.

Adaptirati znači prebaciti se iz jedne komunikativne situacije u drugu i pri tom voditi računa o tome kako će publika prihvatiti određenu priču, temu ili likove; te stoga novi život teksta u mnogome zavisi od prijema publike. Nije svaka adaptacija uspešna baš iz razloga što može biti loše zamišljena, neadekvatna ili potpuno izmeštena iz svog vremena i prostora. Kada ocenjujemo

njenu uspešnost svakako se ne možemo osloniti isključivo na poređenje filma i književnog dela, već moramo uzeti u razmatranje društvene i kulturne prilike toga vremena (Casetti 2004: 88).

Kontekst ima značajnu ulogu u procesu adaptacije jer način interpretacije neke priče može pretrpeti radikalne promene u zavisnosti od okvira konteksta – u odnosu na prostor i vreme, u odnosu na društvo i kulturu; jer ni jedno umetničko delo ne nastaje u vakumu (Hutcheon 2006: 142). Promene su neizbežne jer se kontekst neprekidno menja, počev od sistema vrednosti pa do istorijskih prilika. Stoga priča koja ulazi u proces adaptacije mora ići u korak sa vremenom u kojem se društvo nalazi, u okviru koga se mogu odigravati značajne političke, socijalne ili kulturološke promene. U trenutku samog procesa, adaptirano delo nastaje u okvirima trenutnog društvenog, političkog i kulturnog konteksta, a mi kao publika moramo imati u vidu da se njegovi okviri menjaju kroz vreme (Hutcheon 2006: 148).

Adaptacija ima tu prednost što određene ideje i teorije može sagledati u prvobitnom kontekstu u kome one nastaju, a zatim ih sa jedne vremenske distance može transformisati u okvire novog vremena i prostora. Stoga one predstavljaju transformaciju već postojećih umetničkih dela u jedan nov kontekst (Hutcheon 2006: 150). Onaj ko adaptira neko delo ima slobodu da unosi razne vrste promena tokom samog procesa. Samim tim njegove ideje ili politički stavovi ne moraju se podudarati sa idejama autora izvornog dela. Upravo takav primer možemo videti kod filmskog ostvarenja *Plodovi gneva* Džona Forda iz 1940. godine kome je zamereno da se u svojoj interpretaciji udaljio od prvobitnih socijalističkih stavova kakve je Stajnbek zastupao u svom istoimenom romanu (Hutcheon 2006: 153).

Možemo poći od pretpostavke da ukoliko bi adaptirano delo ostalo u potpunosti verno originalu da bi mu to omogućilo da dostigne teoretski ideal, ali takav postupak je zapravo nemoguć (Hutcheon 2006: 171). Adaptacija mora dovesti do promena počev od samog čina sažimanja materijala pa do uticaja cenzure ili povlašćivanja raznim društvenim normama (Hutcheon 2006: 171). Adaptacija nije puka reprodukcija već poznate priče, ona vešto prepliće ponavljanje već poznatih motiva sa novinama, kombinuje sećanja i promene, doslednost i varijacije (Hutcheon 2006: 173). Ona se suočava sa izazovima koje joj kontekst nameće kao na primer: „kako adaptirati pisani tekst u filmske slike u okvirima kulture gde sam čin vizuelne prezentacije nailazi na tabue i zabrane?“ (Hutcheon 2006: 174).

U analizi jedne adaptacije od izuzetne je važnosti da dok razmatramo njen zaplet obratimo pažnju ne samo na one delove koji su prikazani u filmu, već i na one koji su izostavljeni ili potisnuti, koji su ostali 'nevidljivi' za publiku (Casetti 2004: 89). Takav način analize daleko je od tradicionalnog komparativnog i on nas nagoni na razmišljanje i tumačenje zbog čega su određeni elementi izostavljeni, šta je to što ih čini društveno neprihvatljivim, te su kao takvi izvan filmskog diskursa. Filmska industrija je kroz istoriju morala da prođe kroz niz pregovora ili prilagođavanja, kako bi se smatrala društveno prihvatljivom i pogodnom za prijem kod publike. Zato društvena pozadina igra jednu od ključnih uloga u analizi određene filmske adaptacije, jer svako društvo u određenom trenutku stavlja pred sebe nove izazove i eksperimentiše sa sistemom vrednosti, značenja ili društvenih odnosa (Casetti 2004: 90). Endru smatra da teorija adaptacije mora da se okrene sociološkom stanovištu i da postavi pitanje koja je njena uloga u kinematografiji. Zbog čega se film okrenuo korišćenju književnih prototipova i zašto su književni uzori imali tako značajan uticaj na razvoj kinematografije i njene stilske evolucije (Andrew 1992: 427)?

Lični i politički motivi još jedan su od razloga kada se donosi odluka koje će delo biti adaptirano. Neki kritičari smatraju da prave umetničke adaptacije ne smeju ličiti na svoje originale (Hutcheon 2006: 92). Adaptacijom Šekspirovih dela svakako se želi doprineti nekoj vrsti kanona kulturnog autoriteta. Adaptacija može poslužiti i kao neka vrsta društvene ili kulturne kritike. Adaptacije mogu artikulirati svoju političku poziciju. Teorija adaptacije mora uzeti u razmatranje kako lične razloge onog ko adaptira određeno umetničko delo, tako i kulturne i istorijske prilike koje su uticale na izbor određenog dela kao i načina na koji je to izvedeno. Motivi koji utiču na proces adaptacije su kompleksni počev od ekonomskih, pravnih, kulturnih, političkih pa do ličnih (Hutcheon 2006: 95).

Motiv nastanka adaptacije ne može se svesti na materijalnu korist jer su razlozi daleko dublji – ona ima potrebu da ispriča priču koja predstavlja svedočanstvo o ljudskim delima i o svetu kakvim ga poznajemo. Te priče su univerzalne i svoj put pronalaze kroz razne medije. One se zasnivaju na kulturnoj baštini jer „nama su neophodne iste priče, iznova i iznova, kao jedan od najmoćnijih, možda najmoćniji način za potvrđivanjem osnovne ideologije naše kulture“ (Hutcheon 2006: 176). Adaptacije svojim transponovanjem jedne iste priče kroz različite medije zapravo daju specifičnu sliku jedne kulture, njene ideologije i univerzalnih ljudskih vrednosti. I to je ono što doprinosi njihovoj popularnosti, njihovoj mogućnosti evolucije i prilagođavanja nekom

novom vremenu i prostoru, nekim novim shvatanjima i kulturama. Otuda se na adaptacije ne može gledati kao na sekundarni proizvod niže vrednosti, jer kao takve, one nikad ne bi opstale i preživjele (Hutcheon 2006: 177).

II Šta je zapravo filmska adaptacija književnog dela?

- Kao prvo adaptaciju sagledavamo kao formalni entitet i kao proizvod i kao transpoziciju određenog književnog dela pri tom imajući u vidu promenu medija, eventualnu promenu žanra, promenu okvira ili konteksta, promenu tačke gledišta u okviru nove interpretacije (Hutcheon 2006: 8).
- Zatim na adaptaciju gledamo kao na stvaralački proces koji sam po sebi podrazumeva novu interpretaciju i čin stvaranja novog umetničkog dela. U tom stvaralačkom procesu osnovna premisa je da se sačuva priča preuzeta iz originalnog književnog dela ali da se njoj istovremeno udahne novo viđenje koje će uspešno komunicirati sa publikom (Hutcheon 2006: 8).
- Adaptacija je forma intertekstualnosti jer u procesu percepcije mi kao publika imamo različite doživljaje filmskog medija u odnosu na književno delo. Ona je višeslojna i u sebi nosi kako repeticiju originalnog izvornog teksta tako i varijacije novog umetničkog stvaralaštva (Hutcheon 2006: 8).

Suzan Hejvord kaže: „Adaptacija književnog dela stvara novu priču, ona nije ista kao originalna, ona dobija potpuno novi život, kao i sami likovi“ (Réka 2008: 44). Hejvord polazi od stanovišta da je filmska adaptacija nečija tuđa fantazija i jedan nov način čitanja i viđenja određenog teksta. Devit Bodin smatra da: „filmske adaptacije književnih dela, bez sumnje, predstavljaju kreativan proces; taj zadatak zahteva neku vrstu selektivne interpretacije a u isto vreme i sposobnost da se stvori i sačuva određena atmosfera“ (Réka 2008: 44).

Ako bismo adaptaciji pristupili kao procesu tumačenja izvornog romana to bi nas dovelo do zaključka da su takva tumačenja beskonačna pa samim tim i broj adaptacija. Svaka adaptacija je zapravo novo tumačenje režisera ali istovremeno oslikava i kulturološki uticaj određenog vremena u kome nastaje (Stam 2000: 63).

Prilikom analize filmskih adaptacija Stajnbekovih romana uzećemo u razmatranje na koji način je osnovna nit priče preuzeta iz originalnog dela transponovana u filmsku priču sagledavajući niz važnih elemenata poput tema, događaja, likova, motivacije, tačke gledišta autora, konteksta, simbola, vizualizacije (Hutcheon 2006: 10). Vrlo je česta pojava da u procesu adaptacije dolazi do

značajnih promena u pogledu fabule i narativnog toka romana. Adaptacija često zahteva promenu vremenske odrednice u smislu skraćivanja ili produženka određenih scena kao i promenu samog narativnog toka u smislu redosleda događaja u odnosu na originalno delo (Hutcheon 2006: 11). Upravo takve promene za cilj imaju isticanje određenih scena i njihovo postavljanje u žižu interesovanja publike sa ciljem prenošenja određene poruke autora adaptiranog dela. Takve izmene mogu dovesti do značajnih transformacija u odnosu na originalnu nit fabule i do stvaranja potpuno različitih završetaka što je čest slučaj u filmskoj produkciji. Takav primer predstavlja i film *Plodovi gneva* u režiji Džona Forda gde će se analizirati na koji način i zbog čega je došlo do značajnih izmena u završetku filmske priče u odnosu na roman.

U procesu transpozicije iz jednog medija u drugi analizom uočavamo da se uvek nešto dobija a nešto gubi (Hutcheon 2006: 16). Promene su neizbežne i one su uslovljene kako promenom forme i prelaskom sa reči na slike tako i načinom interpretacije onog ko adaptira i stvara novo umetničko delo, jer je on taj čiji senzibilitet, interesovanja i talenat utiču na način kako prisvaja tuđu priču a zatim je preoblikuje i predstavlja publici kao svoju ličnu viziju. Adaptacija stoga postaje čin prisvajanja, potom interpretacije i konačno stvaranja jednog novog umetničkog dela (Hutcheon 2006: 20). Adaptacija nije proces kopiranja i imitacije originala već kreativnog stvaralaštva i utoliko se neuspešnim filmskim adaptacijama može zameriti prvenstveno nedostatak umetničke kreativnosti da se stvori novo autonomno delo (Hutcheon 2006: 20).

Značajnu ulogu u stvaralačkom procesu adaptacije igraju društvene i kulturne prilike vremena u kome nastaje. Faktori takvog uticaja su mnogobrojni od političkih i ekonomskih do ličnih i estetskih dok se interpretacije mogu smenjivati od bukvalnih do ideoloških (Hutcheon 2006: 28).

Kod adaptacije svakako se moraju uzeti u obzir i ekonomski faktori kao što su finansiranje i distribucija različitih medija i umetničkih formi. Često se tokom procesa adaptacije mnogi kulturni, socijalni ili istorijski faktori moraju uskladiti sa potrebama tržišta a upravo je to razlog negativnih kritika na račun nastanka popularne kulture koja je podređena zahtevima tržišnog kapitalizma (Hutcheon 2006: 30). To su dva glavna izvora negativnih kritika kada su u pitanju adaptacije: odstupanje od vernosti originalnog teksta a sve zarad podilaženju zahtevima tržišne ekonomije.

Robert Stem koji se prvenstveno bavio analizom filmskih adaptacija romana, pak smatra da postoji analogija između ova dva medija. On smatra da su adaptacije hibridne forme i neka vrsta mutacije koja zapravo pomaže izvornom romanu da preživi (Hutcheon 2006: 31). Kako adaptacije nastaju u nekom novom kulturnom ili društvenom okruženju one transponuju originalne priče na jedan nov način preobražavajući priču u jedno novo ruho, ne samo u cilju kako bi ona nastavila da živi, već i da se dalje razvija (Hutcheon 2006: 31). Neke priče su, za razliku od drugih, od daleko većeg značaja za određeno kulturno okruženje, stoga se one stalno iznova pripovedaju i adaptiraju, istovremeno prilagođavajući se novonastalim uslovima sredine. Te nove filmske adaptacije ne samo da opstaju, one zapravo postaju sve bolje i uspješnije. Takav primer predstavljaju upravo adaptacije Stajnbekovih romana poput one *O miševima i ljudima* iz 1992. godine Gerija Siniza ili *Neizvesna bitka* iz 2016. godine u režiji Džejmisa Franka.

Adaptacija je neka vrsta *transkodiranja* u različit niz konvencija koje nameće promena medija pri čemu značajnu ulogu igraju komunikativne i socijalne dimenzije tog medija (Hutcheon 2006: 33). Sama ideja o postojanju neke vrste hijerarhije u umetnosti mora biti odbačena kao takva, jer svaka umetnost poseduje vlastitu formu i određene specifičnosti i „svaki medij, prema načinu na koji koristi, kombinuje i umnožava već poznate načine izražavanja – kao što su ritam, pokret, gest, muzika, govor, slika, zapis – poseduje vlastitu energiju komunikacije“ (Hutcheon 2006: 34). Robert Stem smatra da je filmska umetnost najsveobuhvatnija jer „film poseduje složen jezik koji se sastoji od različitih načina izražavanja – sekvenca slika, muzike, fonetskih zvukova i buke – bioskop je nasledio sve umetničke forme povezane sa ovim načinima izražavanja – vizuelizaciju fotografije i slika, pokret plesa, dekor arhitekture i pozorišno izvođenje“ (Hutcheon 2006: 35).

Stem smatra da kada govorimo o teoriji vernosti adaptacija mora ostati dosledna suštini svog medijskog izraza a ne isključivo originalnom tekstu romana. Svaki medij ima svoje karakteristike, te se stoga roman zasniva na pisanoj reči, za razliku od njega, film se sastoji od mnoštva elemenata kao što su: pokretne fotografske slike, zvuk, muzika, scenario; što nas dovodi do zaključka da je filmski izraz daleko složeniji i bogatiji (Stam 2000: 59). Dok roman sadrži isključivo likove, film pored likova predstavlja i glumce, koji opet sa sobom donose određenu vrstu interteksta jer ih gledaoci često vezuju za njihove prethodne uloge. Bioskop obiluje mnoštvom simbola, kako književnih tako i vizuelnih, i pod snažnim je uticajem raznih ideologija, različitih estetika, drugih umetnosti i kulture uopšte. Bioskop je ujedno sinestetička i sintetička

umetnost, sinestetička jer uključuje više čula (i čulo vida i čulo sluha) i sintetička jer u sebi povezuje više različitih umetnosti kao što su: književnost, pozorište, slikarstvo i muzika (Stam 2000: 61). Otuda potiču mnoge poznate definicije filma kao što su „slika u pokretu“, „skulptura u pokretu“, „muzika svetlosti“, ili „arhitektura u pokretu“, koje govore u prilog prožimanja filma i drugih umetnosti (Stam 2000: 62).

Stem smatra da je u procesu adaptacije često teško prikazati čak i samu srž osnovne fabule romana, jer je zapravo originalni tekst otvorena a ne zatvorena struktura, koja mnoštvom verbalnih signala pruža obilje različitih tumačenja (Stam 2000: 57). Adaptaciji se ne može pristupiti kao kopiji originala ili formi koja je po svom umetničkom značaju inferiornija u odnosu na književnost kao stariju umetnost. Vizuelnoj umetnosti se ne može pristupiti kao inferiornoj u odnosu na verbalnu umetnost (Stam 2000: 58).

Filmskoj adaptaciji romana kritičari zameraju pojednostavljivanje do koga mora doći usled sažimanja radnje romana, izvlačenja samog narativnog jezgra radi dramatizacije, što neminovno dovodi do gubitka složenosti njegove fabule. Međutim često pri većoj koncentraciji samog zapleta on dobija na svojoj snazi. Izostavljanje sporednih likova i tokova priče, detalja i komentara, kako bi se roman u pogledu vremena i prostora mogao prevesti na veliko platno, ne znači nužno oduzimanje već istovremeno dodavanje drugih elemenata kao što su glasovi, zvukovi, muzika, kostimi, arhitektura i mnogi drugi (Hutcheon 2006: 37). Stoga procesom adaptacije često dolazi do promene narativnog toka, epizoda i sekvenci, zapleta ili kulminacije pa čak i promena u samom završetku priče srećnog u tužan kraj i obrnuto. Režiser i glumci imaju ulogu interpretatora samog teksta i u tom procesu adaptacije, od pripovedanja do prikazivanja, opisi, naracija i misli moraju se transkodovati u dramske elemente kao što su govor, akcija, zvuk i vizuelne slike. Konflikti i ideološke razlike između likova moraju se čuti i učiniti vidljivim menjajući pri tom fokus na određene teme, likove i zaplete (Hutcheon 2006: 40). Adaptacija je proces vizuelizacije i prelaska sa domena mašte na stvaran konkretan prikaz. Uloga muzike je često u funkciji dočaravanja emocionalnog stanja kako bi se izazvala adekvatna reakcija kod publike (Hutcheon 2006: 41). Uloga kamere je značajna jer ona pruža mogućnost proširenja naše percepcije s obzirom da „film ima svoj vlastiti jezik forme“ kako navodi Bela Balaš (Hutcheon 2006: 43).

Pojedini kritičari film smatraju kulminacijom razvoja pojedinih žanrova i medija, polazeći od toga da je filmska umetnost najsveobuhvatniji medij. Ako pođemo od činjenice da se roman

razvio iz drame i da je pri tom po ugledu na nju razvijao likove i dijaloge, pri tom dodajući „vlastite karakteristike kao što su: unutrašnji monolog, refleksija, komentar, ironija itd., tako se i film razvio na osnovnim principima narativne proze i scenske drame, pri tom razvijajući vlastite tehnike i forme kao i način produkcije, distribucije i konzumacije“ (Hutcheon 2006: 52).

Međusobna povezanost pisca i kinematografije svakako postoji što možemo videti i u rečima Džozefa Konrada: „zadatak koji pokušavam da ostvarim je da putem moći pisane reči učinim da čujete, da osećate – i povrh svega, vidite“ (Hutcheon 2006: 53). Teško je napraviti granicu u kolikoj meri je moderan roman uticao na razvoj filma i obrnuto, koliko je film uticao na razvoj književnosti. Džordž Blustoun smatra da su se filmske adaptacije pojavile u trenutku kad je roman prolazio kroz krizu identiteta početkom dvadesetog veka, jer je film bio u stanju da živopisno dočara vizuelni i dramski narativni tok (Hutcheon 2006: 53).

Robert Meki smatra da film ne treba da koristi literarna sredstva poput *glasa naratora* kao uvod u pojedine filmske scene, jer je to pripovedanje a ne prikazivanje, pri čemu gledalac preusmerava fokus pažnje sa radnje koju gleda na reči koje čuje (Hutcheon 2006: 54). Ovakav pristup upotrebe glasa naratora često je korišćen da bi se jedan lik istakao u prvi plan. Međutim, Robert Stem smatra da većina filmova koristi kameru u ulozi naratora i na taj način preusmerava pažnju i menja gledišta drugih likova u određenim scenama (Hutcheon 2006: 55).

Postoje stavovi da se roman više bavi unutrašnjim svetom likova, njihovom složenom psihologijom, mislima i osećanjima, dok se film bavi spoljnim svetom i vizuelnom percepcijom. Takvog je mišljenja i Bertolt Breht koji kaže da „film zahteva spoljnu akciju a ne introspektivnu psihologiju“ (Hutcheon 2006: 57). Iz toga možemo zaključiti da film ne može proniknuti u unutrašnji svet likova jer prikazuje samo spoljnu stranu bez mogućnosti da nam dočara šta se dešava ispod vidljive površine. Samim tim unutrašnje misli i motivi teško se mogu iskazati dramskim sredstvima. Međutim, film je pronašao način da kinematografskim sredstvima i određenim scenama da simboličku vrednost, otkrivajući gledaocu šta se dešava unutar samih likova. Film za razliku od verbalnog teksta ima svoje tehnike kojima oslikava unutrašnji svet likova kao što su na primer krupni planovi koji stvaraju jednu psihološku prisnost (Hutcheon 2006: 58).

Robert Stem smatra da je film svojom tehnologijom u mogućnosti da umnožava prostor i vreme jer može predstaviti sve što poželi. Flešbekovi ili prikazi budućnosti, muzika i zvučni efekti

ili prikazi podsvesti kroz snove, doprinose osećaju izmeštanja iz realnosti (Hutcheon 2006: 59). Filmske tehnike su mnogobrojne i one vrlo uspešno dočaravaju nama kao publici taj unutrašnji svet likova, dok istovremeno on drugim filmskim likovima ostaje nepoznanica. Često je muzika važan element filma koji doprinosi promeni ritma emocija i promeni scenske dinamike.

Iako se smatra da je prozna fikcija fleksibilna po pitanju vremenske odrednice jer na jednostavan način u svega nekoliko reči može da izmesti radnju u prošlost ili budućnost, moramo uzeti u obzir da i film može sa lakoćom menjati vremenski tok uz pomoć tehničkih sredstava kao što su „fade in ili fade out“ gde jedan prizor za čas smenjuje drugi (Hutcheon 2006: 64). Roman može pružiti bilo kratak ili dug, detaljan ili površan opis nekog lika, radnje ili okruženja, dok na filmu upravo dužina nekog kadra ili krupan plan ukazuje na dramski značaj onoga što se prikazuje. Film gotovo manipuliše vremenom i prostorom na način na koji želi da prikaže određenu scenu i daje joj na značaju, pri tom kombinujući razne elemente.

Postavlja se pitanje da li elementi kao što su dvosmislenost, ironija, simboli, metafore, tišina ili odsutnost predstavljaju isključivo elemente proze ili se mogu prevesti u filmski medij? Prilikom procesa adaptacije teško je format romana svesti na filmski scenario i pri tom pored osnovne narativne niti sačuvati elemente kao što su simboli i metafore. Kamera mora izolovati određene scenske elemente i zadržati se na njima kako bi ukazala na njihov simboličan značaj (Hutcheon 2006: 71). Upravo dramatisacija ovakvih elemenata predstavlja najveći izazov u adaptaciji, o čemu ćemo govoriti u trećem poglavlju ovoga rada koje će se baviti analizom filmskih adaptacija Džona Stajnbeka.

2.1. Adaptacija i intertekstualnost

Linda Hačén u svom delu *Teorija Adaptacije* adaptaciju definiše kao: „produženu, planiranu i najavljenju ponovnu posetu određenom umetničkom delu” (Leitch 2012: 87), postavljajući zapravo pitanje: šta je to što ne predstavlja adaptaciju – koja vrsta interteksta se može smatrati adaptacijom a koja ne? Ono što Hačén naziva „pravilnom adaptacijom” (adaptation proper) su one vrste stvaralaštva koje svoju estetiku prvenstveno zasnivaju na vernosti originalnom tekstu (Leitch 2012: 87). Stoga se nameću pitanja: da li se onda svako izvođenje ili svaki kritički

komentar može smatrati adaptacijom? Koja je razlika između interteksta i adaptacije? Šta se može smatrati adaptacijom a šta *prisvajanjem* ili *apropriacijom*? (Leitch 2012: 88). Sanders to objašnjava na sledeći način:

Adaptacija označava vezu sa izvornim tekstom ili originalom. S druge strane apropiacija često predstavlja odlučniji način udaljavanja od datog teksta ka potpuno novom proizvodu ili oblasti kulture. Ovo može i ne mora uključiti generičku promenu, i može zahtevati upoređivanje jednog teksta naspram drugog...ali prisvojeni tekst ili tekstovi nisu uvek jasno označeni ili priznati kao što je to u procesu adaptacije. Oni se mogu naći u manje jasnom ili manje očiglednom kontekstu nego što je to slučaj sa filmskom verzijom neke kanonske drame (Leitch 2012: 88).

Lič se slaže sa stavom Linde Hačen da se adaptacija zasniva na „kontinumu intertekstualnih odnosa” (Leitch 2012: 88). Takođe Lič postavlja pitanje gde povući granicu između odgovarajuće i neodgovarajuće adaptacije, i koja bi uopšte bila svrha povlačenja ovakvih granica. Lič polazi od aksioma da je „adaptacija zbirka intertekstualnosti – jer su sve adaptacije očigledno intertekstovi, ali je daleko manje očigledno da su svi intertekstovi adaptacije” (Leitch 2012: 89). Stoga Lič iznosi devet tačaka koje govore u prilog odnosu između adaptacije i intertekstualnosti:

1. Adaptacije su isključivo kinematografske, uključujući samo filmove nastale po romanima, dramama ili pripovetkama (Leitch 2012: 89).

Ovakav stav u studijama adaptacije bio je dominantan punih četrdeset godina, tačnije od 1957. godine i objavljivanja dela *Romani na filmu* Džordža Blustouna pa sve do 1999. godine i izdanja *Adaptacije: od teksta do ekrana, od ekrana do teksta* čiji su urednici Debora Kartmel i Imelda Vilehan. U ovoj publikaciji proširen je dijapazon intertekstualnosti te se adaptacijom smatra i televizijski program, kao i filmovi nastali na osnovu stripova, čak i filmovi poput *Klavira* koji odaju utisak filmske adaptacije iako to zapravo nisu. Kartmel i Vilehan suprotstavljaju se prvobitnoj ideji da su „književne adaptacije jednosmerni prevodi klasičnih tekstova na ekran” (Leitch 2012: 89). 2008. godine osniva se Udruženje studija adaptacije gde se pristupa adaptacijama na bimedijalan način te se kinematografski i televizijski tekstovi scenarija analiziraju u odnosu na njihove književne originale. Ovakav pristup ima značajna ograničenja jer u vremenu neverovatne medijske ekspanzije ne razmatra adaptacije drugih medija poput opere, baleta,

pozorišnih predstava, web strana, you tube videa koji se zasnivaju na ranijim tekstovima – zapravo, izučava se samo film kao medij (Leitch 2012: 90).

2. Adaptacije su isključivo intermedijske, jer uključuju transfer narativnih elemenata sa jednog medija na drugi (Leitch 2012: 91).

Ovakav model ima prednost u odnosu na prvi, jer medije koji su u interakciji ne definiše isključivo kao književne i filmske. Američka akademija filmskih umetnosti i nauka od 1958. godine pravi jasnu razliku u dodeli Oskara za najbolji originalni scenario i Oskara za najbolji adaptirani scenario koji se zasniva na materijalu drugih medija. Adaptirani scenario se može zasnivati na romanima, dramama, pripovetkama, operama, baletima, stripovima, video igrama i popularnim pismama. Lič smatra da intermedijalni model omogućava neutralniji pristup pri evaluaciji neke adaptacije.

3. Adaptacije su kontra – ekfrazе (Leitch 2012: 93).

Termin ekfrazе je antički naziv za slikovito opisivanje. Ovakav model zauzima stav da je književnost inferiorna u odnosu na vizuelne umetnosti, jer je autoru potrebno mnoštvo reči da sa mukom dočara ono što može da ostvari moć slike (Leitch 2012: 93). Adaptacija, zahvaljujući svojoj hibridnoj formi reči i slike, može snažnije da dočara određeno iskustvo, koje se pisanom reči tek naslućuje.

4. Adaptacije su tekstovi čiji status se zasniva na namernom pozivu publici da im pristupi kao adaptacijama (Leitch 2012: 95).

S obzirom da se rimejk nekog filma može zasnivati na prethodnom filmskom ostvarenju ili pak na književnom izvoru, nameće se problem intertekstualnosti, jer ako analiziramo filmsko ostvarenje *Psiho* Gusa Van Santa iz 1998. godine postavlja se pitanje da li ga posmatramo kao rimejk filma Alfreda Hičkoka iz 1960. godine ili kao adaptaciju romana Roberta Bloka (Leitch 2012: 95). U ovakvom procesu kontekstualizacije najvažnije bi bilo analizirati intertekstove koji se ističu u datoj adaptaciji.

5. Adaptacije su jasni primeri modela transtekstualnosti (Leitch 2012: 96).

Lič predstavlja pet modela transtekstualnosti:

- a) intertekstualnost označena citatima i aluzijama;

- b) paratekstualnost naznačena sekundarnim odrednicama kao što su naslovi, predgovori, epigrafi;
- c) metatekstualnost komentara i aluzije;
- d) arhitekstualnost implicitno prisutna u paratekstualnosti;
- e) hipertekstualnost koja povezuje jedan tekst sa hipotekstom (Leitch 2012: 96).

Od svega nabrojanog Robert Stem smatra da je hipertekstualnost najvažnija za adaptaciju. Ovih pet kategorija transtekstualnosti ne treba posmatrati kao odvojene i nezavisne jer se one neprestano uzajamno prepliću. Čak je nemoguće povući jasnu granicu između hiperteksta i hipoteksta „jer svaki pisani tekst koji sledi funkcioniše kao hipertekst u odnosu na svog prethodnika, ali istovremeno i kao hipotekst u odnosu na onaj koji iza njega sledi” (Leitch 2012: 97). Hipertekstualna derivacija ima dva osnovna tipa: transformaciju i imitaciju (Leitch 2012: 97). Hipertekstovi često moraju odgovoriti zahtevima društva, jer većina filmskih adaptacija teži kako umetničkom tako i komercijalnom uspehu.

6. Adaptacije su prevodi (Leitch 2012: 97).

Blustoun, međutim, pravi jasnu razliku između ova dva termina:

Dok se često filmovi zasnovani na književnosti nazivaju adaptacijama, sama reč „adaptirati” ima značenje promeniti strukturu ili funkciju entiteta kako bi lakše preživio i razmnožavao se u novoj sredini. Adaptirati značilo bi taj isti entitet postaviti u novu sredinu. U procesu adaptacije, isti nezavisan entitet koji je ušao u sam proces, postoji, iako je podvrgnut modifikaciji – ponekad i radikalnoj mutaciji – u svojim naporima da se prilagodi novoj sredini.

„Prevoditi”, nasuprot „adaptirati”, znači prevesti tekst sa jednog jezika na drugi. To je *jezički proces*, a ne proces opstanka i stvaranja. Procesom prevođenja potpuno novog teksta stvara se materijalno različit entitet, koji istovremeno ima jak odnos sa originalnim tekstom, a ipak je od njega nezavistan. Jednostavno rečeno: mi smo u mogućnosti da čitamo i razumemo prevod bez čitanja originalnog izvora (Leitch 2012: 98).

Kahir pak smatra da adaptacije nisu doslovni prevodi ali da je „svaki čin prevođenja zapravo istovremeno čin interpretacije” (Leitch 2012: 98).

7. Adaptacije su predstave (Leitch 2012: 99).

Ako bi se pošlo od stanovišta da su adaptacije interpretacije mogao bi se zauzeti stav da su ujedno i predstave mada ni jedan teoretičar ne daje ovakvu definiciju. Filmske adaptacije su

predstave koje se zasnivaju na scenarijima, mada Džek Buzer kaže: „da je scenario samo osnovni nacrt za adaptirani film te stoga nije vredan ozbiljnog razmatranja” (Leitch 2012: 100).

8. Adaptacije su kvintesencijski primeri intertekstualne prakse (Leitch 2012: 100).

Adaptacija nastaje kao verzija ranijeg teksta i ima status hibridnog medija. Džon Tibets i Džim Velš smatraju da adaptacija predstavlja dihotomiju tekstova, tekstualnosti i kulturnog statusa jer ona obuhvata „umetnost i trgovinu, individualnu kreativnost i zajedničku tvorevinu, kulturu i masovnu kulturu, verbalno i vizuelno” (Leitch 2012: 101).

9. Adaptacije su istaknuti primer, ali ne i centralni ili kvintesencijski primer intertekstualnosti (Leitch 2012: 102).

Ovakvo tumačenje u potpunosti je suprotnosti sa prethodnim modelom. Linda Hačen kaže:

Iako postoji potreba za proširenjem koncepta adaptacije kako bi uključili prošireno „refunkcionisanje” (kako ga nazivaju ruski formalisti) kao karakteristiku umetnosti našeg doba, mi istovremeno moramo da ograničimo njen fokus u smislu da je „ciljni” tekst adaptacije uvek neko drugo umetničko delo, uopšteno gledajući, drugi oblik kodiranog diskursa (Leitch 2012: 102).

Mi takođe uočavamo da postoji i druga vrsta adaptacije....Ta druga vrsta ili model ima širi okvir pragmatičnog etosa, njegova forma je značajno šira. Adaptacija u umetnosti dvadesetog veka je glavni model tematskog i formalnog strukturiranja, što uključuje, ono što sam ranije nazvala integrisanim procesima modelovanja. Kao takva, jedna je od najčešćih formi tekstualnog samoposmatranja našeg doba. Označava ukrštanje stvaralaštva i ponovnog stvaralaštva, pronalaska i kritike (Leitch 2012: 102).

Pre Bahtinove teorije, postojali su različiti pristupi teoriji adaptacije pa su strukturalisti svoju studiju adaptacije zasnivali na stavu da svaki adaptirani tekst treba rastaviti na manje delove i zatim ga detaljno proučavati, što je zbog svoje kompleksnosti pojedine teoretičare dovelo do toga da se adaptaciji pristupa isključivo intertekstualno. Bahtinove ideje o intertekstualnosti su primenjive u studijama adaptacije. Međutim on smatra da se značenje ne može svesti samo na nivo reči izdvojene kao takve, već da se ona mora posmatrati u odnosu na druge reči koje u svojoj međusobnoj interakciji stvaraju mrežu raznih značenja koju mi čujemo ili izgovaramo (Cutchins 2014: 43).

Živ govor, koji dobija značenje i oblik u određenom istorijskom trenutku u određenoj društvenoj sredini, ne može a da se ne suoči sa hiljadama niti živog

dijaloga, koje tka društveno-ideološka svest oko datog objekta govora; ne može a da ne postane aktivni učesnik društvenog dijaloga. Povrh svega, govor proizilazi iz ovog dijaloga kao njegov nastavak i kao odgovor na odgovor – a ne prilazi objektu posredno (Cutchins 2014: 44).

Intertekstualnost polazi od stanovišta da sva značenja, uključujući i ona proizašla iz adaptacija, postaju deo ove kompleksne mreže. Bahtin smatra da je adaptacija zapravo nameran uticaj jednog teksta na drugi i da mi kao publika uživamo u adaptaciji posmatrajući to međusobno ukrštanje tekstova, njihov odnos, sličnosti i razlike, uviđajući mnoštvo značenja (Cutchins 2014: 44). On smatra da su književni tekstovi prepuni značenja i da svaka vrsta interpretacije ili adaptacije teksta, stvara čitavo mnoštvo namernih ili nenamernih novih značenja dok mi kao publika uzimamo aktivno učešće u njihovom tumačenju. Adaptacija istovremeno ima blizak odnos sa izvornim tekstom ali i sa realnim svetom u kome nastaje i u tome leži njena moć, jer ona spaja često različite kulture, ideologije ili društvene prilike (Cutchins 2014: 50). Studije adaptacije podrazumevaju proučavanje tih međusobno povezanih tekstova i njihovih konteksta.

Studije adaptacije uvek se iznova vraćaju teoriji „vernosti” što ne iznenađuje ako uzmemo u obzir da su prvi filmovi upravo nastali kao pokušaj da se vizuelno na filmskom platnu dočara stvarnost što je bio jedini kriterijum uspešnosti filma kod publike. Kada govorimo o teoriji „vernosti” kod adaptacije pojam vernosti se odnosi pre svega na izvorni tekst po principu što je adaptacija bliža mom doživljaju originalnog teksta to je uspešnija. Ali Bahtinovo viđenje otvara novu problematiku jer moj doživljaj i viđenje originalnog teksta ne mora se podudarati sa tuđim doživljajem. Bahtin smatra da adaptacija u procesu prevođenja originalnog dela na novi medij ne gubi na vernosti, niti doprinosi uništenju ili deformaciji originalnog teksta, već naprotiv predstavlja kreativan proces stvaranja nove umetnosti. On se ne suprotstavlja direktno teoriji „vernosti” kao takvoj, već odstupanje od originala vidi kao neizbežan i produktivan proces. U tom procesu neka značenja se gube ali se istovremeno stvara mnoštvo novih značenja i stoga je adaptacija kao čin prevođenja književnog teksta na film kreativan proces koji stvara novu vrstu umetnosti (Cutchins 2014: 52).

Bahtin veruje u jezik „koji ne predstavlja sistem apstraktnih gramatičkih kategorija, već jezik koji se poima kao ideološki zasićen, jezik kao pogled sveta“ (Cutchins 2014: 53); zapravo naše lično viđenje i poimanje sveta je neraskidivo povezano sa našim jezikom. Stoga Bahtin smatra da svako umetničko delo odražava različite poglede, jer svaki lik nekog romana ili drame zapravo

govori različitim osobenim jezikom koji sa sobom donosi različito viđenje sveta. „Svi jezici heteroglosije, kakav god princip se nalazio u njihovoj osnovi i činio ih jedinstvenim, predstavljaju određene poglede na svet, forme konceptualizacije sveta kroz reči, specifične poglede na svet od kojih svaki karakterišu vlastiti ciljevi, značenja i vrednosti“ (Cutchins 2014: 54). Bahtin takođe navodi da jezik kojim govore likovi u romanima je „verbalno i semantički autonoman; govor svakog lika poseduje vlastiti sistem verovanja, jer je svaki govor tuđi i na tuđem jeziku, te se stoga tako prelamaju namere samog autora“ (Cutchins 2014: 54). Na taj način istovremeno se prelamaju dve različite namere, direktne namere samih likova, sa namerama njihovih autora. Bahtin je smatrao da je heteroglosija karakteristična za romane ali i za druga umetnička dela poput drame ili filma, itd. Svaki tekst uspešno stvara svoj jezik koji sadrži heteroglosiju a stoga i intratekstualni dijalog. Za studije adaptacije to znači da svaka adaptacija nekog teksta koja uključuje heteroglosiju mora imati i svoju tačku gledišta. Stoga Bahtinov pristup adaptaciji polazi od toga da je tačka gledišta glavna karakteristika svake adaptacije a ne njen periferni element (Cutchins 2014: 55).

Bahtin takođe uvodi i pojam *hronotopa*. To je mehanizam pomoću koga se realnost asimiluje u umetnost. Hronotop se definiše kao suštinska uzajamnost vremenskih i prostornih odnosa, onako kako su oni umetnički dati u književnosti. Hronotop daje predstavu o modelu kulture u kome je delo nastalo. Svi apstraktni elementi romana, od filozofskih do socijalnih, kroz njega ostvaruju konkretizaciju. Od velikog je značaja za književno delo, jer stoji u osnovi formiranja sižea, a svako neopravdano odstupanje od datog vremena ili prostora, narušava strukturu dela i otežava praćenje zbivanja. Bez datog vremena i prostora mi ne možemo pojmiti suštinu umetničkih ideja (Cutchins 2014: 58).

Bahtinove ideje pružaju okvire studijama adaptacije. On smatra da tekstovi ostvaruju svoje značenje i dobijaju na značaju tek kada dođu u kontakt sa drugim tekstovima, što donekle definiše adaptaciju a ipak joj pruža mogućnost da izbegne zamke koje nameće teorija ‘vernosti’. Neizbežno, čitanje ovakvih tekstova navodi nas na uočavanje sličnosti i razlika, a istovremeno nam pruža mnoštvo namernih i nenamernih značenja. Sama adaptacija ne mora da usvoji sva značenja originalnog teksta ali ona neminovno svojim procesom stvara i unosi nova značenja sa kojima se mi kao publika susrećemo (Cutchins 2014: 59).

2.2. Adaptacija kao intertekstualni dijalogizam

Kada govorimo o filmskim adaptacijama romana, uvek se iznova vraćamo na ideju vernosti originalu i ukoliko adaptacija odstupa od osnovnog narativa fabule, kako tematski tako i estetski, to kod nas često dovodi do razočarenja. Adaptacija često može izostaviti one delove romana koji su po nama važni, ili pak vizuelni filmski prikaz može u potpunosti odstupati od slike kakvu smo mi stvorili u našoj mašti. Postavlja se pitanje da li adaptacija uopšte može ostati u potpunosti verna originalu usled promene medija?

Kritika vernosti vremenom se razvijala u dva pravca: prvi koji je smatrao da adaptirano delo mora ostati u potpunosti verno originalnom tekstu i drugi pravac koji polazi od toga da adaptacija treba da ostane verna duhu originalnog dela. Robert Stem smatra da ideja vernosti jeste od velikog značaja u odnosima ova dva medija. On smatra da se često polazi od pretpostavke da je roman taj koji sadrži suštinsko značenje koje je prikriveno negde ispod površine i da je zapravo književno delo neka vrsta zatvorenog entiteta, koja za cilj ima da prenese određenu poruku čitaocu. Međutim današnje teoretsko stanovište smatra da je tekst otvorena struktura, ispunjena beskonačnim značenjima, a da sam čin čitanja podrazumeva trenutak kontekstualizacije (Réka 2008: 46). Samim tim nameće se pitanje čemu film treba da ostane veran? Da li režiser mora ostati veran zapletu do poslednjeg detalja? U tom slučaju filmska verzija *Rata i mira* trajala bi trideset sati. Ili pak režiser mora da se povinuje „namerama“ autora? Stem kaže da bi to stvorilo nove probleme:

Autori često maskiraju svoje namere iz ličnih ili psihoanalitičkih razloga ili pak spoljnih razloga ili cenzure. Autorove izražene namere ne moraju biti od značaja, imajući u vidu upozorenja književnih kritičara na „pogrešne namere“, te nas podstiču da „verujemo priči a ne pripovedaču“. Prust nas je naučio da autor nije važna sveprisutna individua već „un autre moi (moje drugo ja)“. Autori često i nisu svesni svojih najdubljih namera. Kako onda filmski tvorci mogu da im budu verni? (Réka 2008: 47)

Stoga nasuprot ideji vernosti književnom izvoru, Stem predlaže alternativni pristup analizama filmskih adaptacija. On uvodi termin *intertekstualnog dijalogizma* u kritički diskurs, potpuno prebacujući fokus na književni i filmski tekst (Réka 2008: 47). On objašnjava da intertekst znači da „svaki tekst formira ukrštanje tekstualnih površina, pošto su svi tekstovi sastavni deo

anonimne formule, varijacije tih formula, svesni ili nesvesni citati, spajanje ili inverzija drugih tekstova“ (Réka 2008: 47). Pozivajući se na Bahtina, Stem smatra da ne treba ograničavati koncept na isključivo jedan medij jer su svi tekstovi proizvodi „beskonačnih i otvorenih mogućnosti koje proizilaze iz širokih delovanja kulture, čitava matrica komunikativnih veština u čijim okvirima se nalazi umetnički tekst“ (Réka 2008: 47). Stem smatra da filmske adaptacije nisu „isključivo vrsta višeslojnih pregovora intertekstova već se i sami nalaze u vrtlogu intertekstualnih referenci i transformacija, ili tekstova koji stvaraju druge tekstove u beskrajnom procesu reciklaže, transformacije, transmutacije, bez jasnog porekla“ (Réka 2008: 47).

U teoriji adaptacije postoje mišljenja da adaptacija može zauzeti i aktivan odnos prema izvornom romanu i postati deo šireg intertekstualnog dijalogizma koji podrazumeva da se svi tekstovi međusobno ukrštaju. Tekstovi su delovi formula, njihove varijacije, svesni i nesvesni citati, spoj ili pak inverzija drugih tekstova. Intertekstualni dijalogizam stoga pruža beskonačne mogućnosti nastanka i razvoja umetničkog teksta kao produkta kulturološkog diskursa (Stam 2000: 64). Bahtin je pristupao intertekstualnosti kao kompleksnom i višedimenzijalnom dijalogizmu, koji je svoje korene imao u istorijskom kontekstu i društvenom životu, što je uticalo na razvoj književnosti kao kulturološkog fenomena. Bahtin smatra da se književnost kao i film mora proučavati unutar „raznolikosti jedinstva čitave kulture jedne epohe“ (Stam 2000: 65).

Pozivajući se na terminologiju Bahtina i Džulije Kristeve, Žerar Ženet u svom delu *Palimpsesti* iz 1982. godine gradi svoju teoriju o *transtekstualnosti* koja zapravo svaki tekst dovodi u vezu sa nekim drugim tekstom. Ona obuhvata pet kategorija:

- 1) *intertekst* – prisustvo jednog teksta u drugom što podrazumeva citiranje, plagijat, aluziju. Adaptacija je u ovom smislu dupli intertekst jer se zasniva kako na književnom tekstu tako i na filmskom;
- 2) *paratekst* – skup tekstova koji okružuju glavni tekst: naslovi, podnaslovi, predgovori, pogovori, fusnote, ilustracije itd;
- 3) *metatekst* – komentar nekog teksta ili kritički osvrt;
- 4) *arhitekst* – skup opštih, generičkih kategorija, tipovi diskursa, načini iskazivanja, književni žanrovi koji nisu određeni već ih klasifikuju čitaoci, kritika i publika;

5) *hipertekstualnost* – *hipertekst* se zasniva na *hipotekstu* koga potom transformiše, modifikuje, elaborira ili proširuje (Stam 2000: 65 – 66).

Filmske adaptacije se mogu posmatrati kao hipertekstovi izvedeni od već postojećih hipotekstova, koji se transformišu samim postupkom selekcije, proširivanja, konkretizacije i aktualizacije. Možemo zaključiti da su filmske adaptacije neprekidan niz intertekstualnih referenci i transformacija, stoga svaki filmski tekst zapravo proizvodi nove tekstove u tom beskrajnom procesu recikliranja, transformacije i transmutacije, bez jasnog porekla originalnog izvora (Stam 2000: 66).

Stem polazi sa stanovišta da se filmske adaptacije mogu posmatrati kao transformacije hipoteksta izvornog romana koja se može odvijati na više različitih načina kao što su: selekcija, proširivanje, konkretizacija, aktualizacija, kritika, analogizacija, popularizacija i rekulturalizacija (Stam 2000: 68). Roman kao izvorni tekst može se posmatrati kao izraz jednog medija u određenom istorijskom kontekstu, koji je transformisan u drugi izraz, to jest filmsku adaptaciju, koja nastaje u drugačijem kontekstu i u različitom mediju (Stam 2000: 68). Filmske adaptacije romana vrše transformacije u skladu sa zahtevima novog medija, pri čemu u skladu sa diskursom i određenim ideologijama, pojedine intertekstove usvajaju ili pak menjaju usklađujući ih sa politikom filmskog studija, određenom ideologijom, političkim ograničenjima, autorskom pristrasnošću, harizmom filmskih zvezda, ekonomskim prednostima i razvojem tehnologije (Stam 2000: 69). Možemo zaključiti da se filmski hipertekst transformiše u skladu sa mnogobrojnim napomenutim faktorima.

Često se u analizama filmskih adaptacija najviše pažnje poklanja događajima koji čine zaplet fabule i likovima. Najčešće filmski tekst zahteva smanjenje broja likova što se naročito odražava na sporedne likove romana. Takav slučaj možemo videti i u filmskoj adaptaciji *Plodova gneva* gde su mnogobrojne porodice nazvane „Okijima“ opisane u Stajnbekovom romanu, u filmu Džona Forda svedene na glavne likove porodice Džoud (Stam 2000: 71). Ponekad se pristupa i izmenama u karakteristikama samih likova. Promene i transformacije do kojih dolazi u adaptacijama često mogu biti i pod uticajem određene ideologije i politike tog vremena. U filmu *Plodovi gneva* Džon Ford se svakako udaljava od socijalističke ideologije Stajnbekovog romana, stoga je i narativni tok događaja u filmu izmenjen. Redosled prikazivanja tri kampa u kojima se obrela porodica Džoud namerno je predstavljen obrnutim redom kako bi njihov ugnjetavani

položaj koji postaje sve lošiji u romanu i završava se mračnim predskazanjem smrti, u filmu bio prikazan kao poboljšanje uslova života koje budi nadu u bolje sutra. Filmska verzija morala je biti usklađena sa holivudskom ideologijom neke vrste hepienda (Stam 2000: 73).

Takođe je u analizi filmske adaptacije interesantno sagledati razloge zbog kojih su pojedini delovi izvornog romana potpuno izostavljeni i zanemareni. Takav je slučaj i sa umetnutim esejističkim poglavljima Stajnbekovog romana *Plodovi gneva* koji su potpuno eliminisani u filmskoj adaptaciji Džona Forda, jednim delom jer se mogu posmatrati kao nekinematografski i teško prevodivi na filmski medij, međutim, glavni razlog je svakako i taj što su upravo ta poglavlja krucijalna u romanu u iznošenju Stajnbekovih socijalističkih ideja i stavova (Stam 2000: 73). Tako slobodoumne piščeve ideje svakako nisu bile u skladu sa ideologijom holivudskih studija i produkcijskim kodom tokom tridesetih i četrdesetih godina prošlog veka. Bez određenih kompromisa i ideoloških usklađivanja, film svakako ne bi ugledao svetlost dana i dobio neophodna sredstva za produkciju.

Takođe moramo uzeti u obzir da film kao proizvod masovne kulture ne podleže samo određenim ideološkim konvencijama već i fenomenu estetike. Pored svih inovacija i tehnološkog razvoja, čak i danas značajan broj visokobudžetnih filmova zadržavaju estetiku romana 19. veka, naročito narativni filmovi i filmovi dramskog žanra (Stam 2000: 75). Estetska vrsta cenzure umnogome je daleko ozbiljnija od političke samo cenzure ili cenzure produkcijskog koda. Zato možemo razumeti da režiser Džon Ford 1940. godine svakako nije bio u mogućnosti da na filmu prikaže završnu scenu iz romana *Plodovi gneva* jer je takva vrsta estetike u to vreme bila nezamisliva na filmskom platnu. U završnici romana u kojoj porodica Džoud nakon poplave nalazi utočište u staroj štali gde se susreće sa dečakom i njegovim ocem koji umire od gladi, izazvaće sažaljenje i potrebu za solidarnošću sa onima koji preživljavaju isto stradanje, te će Ruža Saronka koja je izgubila bebu na porođaju ponuditi čoveku da ga podoji kako bi mu spasla život. Stoga je jasno da su zaista mnogobrojni razlozi, od ideoloških i kulturoloških, do moralnog kodeksa i cenzure, doprineli izmenama do kojih je došlo u filmskoj adaptaciji i koji će biti analizirani u ovome radu.

Stoga, Stem smatra da oni koji se bave analizom filmskih adaptacija moraju zadržati svoj kritički stav i imati slobodu u vrednovanju filmskih ostvarenja ali da kada govorimo o filmskim adaptacijama ne možemo ih posmatrati površno sa nekog moralističkog stanovišta i pri tom sud

zasnivati na nekoj vrsti hijerarhije po kojoj je roman uvek superiorniji u odnosu na film, već svoj sud moramo zasnivati na istorijskom i kulturološkom kontekstu i intertekstu (Stam 2000: 75). Takođe naša analiza ne treba da se zasniva isključivo na kritici „vernosti“ već na dijalogizmu koje podrazumeva tumačenja, kritike, interpretacije i transformacije prethodnog teksta. Ovakva vrsta kritike i analize može se smatrati svrsishodnom, jer ne samo da razmatra, već i uvažava razlike među medijima koje su neumitne.

Kristijan Reka smatra da za razliku od kritike vernosti koja ima za cilj da ukaže na ona mesta u filmu gde adaptacija odstupa od originalnog teksta, daleko veći značaj imao bi istovremeni pristup romanu i filmu, pri čemu bi uočene razlike između njih otvorile prostor za intertekstualni dijalog (Réka 2008: 46). Na taj način književni i filmski tekst, nama koji se bavimo interpretacijom, otkrili bi svoje skrivene aspekte tako što bi filmska adaptacija pružila određene nove mogućnosti za interpretaciju romana i obrnuto, roman bi „govorio“ o filmu (Réka 2008: 46). Teorijska osnova za ovakvu tvrdnju zasniva se na konceptu dijalogizma Mihaila Bahtina (ideje da je svaki izraz potencijalno u vezi sa svim drugim izrazima), kao i na filmskoj teoriji Roberta Stema.

2.3. Filmski jezik i filmski narativ

Tokom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, filmski teoretičari pokušali su da oblikuju jezik koji bi odgovarao sistemu filma i samim tim objasnio šta se zapravo podrazumeva pod terminom filmski jezik. Filmski jezik je posebna vrsta jezika koji predstavlja „beskonačan način konstrukcije i rekonstrukcije sistema medijske komunikacije“ (Réka 2008: 35). Frančesko Kaseti smatra da se fraza *filmski jezik* odnosi na teorijsku tradiciju koja se pojavila pre Drugog svetskog rata koja je razvila pristup bioskopu kao sredstvu komunikacije, to jest, „načinu koji omogućava čoveku da se izrazi i da deluje“ (Réka 2008: 35). Sredinom šezdesetih godina 20. veka nastaje novi semiotički pristup filmu „gde proučavanje lingvističkih osnova filma biva zamenjeno proučavanjem lingvističkih karakteristika“ (Réka 2008: 35). Razlika između ova dva pristupa ogleda se u tome što prvi pristupa lingvističkim analogijama kao nečemu što je prirodno i što se podrazumeva, dok drugi istražuje „specifične komponente šireg fenomena“ (Réka 2008: 35). Stoga analiza filmskog jezika sagledava na koji način je mnoštvo komponenata organizovano u filmsku celinu, ili tačnije u filmski *narativ*.

Albert Lafaj smatra da se bioskop zasniva na narativu jer je to jedini način „da se realnost očita na platnu“ (Réka 2008: 35). Narativ je ključni element koji spaja različite komponente realnosti u jednu celinu, te stoga daje značenje tom svetu koji je prikazan na velikom platnu, pružajući mu logiku i vokabular, pretvara film u jezik; samim tim film dobija lingvistički fokus a istovremeno ulazi u kulturološke i umetničke okvire (Réka 2008: 36). Ako bismo pojam narativa definisali kao „niz događaja u uzročno posledičnom odnosu koji se dešava u određenom vremenu i prostoru“ shvatili bismo zbog čega narativni aspekti čine osnovu istraživanja filmova (Réka 2008: 36). Na formalnom nivou ističe se razlika između pojmova *fabula* i *siže*. Viktor Šklovski ističe da je fabula (ili „priča“): „obrazac odnosa između likova i obrazac događaja koji se odvijaju hronološki“ (Réka 2008: 36). Fabula je i neka vrsta „sirovog materijala“ koji tvorac filma pretvara u siže. Siže (ili „zaplet“) je zapravo prikaz priče: događaji ne moraju biti predstavljeni hronološki i reditelj ima slobodu da raznim sredstvima oblikuje fabulu u „estetski zadovoljavajuću formu“ (Réka 2008: 36). Jedan od ključnih elemenata filmskog narativa je i *tačka gledišta* koja bi se mogla definisati kao perspektiva jednog od glavnih likova ili pak kao perspektiva naratora koji iznosi svoje viđenje likova i događaja u svetu fikcije (Réka 2008: 36).

Narativ sam po sebi predstavlja dublju strukturu koja je sasvim nezavisna od svog medija, drugim rečima, narativ je vrsta organizacije teksta koja se aktualizuje pisanom reči, kada su u pitanju romani ili pripovetke; ili govorom u kombinaciji sa pokretom glumaca, koji predstavljaju određene likove u određenom prostoru, kao što je slučaj sa dramom i filmom (Chatman 1992: 403). Narativ ima i dvostruku vremensku strukturu. Svi narativi, bez obzira na medij, kombinuju vremenski tok događaja koji čini zaplet, sa vremenom predstavljanja tih događaja u tekstu koje nazivamo „vreme diskursa“. Ova dva vremenska toka su međusobno nezavisna. Tako na primer kod realističnih narativa vremenski tok je hronološki i samim tim tok priče je nepromenljiv, dok je vreme diskursa potpuno različito i često se, na primer, upotrebom flešbekova, može vraćati u različite vremenske periode (Chatman 1992: 404).

Prilikom prevođenja narativa iz jednog u drugi medij, izmene su neminovne. Na primer, deskriptivni odlomci u romanu, prelaskom na filmski medij, prikazani su vizuelno kroz slike. Filmski narativ obiluje vizuelnim detaljima koji su značajni kako bi nama gledaocima na pravi način preneli deskriptivnu sliku romana (Chatman 1992: 407). Ponekad glas naratora, koji je prisutan u romanu, prenosi se i na film u obliku komentatora (takozvani „voice-over“). Međutim

ovakav režijski pristup često nailazi na negativne kritike, jer se pre svega polazi od stava, da film mora naći način da narativ predstavi vizuelnim sredstvima (Chatman 1992: 408). Film ne opisuje, već vizuelnim sredstvima prikazuje i predstavlja određeni sadržaj uz pomoć kamere. Čest je slučaj da film započne dugim kadrovima koji zamenjuju deskriptivne odlomke romana i uspostavljaju određenu vizuelnu atmosferu.

Lafaj je neka vrsta preteče pokušaja da se film definiše kao jezik, da bi tokom šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka pojava takozvanog „filmsko-lingvističkog projekta“ za cilj imala da se studije filma baziraju na lingvistici i strukturalnoj semiotici (Réka 2008: 37). Kristijan Mec u svom delu *Filmski jezik* stvorio je novu vrstu vokabulara za studije filma koji predstavlja kombinaciju tehničkog vokabulara lingvistike i naratologije zasnivajući svoj stav na idejama ruskih formalista da je: „bioskop sistem figurativnog jezika što znači da se filmski narativ sastoji od složene sintakse koja je sastavljena od fraza i rečenica“ (Réka 2008: 37). Ruska filmska škola je i pre nego što je strukturalizam postao deo filmske teorije, insistirala na ideji da filmski kadar, kao osnovni element filma, nema „svoje suštinsko značenje dok ne postane deo strukture filmske montaže“ (Réka 2008: 38). Filmska montaža ima ključnu ulogu u povezivanju različitih fragmenata u jednu smislenu ritmičku celinu. Stoga Mec smatra da su kadrovi, za razliku od reči, neograničeni u broju, i nalik rečenicama, predstavljaju jedinice diskursa koje mogu biti formulisane u verbalni jezik (Réka 2008: 40). Mec kaže: „govoriti nekim jezikom znači koristiti ga a govoriti kinematografskim jezikom u određenoj meri znači izumeti ga“ (Réka 2008: 41). Film kao narativ sastoji se od raznih postupaka, te stoga, objekat semiotičke studije filma postaje dijegeza ili naracija kao takva, ali i drugi elementi kao što su vremenska dimenzija, likovi, pejzaži, događaji i slično, razmatraju se u svim svojim aspektima.

Koen pak smatra da kada je u pitanju stvaranje vizuelne slike, film i roman na isti način stvaraju verbalne i kinematografske znakove: „putem narativa koji je najčvršća veza između romana i filma, najprodornija težnja verbalnog i vizuelnog jezika. I u romanu i na filmu, grupa znakova, bilo pisanih ili vizuelnih, usvajaju se neprekidno kroz vreme, i taj neprekidni sled stvara otvorenu strukturu, dijegezu koja nikad nije sasvim prisutna ali je uvek implicirana u svakoj takvoj grupi“ (Andrew 1992: 425). Narativni kodovi funkcionišu na nivou implikacije ili konotacije, stoga se može vršiti njihovo upoređivanje u romanu i na filmu. Priča se može podudarati ukoliko se određeni narativni elementi kao što su: likovi, događaji, motivi, posledice, konteksti, tačke

gledišta, mogu naći kako u romanu tako i na filmu. Analiza adaptacije podrazumeva upoređivanje tih narativnih elemenata u dva različita semiotska sistema kao što su film i književni jezik. Ta vrsta analize takođe podrazumeva i ispitivanje filmskog stila određenog perioda u vezi sa književnim stilom drugog perioda (Andrew 1992: 426).

Svako čitanje književnog teksta je individualni kognitivni čin interpretacije (McFarlane 2007: 15). Film zahteva od nas, gledalaca, da sagledamo složenu interakciju mizanscene, montaže i zvuka, jer dok pisac sliku stvara uz pomoć reči, film nam je donosi kroz audio-vizuelna sredstva. Brajan Mekfarlan smatra da je narativ zajednički element književnosti i filma i da filmski narativ nije taj koji oduzima, već naprotiv, on je taj koji dopunjuje original svojim kulturološkim i kinematografskim elementima (McFarlane 2007: 5). Film poseduje svoje vlastite kodove kao što su: lingvistički kodovi (na primer akcenat ili način govora glumaca koji nam govore o raznim karakteristikama nekog lika kao što je njegova klasna ili etnička pripadnost ili pak temperament), nelingvistički kodovi (muzički i zvučni efekti), vizuelni kodovi (dok gledamo mi istovremeno interpretiramo ono što vidimo) i kulturološki kodovi (kostim i dekor) (McFarlane 2007: 20).

Ono što je zajedničko filmu i romanu je što oba medija stvaraju realistične živote i svetove. Pisac romana stvara svoje likove rečima koji ili oni sami izgovaraju ili pak drugi likovi govore o njima, koristeći i druge elemente poput misli ili unutrašnjeg dijaloga. Film čini to isto ali upotrebom različitih kodova. On se ne oslanja isključivo na reči, to jest dijalog, već i na gestikulaciju i druge zvučne elemente poput muzike. Vrlo često se filmu zamera da je teatralan ukoliko se previše oslanja na dijalog umesto na vizuelna sredstva. Međutim, upotreba dijaloga na filmu ne može se po automatizmu smatrati kinematografskim nedostatkom; koliko je on uspešno izveden zavisiće pre svega od glumaca i od režisera (McFarlane 2007: 25).

Kada govorimo o procesu adaptacije književnog narativa u filmski, zbog složenosti strukturalnih filmskih komponenata, uviđamo da proces transpozicije nije nimalo jednostavan. Upotreba filmskog jezika svakako nameće i problem prevođenja, to jest postavlja se pitanje ukoliko se rečenice mogu prevesti sa jednog jezika na drugi, da li je isto tako moguće prevesti književno delo na jezik filma?

2.4. Prevod i filmska adaptacija

Prevod i adaptacija, i kao proces i kao proizvod, su sastavni deo političkih i kulturnih dešavanja kako na globalnom tako i na lokalnom planu. Prevod igra ključnu ulogu u našem razumevanju ideologija, politike ili kulture, jer se kroz njega izražavaju određeni stavovi. Slično je i sa adaptacijom koja nam na isti način pruža uvid u političke i kulturne prilike društva u kome nastaje (Krebs 2014: 1). Prevod i adaptacija zasnivaju se na analizi velikog korpusa materijala koji se sastoji od novinskih članaka, vladinih izjava, književnosti i raznih istorijskih i savremenih konflikata, koji u sebi sadrže primere prevođenja, što u različitom kontekstu može da se posmatra i kao čin adaptacije, to jest, ponovnog pisanja određenog teksta (Krebs 2014: 1). Postoji snažan međusobni uticaj između procesa prevođenja i adaptacije s jedne strane, i kulture i politike s druge strane. Čitava popularna kultura sadašnjice se prvenstveno temelji na fenomenu adaptacije koji je doprineo procvatu filmske industrije ali i razvoju drugih medija, od pozorišta, mjuzikla i opere, pa do televizije (Krebs 2014: 2).

Prevod i adaptaciju možemo posmatrati kao kreativan proces, ali i kao proizvod i artefakt, dok kao akademske discipline, one su po samoj svojoj prirodi interdisciplinarne (Krebs 2014: 3). Obe se bave fenomenom kulturološkog prikaza kroz proces ponovnog pisanja i obe se suočavaju sa problemom autorstva u čemu se ogleda njihova sličnost (Krebs 2014: 3).

Postoje određeni stavovi koji podvlače jasnu granicu između prevoda i adaptacije, smatrajući adaptaciju kreativnim procesom ponovnog pisanja i komentarisanja izvornog teksta, nasuprot prevodu koji prvenstveno teži da ostane jednak originalu (Krebs 2014: 3). Adaptaciji se pripisuje kreativna sloboda, nasuprot prevođenju koje poštuje lingvistička ograničenja, ali zato ostaje veran originalnom tekstu. Studije adaptacije, za razliku od ranih teorijskih stavova, više se ne zasnivaju na modelu jednakosti i vernosti originalu. Džuli Sanders smatra da su adaptacije “ponovne interpretacije određenih tekstova u novom generičkom kontekstu i da one premeštanjem kulturnih i vremenskih prilika izvornog teksta mogu i ne moraju dovesti do opštih promena“ (Krebs 2014: 3). Adaptacije su poput „živih organizama koji žive u kohabitaciji sa drugim kulturnim i društvenim sistemima“ (Krebs 2014: 4).

Međutim studije adaptacije i studije prevođenja mogu se međusobno dopunjavati po pitanju praktičnih i teorijskih pitanja, terminologije, metodologije i perspektiva, imajući u vidu da

neki teoretičari filmsku adaptaciju posmatraju kao vid „prevođenja“ ili čak „transpozicije“ književnog sadržaja na ekran, čime ona zalazi u oblast intertekstualnosti i intermedijalnosti (Krebs 2014: 6).

Postavlja se pitanje: šta je adaptacija? U kom kontekstu se ona koristi i definiše? Ako je definišemo nasuprot drugog koncepta da li je to prevod, prisvajanje, verzija, transpozicija, transformacija, parafraza, parodija, aluzija, intertekstualnost? Da li se adaptacija pojavljuje kao termin prevodilačkog diskursa? Da li adaptacija predstavlja ponovno ispisivanje prisvojenog teksta gde istovremeno autorizuje i kritikuje određene ideološke stavove? (Minier 2014: 15–16).

Adaptacija predstavlja prilagođavanje, podrazumevajući često neophodno unošenje izmena u odnosu na izvorni tekst, kako bi se on prilagodio različitom kontekstu i ukusima publike (Minier 2014: 16). Dejvid Lein smatra da je adaptacija *transpozicija* originalnog teksta u različit kontekst koji se mora sagledati na tri načina: Prvi je kontekst medija, na primer, transpozicija romana u filmski medij. Drugi je kontekst priče originalnog teksta, na primer, u kakvom svetu žive glavni likovi romana. Treći kontekst je izvan medija ili priče originalnog teksta i bavi se vremenom i mestom u kome živi publika koja se susreće sa adaptacijom (Minier 2014: 17). Fišlin smatra da adaptacija poput prevođenja, predstavlja kulturnu aktivnost, koja deluje u novom kontekstu i stoga pruža veći doprinos kulturnom razvoju (Minier 2014: 17).

Adaptaciju je teško definisati bez obzira da li se akcenat stavlja na proces, proizvod, strategiju ili kontekst. U ovom radu se bavimo adaptacijom kao „procesom kojim tekst dobija vizuelni prikaz na ekranu“ (Minier 2014: 17), stavlajući akcenat na filmsku adaptaciju romana, dok sam pojam obuhvata daleko širi dijapazon medija; jer koncept adaptacije predstavlja transfer sa jednog umetničkog medija na drugi. Linda Hačen adaptaciju poredi sa prevođenjem, a takođe i Andre Bazen koristi metaforu prevođenja kada govori o odnosu filma i adaptiranog teksta (Minier 2014: 19). 1992. godine lingvista Jakobson uvodi dva termina *intralingvalni* prevod (intralingual translation) za doslovno prevođenje teksta i *intersemiotski* prevod (intersemiotic translation) za prevođenje verbalnih znakova u neverbalni sistem, što podrazumeva promenu medija, kao što je prevođenje verbalne umetnosti u medij muzike, slikarstva ili filma (Minier 2014: 20). Ovi termini odgovaraju terminu adaptacije koju mi danas koristimo u savremenom diskursu.

Studije prevođenja svakako pružaju osnov za razvoj teorije filmske adaptacije ali se pri tom, kako smatra Džejms Naremor, mora voditi računa da se ne insistira na teoriji vernosti

originalnom tekstu kao dominantnom kritičkom pristupu adaptaciji (Minier 2014: 20). Barton Palmer, međutim, odbacuje termin prevođenja, smatrajući ga interlingvalnim procesom koji se previše vezuje za izvorni tekst. 1982. godine Andre Lefever uvodi pojam *refrakcije* (refraction) dovodeći u pitanje validnost kritike vernosti. On staje u odbranu od negativnih kritika koje na filmske adaptacije gledaju kao na „neoriginalna“ dela. Uvodeći termin refrakcije to jest prelamanja, on objašnjava na koji način se tekst ponovo ispisuje kako bi se uskladio sa potrebama određene publike. On se suprotstavlja onim stavovima koji originalni tekst uzimaju kao neprikosnoveni autoritet koji se mora doslovno pratiti u svakom procesu prevođenja, objašnjavajući da su svi tekstovi zapravo *prelamanja*, i da adaptacija opravdava vrstu prilagođavanja do koje mora doći kako bi se uskladila sa ideološkim i estetskim zahtevima publike kojoj se obraća (Minier 2014: 21).

Linda Kostanco Kahir smatra: „da je prvi korak u istraživanju zasluga filmova zasnovanih na književnosti, posmatrati ih kao prevode izvornog materijala i razumeti razliku između adaptacije i prevoda“ (Minier 2014: 21). Ona definiše pojam adaptacije i prevoda na sledeći način:

Dok se filmovi zasnovani na književnosti, uobičajeno i razumljivo, nazivaju adaptacijama, termin ‘adaptirati’ znači promeniti strukturu i funkciju jednog entiteta kako bi lakše preživeo i množio se u novoj sredini. Adaptirati znači pomeriti taj isti entitet u novu sredinu. U procesu adaptacije, taj isti nezavisni entitet koji je ušao u taj proces opstaje, iako je podvrgnut modifikacijama – ponekad radikalnim mutacijama – u naporima da se prilagodi svojoj novoj sredini (Minier 2014: 21).

Termin ‘prevesti’ nasuprot ‘adaptirati’, znači preneti tekst sa jednog jezika na drugi. To je proces jezika, a ne proces opstanka i rađanja. Kroz proces prevoda potpuno novi tekst – materijalno različit entitet – se stvara, koji istovremeno ima čvrst odnos sa originalnim izvorom, a ipak je potpuno nezavisan od njega. Jednostavno rečeno: mi možemo da uživamo u prevodu bez čitanja originalnog izvora. Ako filmove zasnovane na književnosti posmatramo kao prevode, mi ćemo uvideti da njihovi tvorci prenose jezik književnosti – koji se sastoji od reči – na jezik filma...U tom procesu, oni prave izbor unutar filmske sintakse i vokabulara (Minier 2014: 21).

Važno je naglasiti da adaptacija podrazumeva postavljanje nekog dela u „novu sredinu“ što podrazumeva novi kulturni i lingvistički kontekst. Kahir takođe smatra da prevođenjem književnog teksta na neki drugi jezik, vernost prevoda igra ključnu ulogu mada je pitanje vernosti kompleksno. Ona takođe komentariše: „ponekad je film loš prevod književnosti“ (Minier 2014: 22). Desmond i Hoks smatraju da je besmisleno porediti izvorno delo i adaptaciju po modelu

'vernosti' jer se sistematski i strukturalno razlikuju te stoga ne mogu biti identične. Linda Hačén insistira na kontekstualnim elementima procesa adaptacije odbacujući model 'vernosti'.

Poststrukturalistički diskurs ne posmatra prevod kao simetriju između dva teksta koji se zasniva na idiomu „vernosti“ i ne pristupa prevodu kao procesu oponašanja originalnog teksta jer je on sam po sebi čin posredovanja i ponovnog predstavljanja. Pri tom je važno napomenuti da on nastaje i oblikuje se u okvirima specifičnog kulturnog konteksta. Adaptacija kao oblik prevođenja, prevodi reči u slike, romane u filmove, pri čemu se susreće sa velikim estetskim izazovima jer prenosi sadržaj jednog u drugi medij koji se suštinski razlikuju. Često sam čin vizuelnog predstavljanja može naići na određene tabue i zabrane (Elliott 2004: 16).

2.5. Klasifikacija filmskih adaptacija

Dadli Endru klasifikuje filmske adaptacije u tri kategorije: *pozajmljivanje (borrowing)* kada se adaptacija zasniva na nekoj ideji ili materijalu koje potiče od nekog drugog umetničkog dela; *ukrštanje (intersecting)* kada adaptacija kako bi očuvala jedinstvenost originalnog teksta zadržava određene karakteristike ili delove originala; *vernost i transformacija (fidelity and transformation)* kada se od filmskog tvorca očekuje da na filmu reprodukuje suštinu originalnog teksta (Réka 2008: 45). Džefri Vagner takođe pravi klasifikaciju u tri kategorije samo pod drugim nazivima: *transpozicija (transposition)* kada je književno delo predstavljeno direktno na filmskom platnu sa minimalnim izmenama, što bi po analogiji odgovaralo Endruovom pojmu *vernosti*; druga kategorija je *komentar ili tumačenje (commentary)* kada filmska adaptacija delimično odstupa od originala u skladu sa namerama režisera, što bi odgovaralo kategoriji *ukrštanja*; a treća kategorija je *analogija (analogy)* koja predstavlja značajno udaljavanje od originala kako bi nastalo novo umetničko delo, što bi odgovaralo Endruovom pojmu *pozajmljivanja* (Réka 2008: 45).

Džon Dezmond i Piter Hoks u svom delu *Adaptacija: Proučavanje filma i književnosti iz 2005. godine dele adaptacije na bliske, slobodne i srednje (close, loose and intermediate)* smatrajući da je „film bliska adaptacija kada je većina narativnih elemenata književnog teksta sačuvana u filmu, samo nekoliko elemenata izostavljeno, a nekolicina njih dodata“ (Minier 2014: 27). Autori navode da je „film slobodna adaptacija kada je veći deo pripovednih elemenata

književnog teksta izostavljen u filmu a većina elemenata u filmu je ili zamenjena ili dodata. Na taj način slobodna adaptacija koristi književni tekst kao polazište za udaljavanje“ (Minier 2014: 27). Dok autori srednju adaptaciju svrstavaju „negde u sredinu klizeće skale između bliske i slobodne adaptacije, gde su neki narativni elementi sačuvani u filmu, drugi izostavljeni, a dosta elemenata je dodato. Takva adaptacija se ne prilagođava u potpunosti niti se sasvim udaljava“ (Minier 2014: 27). Autori zauzimaju pozitivan stav prema bliskim adaptacijama a daleko negativniji u odnosu na slobodne adaptacije.

Tomas Lič smatra da je najčešći pristup adaptaciji *prilagođavanje* (adjustment) gde se tekst romana uz pomoć različitih strategija prilagođava filmskom narativu. Ovaj termin je po svojim karakteristikama najbliži Endruovoj kategoriji *pozajmljivanja*. Sejmur Čatman i Brajan Mekfarlan smatraju da je neophodno napraviti razliku između *priče* ili *sižea* i njene diskurzivne manifestacije *fabule* ili *diskursa* (Leitch 2007: 99). Oni polaze sa stanovišta da je na nivou diskursa neophodno izvršiti sledeće izmene:

- *Sažimanje* (compression) – roman prosečne dužine od 300 strana ne može biti adaptiran u dugometražni film a da se pri tom ne pristupi sistematskom izostavljanju.
- *Proširivanje* (expansion) – ova suprotna tendencija neophodna je u slučaju adaptacije pripovedaka u dugometražne filmove.
- *Korekcije* (correction) – mnogobrojna holivudska ostvarenja korigovala su završetke izvornih književnih dela tako što su njihove filmske adaptacije dobijale srećne završetke.
- *Osavremenjavanje* (updating) – transponovanje radnje nekog književnog klasika u današnje doba radi prezentovanja njegove univerzalnosti.
- *Nadodavanje* ili *nametanje* (superimposition) – filmski medij često je sklon da pridodaje koautore u procesu adaptacije književnih izvora. Na primer, filmske zvezde u Holivudu često imaju značajnu ulogu u donošenju odluka tokom procesa filmske produkcije (koji će delovi romana biti prikazani i koliko će njihova uloga biti značajna u filmu) te samim tim postaju koautori nekih filmskih ostvarenja (Leitch 2007: 100).

Lič nabroja još nekoliko kategorija adaptacija kao što su:

- *Kolonizacija* (colonization) – ovakav koncept polazi od stanovišta da „adaptacija očigledno znakove romana zamenjuje novim filmskim duhom“ kako bi se adaptacija sastojala „od

romana i filma a ne samo filma“ (Leitch 2007: 109). Takve kolonizovane adaptacije pristupaju tekstu „kao sudu koji treba ispuniti novim značenjima“ (Leitch 2007: 109). Svaka vrsta novog sadržaja je dozvoljena, bilo da donosi značenje blisko ranijem tekstu, predstavlja ideološku kritiku teksta ili se pak okreće u potpuno suprotnom pravcu.

- *Komentar* ili *dekonstrukcija* (filmovi koji se bave tematikom produkcije teksta kao na primer film Spajka Džounza *Adaptacija*),
- *Analogija* (kao što je glavna junakinja filma Dnevnik Bridžit Džouns direktna analogija liku Elizabet Benet u romanu *Ponos i predrasude*),
- *Parodija* ili *pastiš* (film *Otkaćeni profesor* iz 1996. godine sa Edi Marfijem u glavnoj ulozi kao parodija na *Neobični slučaj doktora Džekila i gospodina Hajda*),
- *Drugorazredne imitacije* (kao mnogobrojne filmske verzije romana *Frankenštajn* Meri Šeli poput *Frankenštajnovе neveste*),
- *Aluzije* (film *Fatalna privlačnost* iz 1987. godine aludira na Pučinijevu operu *Madam Baterflaj* mada glavna junakinja filma samoubilački instinkt pretvara u želju za osvetom i ubistvom) (Leitch 2007: 121).

Džefri Vagner definiše transpoziciju kao „direktno prenošenje romana na ekran sa minimalno приметnom interferencijom“ (Minier 2014: 25), ali dalje u svom izlaganju navodi da ukoliko se, bilo namerno ili nenamerno, u originalni tekst unesu izmene, to se može smatrati „restrukturiranjem ili ponovnim naglašavanjem“ (Minier 2014: 25). On takođe smatra da promenom pojedinih scena ili likova zapravo se doprinosi „učvršćivanju vrednosti originalnog teksta“ (Minier 2014: 25).

Dadli Endru u svojoj studiji *Koncepti filmske teorije* iz 1984. godine smatra da se „istaknutim primerima procesa adaptacije mogu smatrati oni u kojima se originalnom tekstu pristupa kao vrednom izvoru ili pak cilju. Jedinstvenost originalnog teksta je sačuvana u toj meri da je namerno neasimilovan u adaptaciji“ (Minier 2014: 26). Endru se ovde poziva na stanovište Bazena koji smatra da nam ovakva vrsta adaptacije predstavlja roman na način kako ga sagledava kinematografija. Endru u svojoj teoriji o vernosti transformacije kaže:

Vernost adaptacije se konvencionalno poredi sa ‘slovom’ i sa ‘duhom’ teksta, kao da je adaptacija nekakvo iznošenje tumačenja pravnog presedana. Slovo je naizgled u domenu kinematografije jer može biti reprodukovano na mehanički način.

Uključuje aspekte fikcije koji su uopšteno razrađeni u svakom filmskom scenariju: likovi i njihovi međusobni odnosi, geografske, sociološke i kulturološke informacije koje stvaraju kontekst fikcije, i osnovni narativni aspekti koji određuju tačku gledišta naratora (vreme, stepen učešća i znanja pripovedača, itd.)...Skelet originala može, manje više iscrpno, postati skelet filma.

Teže je ostati veran duhu, originalnom tonu, vrednostima, slikama i ritmu, jer je pronalaženje stilističkih ekvivalenata u filmu ovakvim nedokučivim aspektima, u suprotnosti sa mehaničkim procesom. Sineasta, po svoj prilici, mora intuitivno reprodukovati osećaj originala. Postoje različiti stavovi da je tako nešto zaista nemoguće, ili da pak podrazumeva sistematsko zamenjivanje verbalnih znakova kinematografskim, ili da je proizvod umetničke intuicije (Minier 2014: 26).

Linda Kahir definiše *doslovni prevod* kao „reprodukciju zapleta i svih pratećih detalja što je moguće vernije slovu knjige“ dok istovremeno *radikalni prevod* smatra „ekstremnim i revolucionarnim načinom preoblikovanja knjige, istovremeno, i kao način interpretacije književnosti i kao način stvaranja filma kao potpuno nezavisnog dela“; dok *tradicionalni prevod* „zadržava sveukupne karakteristike knjige (zaplet, pozadinu i stilističke konvencije) ali oživljava pojedine detalje na način koji kinematografi smatraju odgovarajućim i neophodnim“ (Minier 2014: 27). Kahir se poziva na Džona Drajdena koji je prevod delio u tri kategorije: doslovni, parafraziranje i imitaciju. Ona smatra da slično ovim Drajdenovim kategorijama i film prevodi književnost na tri načina a da svaki ponaosob poštuje različite karakteristike izvornog teksta koga smatra od izuzetne važnosti u procesu prevođenja književnosti na film (Minier 2014: 28).

Adaptacije, naročito filmske adaptacije, pojedini teoretičari nazivaju 'prevodima' ili 'transpozicijom' književnog sadržaja na ekran. Klark i Holkist smatraju da je suština 'prevoda' da se jedna ista ideja izrazi različitim jezicima. Bahtin polazi od ovakvog stanovišta, međutim on ne podrazumeva da su prevedeni tekstovi identični već on uviđa „razliku u njihovoj sličnosti, kao i sličnost u njihovoj različitosti“ (Cutchins 2014: 37). Bahtina je zanimalo na koji način film koji se sasvim razlikuje od romana, u očima publike i čitalaca može izgledati isto.

Adaptacijama se pristupa kao slobodnim prevodima postojećih tekstova na nove jezike a Bahtin smatra da: „prikazi velikih romana nastavljaju da se razvijaju i rastu i nakon trenutka svog nastanka; oni se kreativno transformišu u različitim erama, koje su vremenski daleko udaljene od dana i časa njihovog rođenja“ (Cutchins 2014: 39). Za njega adaptacija nije samo mimeza ili kopija od drugorazrednog značaja. Prevod je kreativan proces koji uvek može pobuditi nove ideje i

videnja ali je za početak neophodno zaista razumeti suštinu originalnog teksta pre nego što započnemo njegovu transformaciju, što samo po sebi podrazumeva davanje ličnog pečata (Cutchins 2014: 41).

2.6. Pitanje autorstva filmske adaptacije

Kada govorimo o filmu možemo zaključiti da režiser igra možda i najznačajniju ulogu u njegovom nastanku a stoga ga i filmska industrija smatra najodgovornijim u tom procesu. Često i mi kao publika donosimo odluku koji ćemo film pogledati na osnovu informacije ko ga je režirao. Pozajmljujući ideju autorstva iz domena književnosti, vrlo često je primenjujemo i na film, čime direktno režisera posmatramo kao filmskog autora (Meskin 2009: 12). Počev od Fransoa Trifoa pa do Endru Sarisa, mnogi kritičari i teoretičari, posmatrali su režisere kao autore. Pitanje filmskog autorstva ipak je daleko složenije jer se na osnovu mnogobrojnih primera može videti da su ponekad glavni glumci ili glumice, koji se smatraju filmskim zvezdama, ti koji daju važan pečat određenom filmskom ostvarenju, poput Henrija Fonde u *Plodovima gneva*, Spensera Trejsija u *Tortilja Fletu*, Džejmisa Dina u *Istočno od raja* ili Nika Noltija u filmu *Kaneri Rou*. Takođe važnu ulogu u filmskom ostvarenju igra scenario, te možemo zaključiti da je kreativnost filmskog scenariste podjednako važna za uspeh nekog filmskog ostvarenja. Ako posmatramo holivudski sistem studija videćemo da su pojedini producenti poput Dejvida Selznika ili Darila Zanuka, imali značajnu ulogu da određeni filmovi, poput *Plodova gneva*, ugledaju svetlost dana (Meskin 2009: 13).

Međutim film se u mnogome razlikuje od književnosti. Iako se film zasniva na scenariju ipak on sam po sebi nije lingvistički tekst. Za razliku od književnog dela koje nastaje kao proizvod rada pojedinca, film je proizvod rada čitave grupe ljudi. Ideja o filmskom autorstvu i teza da je režiser ujedno i autor filmskog ostvarenja novijeg je datuma, vezana za pokret već ranije spomenutih filmskih kritičara, međutim ako govorimo o ranijem periodu Holivuda možemo zaključiti da režiseri nisu imali toliko veliki značaj pa ni uticaj u okvirima filmskih studija (Meskin 2009: 13). Ima i onih kritičara koji smatraju da se autorstvo u tradicionalnom smislu i ne vezuje za popularnu i masovnu umetnost. Svakako snažan uticaj na filmsku umetnost ima i ideja Rolana Barta o „smrti autora“ koja se prvenstveno javila u književnosti, ali je njen uticaj značajan kada se

bavimo pitanjem autorstva na filmu. Nasuprot takvom stanovištu postoji grupa kritičara koja ne osporava postojanje autorstva na filmu, ali se ne slaže sa idejom da se ono pripisuje isključivo režiseru, već smatraju da autora ima više. Ideja autorstva jeste važna ali nije ključna za analizu filma, naročito što se pri tom mora uzeti u obzir kako uloga filmske industrije, tako i društvene i socijalne okolnosti u kojima film nastaje. Edvard Baskomb smatra da: „film utiče na društvo...društvo utiče na film...filmovi utiču na druge filmove“ (Meskin 2009: 15). Fuko insistira na društvenom, pravnom i moralnom statusu pitanja autorstva: „funkcija autora povezana je sa pravnim i institucionalnim sistemom koji obuhvata, određuje i jasno izražava diskurs univerzuma“ (Meskin 2009: 16). U mnogim kontekstima autori filma su još uvek pod uticajem moralne, pravne ili religiozne cenzure u procesu stvaranja filma.

Glavnu ulogu u procesu transformacije izvornog teksta u filmski medij ima filmski scenario kao primer intertekstualnosti. Filmske adaptacije književnih dela uključuju tekstualnu transpoziciju sa pisanog medija na filmski koji podrazumeva kako scensku strukturu tako i dramski kod. Kompozicija samog scenarija predstavlja razvoj ideja koji će putem filmske produkcije ostvariti snažnu vezu sa izvornim tekstom (Boozer 2008: 1). Filmska adaptacija u svojoj osnovi predstavlja saradnju više autora od čega je najvažniji odnos pisca, producenta, scenariste i režisera. Scenario sam po sebi nema vrednost originalnog dela jer se smatra začetkom i temeljom procesa filmske adaptacije a i često podleže raznim izmenama u skladu sa zahtevima holivudske produkcije i industrije masovne zabave (Boozer 2008: 2). Režiseri i scenaristi često su pod uticajem filmskih studija koji završnicu same filmske priče usklađuju sa marketinškim zahtevima tržišta (Boozer 2008: 3). Ipak u procesu izučavanja filmske adaptacije u razmatranje se mora uzeti i sam scenario koji je nastao na izvornom tekstu i koji je glavna smernica kada je u pitanju sama struktura priče, karakterizacija likova, motivi, teme i filmski žanr. Scenario je taj koji ukazuje na to koji će delovi i scene originalnog teksta biti uključene a koje izostavljene ili pak izmenjene čineći sastavni deo filmske konstrukcije. Za pisca i režisera, filmski scenario je uvid u osnove filmske produkcije pre početka snimanja i montaže. Česta je pojava da sami režiseri u toku snimanja značajno odstupe od scenarija po čemu je možda najpoznatiji Alfred Hičkok ali i drugi slavni režiseri poput Džona Forda ili Roberta Altmana koji su često unosili improvizacije tokom snimanja (Boozer 2008: 4).

Cilj narativnog filmskog scenarija je da se dramski zaplet ostvari kako kroz određene deskriptivne delove tako i kroz dijaloge likova u određenim scenama. Scenarista mora imati u vidu

da su zahtevi, kako holivudske industrije tako i publike, da se trajanje filma ograniči na maksimalnu dužinu od 120 minuta a da se pri tom iznese precizan tok priče i jasna karakterizacija likova. Za razliku od originalnog književnog dela, adaptirani scenario pored ovakvih zahteva mora da se povinuje kompleksnim pravilima koje nameće filmska industrija i poslovni svet finansija a da pri tom ne zanemari svoj umetnički značaj. Stoga scenario mora naići na odobravanje kako režisera tako i producenata (Boozer 2008: 5). Na osnovu scenarija određuje se budžet filma, dok investitori ulažu određeni kapital na osnovu procene profita.

Stoga je scenario podložan promenama kako u skladu sa zahtevima producenata, tako i u skladu sa umetničkim vizijama režisera kao i u fazi postprodukcije. Pa ipak najveći izazov prilikom adaptacije originalnog teksta jeste oživeti vizuelno autorove reči, metafore, likove sa svojim bogatim unutrašnjim svetom i razmišljanjima kako bi se na velikom platnu preneo tok same priče i psihologija njenih likova (Boozer 2008: 7). Prilikom izbora glumaca koji će tumačiti određene književne likove svakako se mora uzeti u razmatranje i očekivanja publike.

Adaptirani scenario u odnosu na originalni tekst svakako se suočava sa mnoštvom izazova kako da zadovolji ukuse i čitalačke i filmske publike. Direktno podudaranje sadržaja sa književnim izvorom često se nalazilo na meti kritike 'vernosti' koja bi svaki put prednost davala originalnom delu gledajući na filmsko ostvarenje kao na neku vrstu derivata ili proizvoda od drugorazrednog značaja. Raznovrsnost vizuelnih i zvučnih sredstava omogućava filmskim stvaraocima da na mnoštvo alternativnih načina prikažu složenost izvornog teksta a samim tim treba izbeći pojednostavljeno upoređivanje ova dva medija. Kritika filmske adaptacije treba da posmatra scenario i film kao nov način prikaza suštine izvornog teksta putem audiovizuelnog ekvivalenta kao što je filmski medij (Boozer 2008: 9). Nemoguće je doslovno preslikati slike pisanog medija na veliko platno, iz razloga što je svaka od njih jedinstvena i drugačija kao plod mašte čitaoca. Film mora osmisliti vlastiti scenski ritam, te svaka izmena u odnosu na prvobitnu priču ili dijalog mora biti u funkciji filmske adaptacije. Adaptacija ne treba slepo da se drži originala, već mora nastajati u skladu sa kulturnim i istorijskim prilikama svoga vremena kako bi odgovorila zahtevima publike (Boozer 2008: 10). Stoga Boozer takođe adaptacije svrstava u tri grupe: adaptacije veoma bliske izvornom tekstu, adaptacije koje se uglavnom drže originala uz manje izmene i one adaptacije koje su dosta slobodne u svojoj interpretaciji izvornog teksta.

U doba klasičnog Holivuda veliki filmski studiji imali su svoje departmane u kojima su radili pisci scenarija koje su svrstavali prema filmskim žanrovima. Direktori studija najčešće nisu čitali književne izvore koje su odabirali za buduće filmske adaptacije jer su u tom periodu sve do 1948. godine imali ogromnu filmsku produkciju koju su izbacivali na tržište. Najčešće ključnu reč po pitanju scenarija nisu imali pisci već producenti i direktori studija. Režiser Frenk Kapra izjavio je 1939. godine za Njujork Tajms: „danas oko šest producenata donose odluku da ne snime oko devedeset posto scenarija a pri tom učestvuju u montaži oko devedeset posto filmova“ (Boozer 2008: 11). Tomas Šac ističe da je Dejvid Selznik dok je radio za MGM nadzirao i odobravao produkciju filmskih klasika tokom tridesetih godina dvadesetog veka.

Džordž Blustoun u svojoj akademskoj studiji *Romani na filmu* razmatra nekoliko adaptacija klasične književnosti među kojima se ističe film *Plodovi gneva*. On smatra da kakav god kulturni status ima neko književno delo, kinematografija će pronaći vlastiti način kako da ostvari kvalitet i značaj. On smatra da se lingvističke metafore na filmu mogu ostvariti samo vizuelnim prikazom scenografije a da holivudske adaptacije moraju pomiriti zahteve filmske industrije i političku realnost vremena u kome nastaju. On ističe na koji način su režiser Džon Ford i snimatelj Greg Toland uspeali da prikažu objektivne detalje kojih čak nema u romanu u cilju što uspešnijeg prikaza likova i same fabule romana. Ipak priznaje da najupečatljiviji i najznačajniji socijalno politički komentari Stajnbekovog romana nisu našli mesto u filmu, a da su producent Daril Zanuk i studio Foks bili izuzetno zabrinuti da će se investitori povući iz ovog projekta, te su stoga razmatrali opciju da naslov filma *Plodovi gneva* promene u *Autoput 66* (Boozer 2008: 12). Blustoun takođe ističe značajnu ulogu scenariste filma Nanali Džonsona koji je uneo određene izmene u strukturi filma kako bi ojačao pripovednu nit, dao bolji ritam i veće jedinstvo filmskoj adaptaciji. On je smatrao da je bolje pomeriti majčin govor za sam završetak filma kako bi na velikom platnu oslikao pravi duh Stajnbekovog romana. Ono što govori u prilog značaja filmskog scenarija je izjava režisera Džona Forda, koji je tvrdio da nije pročitao roman, što upućuje na to da je vizuelni prikaz u filmu ostvario samo na osnovu Džonsonovog scenarija. Adaptacije klasične i popularne književnosti često spadaju u najčešće nagrađivane holivudske filmove. Filmska akademija je ustanovila nagradu za najbolji originalni i adaptirani filmski scenario još od 1931. godine čime je istaknut značaj koju scenario ima u procesu filmske adaptacije.

Andre Bazen napravio je poređenje adaptacija koje su nastale na osnovu književnih klasika i onih adaptacija koje za osnov imaju popularne izvore: „Što je veći značaj i kvalitet književnog dela, to adaptacija više narušava njegovu ravnotežu, zahtevajući kreativan talenat koji će uspostaviti novu, koja neće biti identična prvoj ali će joj odgovarati“ (Boozer 2008: 14). Sa pojavom Novog talasa u francuskoj kinematografiji sve veći značaj se pripisuje režiseru koji svojom inspiracijom i ličnim pečatom daje novo viđenje u filmskoj adaptaciji čime započinje doba filmskog modernizma i eksperimentisanja formom, narativnim tokom i temama. Pojedini režiseri poput Alfreda Hičkoka su uspevali da zadrže svoju kreativnu nezavisnost u odnosu na mejnstrim produkciju kakvu je u to doba nametala holivudska filmska industrija. Za režisera je bilo važno da ispolji svoju originalnost, da se suprotstavi konzervativnim standardima svog vremena, a da istovremeno iskaže vlastitu viziju i nadahnuće. Zapravo tek u drugoj polovini šezdesetih godina prošlog veka sa promenom političke i kulturne atmosfere u Americi, režiseri kao autori dobijaju daleko značajniju ulogu u Holivudu nego što su imali tokom zlatne ere kada je bila izražena dominacija producenata (Boozer 2008: 15). Pa ipak uloga scenarista ne može ostati zanemarena jer i u vreme kada su holivudski studiji igrali ključnu ulogu u nastanku velikih filmskih hitova, oni su ti koji su vodili računa o zapletima, likovima, dijalozima i temama. Verovatno najbolja holivudska ostvarenja nastaju iz uspešne saradnje jakog scenariste, režisera i glumaca što možemo videti na primeru filma *Plodovi gneva*.

Ako posmatramo Holivudsku filmsku industriju tokom druge polovine dvadesetog veka, možemo uočiti sve inovativnije filmske adaptacije koje su se okretale dosta zahtevnim i sofisticiranim književnim izvorima. Prelaskom sa sistema studija na pojavu konglomerata, Holivud ne prestaje da odgovara zahtevima profita, industrije zabave i ukusima publike. Ipak, on nastavlja da paralelno stvara i filmove od umetničkog značaja pa se može uočiti i jasna razlika u filmskim adaptacijama koje pre svega imaju ulogu blokbastera, koje moraju osigurati finansijsku sigurnost filmske industrije, nasuprot onim adaptacijama koje dobijaju nagrade filmske akademije. Često su dobitnici Oskara za adaptirani scenario filmovi koji su finansijski ostvarili manji profit ali su nastali na značajnijim književnim delima, na primer: 1975. Oskar dobija film *Let iznad kukavičjeg gnezda* u konkurenciji sa *Ajkulom*; 1986. dobitnik Oskara je *Soba sa pogledom* u konkurenciji sa filmskim hitom *Top Gan*; 1993. *Šindlerova lista* u konkurenciji sa filmom *Park iz doba Jure*; 2002. godine film *Pijanista* u konkurenciji sa *Spajdermenom* (Boozer 2008: 19). Stoga

se može zaključiti da je Filmska Akademija u dodeli nagrada u prvi plan stavila filmove od većeg umetničkog značaja i estetskog kvaliteta, sa tematikom od kulturnog i socijalnog značaja.

Bart i Derida su ulogu autora, bez obzira da li je u pitanju romanopisac, scenarista ili režiser, sveli na čisto funkcionalnu ulogu dok su značaj pripisivali pre svega samom tekstu i kulturološkim faktorima (Boozer 2008: 20). Međutim, Dadli Endru smatra da se: „film mora posmatrati kao vrsta diskursa. Moramo biti osetljivi na taj diskurs i na snage koje ga pokreću“ (Boozer 2008: 21). Endru je svakako imao u vidu kako lične tako i kulturološke motive koje leže u osnovi procesa adaptacije. Intertekstualne studije ukazuju na kreativni izazov scenariste da pretoči literarni materijal u filmski scenario kao i na značaj režisera u procesu adaptacije i prenošenja verbalnih slika u vizuelni medij. Filmska adaptacija započinje scenariom koji predstavlja transformaciju književnog izvora a pretvara se u filmski derivat tog scenarija, što ne samo da potvrđuje intertekstualni status adaptacije, već ukazuje i na značaj određenih pojedinaca koji imaju najznačajniji uticaj u tom procesu (Boozer 2008: 21). Razni faktori koji su važni činioci u ovom procesu, kao što su institucionalni, ideološki ili kulturološki uticaji, ipak ne mogu staviti u drugi plan ključnu ulogu pojedinaca koji donose kreativne odluke a koji su direktno odgovorni za nastanak filmske adaptacije (Boozer 2008: 21). U analizi filmske adaptacije važno je uočiti kako su ti širi uticaji filtrirani kroz interpretacije producenta, scenariste i režisera čime će se ovaj rad baviti kroz analizu filmskih adaptacija Stajnbekovih dela.

Kada govorimo o procesu adaptacije, mora se uzeti u razmatranje aktivan odnos između izvornog i adaptiranog teksta, uticaj kulturnih prilika na sam proces adaptacije ali i ličan i međusoban odnos autora kao aktera tog procesa. Kada govorimo o autorstvu moramo uzeti u obzir romanopisca, scenaristu i režisera kao i njihove odluke koje proizilaze iz šireg istorijskog i kulturnog konteksta, ideje vodilje preuzete iz izvornog teksta, kao i lični talenat onih koji učestvuju u procesu adaptacije dajući svoju ličnu interpretaciju koja je nešto više od pukog sumiranja raznih uticaja i izvora (Boozer 2008: 22). Odličan film nastaje pre svega kao rezultat kreativnosti i individualne inspiracije i nije samo puki odraz kulturnih prilika vremena u kome nastaje. Analizom jednog filmskog ostvarenja posmatrajući vizuelni prikaz, teme, glumu, ton, priču, ritam, montažu – to mnoštvo elemenata predstavlja niz odluka određenih pojedinaca a sve su one sastavni deo filmskog procesa.

Kada govorimo o filmskoj industriji u Holivudu moramo sagledati širi kontekst, ograničena prava i ugovore, institucionalne strukture produkcije i marketinga koje filmskog autora stavljaju pred izbor: ili podilaženja široj publici kroz kulturne klišeje, spektakle i komercijalizaciju, ili pak stvaranja jedinstvenog umetničkog izraza u okvirima datih kulturnih prilika. Umetnost i komercijalni uspeh ne moraju isključivati jedno drugo naročito kada film uspe publici da prenese univerzalnost svog značenja. Upravo značaj narativnog filmskog izraza leži u tome da može da dopre do milionske publike širom sveta za razliku od književnosti koja često to nije u mogućnosti (Boozer 2008: 23). Stoga kada posmatramo ova dva medija, književnost i film, treba imati u vidu da njihova međusobna sinergija zapravo je od obostranog značaja. Ona se oslikava u intertekstualnom scenariju koji ih povezuje i koji daje glavne smernice autorovih namera, kakav god bio krajnji rezultat na velikom platnu. Bazen je 1948. godine istakao uticaj filma na javnost koji je daleko značajniji od uticaja romana te stoga filmske adaptacije mogu samo doprineti porastu važnosti romana i drame. Bazen smatra da filmske adaptacije književnih dela ne treba da se bave strogom formalnom vernošću izvornom tekstu, već „jednakošću značenja formi“ (Boozer 2008: 161).

Stem iznosi sledeći stav po pitanju značaja filmskog autorstva:

Studije autorstva ne vide režiserov rad kao izraz individualnog genija već kao mesto susreta biografije, interteksta, institucionalnog konteksta i istorijskog trenutka...oni (režiseri, a dodao bih i scenaristi) zapravo ‘orkestriraju’ postojećim glasovima, ideologijama i diskursima, a da pri tom ne gube ulogu onoga koji oblikuje...režiserovo delo može istovremeno biti lično ali i vođeno spoljnim elementima kao što su žanr, tehnologija, studiji ili lingvističke procedure medija (Boozer 2008: 24).

U filmskoj adaptaciji nameće se pitanje autorstva – ko je zapravo taj koji je zaslužan za adaptaciju: režiser, scenarista, producent? Kompleksnost filmskog medija nam pre svega govori da je u pitanju kolektivni proces, od scenariste koji u scenariju stvara filmski zaplet, likove, dijaloge i teme, do režisera koji daje svoju ličnu interpretaciju različitih likova i scena, pa do svih onih koji stvaraju muziku ili kostime; sve one elemente neophodne kako bi film dobio svoju estetsku celinu. Često su glumci ti koji unose svojom mimikom i pokretima ličnu interpretaciju likova koje oživljavaju na velikom platnu na način koji pisac možda nije ni zamišljao. Stem smatra

da glumci zapravo adaptiraju scenario: „glumci mogu dati likovima svoj vlastiti razum i osećaje, držanje i gestikulaciju koji proizilaze iz njihove sopstvene mašte“ (Hutcheon 2006: 82).

Međutim, smatra se da svi oni koji su uključeni u sam proces nastanka filma poput scenariste, dizajnera, kamermana, glumaca ili montažera, zapravo ne igraju primarnu ulogu u procesu filmske adaptacije. Tu ulogu obično pripisujemo režiseru, jer po rečima Pitera Volena: „režiser je autor a ne samo adapter. Režiser neće pokleknuti pred drugim autorom; njegov izvor je samo izgovor koji predstavlja provodnik za one scene koje zbog njegove lične preokupacije zapravo stvaraju radikalno novo delo“ (Hutcheon 2006: 82). Svakako on je i organizator drugih umetnika na čijem radu počiva novo delo. Film je proizvod saradnje različitih umetnika koji svojim zajedničkim radom stvaraju novo umetničko delo, pri tom svako od njih čini sastavni deo procesa adaptacije (Hutcheon 2006: 83).

Od samog početka adaptacije romana i pisanja scenarija, pa kroz čitav proces snimanja filma i montaže, sam scenario prolazi kroz promene u interakciji sa režiserom, glumcima i montažerom. Na samom kraju procesa film se može u mnogome razlikovati od scenarija ili adaptiranog teksta koji je u fokusu. Vilijam Goldman na film kao završni proizvod gleda kao na „studijsku adaptaciju montažerove adaptacije režiserove adaptacije glumačke adaptacije scenarija kao adaptacije romana koji sam po sebi može biti adaptacija narativnih ili izvornih konvencija“ (Hutcheon 2006: 83).

Adaptirani tekst, stoga, nije nešto što se samo reprodukuje, već nešto što zahteva interpretaciju i ponovno stvaranje u okvirima novog medija (Hutcheon 2006: 84). Onaj ko adaptira pre svega je prevodilac, a zatim postaje stvaralac, jer njegov talenat i temperament daju krajnji pečat intertekstu kroz koji filtrira adaptirani materijal (Hutcheon 2006: 84).

Često vidimo kako iz ugla filmskog studija tako i iz ugla filmske kritike, da onaj ko se smatra odgovornim za adaptaciju je pre svega režiser, a pored njega jedan od glavnih zadataka u tom procesu ima i scenarista. Svi ostali umetnici koji uzimaju učešće su pre svega već inspirisani adaptiranim tekstom i stoga imaju odgovornost prema scenariju i filmu kao autonomnom umetničkom delu (Hutcheon 2006: 85). Mnogi umetnici koji se odlučuju za adaptaciju jednog umetničkog dela zapravo žele da stvore vlastitu jedinstvenu kreaciju. Postavlja se pitanje zašto se neko uopšte odlučuje za adaptaciju kada zna da će neminovno njegovo stvaralaštvo biti upoređivano sa originalnim izvornim delom? Pored svakako materijalnog faktora i ostvarivanja

profita koji se ne može zanemariti, postoje još neki činioci. Često filmske adaptacije nastaju na osnovu romana koji su dobitnici prestižnih nagrada poput Pulicerove nagrade, sa nadom da će im to doneti popularnost kod publike. Na žalost, ne uspevaju sve adaptacije da ostvare komercijalni uspeh ili uspeh kod filmske kritike (Hutcheon 2006: 86).

Roland Bart u svom delu *Smrt Autora* iznosi stav da je pozicija autora „upražnjeno mesto koje mogu ispuniti različite individue“ (Hutcheon 2006: 106). Samim tim autor ne može biti garancija značenja i vrednosti jednog umetničkog dela. Postavlja se pitanje da li je autorstvo na filmu isto toliko važno koliko u književnosti i da li igra značajnu ulogu u evaluaciji i interpretaciji filma? Trifo i Saris svakako smatraju da bi se neko delo procenjivalo kao umetničko mora se sagledati dostignuće umetnika pa samim tim u režiseru vide tvorca filmskog umetničkog dela (Meskin 2009: 18). Kada govorimo o interpretaciji Dejvis kaže: „namere autora od ključne su važnosti za identitet njegovog umetničkog dela i stoga su osnov za identifikaciju određenog objekta interpretacije“ (Meskin 2009: 18). Robin Vud pišući o režiserima kao što su Ford i Hoks, izuzetnu važnost daje njihovoj ulozi na filmu, smatrajući da su njihove namere i vrednosti od ključnog značaja prilikom interpretacije i razumevanja njihovih filmova (Meskin 2009: 19). Pojedini režiseri poput Godara ili Hičkoka odlikuju se specifičnim stilom na filmu te Saris smatra da: „režiser mora pokazati određene stilske karakteristike koje se iznova pojavljuju u njegovim filmovima i koja su neka vrsta ličnog pečata“ (Meskin 2009: 19). Bazen tako pravi podelu na filmske autore kao što je Hičkok i na „metteur en scène“ (scene-setter) kao što je Hjuston kome nedostaje „lični stil“ (Meskin 2009: 19).

Pitanje autorstva pored estetske kategorije ima i moralni i pravni značaj jer se postavlja pitanje da li je autor i vlasnik proizvedenog dela? Postavlja se pitanje da li je moguće govoriti o individualnom autoru naročito kada su u pitanju visokobudžetni filmovi holivudske produkcije koji zahtevaju angažovanje ogromnog broja ljudi tokom čitavog procesa filmske produkcije. Livingston smatra: „da neki delovi mogu biti plod kolektivne proizvodnje ali ne moraju podrazumevati kolaborativno ili udruženo autorstvo“ (Meskin 2009: 22). Na koji način se kolaborativna produkcija, koja je standard u procesu snimanja filma, može dovesti u vezu sa individualnim autorstvom? Perkins kaže: „režiser je taj ko je zadužen za odnose, za sintezu, stoga je on zadužen za ono što film čini filmom. Režiserov autoritet nije suština sveukupnog stvaranja ali jeste stvar dovoljne kontrole“ (Meskin 2009: 22). Livingston takođe zastupa stanovište da iako

su filmovi proizvodi filmskih studija ipak režiser je taj koji ima „visok stepen kontrole i autoritet od velikog značaja“ te stoga navodi da pojedini filmovi zato tako upečatljivo ispoljavaju režiserove stavove i senzibilitet (Meskin 2009: 22). Iako režiser ima značajnu ulogu u određivanju umetničkih i drugih bitnih filmskih aspekata, ipak donekle je i njegova kontrola uvek podložna određenim restrikcijama. Ograničenja su različita od onih koje nameće produkcija, pa do pitanja cenzure i drugih društveno istorijskih prilika (Meskin 2009: 22).

Potreba za adaptacijom nekog umetničkog dela sa sobom nosi određenu političku dimenziju. Odluke se donose iz kreativne potrebe za interpretacijom određenog konteksta koji može biti ideološki, socijalni, istorijski, kulturni, lični i estetski, a opet u skladu sa umetničkim konvencijama svoga doba (Hutcheon 2006: 108).

Umetničko delo je nešto što proizilazi iz ličnog, individualnog, dinamičnog carstva promišljenosti tvorčevog uma i ličnosti; na neki način... sastoji se od namera i promišljenog materijala. Ali istovremeno, u trenutku postanka, ulazi u javno i na neki način objektivno carstvo; traži i dobija pažnju publike; poziva na diskusiju i prihvata je, u vezi sa svojim značenjem i vrednošću, u idiomu intersubjektivnosti i konceptualizacije (Hutcheon 2006: 109).

Adaptacija ima kako kreativnu tako i interpretativnu dimenziju. Ona je neka vrsta pripovedanja koje nam pruža mogućnost ponovnog čitanja i proživljavanja nekog umetničkog dela (Hutcheon 2006: 111). Ono što znamo o umetnikovim željama i motivima, pa čak i o životnim situacijama u kojima je stvarao, može uticati na interpretaciju nekog dela kao i na način kako tom delu pristupamo. Publika kao i onaj ko adaptira učestvuju u interpretaciji konteksta (Hutcheon 2006: 109).

2.7. Uloga publike, producenata i cenzure u procesu adaptacije

Prilikom procesa adaptacije mi ne možemo sa sigurnošću znati na kakav prijem će ona naići kod publike. Često je poželjno da adaptacija predstavlja kombinaciju materijala koji se ponavlja i sa kojim je publika već upoznata, i nečeg što se razlikuje i što predstavlja određenu novinu (Hutcheon 2006: 114). Ponavljanje već poznate priče, publici pruža neku vrstu „utehe“ jer se susreće sa poznatim temama, ali istovremeno, publici treba pružiti i određene varijacije kako bi

se predstavili neki novi uglovi gledanja, novi načini interpretacije i pobudila mašta. Samo takav proces adaptacije se može smatrati uspešnim (Hutcheon 2006: 114).

Razlog zašto Stajnbek kao pisac budi neprestano interesovanje Holivuda za adaptacijom njegovih književnih dela, jeste trajan istorijski značaj njegovog književnog opusa, kao i niz ekonomskih, kulturnih i psiholoških faktora (Hutcheon 2006: 116). Kada pišev tekst obiluje intertekstualnim značenjima on nikad ne gubi na svojoj aktuelnosti, samim tim ne povlađuje isključivo zakonima komercijalizacije.

Neka vrsta nevidljivog ali sveprisutnog koautorstva predstavlja i cenzura koja je igrala oduvek značajnu ulogu u filmskoj produkciji naročito u periodu od 1930. do 1966. kada je holivudski Produkcijski kod imao snažan uticaj na adaptacije, kulturni kapital i na ono što je smelo da se prikaže masovnoj publici. Svaka vrsta seksualnog sadržaja, zavodjenja, eksplicitne ljubavi bila je zabranjena, te filmovi holivudske produkcije nisu imali onu slobodu izražavanja kakvi su imali pisci tog vremena. Modernizam koji se javlja u književnosti nije nailazio na odobravanje holivudskih producenata jer se smatralo da bi prikazivanje takvih neprimerenih sadržaja kvarilo moral publike. To je uticalo i na izbor dela koja su bivala adaptirana za veliko platno (Hutcheon 2006: 92). Filmska industrija je oduvek na mnoštvo različitih načina prilagođavala književne izvore kako zahtevima publike tako i zahtevima institucija, ili pak konvencijama, a sve u cilju povećanja profita. Stoga se *prilagođavanje* i smatra osnovnim modelom adaptacije (Leitch 2007: 103).

Tokom dvadesetih i tridesetih godina 20. veka filmske adaptacije savremenih književnih dela dobijaju na popularnosti. Tome je doprinela i pojava zvučnog filma 1927. godine što je filmu omogućilo da oživi književni ili pozorišni dijalog, bolje prikaže psihologiju likova i kompleksnost zapleta koja je do tada bila svojstvena samo romanima. Istovremeno nastaje i MPPDA Udruženje filmskih producenata i distributera Amerike, kao i Produkcijski kod pod vođstvom Vila Hejza, koji za cilj imaju sprovođenje cenzure kako određena opscena dela savremene književnosti ne bi dospela na filmsko platno (Corrigan 2007: 35). Uticaj cenzure u filmskoj industriji bio je ogroman što se može videti iz primera pokušaja adaptacije dela Teodora Drajzera *Američka tragedija* iz 1931. godine od strane ruskog režisera Sergeja Ajzenštajna i američkog režisera austrijskog porekla Jozefa von Sternberga. Iako je Drajzeru bila bliža Ajzenštajnova adaptacija njegovog dela, Hejz na čelu Produkcijskog koda koji nije blagonaklono gledao na studio Paramaunt, odbacio je

Ajzenštajnovu verziju u korist Sternberga. Problem Ajzenštajnovе verzije bio je u tome što je on dosledno oslikao političku i društvenu pozadinu pokušaja ubistva koje leži u osnovi zapleta romana, dok je Sternberg napravio priču o moralnosti na temu opasnosti od seksualnih opsesija (Corrigan 2007: 35). Zbog cenzure tog vremena Ajzenštajnov scenario nije nikada dospeo na filmsko platno. Stoga se filmski studiji okreću adaptacijama klasične književnosti, poput adaptacije Dikensovog *Dejvida Koperfilda* iz 1935. godine, jer obiluju kompleksnom psihološkom i društvenom tematikom a da pri tom nisu na udaru cenzure.

Filmske adaptacije su bile pod oštrim nadzorom ne samo producenata koji su finansirali ovakve projekte već i cenzora koji su vodili računa o tome da filmovi ne smeju negativno uticati na moral publike prikazujući zlo, kriminal ili greh sa nekom vrstom saosećanja i bez osuđivanja istog. Među takvim nepoželjnim piscima našli su se Sinkler Luis, Ernest Hemingvej, Vilijam Fokner, Džon Dos Pasos. Ono što je preporučivano kao poželjno bile su religiozne drame ili patriotske priče (Hutcheon 2006: 119). Na primer Džon Ford je optuživan da nije ostao dosledan političkom stanovištu Džona Stajnbeka i njegovim socijalističkim idejama prilikom adaptacije romana *Plodovi gneva* 1940. godine (Hutcheon 2006: 153). Ali mora se uzeti u razmatranje pred kakvim izazovom se autor nalazio u trenutku kada je trebalo pisani tekst pretočiti u slike imajući u vidu kako društvene tabue tako i zabrane i cenzuru tog vremena.

Međutim, uprkos ovakvim stavovima i cenzuri, holivudske filmske adaptacije a kasnije i televizijske adaptacije poznatih američkih književnika, našle su svoj put do širokih narodnih masa samim tim uklanjajući barijere između viših i nižih društvenih klasa. Pred adaptacijama se nalazio veliki izazov, jer su filmski studiji nametali ogromna očekivanja, smatrajući da one moraju biti podjednako dobre ako ne i bolje od originalnih književnih dela (Hutcheon 2006: 120).

Prilikom procesa adaptacije mora se imati u vidu da jedan deo publike nije upoznat sa originalnim tekstom i samim tim adaptaciju doživljava kao autonomno delo. Zato je važno da se adaptiranom delu pristupi kao celini, ne oslanjajući se na to da će publika moći samostalno da dopuni praznine koje nedostaju. Režiser samim tim ima veću kontrolu i slobodu da svoje delo prikaže kao lično viđenje jednog novog filmskog ostvarenja (Hutcheon 2006: 121).

Međutim ako smo mi kao publika pročitali originalno delo na kome se adaptacija zasniva prirodno je da ćemo imati drugačija očekivanja i da ćemo filmsko ostvarenje upoređivati sa originalom. Samim tim naša percepcija kao publike se menja (Hutcheon 2006: 121). Za razliku od

toga, onaj deo publike koji prvo pogleda film, koji samim tim doživljava kao izvorno originalno delo, nakon čega se odluči da pročita roman na kome se zasniva adaptacija, svakako će biti preokupiran vizuelnim svetom filma. Tu se nameće pitanje do koje mere adaptacija mora ostati verna originalu kako ne bi izneverila publiku, a u kojoj meri treba da ostvari vlastitu slobodu interpretacije kao novo umetničko delo? Pred njom je težak zadatak jer treba ispuniti očekivanja i jedne i druge vrste publike.

Filmski teoretičari koji se bave i psihoanalizom zastupaju mišljenje da se filmska publika, kako svesno tako i nesvesno, mnogo više angažuje svojim čulima a samim tim lakše identifikuje sa filmskim likovima, kao i da daleko emotivnije proživljava filmske scene (Hutcheon 2006: 131). Piter Bruk to objašnjava snažnim uticajem slike na naša čula: „kada je slika prisutna u svojoj svojoj moći, u trenutku kada je usvajamo, mi nismo u stanju da mislimo, osećamo ili zamišljamo bilo šta drugo“ (Hutcheon 2006: 131). Čitanjem poniremo u svet mašte, dok film putem vizuelnih slika pobuđuje kod publike psihološka i emotivna stanja. Neki kritičari pripisuju književnosti veći značaj po pitanju razvijanja slobode mišljenja jer čitalac ne pristupa tekstu pasivno već učestvuje u estetskom procesu pokušavajući da dešifruje znakove i simbole kako bi dao vlastito tumačenje (Hutcheon 2006: 134).

2.8. Adaptacija kao tržišni proizvod

Komercijalni i istorijski kontekst oduvek je igrao značajnu ulogu u procesu filmskih adaptacija. Kulturni status, ekonomska moć i zakonska prava su tri društvena faktora koja utiču na našu perspektivu prilikom analize filmskih adaptacija i na njihovu kategorizaciju na: filmski tekst, žanr i autorstvo (Corrigan 2007: 33). Prve filmske adaptacije nastale su pre više od 100 godina kao što je *Pepeljuga* iz 1900. i *Guliverova putovanja* iz 1902. godine. Do 1903. godine film postaje deo industrije zabave sa naznakama da će postepeno prerasti u više forme umetnosti poput književnosti i pozorišta. Vremenom se i filmska publika menjala od radničke klase i imigranata s početka 20. veka ka srednjoj klasi, čemu je doprinela upravo filmska adaptacija književnih klasika. Tako nastaju adaptacije Šekspira, Getea, Igoa, Dikensa i Vagnera. 1910. godine primećuje se jasan zaokret u filmskoj industriji ka narativnoj književnosti u cilju stvaranja klasičnog filmskog narativa. Grifit naglašava značaj narativne strukture preuzete iz romana 19. veka. Tako nastaje i

njegovo filmsko ostvarenje *Rođenje jedne nacije* iz 1915. godine kao adaptacija romana Tomasa Diksona *Pripadnik klana* iz 1905. godine. Filmovi koji su pretendovali da budu umetnički zapravo su postizali značajan ekonomski uspeh jer su privlačili publiku srednjeg i višeg staleža, tako na primer, za razliku od prvih filmova iz 1903. koji su trajali od 10 do 15 minuta i donosili zaradu od pet centi, Grifitov film *Rođenje jedne nacije* trajao je preko tri sata a ulaznica je koštala dva dolara. Snimanje dugometražnih filmova zahtevalo je pisanje scenarija kao ključnog elementa u procesu produkcije. Stoga se Holivud okreće književnim izvorima ali to istovremeno uslovljava i povećanje materijalnih troškova filmske produkcije (Corrigan 2007: 35).

Početak dvadesetog veka nastao je sistem filmskih studija a film je veoma brzo prerastao u industriju koja je donosila profit u milijardama dolara. Deo tog sistema činili su producenti, režiseri, scenaristi, montažeri, kamermani, glumci. Filmski studiji su se zalagali za masovnu proizvodnju i vremenom se izdvaja šest najznačajnijih kao što su: Paramount, MGM, 20th Century Fox, United Artists, Warner Bros, Columbia Pictures. U okviru studija producenti su predstavljali najvažniju kariku u sistemu jer su oni „oblikovali umetničke vrednosti i moralne propise datog filma“, kontrolišući svaki aspekt tokom snimanja (Snyder 2011: 171). U današnje vreme filmski studiji su postali delovi većih konglomerata na čijem čelu se nalaze poslovni ljudi koji polaze sa stanovišta da je uspešan onaj film koji ostvari profit.

Filmske adaptacije često su proizvod sistema filmskih studija koji se zasnivaju na investicijama banaka i korporacijskoj produkciji, te stoga posluju na osnovu zakona tržišne ekonomije kad su u pitanju i investitori i publika (Hutcheon 2006: 87). Čak i angažovanje glumačkih zvezda ne pruža garanciju uspeha ni u umetničkom ni u finansijskom smislu. Takođe se poseže i za zvučnim rediteljskim imenima, dok scenaristi ostaju u senci imena nagrađivanih romanopisaca čija dela adaptiraju, jer se smatra da pisanje originalnog scenarija ima daleko veći umetnički značaj od same adaptacije (Hutcheon 2006: 88). Industrija zabave je pre svega industrija koja je u funkciji profita, te stoga ekonomski motivi igraju značajnu ulogu u svakom stadijumu procesa adaptacije.

Filmovi su izuzetno skupa umetnička forma i samim tim su sastavni deo krupnog kapitala. Proces filmske produkcije zahteva saradnju čitave grupe ljudi počev od producenata koji iznose početnu ideju finansijerima, uzimajući u obzir zahteve tržišta; preko scenarista koji ukoliko rade na filmskoj adaptaciji romana, moraju doneti odluku koji elementi originalnog teksta će postati

deo scenarija a koji će biti odbačeni, samim tim dajući sopstvenu interpretaciju književnog izvora; sve do režisera koji predstavlja kreativnu snagu čitavog filmskog procesa, integrišući različite elemente u jednu celinu (Snyder 2011: 175).

Gledano iz ugla zakonskih propisa adaptacija je „derivativ“ nekog dela. Onog trenutka kada studio otkupi od pisca prava na njegovu intelektualnu svojinu, zapravo dobija slobodu da od nje napravi proizvod kakav želi. Pisac na to pristaje jer često filmska verzija doprinosi povećanju prodaje romana (Hutcheon 2006: 90). Ali pored isticanja materijalnog faktora u prvi plan ne možemo zanemariti i kulturni kapital kao jedan od ključnih motiva za adaptaciju; kao što su na primer mnogobrojne adaptacije Šekspirovih dela ili romana britanske književnosti iz 18. i 19. veka.

Rene Kler kaže: „Filmsku umetnost će ubiti novac. Usmeravajući ovaj medij ka melodrami i raskošnim spektaklima, navikavajući publiku da gleda prizore u kojima su pompa i bogatstvo osnovna vrednost, a sentimentalizam jedina karakteristika, novac gura film u bezdan propasti“ (Petrić 1970: 161). Ovaj citat datira iz vremena pred kraj nemog filma; a kasnije kada je prešao u Holivud, Kler potvrđuje svoje mišljenje ističući da između pet stotina filmova koliko se godišnje proizvede u Kaliforniji, jedva nekoliko nose pečat osobenog stila autora. Džon Ford, takođe, priznaje da komercijalizam gospodari filmskom industrijom i da tom činocu on kao reditelj često mora da se podredi: „Od svojih mnogobrojnih filmova izdvajam samo desetak u kojima sam mogao da izrazim lični ukus i sopstvene afinitete, dok su svi ostali rađeni po volji producenata, što znači da su podređeni zahtevima distributera, koji ograničavaju autorovu stvaralačku slobodu“ (Petrić 1970: 161). Iz tih razloga se i javljaju reakcije na takozvane 'producentske filmove', u vidu slobodnih filmskih grupa i pokreta koji iznad svega poštuju autorstvo reditelja. Naročito je karakteristična reakcija u Americi protiv kodeksa Holivuda koji u najvećoj meri podržava proizvodnju sentimentalnih melodramatičnih filmova uglađenog morala (Petrić 1970: 161).

Česti su negativni stavovi prema adaptaciji kao procesu kome nedostaje originalnosti jer se pre svega zasniva na već postojećim tekstovima a takođe mnogi je posmatraju kao neku vrstu industrije koja ima svoj komercijalni cilj. Postoji i mišljenje da se uspeh jednog adaptiranog dela zasniva na radu čitavog tima ljudi, počev od režisera, scenariste, producenata, reklamnih agenata pa sve do distributera i filmskih kritičara. U procesu adaptacije učestvuje čitav industrijski sistem a s obzirom da u njegovom nastanku značajnu ulogu igraju društveni i ekonomski faktori, u estetskoj evaluaciji nameće se problem u kojoj meri komercijalni imperativi mogu ugroziti

kreativne impulse. Međutim treba uzeti u razmatranje da iako adaptacija nastaje kao plod socio-ekonomskog sistema ipak je ona ta koja doprinosi oblikovanju kontura savremene kulture (Murray 2012: 123).

Filmska adaptacija književnog dela svakako se zasniva na jednom procesu koji obuhvata čitav niz učesnika od autora, agenata, izdavača, udruženja za dodelu književnih nagrada pa do producenata, scenarista, distributera i publike. Svakako da književna dela koja su dobitnici prestižnih književnih nagrada postaju interesantna za filmsku adaptaciju baš kao što i filmovi koji bivaju nagrađeni Oskarom američke akademije značajno utiču na izdavaštvo i štampanje novih tiraža adaptiranih romana. Počev od ranih osamdesetih 20. veka sa tehnološkim napretkom i proširivanjem međunarodnog tržišta, došlo je do značajnog ulaganja kapitala u sektor medija što je kao rezultat imalo stvaranje moćnih transnacionalnih multimedijjskih konglomerata (Murray 2012: 125). U tom procesu upravo je industrija anglofonih adaptacija dobila na transnacionalnom karakteru.

Ako uporedimo cifre broja bioskopskih gledalaca neke filmske adaptacije u odnosu na broj čitalaca nekog uspešnog romana, uvidećemo da se brojke drastično razlikuju, ukoliko njima merimo uspešnost nekog filma na bioskopskim blagajnama (Murray 2012: 133). Svakako knjiga koja ostvari dobru prodaju i ima dobre književne kritike stvara preduslov za lakšu finansijsku produkciju i uspešniju distribuciju. Engleski književni agent Džulijan Fridmen kaže: „ukoliko je pisac već poznato ime... mnogo je lakše producentu da prikupi novac. Finansijeri se osećaju sigurnijim“ (Murray 2012: 133). Lojalni čitaoci dotičnog romana i njihova pozitivna reakcija na filmsku adaptaciju tog dela može poslužiti kao odskočna daska za širu distribuciju i reklamnu kampanju. Često ugovori o prodaji autorskih prava zabranjuju autorima da se negativno izjašnjavaju u pogledu filmskih adaptacija njihovih dela. Odobrenje od strane verne publike osnova je za pisanje pohvalnih kritika, naročito u okviru filmskih festivala ili u vreme dodele značajnih filmskih nagrada. Konačno same nominacije, a naročito nagrade poput Oskara, predstavljaju glavnu reklamnu kampanju i strategiju distribucije, koja za cilj ima masovnu gledanost. Tako se postiže akumulacija brojne publike na međunarodnoj skali.

Robert Stem smatra da će književnost uvek biti superiornija u odnosu na adaptaciju pre svega jer je starija umetnička forma (Hutcheon 2006: 4). Ali nameće se pitanje: ako su adaptacije inferiorne i drugorazredne tvorevine zašto su toliko zastupljene u savremenoj kulturi? Statistički

podaci iz 1992. godine pokazuju da su 85 posto filmova nagrađenih Oskarom za najbolji film, zapravo adaptacije (Hutcheon 2006: 4). Džon Elis smatra da su razlozi finansijske prirode jer adaptacije predstavljaju „ogromne investicije“ (Hutcheon 2006: 4). Holivudski filmovi iz klasičnog perioda oslanjali su se na adaptacije popularnih romana kao nečemu što je već „isprobano i provereno“ (Hutcheon 2006: 5). Dok knjiga ima u proseku milion čitalaca, brodvejska predstava od jedan do osam miliona, filmske adaptacije imaju više milionsku publiku (Hutcheon 2006: 5).

Što se tiče socio-ekonomskog pristupa adaptaciji, istaknuti filmski teoretičar Dadli Endru još 1980. godine zauzima stav da je neophodno da se iz sociološkog ugla pristupi studijama adaptacije, dok dvadeset godina kasnije Džejms Naremor izjavljuje: „ono što nam je potrebno jeste šira definicija adaptacije i sociologije koja bi uzela u razmatranje komercijalni aparat, publiku i industriju akademske kulture“ (Murray 2012: 128). Uprkos ovakvim stavovima Linda Hačen u svom poznatom delu *Teorija adaptacije* iz 2006. godine i dalje smatra tekstualnu analizu dominantnim pristupom. Posmatrano u industrijskom, ekonomskom, pravnom kontekstu ili kontekstu prijema publike, činjenice o datoj adaptaciji jesu deo akademske analize ali su više okvir za glavni deo tekstualne analize i ne uzimaju se u razmatranje kao ključan faktor u estetskoj evaluaciji ili kao sastavni deo metodološki alternativnog pristupa (Murray 2012: 128). Političko ekonomski pristup filmskim studijama često se izbegava jer se smatra da bi priznavanje uticaja takvih faktora na filmsko stvaralaštvo zapravo umanjilo vrednost filmskog dela kome se pristupa kao umetničkoj formi vrednoj akademskog izučavanja (Murray 2012: 129). Simon Marej smatra da socio-ekonomski pristup u izučavanju adaptacija ne može i ne treba da zameni tekstualnu analizu kao osnovni princip pristupa, već treba da predstavlja sastavni element u analizi adaptacije jer svakako daje značajan doprinos u proširenju njenih okvira (Murray 2012: 129). Takav kontekstualni pristup adaptaciji omogućava sagledavanje:

- Industrijskih uslova za nastanak ili izostanak neke adaptacije;
- Veza između adaptacija na nivou izvan izvornog teksta, autora, režisera ili žanra;
- Uticaja kontekstualnih uslova na tekstualnu formu (kao što su režijski rezovi, različite verzije za određena tržišta, testiranje reakcije publike na filmove, alternativni završeci, nacrti scenarija, sadržaj prilagođen korisnicima);

- Paratekstova adaptacija (filmskih reklama, postera, vebajtova, marketingškog materijala, izlaganja na filmskim festivalima, onlajn diskusija...);
- Razloga za tekstualni život određenih narativa izvan kulturnog sazvučja (demografska promena publike, promene regulative, industrijsko restrukturiranje...) (Murray 2012: 129).

Kontekstualni pristup adaptacijama omogućava stvaranje međusobnih veza između različitih oblasti novih humanističkih disciplina, istovremeno pristupajući adaptaciji kao sveobuhvatnom fenomenu savremene kulturne scene (Murray 2012: 129). Kulturna politika svakako igra važnu ulogu u stvaranju, distribuciji i raznim načinima konzumiranja, stoga kulturne norme imaju izuzetan značaj u ovim kontekstima tim pre što su zanemarivani u studijama adaptacije (Murray 2012: 130).

Devalvacija konteksta i zanemarivanje socio-ekonomskih faktora u oceni jedne adaptacije svakako doprinosi potcenjivanju značaja koji legalni, ekonomski i industrijski faktori igraju u samom činu odabira teksta koji će biti adaptiran, jer je upravo institucionalni aparat taj koji omogućava stvaranje određenih vrsta adaptacija (Murray 2012: 137). Prilikom kritičkog pristupa adaptaciji često se zanemaruje uticaj konteksta na samu tekstualnu formu, međutim upravo taj kontekst koji je predstavljao samo „formu“ može prerasti u samu suštinu kritičkog sagledavanja. Međutim ako bismo ove dve kategorije razmatrali istovremeno, uvideli bismo u kojoj meri kontekst utiče na tekstualnu formu i obrnuto, kako originalan sadržaj forme može izazvati dugoročne promene u filmskoj industriji (Murray 2012: 137).

2.9. Originalnost autorskog umetničkog izraza

U kulturi gde autorstvo, originalnost i vlasništvo i dalje čine sastavni deo značenja, upotrebe i uvažavanja umetničkih tekstova (nasuprot našim postmodernističkim gledištima i poststrukturalističkim teorijama), adaptacija je ta koja predstavlja izazov ovakvim vrednostima (Cobb 2012: 106). Adaptacija zahteva minimalno dva autora a često i više.

Džon Paterson kulturu deli na „visoku“ i „nisku“, prihvatajući kulturni kliše formalizma i njegovog elitizma, da „prava umetnost“ može postojati u samo jednom obliku, te da tekstovi

visoke kulture kao što su *Rat i mir* ili *Braća Karamazovi* nikad ne mogu da se pretoče u kvalitetne filmove, dok popularni romani poput *Prohujalo sa vihorom* ili *Kum* mogu biti uspešno adaptirani (Cobb 2012: 107). Džejm Narimor i Timoti Korigan smatraju da autori u svojim adaptacijama izbegavaju ograničenja koje nameće teorija „vernosti” jer oni moraju pre svega ostati verni vlastitom autorskom identitetu. Slične tvrdnje iznosili su Alfred Hičkok i Fransoa Trifo u intervjuu iz 1967. godine. Film je kroz istoriju vodio dugogodišnju borbu kako bi se izborio za status umetnosti a glavnu ulogu u toj borbi imao je filmski autor koji se borio da zauzme ekvivalentan položaj kakav je pripadao književnom autoru. Na taj način film se uzdigao iznad domena masovne produkcije i masovne kulture (Cobb 2012: 107). Aleksandar Astrac tvrdio je da je „film način pisanja i da filmski autor vodi zapis svojom kamerom na isti način kao što pisac to čini olovkom“ (Cobb 2012: 107).

Teorija „vernosti” koja je tradicionalno predstavljala sastavni deo kritike adaptacije, svodila je adaptaciju na oblik umetničke reprodukcije a ne umetničkog stvaralaštva. Međutim pojedini filmovi svojom originalnošću i autorstvom filmskih tvoraca, ne mogu se sagledati isključivo kao adaptacije, već kao umetnički proizvodi filmskih autora (Cobb 2012: 108). U prilog transfera vlasništva govori i intervju u kome se Fransoa Trifo obraća Hičkoku sledećim rečima: „vaša dela uključuju mnogobrojne adaptacije, većinom popularnih romana lakog štiva, koji su sa toliko slobode preoblikovana na vaš lični način, da ona definitivno postaju Hičkokova kreacija” (Cobb 2012: 108). Trifoova fraza „slobodno preoblikovana” govori u prilog tome da se Hičkok nimalo nije obazirao na teoriju vernosti i da je svojim filmovima koji su nastajali na osnovu romana, originalnošću i kreativnošću davao snažan umetnički pečat. Istovremeno treba imati u vidu da su romani na kojima je zasnivao radnju svojih filmova od strane književne kritike tretirani kao lako štivo te su i njihovi autori ostajali u senci Hičkokovog uspeha. Međutim autor filma može svojom vizijom, stilom i ličnim pečatom da stvara umetničko delo koje će se temeljiti na najznačajnijim delima svetske književnosti, a koje će svojom originalnošću zauzeti u kulturi i umetnosti zasluženno mesto koje mu pripada naročito u vremenu postmodernizma i poststrukturalizma, kada ideja o smrti autora ističe samo umetničko delo u prvi plan. Korigan smatra da „teorija vernosti predstavlja arhaično merilo estetske vrednosti a da autor pre svega treba da ostane veran samom sebi, vlastitim željama, ukusu, mašti i sklonostima...autor je onaj ko uspeva da gledaocu povрати veru u umetnikovu doslednost vlastitoj viziji i sopstvenom umetničkom izrazu“ (Cobb 2012: 111).

Autoritet i formiranje ličnog identiteta filmskog autora temelji se, pre svega, na prijemu kako kod publike tako i kod filmske kritike. Linda Hačén ističe da je evidentno iz objava koje filmski studiji daju u medijima, kao i iz kritičkih komentara, da se režiser filma smatra odgovornim za celokupnu viziju a samim tim i samu adaptaciju (Cobb 2012: 118). Korigan u svom delu *Bioskop bez zidova: filmovi i kultura posle Vijetnama* iz 1992. godine ističe da marketing i prijem kod publike čine srž moći jednog autora. On smatra da se često zanemaruje ključan faktor: „sam autor predstavlja komercijalnu strategiju organizovanja prijema kod publike i kritički koncept vezan za distribuciju i marketing koji ciljano identifikuje i upravlja potencijalnim kulturnim statusom autora” (Cobb 2012: 118). Korigan zaključuje da u doba kapitalizma autorstvo dobija svoju komercijalnu vrednost. Dok se u sferi marketinga vodi duel između autora adaptacije i autora originalnog teksta u pokušaju da svako sačuva svoj identitet i autoritet.

2.10. Stajnbek i različiti pristupi u studijama adaptacije

Sara Kardvel budućnost studija adaptacije vidi u istraživanju važnih oblasti estetike u okviru kojih bi nove ideje, istraživanja i perspektive značajno doprinele izučavanju književnosti, filmske i televizijske umetnosti. Ističe takođe dva različita pristupa studijama adaptacije a to su komparativni i nekomparativni pristup. Kardvel smatra da komparativni pristup poređenja knjige i filma neminovno dovodi do kritike vernosti, dok nekomparativni pristup pruža mogućnost da se filmska adaptacija posmatra kao nezavisno umetničko delo (Cardwell 2007: 52). Time ona odbacuje metod upoređivanja sa knjigom kao izvornim tekstom. U svakom slučaju oba pristupa doprinose razvoju estetike adaptacije.

U prilog nekomparativnom pristupu Kardvel navodi da nas odbacivanje metoda poređenja sa romanom kao izvornim tekstom radi interpretacije i evaluacije filmske adaptacije, zapravo oslobađa određenih očekivanja koje film treba da ispuni u odnosu na standarde književnog izvora. Roman je taj koji nas zapravo ograničava i oblikuje naš doživljaj filmske adaptacije, isuviše nas usmerava na pojedine aspekte a onemogućava nam da sagledamo važnije kontekstualne faktore. Time se narušava i naš doživljaj filma kao umetničkog ostvarenja koji je entitet sam po sebi (Cardwell 2007: 52). Nekomparativni pristup nam dakle omogućava da potpunije uživamo u umetničkom i kulturološkom kontekstu filmskog medija.

Nasuprot tome, jedinstveni komparativni pristup nam omogućava da boljim razumevanjem književnog dela zapravo doprinesemo filmskoj estetici. Poređenjem teksta kroz različite medije možemo upoređivati i same medije međusobno, što doprinosi boljem razumevanju njihovih karakteristika i proučavanju jedinstvenosti različitih umetničkih formi. Kardvel smatra da je pitanje vremena ključno u procesu komparacije, jer često vremenski okvir kada nastaje određena filmska adaptacija može nametati niz ograničenja. Stoga, komparativni pristup može ukazati i na izvesne nedostatke ili detalje koje sagledavamo na osnovu različitog doživljaja i pristupa romanu i filmu (Cardwell 2007: 60).

Studije adaptacije zahvaljujući perspektivama kako književnih, tako i filmskih kritičara, zapravo, dobijaju daleko bolji uvid u ove dve različite a opet povezane umetničke forme. Prednost ovakvog pristupa je što neko ko se bavi književnom kritikom i samim tim drugačije pristupa filmu od filmskog kritičara, može da doprinese boljem razumevanju filmske estetike. Sve ono što karakteriše književnu kritiku poput detaljnih analiza, estetike, pažljivo izložene argumentacije i sličnih postupaka, samo obogaćuje filmske studije. Stoga studije adaptacije postaju deo estetike koji unapređuje studije umetničkih formi kao što su film, književnost, televizija, jer poseduju jedinstvenu mogućnost za intermedijalnošću i interdisciplinarnošću (Cardwell 2007: 62). Umetnost adaptacije izvor je inspiracije i novih perspektiva; ona podrazumeva konceptualnu i komparativnu analizu ključnih tema kao što su specifičnosti medija, autorstvo, stil, evaluacija a sve u cilju boljeg razumevanja umetnosti književnosti i filma.

Kritičke perspektive kao deo filmske kritike su mnogobrojne: kritika autorstva, analiza produkcije, semiotska analiza, formalizam i neo-formalizam, realizam, impresionizam, nadrealizam, psihoanaliza, poststrukturalizam, dekonstrukcija, politička, marksistička ili ideološka kritika, feministička kritika, homoseksualna kritika, istorijska i kulturološka kritika itd. (Snyder 2011: 186).

Ričard Dajer kaže da se „filmu može pristupiti kao i svakoj drugoj vrsti umetnosti, kao nečemu dubokom, lepom i važnom... pod uslovom da je nastao kao delo jedinstvenog umetnika“ (Snyder 2011: 186). Uključujući analizu filmskih, intertekstualnih i kontekstualnih elemenata koji su relevantni za tumačenje i ocenu adaptacije, u ovom radu pristupi ćemo komparativnoj analizi Stajnbekovih romana i njihovih filmskih adaptacija, pre svega polazeći sa stanovišta da filmsku

adaptaciju posmatramo kao nezavisno umetničko delo, čime ne umanjujemo njenu umetničku vrednost i njen značaj u svetu filmske umetnosti.

III Filmske adaptacije Stajnbekovih dela u doba klasičnog Holivuda

Kompleksan i složen odnos književnosti i filma odražava se u njihovoj međusobnoj neraskidivoj povezanosti i snažnom međusobnom uticaju. Književnost snažno utiče na razvoj filma kao oblika zabave i sastavnog elementa popularne kulture, ali i kao nove vrste umetnosti. Međutim, istovremeno i film ima sve snažniji uticaj na književnost. Ovakvi međusobni uticaji ova dva medija do skora nisu nailazila na odobravanje kritičara. Filmski kritičari su pre svega insistirali da filmski medij poseduje jedinstveni kvalitet sebi svojstvenog umetničkog dela, dok su književni kritičari na film gledali kao na neku vrstu eskapističke zabave namenjene širokim narodnim masama.

Džon Stajnbek jedan je od najpopularnijih američkih pisaca u holivudskoj kinematografiji XX veka, što se može videti po mnogobrojnim filmskim adaptacijama njegovih romana od kojih su mnoge postigle veoma značajan uspeh. Filmovi nastali kao adaptacije Stajnbekovih dela dobili su čak 29 nominacija za nagradu filmske akademije i osvojile četiri Oskara kao najprestižniju filmsku nagradu (Schultz 2005: 363). Dva najznačajnija filmska ostvarenja koja se ubrajaju u klasike američke kinematografije su filmovi: *O miševima i ljudima* u režiji Luisa Majlstouna iz 1939. i *Plodovi gneva* u režiji Džona Forda iz 1940. godine. Koliko je Stajnbek kao pisac ostavio značajan trag u američkoj kinematografiji toliko je i filmska umetnost snažno uticala na njegov književni opus. Upravo ova dva pomenuta književna dela nastala su pod snažnim uticajem dokumentarnog realizma koji nastaje u periodu Velike depresije. Filmovi koji se ističu kao najbolje adaptacije Stajnbekovih romana poseduju iste one kvalitete koje ga čine velikim piscem: upečatljive likove, snažan narativni tok, teme od izuzetne važnosti kao i realističan stil pripovedanja, dok one filmske adaptacije koje se ubrajaju u manje uspešna ostvarenja isto tako pokazuju i neke mane prisutne u njegovom književnom stvaralaštvu poput uvođenja tipskih likova, kompleksnih zapleta, neoriginalnosti ideja i sentimentalnog stila (Millichap 1983: 1).

Izvesni filmski kritičari postavljaju pitanje: zbog čega su rane filmske adaptacije iz tridesetih godina XX veka, poput filmova *O miševima i ljudima* i *Plodovi gneva*, doživele daleko veći uspeh od onih koje su nastajale u kasnijem periodu? Taj pad kvaliteta kritičari pripisuju upravo uticaju filma, smatrajući da je film istovremeno doprineo uspehu Stajnbekovog književnog opusa, međutim, dok Stajnbekovo stvaralaštvo tokom tridesetih godina XX veka, poput

dokumentaraca ili fotografija, realno oslikava stanje u kome se američko društvo našlo tokom perioda Velike depresije, dela kasnijeg datuma kao da padaju pod uticaj holivudskog sentimentalizma (Millichap 1983: 1).

Tokom četrdesetih, naročito pedesetih godina prošloga veka, Stajnbek se našao na udaru kritike zbog svoje ideologije koja je bila bliska komunističkim idejama a koja je naročito bila zastupljena u njegovim romanima *Neizvesna bitka*, *O miševima i ljudima* i *Plodovi gneva* koji su za temu imali prava potlačenih radnika. Iako su njegova dela stekla popularnost zahvaljujući tome što on otvoreno govori o društvenoj nepravdi i brizi za običnog čoveka u doba Velike depresije, ipak tadašnja kritika, kako konzervativna tako i radikalna, smatrala je da su njegova dela propagandnog karaktera ispunjena komunističkim doktrinama (Loftis 2011: 142). Uprkos svim kontroverzama koje ga okružuju, Stajnbek ostaje jedan od klasika američke književnosti, a o značaju njegovih dela najpre svedoči činjenica da su teme kojima se Stajnbek bavio možda baš u sadašnjem trenutku aktuelnije nego ikad.

Njegovo stvaralaštvo započinje romanom *Zlatni pehar* iz 1929. godine u trenutku kraha američke berze koji označava početak jednog od najtežih perioda u američkoj istoriji, početak Velike depresije. Upravo ovakva istorijska dešavanja ostaviće snažan uticaj na Stajnbekov književni opus, koji će tokom dekade tridesetih godina XX veka, iznedriti njegova najznačajnija literarna dela. Uzbudljivim pričama Stajnbek nam uspešno prikazuje i oslikava živote ljudi toga vremena, dramatičujući ljudske konflikte na jedan univerzalan način, zbog čega njegovi romani ne gube na aktuelnosti ni danas, gotovo čitav vek kasnije.

Stajnbekov uspeh nije započeo odmah objavljivanjem prvog romana, te *Zlatni pehar* ostaje u senci uspeha jednog drugog pisca Tomasa Vulfa i njegovog dela *Pogledaj dom svoj anđele* objavljenog iste godine. Nakon toga uslediće još dva romana *Rajski pašnjaci* iz 1932. i *Nepoznatom bogu* iz 1933. a istovremeno se posvetio i pisanju kratkih priča koje su kasnije sabrane u knjizi *Duga dolina* i objavljene 1938. godine. Popularnost i finansijska sigurnost došle su tek sa romanom *Tortilja Flet* objavljenom 1935. godine, koji predstavlja neku vrstu alegorijskih priča prošarane humorom o monterejskim paisanosima. Roman je postao prvi Stajnbekov bestseler i prvi roman za koji je Holivud otkupio filmska prava, međutim, svoju filmsku adaptaciju doživeće nešto kasnije tek 1942. godine (Millichap 1983: 2).

Kalifornijska radnička klasa u doba Velike depresije u fokusu je tri značajna Stajnbekova romana: *Neizvesna bitka* iz 1936. godine koji se bavi temom štrajka poljoprivrednika u Kalifornijskoj dolini, gde Stajnbek pristupa temi na jedan objektivn i realističan način. Godine 1937. Stajnbek je objavio roman *O miševima i ljudima* u kome pisac gotovo naturalistički opisuje tragičnu sudbinu dva nadničara, čiji je životni san da poseduju vlastitu farmu, ali u sukobu sa realnošću društva i okoline koja ih okružuje, ubrzo njihovi snovi i nadanja dobijaju tragičan epilog. Konačno 1939. godine objavljen je roman *Plodovi gneva* jedno od Stajnbekovih najznačajnijih dela koje mu je donelo Pulicerovu nagradu, kao i članstvo u Nacionalnoj Akademiji za umetnost i književnost. U najuspešnije filmske adaptacije ubrajaju se filmovi Luisa Majlstoni iz 1939. godine *O miševima i ljudima* i Džona Forda *Plodovi gneva* iz 1940. godine, koji su nastali na vrhuncu američkog filmskog realizma, u periodu neposredno pred početak Drugog svetskog rata. Uspeh ovih filmova zasniva se na verno prenesenoj viziji samog autora, kao i na oslanjanju na realističku tradiciju dokumentarne fotografije i filma (Millichap 1983: 5).

Stajnbekova dela ispunjena su opravdanim gnevom zbog sveprisutne nepravde u društvu, netrpeljivošću prema lažnoj pobožnosti, prezirom prema lukavstvu i licemerju ekonomskog sistema koji podstiče eksploataciju, pohlepu i brutalnost (Gray 1971: 9). Svojom maštom i talentom Stajnbek je umeo da pronikne u raspoloženje koje je vladalo u američkom narodu tridesetih godina XX veka u periodu Velike depresije koja je dovela do preispitivanja vrednosti američke kulture kao i samog američkog sna. Surova realnost krajnje bede i nemaštine u kome se odjednom zateklo američko društvo, iznedrilo je pitanje ljudskog dostojanstva koje se nameće kako u književnosti, tako i u drugim vidovima umetnosti, koje počinju da se bave socijalnim, ekonomskim i političkim temama koje dobijaju na svojoj aktuelnosti, nasuprot nekadašnjim tradicionalnim američkim idealima. Te surove slike stvarnosti nameću se umetnicima i književnicima i postaju sastavni deo njihovih dela u pokušaju da se vrati ona ljudska dimenzija koja bi omogućila neki novi humaniji početak za čovečanstvo. Iz takvih pokušaja iznedrili su se proleterski romani, dokumentarna fotografija, ozbiljni narativni filmovi (Millichap 1983: 3). Dok su romani akcenat stavljali na nehumane uslove života raseljenih, filmovi su više potencirali buđenje nade u neko bolje sutra.

Međutim, četrdesete godine XX veka dovele su do zaokreta u kulturi i umetnosti. Pod pretnjom rata i uvođenja totalitarnog režima dolazi ponovo do zaokreta ka tradicionalnim

vrednostima. Realizam i objektivno sagledavanje realnosti zamenjene su sentimentalnom propagandom. Takav zaokret najočigledniji je u filmskom stvaralaštvu ali se svakako pojavljuje i u američkoj književnosti. Upravo početak Drugog svetskog rata ostaviće posledice i na delo autora kakav je bio Stajnbek.

Stajnbek je i autor scenarija za dokumentarni film *Zaboravljeno selo* koji je nastao u režiji Herberta Klajna i Aleksandra Hamida 1941. godine, neposredno pre napada na Perl Harbor. Film *Tortilja Flet* u režiji Viktora Fleminga našao se u bioskopima neposredno posle tog događaja 1942. godine, kao adaptacija istoimenog Stajnbekovog romana objavljenog 1935. Nakon toga usledila je slabija filmska adaptacija *Mesec je zašao* u režiji Irvinga Pičela 1943. godine. Godinu dana kasnije, u režiji Alfreda Hičkoka, snimljen je film ratne tematike pod naslovom *Čamac za spasavanje* za koji je Stajnbek napisao originalni scenario. To je alegorija svetskog sukoba u kojoj se grupa ljudi, koja predstavlja širok spektar različitih kultura i politika, nađe zajedno na čamcu za spasavanje, posle napada nacističke podmornice. Film je snimljen u studiju 20th Century Fox-a i sastoji se uglavnom od krupnih planova. Godine 1945. ponovo u režiji Irvinga Pičela nastaje film *Medalja za Benija*, slabija adaptacija jedne od Stajnbekovih neobjavljenih pripovedaka o stanovnicima Tortilja Fleta. Iste godine objavljen je još jedan Stajnbekov roman *Gužva u fabrici* (*Cannery row*), koji najbolje ilustruje u kojoj meri je pisac stvarao pod uticajem filmskih verzija svojih prethodnih dela. Ovaj roman će svoju filmsku adaptaciju doživeti tek 1982. godine u režiji Dejvida Vorda (Millichap 1983: 4).

U posleratnom periodu Stajnbek je napisao scenario za filmsku adaptaciju njegovog istoimenog romana pod nazivom *Biser* koji nastaje 1947. godine u meksičkoj produkciji u režiji Emilija Fernandez. Stajnbek je takođe, autor adaptiranog scenarija istoimenog kraćeg romana *Crveni poni* koji je snimljen 1949. godine u režiji Luisa Majlstouna. Ova adaptacija nije postigla uspeh kakav je imao roman, jer su obojica donekle izneverila svoje realistične vizije pod uticajem posleratne propagande. U posleratnom periodu najveći uspeh postigao je film *Viva Zapata!* iz 1952. godine u režiji Elije Kazana za koji je Stajnbek napisao originalni scenario.

Najznačajniji Stajnbekov roman u posleratnom periodu *Istočno od raja* objavljen je 1952. godine. Izvesni kritičari ovom delu zameraju da je univerzalna generalizacija priče o Kainu i Avelju te da roman prerasta u alegoriju sa neuverljivim i nedovoljno motivisanim likovima, površnih ideja i nekonzistentnog zapleta, zbog čega počinju Stajnbeka da smatraju

komercijalizovanim piscem. Književni kritičari koji zauzimaju ovakav stav smatraju da je 1939. godina prekretnica u stvaralaštvu ovog pisca, dok nakon toga, mnogobrojni faktori poput rata, razvoda, transformacije književne scene, početka američkog hladnog rata i njegovog izmenjenog odnosa ka filmu, po njihovom mišljenju, dosta negativno utiču na Stajnbekov dalji rad (Millichap 1983: 5). U saradnji sa Kazanom snimljen je 1955. godine film *Istočno od raja*, kao još jedna holivudska adaptacija. Nakon dve godine 1957. usledila je filmska adaptacija Stajnbekovog romana *Zalutali autobus* u režiji Viktora Vikasa.

Stav kritičara je da su kako filmske adaptacije, tako i Stajnbekova književna dela, nastala u posleratnom periodu, daleko slabijeg kvaliteta; kao i da je do osetnog pada došlo usled piščevog napuštanja realističkog načina pripovedanja i preusmeravanja na neku vrstu sentimentalizma i popularizma. Ovakva promena po njima nastaje usled toga što Stajnbek nije više bio pod uticajem dokumentarnog filma, već pod uticajem holivudske industrije zabave i eskapizma. Izuzetak je svakako jedan od danas poznatih filmskih klasika *Viva Zapata!* gde je Stajnbek uspešan u pisanju scenarija u duhu realizma. Stoga je važno uočiti koliko je značajnu ulogu film imao u Stajnbekovom stvaralaštvu, kao i u razvoju moderne američke književnosti (Millichap 1983: 7).

I posle Stajnbekove smrti nastalo je više televizijskih adaptacija njegovih dela kao što su: *Crveni poni* (1973.), *O miševima i ljudima* (1981.), *Istočno od raja* (1981.). Zatim visokobudžetni filmovi *Kaneri Rou* iz 1982. u režiji Dejvida Vorda i *O miševima i ljudima* iz 1992. u režiji Garija Siniza. Bez sumnje Stajnbekova dela ostaju neiscrpan izvor inspiracije budućim filmskim stvaraocima o čemu svedoči i film *Neizvesna bitka* iz 2016. godine u režiji Džejsma Franka. Razlog tome su teme kojima se Stajnbek bavio u svojim delima a koje su veoma bliske savremenoj publici 21. veka kao što su: teški životni uslovi siromašnih, beskućnika i migranata – ljudi sa društvenih margina; potreba čoveka da negde pripada i da poseduje vlastiti dom; potreba za ljudskom bliskošću i komunikacijom (Ferrell 1986: 149).

3.1. *O miševima i ljudima i Plodovi gneva: preteča neorealizma*

Stajnbek pripoveda na realističan, gotovo dokumentaran način, i on u jednom svom pismu kaže: „želeo sam da jednostavno zabeležim svest, bez osuđivanja, jednostavno pišući o stvarima“ (Millichap 1983: 12). Upravo takav objektivni, dokumentaran, kinematografski realizam

obeležice Stajnbekov najznačajniji period stvaralaštva. Iz tog perioda potekla su dva značajna dela *O miševima i ljudima* i *Plodovi gneva*, koji će vrlo brzo doživeti izuzetno uspešne filmske adaptacije, čiji režiseri su uspeli da na filmskom platnu ovekoveče Stajnbekov realistički stil. Stoga, žanrovski posmatrano, ova dva filma po svojim karakteristikama možemo smatrati pretečom italijanskog neorealizma.

Posle Drugog svetskog rata, italijanski reditelji počeli su da snimaju filmove na teme iz svakodnevnog života, sa običnim ljudima kakve srećemo svakog dana. Događaji i prizori odvijali su se na ulicama ili autentičnim sredinama iz kojih se izvlačila „socijalna nota i humanistička tendencija“ (Petrić 1970: 243). Bitna karakteristika neorealističkih filmova jeste insistiranje na neposrednosti glumačkog izraza gde glumci igraju krajnje jednostavno, potpuno se identifikujući sa karakterima, delujući kao da nastupaju 'naturščici'. „Osnovna obeležja neorealističkog postupka su ljudi sa ulice, autentični ambijenti, obična priča, humanistička ideja“ (Petrić 1970: 243).

Marsel Karne je još tridesetih godina 20. veka smatrao da je neophodno da film izađe na ulicu govoreći da „film ne treba da se zatvara u sobe, već treba da pobegne iz artificijelnog dekora, kako bi fiksirao običan svet ulice, život građana koji rade, atmosferu u kojoj obitavaju, umesto što rekonstruiše blistave ambijenta balova“ (Petrić 1970: 244). Upravo takav primer neorealizma nalazimo u Americi u Majlstounovoj filmskoj adaptaciji *O miševima i ljudima* iz 1939. i Fordovoj ekranizaciji Stajnbekovih *Plodova gneva* iz 1940. godine, filmovima koji ne samo da otkrivaju naličje Amerike, već se istovremeno suprotstavljaju lažnom sjaju Holivuda (Petrić 1970: 244). Kada je reč o američkom filmu uvek treba imati na umu da se tu realizam ogleda u tematici i načinu snimanja igranog filma, dok se u pogledu dramaturgije sva pažnja poklanja čvrstom zapletu koji treba da privuče interesovanje gledalaca. Bozli Krauder smatra da se tog elementa nikada neće odreći američka komercijalna kinematografija (Petrić 1970: 246). Ipak moramo imati u vidu da je ovakav filmski žanr omogućio da se i film pozabavi gorućim društvenim problemima tog vremena.

Uticao neorealizma očigledan je u svim kinematografijama i on ne znači oponašanje, već prihvatanje metoda koji najviše doprinosi ostvarenju osnovne karakteristike filmskog medija a to je životna autentičnost. Za istoriju svetske kinematografije neorealizam je značajan po tome što je podstakao razvitak filma u pravcu koji je najbliži pravoj prirodi ovog medija, pa je razumljivo što su iz te škole nastali neki od najznačajnijih pravaca moderne kinematografije (Petrić 1970: 247).

Cavatini koji je dosta pisao o neorealizmu u svojoj čuvenoj *Proklamaciji* izjavljuje:

Moja osnovna težnja je da analiziram modernog čoveka u savremenom društvu, da prikažem šta on čini, kako živi, da li se raduje, zbog čega mu je loše ili dobro, zašto pati, da uočim sve što se zbiva oko nas, često i najbanalnije stvari koje vidamo na ulici, a koje mogu da imaju određeno značenje, ljudski smisao, društvenu i dramsku funkciju, i koje pokreću probleme. To su problemi svih nas, jer ništa što se zbiva oko nas nije nam strano, budući da smo svi ljudi koji sačinjavamo čovečanstvo. Eto to su opčinjavajući, nepresušni izvori moga nadahnuća, mojih razmišljanja, stvaralačkih poduhvata i tako bi trebalo da osećaju svi oni koji stvaraju u filmu. Zbog toga nikad neću prestati da podvlačim važnost života, stvarnosti i čoveka... (Petrić 1970: 248).

Ove ideje potpuno se slažu sa izjavom Vitorija de Sike koji je rekao: „Film treba da se razvija putem koji mu nalaže ljudska i društvena stvarnost savremenog života. Jedino ta stvarnost može da bude razlog njegovog postojanja, da mu obezbedi nacionalno obeležje i univerzalno značenje“ (Petrić 1970: 248). Roberto Rosellini, koga mnogi smatraju za najdoslednijeg realistu u modernom filmu, potvrđuje da se vaspitavao na klasičnoj realističkoj književnosti poput Balzaka, čime se još jednom potvrđuje snažna veza književnosti i filmske umetnosti. Feline kaže da ono što ga najviše privlači to je „mogućnost filma da opisuje živa ljudska bića koja egzistiraju usred stvari. Besmisleno je prikazivati samo stvari. Moglo bi se reći da mene interesuje antropomorfní film. Zbog toga se u radu najviše oslanjam na ljudske osobenosti glumaca, sa kojima gradim nove likove, koji opet obrazuju novu realnost u kojoj žive – umetničku realnost“ (Petrić 1970: 249). Pored dramaturgije, način glume predstavlja jedan od značajnih elemenata neorealističkog postupka. Ako u filmu uloge tumače profesionalni glumci, onda je neophodno njihovu igru uklopiti u životnu ubedljivost prizora na velikom platnu.

Realističku osnovu neorealizma ne treba poistovećivati sa politički angažovanim filmovima sa socijalnom tematikom, koji insistiraju na propagandi određenih ideja, ali bez pravog umetničkog delovanja. „Najbolji neorealistički filmovi 'angažuju' se na taj način što direktno fiksiraju činjenice u stvarnosti i ukazuju na probleme bez lažnog optimizma, ali i bez nasilnog pesimizma“ (Petrić 1970: 249). Film ne treba da nameće rešenje, već da gledaocima ukazuje na odgovornost i potrebu za pronalaženjem rešenja, koje će svako doneti u skladu sa svojom savešću. Neorealizam je svesno ili nesvesno, postao preteča savremenog autorskog filma XX veka. „Ideje autora neorealističkih filmova izbijaju posredno iz same sadržine i javljaju se naknadno u svesti gledalaca kao složene asocijacije, a to je slučaj sa svim pravim umetničkim ostvarenjima“ (Petrić

1970: 250). Staro Fejadovo geslo „život kakav jeste“ ovde je dobilo pun značaj ali tome je pridodata i poetska nota koja bi se mogla definisati kao „ljubav prema životu, ma kako težak i okrutan on bio“ (Petrić 1970: 250). Iz ovoga proizlazi progresivnost, kritičnost i humanizam neorealističkog metoda koji se kloni nametnutih i tendencioznih poruka. Estetičar Amedeo Efferisti kaže da „ono što razlikuje neorealistički postupak od dokumentarizma jeste uvek uključena svest i subjektivnost autora, uvek prisutna socijalna polemika, ali ne i politička propaganda“ (Petrić 1970: 250). On dalje objašnjava u čemu se ogleda umetnička komponenta neorealističkih filmova: „Estetička iluzija ujedinjena i dopunjena realnošću proizilazi iz škrtosti, reklo bi se asketizma, u korišćenju izražajnih sredstava, u čemu ima više umetnosti nego u čitavom ekspresionizmu ili konstruktivizmu“ (Petrić 1970: 250).

Andre Bazin smatra da je: „humanizam savremenih italijanskih filmova, u suštini, njihova najveća vrednost, što znači da je italijanski film mnogo manje politički nego sociološki, da je, ako ništa drugo, bar predrevolucionaran, jer kroz humor, satiru i poeziju (čak i onda kada zauzima najjasniji stav prema društvenoj stvarnosti) osuđuje stvarnost, što ne znači da je zlonameran“ (Petrić 1970: 250). Rajmond Bord zaključuje da je ovaj pravac, u celini, imao pomirljiv stav prema stvarnosti i tabuima građanskog društva, pa je, zbog toga, najprihvatljivija Sartrova definicija prema kojoj „neorealizam predstavlja kompromis između kritičkog realizma i zvanične cenzure“ (Petrić 1970: 250). Aristarko smatra da je suština neorealizma bila „ne samo sloboda nego i pravda, pravna i stvarna demokratija“ i da su neorealisti nastojali „da proniknu u svoje savremenike, u njihove navike i predrasude, dobre i loše osobine, ponirući u svakodnevni svet da bi ga lakše mogli izmeniti“ (Petrić 1970: 251). Fransoa Debreceni ističe da je glavna odlika neorealista bila u tome što su: „smelo pogledali stvarnosti u oči, registrujući oštrim okom objektivno stanje stvari, da bi, tek posle takve otkrivačke analize, pokušali da nađu izlaz“ (Petrić 1970: 251).

Neorealizam je uspeo da oslobodi film izveštačenosti, koja je do tada dominirala ne samo u holivudskoj, već i u evropskoj proizvodnji filmova. Neorealizam je pokazao da ovakav pristup stvarnosti može da zainteresuje i široku publiku, ako joj na krajnje neposredan način otkrije istinu o stvarnosti u kojoj žive i sami gledaoci. On ostaje veran svojoj prirodi „kada odnose među ljudima prikazuje u njihovom autentičnom vidu, kada humanost ne traži izvan života, a sliku sveta na ekranu približava ne samo pojavnom vidu života, nego i njegovoj prikrivenoj suštini“ (Petrić 1970: 251).

3.2. Filmska adaptacija *O miševima i ljudima* (1939)

Zaplet ove novele smešten je u period Velike depresije i uvodi nas u živote dva prijatelja, Džordža Miltona i Lenija Smola, dva nadničara u potrazi za poslom u dolini Salinas. Oni su neobičan par: Džordž je nizak rastom, hitar, crnomanjast, a Leni je krupan čovek koji poseduje um malog deteta. Ipak oni čine neku vrstu porodice držeći se jedan drugog kako bi pobedili usamljenost i otuđenost. Kao radnici u kalifornijskim prašnjavim poljima koji jedva sastavljaju kraj sa krajem, oni prihvataju svaki posao na koji naiđu, maštajući da će jednog dana postati vlasnici komada zemlje i barake koju mogu nazvati domom. Kada pronadu posao na ranču u dolini Salinas, čini im se da je ostvarenje njihovih snova na dohvata ruke. Ali Džordž ne uspeva da zaštiti Lenija od provokacija koketne žene, što će imati kobne posledice. Našavši se sam u štali sa ženom gazdinog sina Kerlija, zbunjen njenom reakcijom i pokušavajući da priguši njene povike upomoć, on joj nehotice polomi vrat i žena ostaje na mestu mrtva. Kerli i njegovi ljudi kreću u potragu za Lenijem u želji za osvetom, međutim Džordž ne želeći da njegov prijatelj dospe u nemilost razjarene gomile, puca Leniju u potiljak u znak milosrđa, dok mu pripoveda omiljenu priču o tome kako će njih dvojica jednog dana živeti srećno u vlastiom domu na svom ranču (Tibbetts 2005: 323).

Novela *O miševima i ljudima* doživela je čak dve filmske adaptacije za veliko platno. Prva datira iz 1939. godine u režiji Luisa Majlstouna. Autor scenarija je Judžin Solou a film nastaje u produkciji filmskog studija United Artists. Druga filmska adaptacija nastala je pola veka kasnije, 1992. godine, u režiji Garija Siniza. Autor adaptiranog scenarija je Horton Fut a film je snimljen u produkciji filmskog studija MGM (Tibbetts 2005: 323). U adaptaciji iz 1992. Geri Siniz istovremeno tumači i glavnu ulogu Džordža Miltona, dok je uloga Lenija Smola poverena Džonu Malkoviču. Za razliku od Majlstounove adaptacije u kojoj on jasno uspostavlja vezu između likova i prirode koja ih okružuje, Siniz pak akcenat stavlja na temu prijateljstva. Takođe fotografija ovog filma rađenog u boji ne uspeva da dočara svu turobnost života u doba Velike depresije, pogotovo što su pojedine scene više za cilj imale da dočaraju mladost i krepkost glavnog junaka Džordža, nego da prikažu tragičnu ljudsku sudbinu njenih likova koje su na vrlo upečatljiv način oslikani kako u Stajnbekovom romanu tako i u Majlstounovoj adaptaciji (Tibbetts 2005: 324).

Iste godine 1937. kada je nastala ova novela, Stajnbek je u saradnji sa Džordžom Kofmanom napisao i njenu pozorišnu adaptaciju što je dovelo do značajnog komercijalnog uspeha. Predstava *O miševima i ljudima* izvedena je na Brodveju, a glavne uloge tumačili su Volas Ford i Broderik Kroford. Dobitnik je nagrade pozorišnih kritičara, koji su je proglasili najboljom predstavom godine (Tibbetts 2005: 323). Istoimeni pozorišni komad sadržao je čak 80 posto originalnog Stajnbekovog teksta i ušao je u uži izbor za Pulicerovu nagradu koju je te 1937. godine dobila predstava *Naš grad* Tortona Vajldera (Bloom 2006:14). Majlstounova filmska adaptacija, kao primer intertekstualnog dijalozizma, zasniva se kako na noveli tako i na dramskoj predstavi, što se može videti u filmu na primeru stvaranja lika Kerlijeve supruge, koja je nalik liku u predstavi, predstavljena kao žrtva životnih okolnosti, sa ciljem da kod gledalaca izazove saosećanje a ne prezir. Majlstoun odlučuje da glavne uloge poveri relativno nepoznatim glumcima Burdžisu Meredithu i Lonu Čejniju mlađem, što je možda jedan od razloga zašto ovaj film nije ostvario značajan profit na bioskopskim blagajnama ali je po svom umetničkom značaju prepoznat od strane Filmske akademije, koja ga je nominovala za najbolji film godine.

Holivudski kritičari smatrali su da će film teško moći da zadovolji pravila koje je studijima nametao Produkcijski kod a da pri tom ostane veran Stajnbekovom oštroj realističkom pripovedanju. Međutim, Majlstounov film pokazao se kao izuzetno uspešna adaptacija, koja je u potpunosti publici uspela da dočara osećaj izolovanosti i otuđenosti, tako svojstven svim likovima ovog Stajnbekovog dela. Film, kinematografskim sredstvima, uspešno dočarava glavne karakteristike ovog romana i zahvaljujući izvrsnoj glumačkoj postavci prenosi nam svu ranjivost, bol i stradanje likova kao što su Leni, Kendi ili Kruks. Doživljaj publike svakako upotpunjuje filmska muzika Arona Koplanda, a upravo crno bela fotografija dočarava nam svu ogoljenost i ispraznost njihovih života, kao i uverljiv prikaz života na farmi i lepote prirode koja ih okružuje. Kritičari ističu uverljivu interpretaciju Romana Bounena u ulozi Kendija koji se pridružuje Džordžu i Leniju u njihovom zajedničkom snu o boljem životu; kao i Lona Čejnija i Beti Fild u sceni kada Mej Leniju poverava svoje snove o tome kako želi da postane glumica u Holivudu. Iako su snovi svih likova nedostižni, ipak, oni ukazuju na to da svaki čovek ima pravo da sanja o boljoj budućnosti (Tibbetts 2005: 324).

Majlstounova adaptacija mogla bi se klasifikovati kao transpozicija jer prema definiciji Džefrija Vagnera predstavlja „direktno prenošenje romana na ekran sa minimalno приметnom

interferencijom“ (Minier 2014: 25), dok je pojedini kritičari poput Linde Kahir i Miličepa smatraju doslovnim prevodom, jer je reprodukcija zapleta i svih pratećih detalja verna originalnom delu. Stoga, oni kritičari koji polaze od teorije vernosti smatraju Majlstounovu adaptaciju jednom od najuspešnijih adaptacija Stajnbekovih dela. Međutim, tokom analize ovog ostvarenja u ovom radu pokazaćemo da Majlstounova adaptacija zaslužuje visoke ocene i pohvale kritike ne samo zbog svog doslovnog načina prevođenja na veliki ekran, već pre svega kao originalno umetničko ostvarenje koje svojim filmskim narativom pred publikom oživljava izuzetno upečatljive likove; svojom fotografijom i mizanscenom oslikava svu turobnost života najamnih radnika u doba Velike depresije; vešto iznosi zaplet, teme i značenja svojstvena Stajnbekovoj noveli, ali i dramskoj predstavi. Ona je pravi primer intertekstualnog dijaloga, koji je iznedrio još jedno značajno umetničko ostvarenje, koje nimalo ne gubi na svojoj snazi, čak i danas u XXI veku kada dolazi do revolucionarnih promena u svetu filmske kinematografije.

Filmski kritičari neminovno upoređuju Majlstounovu adaptaciju *O miševima i ljudima* sa filmom *Plodovi gneva* u režiji Džona Forda, smatrajući Fordov film vrhunskim ostvarenjem koji zauzima značajnije mesto u istoriji filma od Majlstounovog ostvarenja. Oni smatraju da je Džon Ford, za razliku od Luisa Majlstouna, ne samo režiser, već istinski *autor* (auteur) koji je izvorni materijal, to jest roman Džona Stajnbeka, podredio svojoj umetničkoj viziji, pa otuda u njegovoj adaptaciji ima daleko više odstupanja u odnosu na originalno delo. Međutim, postoje razni oprečni stavovi koji zauzimaju stanovište da ovaj film, uprkos svome uspehu, nije uspeo da prenese moćnu poruku Stajnbekovog romana. Pri tom se uzima u obzir i da su *Plodovi gneva* daleko obimnije književno delo i po svojoj narativnoj strukturi daleko zahtevniji za proces adaptacije. Novela *O miševima i ljudima* lakša je za prevođenje u filmski narativ i zbog toga su odstupanja u odnosu na originalan tekst daleko manja (Millichap 1983:13).

Luis Majlstoun kod filmskih kritičara ne zauzima tako visoku poziciju kao Džon Ford, koga su pre svega smatrali istinskim autorom. Majlstoun je lično smatrao da je njegova uloga kao režisera da što vernije prikaže neko književno delo na velikom platnu. On kaže: „Tokom moje karijere, nisam toliko pokušavao da iznesem neku ličnu filozofiju, koliko da prikažem filmskom terminologijom moje slaganje sa onim što govori autor priče, koja mi se dopada“ (Millichap 1983:13). Majlstoun je režirao više filmskih adaptacija od kojih se među uspešnije ubrajaju: *Na zapadu ništa novo* iz 1930. po romanu Eriha Marije Remarka; *Naslovna strana* iz 1931. po drami

Bena Hehta i Čarlsa Mekartura; *Kiša* iz 1932. po pripovetki Somerseta Moma; *Šetnja po suncu* iz 1945. po romanu Herija Brauna; *Crveni poni* iz 1949. godine, film za koji je Stajnbek lično pisao adaptirani scenario na osnovu svoga romana.

Majlstoun je bio uspešan u svojim adaptacijama književnih dela, jer je umeo da oživi priču, da prenese njen duh na filmsko platno i da filmskim sredstvima dočara stil pripovedanja originalnog dela. Tokom ere zvučnog filma, Majlstoun je prepoznatljiv po svom kinematografskom realizmu. On kaže: „moj pristup je takav da mojim stilom rukovodi priča a ne obratno“ (Millichap 1983:14). Ono što je na Majlstouna ostavilo najjači utisak kada je u pitanju Stajnbekova novela *O miševima i ljudima*, je zapravo ono od čega su mnogi filmski producenti zazirali: surova realnost. U vrlo kompleksnim okolnostima svoga vremena, pod strogim nadzorima Produkcijskog koda, Majlstoun uspeva da stvori značajno umetničko delo, koje dostiže slavu njegovog prethodnog filmskog ostvarenja *Na zapadu ništa novo*.

Naravno, nameće se pitanje kako je jedno ovakvo delo sa izrazito socijalnom tematikom o ljudskom stradanju i tragičnim završetkom ljudskih sudbina, našlo put do holivudskog studija United Artists, čime je dobijena dozvola za njegovu filmsku produkciju, uprkos veoma strogoj cenzuri i moralnim kodeksima Produkcijskog koda. Zapravo, glavnu ulogu u nastanku ovog filmskog ostvarenja imao je Luis Majlstoun lično, koji je uspeo da obezbedi materijalna sredstva neophodna za snimanje filma. Tokom 1937. godine Majlstoun je započeo snimanje filma za Hala Rouča, koji je predstavljao adaptaciju romana Erika Hača pod nazivom *Putujuća predstava*. Nakon deset nedelja snimanja, Rouč je prekinuo saradnju sa Majlstounom nezadovoljan njegovim radom, smatrajući da je režiser od komedije napravio, zapravo, ozbiljnu dramu. Međutim, 1938. godine Majlstoun je protiv Rouča podneo tužbu sudu za odštetu u visini od 90.000 dolara i postigao nagodbu da mu se na račun odštete isplate sredstva kojima će biti finansirana produkcija Majlstounovog sledećeg filma *O miševima i ljudima* (Millichap 1983: 14). Na taj način ovaj film postao je njegov lični projekat. Majlstoun je na osnovu Stajnbekove novele i dramske predstave zaključio da bi mogao snimiti odličan film, stoga je pisanje scenarija poverio Judžinu Solou a zatim je od Stajnbeka tražio odobrenje. Nakon nekoliko manjih izmena Stajnbek je odobrio čitav ovaj projekat. Pred Majlstounom se nalazio još jedan veliki izazov. Bilo je potrebno pribaviti odobrenje Hejzovog Produkcijskog koda i proći rigoroznu cenzuru holivudskog studija. Uz nekoliko manjih dodatnih izmena, snimanje je moglo da započne.

Majlstoun je za svoj film odabrao relativno nepoznatu glumačku postavu a razlozi za to su višestruki. Jedan od njih svakako je i ograničen budžet kojim je raspolagao, ali je Majlstoun pre svega na umu imao umetnički dojam, smatrajući da će film delovati daleko realnije ako glavne uloge ne budu poverene velikim holivudskim zvezdama. Nalik filmskom neorealizmu, koji je naginjao angažovanju naturščika u filmu, kako bi film prikazao životne prilike i odnose među ljudima na što autentičniji način, tako je i Majlstoun odlučio da angažuje pozorišne glumce koji nisu bili poznati široj filmskoj publici. Najpoznatiji glumac među njima bio je Burdžis Meredith u ulozi Džordža Miltona, poznat po svojim ulogama na Brodveju, koji je uspeo da u svoj lik unese jednu lirsku i emotivnu crtu. Zatim, u ulozi Lenija Smola našao se Lon Čejni mlađi koji je tu istu ulogu igrao u pozorišnoj verziji drame u Los Anđelesu. Bob Stil, koji je glumio u vestern filmovima, dobio je ulogu Kerlija, a njegovu suprugu je glumila Beti Fild, kojoj je to i prva značajnija uloga na filmu. I ostale uloge dodeljene su pozorišnim glumcima, tako se Čarls Bikford našao u ulozi Slima, Roman Bonen u ulozi Kendija, a Li Viper u ulozi Kruksa (Millichap 1983:15).

Pored veoma uspešne glumačke postavke, Majlstoun je u svojoj filmskoj produkciji imao izuzetnu ekipu snimatelja na čelu sa iskusnim kamermanom Norbertom Brodinom i montažerom Bertom Džordanom. Kod upotrebe vizuelnih sredstava saradivao je sa umetničkim direktorom Nikolajem Remizovim i Stajnbekom lično. Majlstoun je bio svestan značaja filmske muzike u postizanju emotivnog naboja, pa je angažovao kompozitora Arona Koplanda koji je stvorio vrlo upečatljive muzičke numere (Millichap 1983:15). Kompleksnost filmskog medija govori u prilog činjenici da on nastaje kao rezultat kolektivnog procesa, pa ipak režiser je taj koji daje delu završni pečat. Film je prikazan 1939. godine i naišao je na odličan prijem Filmske akademije koja ga je nominovala za nagradu Oskar u kategoriji najbolji film godine. Međutim, dobitnik Oskara te godine bio je veliki filmski hit *Prohujalo sa vihorom* Viktora Fleminga. Film je doživeo neuspeh na blagajnama bioskopa, pa je studio United Artists pribegao marketinškim trikovima praveći plakate sa likom Beti Fild u zavodljivim pozama, ističući njenu sporednu ulogu u prvi plan. Međutim ova filmska adaptacija doživeće svoj pravi uspeh nešto kasnije, a zahvaljujući svom umetničkom značaju i danas se ubraja u klasike holivudske industrije. Sam Stajnbek bio je veoma zadovoljan Majlstounovom adaptacijom i rekao je: „...divno urađen posao. Ovde je Majlstoun učinio jednu neobičnu lirsku stvar. Svaka stvar dolazi na svoje mesto a gluma je neprimetna“ (Millichap 1983:15).

Svakako je od velikog značaja za američku kinematografiju da je film *O miševima i ljudima* ugledao svetlost dana s obzirom da na pomalo surovo realističan način prikazuje stvarnost u kojoj je živio američki narod tokom tridesetih godina XX veka, pogođen velikom ekonomskom krizom, obespravljen i dezorjentisan u novim uslovima u kojima ga je zatekao kapitalizam modernog doba. Ono što doprinosi umetničkoj vrednosti ovog ostvarenja svakako je način na koji film uspešno dočarava Stajnbekove ideje o kraju američkog sna, ali i snazi ljudske prirode koja crpi snagu u prijateljstvu i ljudskom saosećanju. Osnovna nit priče ovog dela o tragičnoj sudbini zemljoradnika u Kaliforniji tokom perioda Velike depresije, predstavlja uvod u novi Stajnbekov roman *Plodovi gneva*, gde je na sličan način prikazana sudbina ljudi čija egzistencija je dovedena u pitanje pod uticajem surovih uslova nametnutih od strane kapitalističkog društva. Tema društvene moralnosti zajednička je u oba Stajnbekova romana.

Stajnbeka kao pisca karakteriše realistička tehnika pripovedanja, tačka gledišta smeštena je u treće lice, dok je ton neutralan, lišen bilo kakvih emocija. Svojom deskriptivnom i dokumentarističkom prozom, Stajnbek poput filmske kamere, detaljno daje prikaz okruženja u kome će započeti svoju priču:

Predveče jednog toplog dana zašušta povetarac među lišćem. Senka se pela uzbrdo prema vrhu. Na peskovitim obalama sedeli su zečevi tako mirno kao da su izvajani od sivog kamena. I onda se u pravcu državnog drumca začuše koraci po suvom lišću divlje smokve. Zečevi bešumno požuriše u zaklone. Nadmeni ždral se teško i polako izdiže uvis i tromo odlete niz reku. Za trenutak mesto osta bez života, a sa staze se pojaviše dva čoveka i stupiše na čistinu pored zelenog jaza (Stajnbek 2015: 8).

Zatim sledi krupan plan u kome se pred nama pojavljuju dva glavna lika: Džordž „mali, hitar i crnomanjast“ i Leni „njegova sušta suprotnost, glomazan čovek bezobličnog lica“ (Stajnbek 2015: 8). Stajnbek započinje njihov dijalog bez prethodnih komentara kojima bi uveo čitaoca u dalji sled događaja.

Majlstounova filmska adaptacija razvija svoj narativ na način koji je gotovo paralelan Stajnbekovom pripovedanju. Kompozicija filmskog narativa prepuna je detalja i stoga je vrlo kompleksna. Majlstoun paralelno stvara dva različita konteksta, kontekst prirode nasuprot društvenom kontekstu. Stoga scene snimane na otvorenom prikazuju harmoničan, gotovo idiličan odnos prirode, životinja i čoveka, za razliku od scena snimanih u unutrašnjosti baraka, skučenih

mračnih i zagušljivih prostorijsa sa krevetima na sprat ili štale sa konjskim amovima u kojima žive glavni junaci. Film uspeva da dočara svu simboliku značenja Stajnbekovog dela, gde je priroda prikazana kao simbol slobode ljudskog bivstvovanja u harmoničnom odnosu ljudi i životinja, nasuprot njihovom stanju ropske potčinjenosti u novom kapitalističkom poretku društva kome pripadaju.

Majlstounov film započinje prologom pre uvodne špice, što je do tada bio neuobičajen filmski postupak. Ovakav početak imao je za cilj da nas odmah uvede u svet realnog života, a ne u detalje holivudske produkcije. Značaj prologa u filmu je što režiser uspešno dočarava atmosferu i ton filmskog narativa, postepeno upoznavajući publiku sa temama i motivima priče. Za razliku od Stajnbeka koji dramsko jedinstvo svog romana ostvaruje tako što priča počinje i završava se pored jezera, Majlstoun pak od samog početka stvara dramsko uzbuđenje, tako što Džordžovu opasku o tome kako su u Vidu upali u nevolju, prikazuje scenom potere grupe naoružanih ljudi od kojih Leni i Džordž uspevaju da pobegnu skrivajući se u jednom šancu. Potom njih dvojica, zajedno sa drugim beskućnicima, ukrcavaju se u teretni voz, čime je na filmu dočarana atmosfera Kalifornije i čitave Amerike tog vremena, pogođene Velikom depresijom.

Sama uvodna scena filma ima za cilj da uspostavi ravnotežu u odnosu prirode i čoveka, što je jedna od glavnih tema Stajnbekovog dela. Tamni oblaci pokrivaju nebeski svod, nakon čega se objektiv kamere usmerava na zečeve i prepelice koji se mirno hrane, sve dok noga čoveka ne kroči na njihov teren. U krupnom planu prikazani su Leni i Džordž kako beže pred grupom naoružanih ljudi, dok se u pozadini čuju zvuci grmljavine, koji zajedno sa muzikom, najavljuju nevolju koja je na pomolu. Zarobljeni poput životinja, u panici, njih dvojica na Džordžov znak, uspevaju da se sakriju u jednom vodenom jarku i tako umaknu poteri¹. Majlstoun je ovom uvodnom scenom uspeo da uspostavi emotivan naboj, prikazujući strah glavnih junaka i mržnju njihovih tragača. Uspostavio je i međusobni odnos između ova dva lika, gde se Džordž pojavljuje u ulozi vođe a Leni je onaj koji ga slepo prati u svemu.

U narednoj sceni, dva glavna junaka jure da se ukrcaju na teretni voz. Mrak je već pao i nakon što su uspeli da se popnu u vagon, Džordž zatvara vrata, nakon čega se na njima ispisuje najavna špica sa detaljima holivudske produkcije. U sledećoj sceni koju režiser uvodi u priču kako

¹ Pogledati fotografiju 1 u Prilogu 1

bi razvio kontekst dalje radnje, Leni i Džordž su u autobusu, gde razgovaraju o svom novom poslu na farmi ka kojoj su se uputili. Autobus je pun najamnih radnika poput njih dvojice i kada šofer primeti da su mu poznati, jer ih je nedavno vozio u Vid, Džordž se naljuti zbog njegove preterane radoznalosti, nakon čega ih šofer ostavlja nasred prašnjavog puta, na desetak milja od ranča ka kome su se uputili. Hodajući po najvećoj vrućini, Džordž nervozno šutira grumen zemlje u pravcu bilborda, koji prikazuje čoveka udobno zavaljenog u sedištu klimatizovanog voza, čime se naglašavaju jasno izražene klasne razlike američkog kapitalističkog društva.² Scena u kojoj Džordž i Leni koračaju prašnjavim putem i prolaze pored bilborda, zapravo je preuzeta sa dokumentarne fotografije Dorotee Lang, čime se potvrđuje da se Majlstounova adaptacija *O miševima i ljudima* kao i adaptacija Džona Forda *Plodovi gneva*, zapravo, temelje na tradiciji dokumentarnog filma i fotografija nastalih tridesetih godina XX veka (Millichap 1983:19).

Sledeća scena u kojoj Džordž i Leni nailaze na jezerce kraj reke Salinas, gde se zaustavljaju da provedu poslednju noć pre nego što će sutra potražiti posao na farmi, predstavlja adaptaciju prvog poglavlja Stajnbekovog romana. Majlstoun ostaje veran dijalogu originalnog dela sa minimalnim izmenama, čime oslikava intiman odnos dvoje prijatelja, dok kamera naizmenično prati oba glumca sa gotovo neprimetnim rezovima filmske montaže. Džordžove reči opisuju njegov i Lenijev odnos:

Momci kao mi, što rade po rančevima, najusamljeniji su momci na svetu. Nemaju porodice. Nemaju zavičaja. Dođu na ranč, rade za nadnicu, pa onda odu u grad i profučkaju sve što su zaradili, i posle ih vidiš kako se klata na nekom drugom ranču. Nemaju pred sobom nikakvu budućnost. Sa nama nije tako. Mi imamo izgleda. Mi imamo nekoga s kim možemo prijatno da razgovaramo. Drugi sede po kafanama i troše novac jer nemaju kuda da idu, a mi ne. Ako ti momci dopadnu tamnice, mogu da pocrkaju tamo – niko za njih ne brine. Ali mi ne. ...Leni upade: Ali mi ne! I zašto? Jer... ja imam tebe, a ti imaš mene, da pazimo jedan na drugoga, eto zašto (Stajnbek 2015: 19–20).

Kada Leni u ruci drži mrtvu ptičicu (u knjizi je mrtav miš), kamera ne stavlja životinjicu u krupan plan jer ona je samo simbolično naznaka konteksta u kome će se dalje razvijati međusobni odnosi ova dva lika. Majlstoun dodaje ovoj sceni jednu rečenicu dijaloga koje nema u knjizi a koju

² Pogledati fotografiju 2 u Prilogu 1

Džordž izgovara pred odlazak na počinak: „Čovek se zaista oseća slobodno kada nema posao...i kada nije gladan“ (Milestone 1939: 15).

Sutradan Leni i Džordž stižu na ranč i odlaze kod gazde na razgovor, koji je ljut zbog njihovog poludnevnog kašnjenja na posao. Nakon toga, Kendi ih odvodi u spavaonicu i već na samom početku ove scene vidimo da Majlstoun menja redosled scena u odnosu na Stajnbekovu novelu. On ne izostavlja nijednu ključnu scenu iz originalnog teksta, ali promenom redosleda događaja, Majlstoun stvara narativ u kome želi da gradacijski prikaže međuljudske odnose glavnih likova sa svom svojom kompleksnošću, zbog čega vodi računa o svakom detalju svoje filmske kompozicije. Stoga scena započinje tako što Kendi, ostareli čistač i invalid bez ruke, odvodi Lenija i Džordža u gazdinu kancelariju, gde se nalazi radni sto sa gomilom papira kako bi se dočarala atmosfera složenog procesa rukovođenja poslovima na jednoj farmi. Tokom razgovora Majlstoun stvara dramsku napetost, tako što sva četiri lika stavlja pred objektiv kamere, prikazujući gazdu kako naglo ustaje iz svoje stolice u trenutku kada se naljuti, jer uviđa da Džordž ne dozvoljava Leniju da govori i da time nešto pokušava da prikrije, za to vreme, Kendi stoji u pozadini, Leni je ustuknuo i zgurio se od straha, dok Džordž zauzima odbrambeni stav. Tokom razgovora Majlstoun samo u jednom trenutku pravi rez i stavlja gazdu u krupan plan sa namerom da naglasi njegovu pretnju: „ne pokušavaj nešto da podvaljuješ Miltonu. Paziću na vas!“ (Milestone 1939: 18).

Mizanscena spavaonice prikazana je na isti način kako je Stajnbek opisao u svom delu. Majlstoun dodaje kao detalj par ženskih fotografija okačenih kraj uzglavlja kreveta na sprat, pri tom u potpunosti dočaravajući atmosferu teških uslova života radnika na farmi kroz raspravu Džordža i Kendija o stenicama i vaškama u trenutku kada Džordž nalazi kutijicu sa praškom protiv gamadi u svom krevetu. Za razliku od Stajnbekove novele u kojoj svi glavni likovi, uključujući i gazdu, vode razgovor u spavaonici, Majlstoun ih uvodi na različite načine i u različitim scenama uglavnom na otvorenom prostoru, kako bi što realističnije prikazao život i rad na farmi. Stoga je za potrebe snimanja filma iznajmljen Agura ranč Viliijama Randolfa Hersta po ceni od 25 dolara na dan, dok su ostale scene snimljene u studiju, a čitav proces završen je u roku od 42 dana (Davis 1975: 56). U filmu, lik gazde pojavljuje se u kancelariji; Kruks, ostareli crnac konjušar na farmi, još jedan je invalid koji pogrbljen hrama pokraj ograde; Kerli, gazdin sin, pojavljuje se na konju, poput kauboja, uvek spreman da započne svađu; Mej, Kerlijeva supruga, igra se u štali sa štencem; Slim, skiner na farmi, prikazan je dok upravlja teretnim kolima na konjsku vuču.

Vilijam Everson smatra da je Majlstoun veoma vešto kombinovao ugao snimanja kamere i proces montaže, kako bi stvorio fluidnost filmskog narativa (Everson 1978: 66). Režiser postepeno podiže napetost u filmu, tako što dodaje scenu tuče u štali između Kerlija i Vita, mladog pomoćnika na farmi, sa ciljem da prikaže Kerlija kao kavgadžiju uvek spremnog da započne tuču i pri tom bolesno ljubomornog muža koji neprestano motri na svoju suprugu. Dok je kod Stajnbeka u samo jednoj rečenici spomenut njihov sukob, u filmu je ova scena prikazana u dugom kadru, čime joj se daje veći značaj, jer je njena uloga značajna u formiranju Kerlijevog lika. Nakon toga, uslediće ljubomorna svađa supružnika u kojoj se ogleda njihov gotovo neprijateljski odnos ispunjen besom, mržnjom i razočarenjem. Kerli je ljubomorno posesivan muž koji smatra da je ženi isključivo mesto u kući a jedina osoba sa kojom bi smela da razgovara je on lično. Mej se odupire njegovoj posesivnosti i prikazana je drugačije u odnosu na to kako je Stajnbek izgradio njen lik. Od samog početka Stajnbek prikazuje Kerlijevu suprugu kao „laku ženu koja svima namiguje“ i „propalicu koja bi ostavila muža za 20 dolara“ (Stajnbek 2015: 38). U filmskoj adaptaciji Mej ima ulogu žrtve, i prikazana je kao osoba koja se oseća do te mere usamljeno da gotovo vapi za bilo kakvim društvom. Svoje nezadovoljstvo često izražava kroz podsmeš i cinizam, ali režiser kasnije kroz još nekoliko dodatih scena, zapravo, želi da prikaže njeno očajanje i usamljenost, na osnovu čega vidimo da se ona nimalo ne razlikuje od ostalih likova i njihovih nesrećnih sudbina.

Majlstoun vešto uvodi dalje scene, koristeći se sredstvima kao što su kompozicija i montaža. Vizuelni prikaz planina, polja i mašina, zapravo je u funkciji daljeg oslikavanja likova, te se Kerli pojavljuje kraj pokretnih traka jedne od mašina, dok Mej krišom proviruje pored zaprežnih kola sa senom. Kerli zahteva od Slima da uzme štene koje je poklonio Mej, jer ne dozvoljava da njegova žena prima poklone od bilo koga. Kada mu zapreti da ukoliko ga ne poslušaju uskoro neće imati ni jedno štene za davanje, Slim prezrivo udara bičem, zbog čega se Kerlijev konj propinje umalo ga zbacivši iz sedla. Videvši da je predmet podsmeha, Kerli odlazi sa osećanjem poniženja a njegov bes kulminira, zbog čega umalo svojim konjem nije pregazio Džordža i Lenija. Majlstoun, na taj način vešto oslikava karaktere glavnih likova, istovremeno, gradacijski podiže napetost, kao uvod u scene sukoba i nasilja između Kerlija i Lenija, koje će tek uslediti. Majlstoun želi da jasno demonstrira Lenijevu natprirodnu snagu i zbog toga uvodi scenu

u kojoj Leni na svojim leđima podiže čitava kola natovarena džakovima dok Džordž visi na točku.³ Na taj način simbolično oslikava dubinu njihovog prijateljstva, jer su njih dvojica u svakom trenutku spremni da jedan drugom povere svoj život. Tako je Majlstoun vešto prikazao kontekst prirode, života i rada na farmi, u kome bi likovi poput Slima i Džordža mogli da nađu svoje mesto, osećajući se da negde pripadaju, ali nasuprot njima, Leni sa svojom sirovom snagom, Mej u svojoj usamljenosti i Kerli u svojoj brutalnosti, predstavljaju nagoveštaj daljeg tragičnog toka priče, koja ni jednom od njih neće doneti ostvarenje sna.

Majlstoun kroz dijaloge glavnih likova prati Stajnbekovu nit pripovedanja ali se radnja ne odvija isključivo u spavaonici. Dok Slim i Džordž vode razgovor, istovremeno su prikazani kako jašu, umivaju se i večeraju u trpezariji.⁴ Te scene omogućavaju režiseru da pored prikaza polja i farme, takođe prikaže i druge prostorije u kojima radnici borave, kako bi na što realističniji način dočarao atmosferu života na farmi. Majlstoun želeći da prikaže kontrast uslova života radnika nasuprot njihovim gazdama, dodaje još jednu scenu koje nema u Stajnbekovoj noveli. U toj sceni prikazani su za večerom gazda, njegov sin i snaja dok ih poslužuje kineski kuvar. Mej sa prezirom gleda na njih dvojicu kako halapljivo jedu i srću iz prepunih tanjira.⁵ Potom, ona pokušava da zamoli Kerlija da je odvede u bioskop ali je on odbija rečima da je film već „odgledao sa momcima“ (Milestone 1939: 43). Kerli odlazi i ponovo je ostavlja samu sa svekrom, koji se isključivo bavi papirima. Ovom scenom režiser još jednom naglašava njenu usamljenost, očajanje i razočaranost zbog bračnog života kakvog je izabrala.⁶

Ljudska otuđenost, koja je tako jasno prikazana u prethodno pomenutoj sceni, daleko je više izražena u gazdinoj kući nego u radničkoj spavaonici. Razgovor među radnicima u trpezariji za večerom daleko je srdačniji i iskreniji, nakon čega oni nastavljaju igru sa potkovicama ili kartanje. Time je film uspešno dočarao atmosferu bliskosti među siromašnim radnicima, koji svojom neposrednošću i solidarnošću formiraju daleko prisnije porodične veze nego što ih imaju Mej, Kerli i njegov otac, koji bi zapravo trebali da predstavljaju pravu porodicu na farmi.

Nakon toga priča se ponovo nastavlja u spavaonici, gde će uslediti scena sa ubijanjem Kendijeveg psa, koja čini sastavni deo trećeg poglavlja Stajnbekove novele. Ova scena, kako u

³ Pogledati fotografiju 3 u Prilogu 1

⁴ Pogledati fotografiju 4 u Prilogu 1

⁵ Pogledati fotografiju 5 u Prilogu 1

⁶ Pogledati fotografiju 6 u Prilogu 1

romanu tako i u filmu, ključna je za podizanje napetosti same radnje, pre svega zbog svog simboličnog značenja, kao i vizuelnog predskazanja kulminacije i konačne završnice samog romana. Karlson, jedan od sezonskih radnika, ubeđuje Kendija da ubije svog ostarelog i oslepelog ovčarskog psa i da ga zameni štenetom. Kendi, očajan, pokušava da sačuva psa i pogledom traži podršku od ostalih radnika, naročito od Slima, koji na farmi uživa najveće poštovanje. Oni, svi do jednog saosećaju sa starcem ali mu niko ne drži stranu, te mu i Slim savetuje da se reši ostarelog psa. Karlson odlazi po pištolj a Kendi je pomiren sa neumoljivošću surove realnosti u kojoj nema mesta za starce i nemoćne, koji ne mogu više da se izdržavaju fizičkim radom. Kendi je nem od bola ali se miri sa smrću psa svestan da i njega samog uskoro čeka slična sudbina. Majlstoun vešto izbegava melodramatičnost ovakve scene, koja sama po sebi nosi dosta sentimentalizma, pa ipak veštim vođenjem kamere, na potpuno realističan način prikazuje grupu radnika koja raspravlja o sudbini Kendijevog psa. Kamera je postavljena tako da se mi kao publika osećamo kao da sedimo na jednom od kreveta u spavaonici i posmatramo šta se dešava u datom trenutku. Na taj način režiser ovakvom dramskom zapletu zapravo daje širi ljudski kontekst. Kamera, nas gledaoce, vešto vodi od jednog do drugog aktera i mi postajemo učesnici u njihovom dijalogu sve do momenta kada se začuje hitac Karlsonovog pištolja. U tom trenutku, kamera se usmerava na Kendija dok leži usamljen na svom krevetu.⁷ Čitavu katarzu Kendijevog bola upotpunjuje zvuk Koplاندove muzičke pratnje i tog momenta Kendi se u očajanju okreće licem prema zidu, što čini zaista efektan završetak scene ovakvog emotivnog naboja. Ova scena zahtevala je da se u potpunosti prenese originalni Stajnbekov dijalog u filmski narativ, jer je ona predskazanje Lenijeve smrti na samom kraju filma, kao i nesrećne sudbine ostarelog Kendija.

Tokom ove scene Leni nije prisutan u spavaonici. On je u štali gde se igra sa štencem. Majlstoun ponovo ukršta scene i dodaje nove u želji da više pažnje usmeri na Mej, kako bi što vernije prikazao njen lik u nešto drugačijem svetlu od onoga kako je to učinio Stajnbek. Mej se dosađuje u kući dok pokušava da uključi radio, što izaziva svekrovu ljutnju, jer ga ometa u poslu. Kada začuje lavež štenca, odlazi u štalu gde zatiče Slima, Kruksa i Lenija. Ubrzo ostaje nasamo sa Slimom čiju pažnju želi da pridobije i očajnički ga moli da je sasluša:

Mej: Moram sa tobom da razgovaram.

Slim: Nemaš ti šta meni da se obraćaš.

⁷ Pogledati fotografiju 7 u Prilogu 1

Mej: Molim te Slim, moram da razgovaram sa nekim inače ću poludeti. Molim te dozvoli mi. Nije mi suđeno ovako da živim. Napustila bih ovo mesto ali nemam para. Majka neće da me primi nazad. Udala sam se za Kerlija samo zato što sam želela da pobegnem od nje. Možda ne bi trebalo ovo da kažem ali ja ne volim Kerlija.

Slim: I ne treba. Ne treba da budeš ovde i ne treba da razgovaraš ni sa mnom niti sa bilo kojim momkom na farmi. Vрати se kući gde ti je mesto! Neću da slušam o tvojim problemima. Nemaš ti nikakvih problema osim onih koje si sama napravila (Milestone 1939: 53).

Nakon ovog razgovora kamera je usmerena na Mej koja počinje da plače. Slim čuje njen plač i sa žaljenjem kaže: „Jadnica. Trebalo je da je pustim da govori“ (Milestone 1939: 53). Za razliku od Stajnbeka kod koga je Mej prikazana kao žena lakog morala, dostojna prezira, spremna sa svima da flertuje, Majlstoun, međutim, dodaje ovu scenu kako bi prikazao Mej kao usamljenu osobu čiji su snovi o nekom srećnijem životu propali i koja zavređuje isto ono saosećanje koje publika gaji prema ostalim likovima.

Majlstoun, zatim, prikazuje Kerlija kako ulazi u spavaonicu po ko zna koji put u potrazi za Mej, nakon čega posumnja da je ona sa Slimom u štali. U još jednom od svojih napada ljubomore odjuriće iz spavaonice a za njim i ostali radnici misleći da će svakako doći do tuče. Ugledavši Mej kako odlazi kući, Džordž se vraća u spavaonicu i tu započinje razgovor između njega i Lenija. Misleći da su ostali sami u spavaonici, Džordž, na Lenijevo insistiranje, počinje iznova da pripoveda priču o tome kako će kupiti vlastitu farmu gde će obrađivati zemlju i gajiti životinje. Ovaj monolog potrajaće u filmu gotovo čitavih pet minuta, a za to vreme kamera se fokusira na njih dvojicu. Tako se u fokus pažnje publike stavlja motiv američkog sna, koji će na žalost ostati nedostižan, kako za glavne junake Stajnbekovog dela, tako i za većinu Amerikanaca u vremenu Velike depresije. Kada čuje za njihove planove, u pozadini se pojavljuje Kendi koji ustaje iz kreveta i na koga su Džordž i Leni potpuno zaboravili. Oklevajući, on ih moli da i njega uključe u svoje planove, jer onoga trenutka kada više ne bude mogao da radi za njega više neće biti mesta na farmi. U tom trenutku Kendijev očajan izraz lica prikazan je u krupnom planu u trenutku kada saopštava Džordžu da on ima ušteđevinu od 340 dolara koju bi im dao za kupovinu imanja. Džordž se penje na krevet kako bi razmislio o Kendijevom predlogu i u tom trenutku ugao kamere se menja i ona je odozgo preko Džordžovog ramena usmerena na Lenija i Kendija, koji sa nadom i

strepnjom iščekuju Džordžovu reakciju.⁸ Majlstoun ostaje dosledan dijalogu preuzetom iz Stajnbekovog romana i u fokus stavlja Kendija koji se obraća Džordžu:

Uskoro će me izjuriti. Čim ne budem više mogao da čistim barake, isteraće me na drum. Ako vam dam novac, možda ćete vi momci da me zadržite, da vam okopavam baštu, čak i ako ne budem za to sposoban. I praću vam posuđe i nečistoću od živine. Ali biću na svome i radiću na svome. Žalosno, jeste li videli šta su uradili mom psu noćas? Rekli su da nije dobar ni sebi ni ljudima. Kada me odavde oteraju, voleo bih da me ubiju. Ali oni to neće. Neću imati ni kud da idem. A posao više ne mogu dobiti (Stajnbek 2015: 67).

U tom trenutku Džordž skače sa kreveta uzvikujući: „Uradićemo to“ (Milestone 1939: 61). Sva trojica su ushićena, jer po prvi put shvataju da im je san na dohvat ruke. Međutim, u samoj završnici scene u trenutku kada njihova sreća kulminira, Kendi se priseća svog psa i izgovara reči: „Nije trebalo da dozvolim da stranac ubije mog psa. Trebalo je da svog psa ubijem sam, Džordže“ (Milestone 1939: 63). Kamera se okreće ka Kendijevom licu i snima ga u krupnom planu kako bi se stavio akcenat na njegove reči koje predskazuju gledaocima u kom pravcu će se odvijati dalja radnja priče. Mračna senka zloslutnog predskazanja jasno stavlja do znanja da su njihovi snovi nedostižni i da sledi tragičan zaokret.

U sledećoj sceni, svi radnici se vraćaju u baraku, a među njima su Kerli i Slim. Slim je ljut na Kerlija koji ga neprestano propituje da li je video Mej i u besu mu kaže da ga ostavi na miru i da sam pazi na svoju ženu. Karlson mu se pridružuje i nastavlja da kritikuje Kerlija koji uzaludno pokušava da mu preti. Osećajući se nemoćno u svojim pretnjama, Kerli sav svoj bes usmerava na Lenija koji se u trenutku naivno nasmejao. Svestan da je predmet podsmeha među ostalim radnicima, Kerli u besu nemilosrdno pesnicom udara Lenija. Majlstoun u ovoj sceni koristi filmske rezove i vrlo dramatične efekte montaže kako bi u sceni dočarao silinu fizičkog sukoba. Naizmenično se smenjuju kadrovi u kojima su u krupnom planu Kerli i Leni, koji prima njegove udarce, ili pak različiti radnici koji podstiču Lenija da uzvрати udarce i da se odbrani. Ali Leni reaguje tek na Džordžove reči kada mu kaže da uzvрати udarac. U besu on svojom ogromnom šakom hvata Kerlijevu pesnicu i steže je svom snagom, dok kamera prikazuje njihove pesnice u krupnom planu kako bi dočarala publici Lenijevu gotovo natprirodnu snagu.⁹ Džordž uspeva da

⁸ Pogledati fotografiju 8 u Prilogu 1

⁹ Pogledati fotografiju 9 u prilogu 1

uspostavi kontrolu nad Lenijem koji je gotovo izbezumljen, i da ga ubedi da pusti Kerlijevu slomljenu šaku. Slim pomaže Kerliju da povрати svest i ubeđuje ga da, kako se ne bi osramotio, kaže da mu je mašina uhvatila ruku. Na taj način Leni uspeva da zadrži posao na farmi.

Majlstoun širi kontekst glavnog narativnog toka i sledeću scenu prikazuje u gradskom baru tokom subotnje večeri. On uvodi ovu scenu kao neku vrstu kontrasta sceni u kojoj su Leni i Kruks sami u štali, kako bi na što realističniji način ostvario viziju glavnog zapleta. Džordž u društvu Vita i Karlsona odlazi u bar gde se upoznaje sa tri devojke i zajedno sa njima ispija piće. Iako je u iskušenju da ostane u veselom društvu devojaka, on ipak ne zaboravlja na obećanje dato Kendiju i Leniju i odlazi do pošte da pošalje novac kao kaparu za imanje. Takođe, Majlstoun koristi ovu scenu kako bi prikazao još jedan motiv a to je lažni sjaj Holivuda, o kome sve tri devojke maštaju, predstavljajući se kao Marlena Ditrih, Hedi Lamar i Greta Garbo, izgovarajući jednu od njenih replika i imitirajući njen glas: „Želim da ostanem sama“ (Milestone 1939: 71). Na ovaj način režiser vrlo uspešno ističe da svaki od aktera u filmu zapravo mašta o ostvarenju neke svoje vizije američkog sna. Ali za sve njih san je nedostižan i oni se mire sa onim što nosi surova realnost njihovog bitisanja, gde se njihovi mali životi svode na borbu za goli opstanak.

Nasuprot prepunom baru uz zvuke muzike i smeha, Majlstoun sledećom scenom koja se odigrava u maloj šupi pokraj štale u kojoj živi konjušar Kruks, izolovan od svih ostalih radnika jer je jedini crnac na imanju, zapravo publici dočarava pravu sliku ljudske usamljenosti i otuđenosti karakteristične za sve Stajnbekove likove. U početku Kruks je nepoverljiv prema Leniju koji ulazi u njegovu sobu da ga pozdravi i kaže mu da ako je njemu kao crncu zabranjen ulaz u spavaonicu onda ni oni ne bi trebalo da ga uznemiravaju u njegovoj sobi. Ali uočivši Lenijevu nevinost i naivnost on mu ipak dozvoljava da sedne pored njega i započinju razgovor. Vrlo brzo Leni otkriva Kruksu njihov plan da jednog dana kupe malo imanje na kome će gajiti zečeve. Kruks zavidi Leniju i Džordžu što svuda putuju zajedno i imaju jedan drugog za razgovor, stoga počinje da provocira i izaziva Lenija pričom da se Džordž možda neće vratiti i da će ga napustiti a da će njega zatvoriti u neku ludnicu gde će ga vezati kao psa u štenari i gde će živeti iza rešetaka, sam poput njega. Majlstoun u ključnim scenama kao što je ova, ostaje veran originalnom tekstu kako bi očuvao simboliku Stajnbekovog romana u kome su ljudi prikazani kako žive psećim životima u teškim uslovima i bez mnogo empatije prema starima, bolesnima ili invalidima. Lenijeva sudbina zapravo se nimalo ne razlikuje od sudbine Kendijeve psa.

Međutim, Kruks svjom pričom izaziva ljutnju kod Lenija ali ubrzo shvata da je preterao sa svojom provokacijom i da bi se to moglo loše završiti po njega, te stoga umiruje Lenija rečima:¹⁰

Sad možda shvataš. Ti imaš Džordža. Ti znaš da će se vratiti. Zamisli da nemaš nikoga. Zamisli da ne smeš da ideš u baraku da igraš remi jer si crn. Zamisli da moraš da sediš ovde i da čitaš knjige. Nije dobro čitati knjige. Čoveku treba neko za razgovor. Čovek poludi ako nema nikog (Milestone 1939: 72).

Upravo kontakt koji je ostvario sa Lenijem, zapravo Kruksa čini otvorenijim i on ubrzo dopušta i Kendiju da uđe u njegovu sobu. Kendi razgleda Kruksov sobičak komentarišući da je sigurno lepo imati kutak samo za sebe, na šta on ironično odgovara: „Svakako. Naročito sa đubrištem ispod prozora“ (Milestone 1939: 73). Kruks je star, usamljen i ogorčen i otuda je svaki njegov komentar ispunjen ironijom. Slušajući Kendijeve i Lenijeve planove o farmi zečeva on je poput glasa razuma koji im govori da su na stotine njih imali slične snove da poseduju vlastiti komadić zemlje koji bi smatrali svojim domom ali da se snovi nikome nisu ostvarili. Obično bi sve što zarade potrošili na žene ili kocku. U tom trenutku Majlstoun pravi rez i prikazuje Džordža u baru u veselom društvu devojaka, međutim, u trenutku kada se maši džepa da izvadi novac priseća se da su nadomak ostvarenja svojih planova. Džordž odoleva iskušenju i odlazi da pošalje novac poštom kada susreće Slima koji mu priznaje da je takođe smatrao da od njegove priče o kupovini zemlje neće biti ništa, ali Džordž je samouveren i odgovara: „Sada nas ništa ne može zaustaviti“ (Milestone 1939: 75). Kada Kruks čuje od Kendija da njih trojica zapravo već imaju veći deo novca koji im je neophodan za kupovinu farme, on takođe na trenutak počinje da mašta zajedno sa njima želeći da im se pridruži. Džordž se ubrzo vraća iz grada i zatiče njih trojicu u veselju kako pevaju, piju i puše. Ljutito prekoreva Lenija i Kendija što su Kruksu ispričali njihove planove iako su se dogovorili da nikome ništa ne govore. Kruks je svestan da je suvišan, zna gde mu je mesto i ne želi više da se nameće.

Majlstoun većim delom ostaje veran Stajnbekovom originalnom tekstu u narednoj sceni u kojoj se na vratima Kruksove sobe pojavljuje i Mej u želji da razgovara sa njima. Međutim, on ipak pravi određene izmene jer je u filmu u ovoj sceni prisutan i Džordž za razliku od romana. U romanu je Kendi taj koji se suprotstavlja Mej i traži od nje da ih ostavi na miru. Ona pak insistira da razgovara sa njima jer se svi pa i Kerli provode subotom uveče dok je ona prepuštena sama

¹⁰ Pogledati fotografiju 10 u Prilogu 1

sebi. Kendi, želeći na neki način da joj se osveti za sve njene uvrede, i njoj saopštava njihove planove o kupovini farme, govoreći joj da čak i oni imaju prijatelje za razliku od nje. U filmu je takođe izostavljen deo u kome Mej napada Kruksa da joj kaže istinu o povredi Kerlijeve ruke pri tom mu preteći da je dovoljna jedna njena reč pa da bude obešen na drvo, zbog čega se Kruks u strahu povlači (Stajnbek 2015: 87). Mej u filmu nije prikazana u tako negativnom svetlu kao neko ko bi drugome pretio smrću. Za razliku od romana, glavnu ulogu u sceni preuzima Džordž. U trenutku kada Mej ugleda modricu na Lenijevom licu ona shvata ko je zapravo povredio Kerlija. U želji da čestita Leniju kao jedinom pravom muškarcu koji se nije uplašio njenog muža, ona ga potapše po ramenu što će razljutiti Džordža. Pokušavajući očajnički da Lenija spase bilo kakvih nevolja, Džordž ljutito preti Mej da ga ostavi na miru i čak u besu zamahuje rukom kao da će je ošamariti, međutim, u tom trenutku se na vratima pojavljuje gazda i time se njihova dalja rasprava završava.

Majlstoun takođe dodaje još jednu scenu koje nema u romanu a koja će odmah potom uslediti u gazdinom domu. Mej saznajući istinu o Kerlijevoj povredi počinje da ga ismeva i izaziva, zbog čega Kerli odlazi da joj spakuje stvari kako bi je izbacio iz kuće. Mej je prikazana u krupnom planu dok ga ismeva ali je njen smeh prepun očaja i suza.¹¹ Ona je svesna da se nalazi u bezizlaznoj situaciji i da će nakon što je Kerli izbacio, ostati na ulici bez sredstava za život. Majlstoun je zapravo želeo ovom kratkom scenom da motiviše njene dalje postupke u sceni kada se Mej susreće sa Lenijem u štali.

Mej sa koferom u ruci, odlazi u štalu kako bi pronašla svoje štene i tamo zatiče očajnog Lenija dok oplakuje štenca koji je preminuo na isti način kao i ptice i miševi koje bi zgnječio svojim snažnim rukama u pokušaju da ih miluje. U želji da uspostavi bilo kakav ljudski kontakt, Mej počinje da razgovara i flertuje sa Lenijem. Majlstoun na realističan način prikazuje štalu u kojoj se nalaze obori sa konjima i bale sena, dok kamera kroz drvenu ogradu snima u krupnom planu naizmenično Lenija i Mej. U ovoj sceni režiser je najviše pribegavao krupnim planovima kako bi pažnju publike usmerio na ova dva lika i njihovo sanjarenje. Naizmenično se smenjuju u kadru: Leni dok mašta o budućoj farmi i Mej dok govori o Holivudu i zamišlja sebe kao buduću filmsku zvezdu. Ovde Majlstoun u Mejinom monologu dodaje određene replike koje ne postoje u Stajnbekovom tekstu a odnose se na Mejino detinjstvo. Mej se poverava Leniju, kako su joj se

¹¹ Pogledati fotografiju 11 u Prilogu 1

roditelji stalno svađali dok je bila dete, jer joj je otac bio pijanac. Njena najlepša uspomena iz detinjstva je topla očeva reč kada joj je govorio kako će njih dvoje živeti zajedno, međutim, zbog pijanstva on završava u zatvoru gde i umire (Milestone 1939: 88). Na ovaj način Majlstoun uspeva kod publike da izazove sažaljenje prema Mej, prikazujući je kao osobu koja je takođe žrtva teških životnih uslova, čiji su snovi drugačiji od Lenijevih ali koja isto tako mašta o nekoj boljoj budućnosti u kojoj bi bila sretnija i gde se ne bi osećala tako usamljenom i pre svega nevoljenom. Ona naziva Lenija „budalom“ i „velikim detetom“ (Milestone 1939: 89), gotovo u šali, nesvesna bilo kakve opasnosti, pomalo flertuje i poigrava se sa njim, nudeći mu da je pomiluje po kosi. I to dovodi do tragičnog epiloga. Kada je Leni uhvati za kosu ona počinje da vrišti, zbog čega on, u paničnom strahu, u pokušaju da je učutka, zapravo joj lomi vrat.

Scena ubistva na filmu, u skladu sa tadašnjim pravilima cenzure, nije smela biti prikazana na način koji bi izazvao oponašanje u stvarnom životu. Detalji brutalnih ubistava nisu smeli da se prikazuju na filmu, stoga je Majlstoun vrlo vešto pristupio ovoj sceni, u kojoj prvo stvara fizičku tenziju između dva lika u trenutku kada joj Leni rukom zatvara usta dok Mej pokušava da se oslobodi.¹² Zatim kamera u krupnom planu prikazuje samo njene cipele, koje su na pola metra u vazduhu, dok publika može da zamisli Lenija kako je rukom steže oko vrata.¹³ Prilikom poslednjih trzaja, njena leva cipela pada na zemlju, da bi odmah nakon toga ugledali Lenija kako iz ruku ispušta njeno beživotno telo. Za razliku od Stajnbeka koji ovu scenu završava rečima: „I sva zloba i svi planovi i sve nezadovoljstvo i sva želja za pažnjom behu iščezli sa njenoga lica. Bila je vrlo lepa i jednostavna, a lice joj je bilo slatko i mlado“ (Stajnbek 2015: 99); Majlstoun upravo pomenutim umetnutim replikama ne želi da njen lik predstavi kao „zloban“ i Mej u filmu postaje poput Lenija žrtva životnih okolnosti.

Nasuprot tragičnoj sceni ubistva, život na farmi teče normalnim tokom. Kendi ulazi u štalu da nahrani štenice ali ništa ne primećuje jer iza drvene ograde Mejino beživotno telo sakriveno je i od očiju publike. Naravno, stroga pravila cenzure svakako nisu dozvoljavala da mrtvo ljudsko telo bude prikazano na velikom platnu, jer se smatralo da bi takve scene bile krajnje uznemiravajuće. Stoga, Džordž i Kendi saznaju istinu tek kada im pas donese Mejinu cipelu. Majlstoun u sledećoj sceni ostaje dosledan Stajnbekovom tekstu i prikazuje Džordža i Kendija kako posmatraju Mejino

¹² Pogledati fotografiju 12 u Prilogu 1

¹³ Pogledati fotografiju 13 u Prilogu 1

beživotno telo. Obojica su očajni, jer u trenutku shvataju šta se dogodilo, svesni da je njihovim snovima došao kraj. Džordž shvata da će Lenija linčovati ako ga uhvate, mada je svestan da će za njega podjednako tragično biti i ako završi u zatvoru. Zbog toga, on u trenutku donosi odluku da je najhumanije da ga on lično ubije i prekрати mu muke. Scena se završava Kendijevim monologom nad Mejinim telom, gde se on sa suzama u očima, skrhan bolom, oprašta od svog sna.

Džordž uzima Karlsonov pištolj, svestan šta mora učiniti. Kerli nakon što sazna za Mejino ubistvo, željan osvete, okuplja sve radnike i naoružava ih kako bi se dali u poteru za Lenijem. Majlstoun prikazuje razgovor između Džordža i Slima, koji mu daje moralnu podršku za ono što mora da uradi, pripremajući publiku za tragičnu završnicu. Nakon toga, Majlstoun vešto smenjuje kadrove prirode i životinja, kao što su prikazani u prologu filma, sa kadrovima naoružanih ljudi na čelu sa šerifom, koji su krenuli u poteru za Lenijem. Na taj način, režiser vešto prenosi na film simboliku kontrasta nevinosti i lepote prirode, nasuprot surove stvarnosti ljudskog društva. Za razliku od romana, u filmu Džordž ne odlazi sam do šikare gde je rekao Leniju da se sakrije u slučaju opasnosti, već je uz njega i Slim. Majlstoun uvodi Slima u ovu scenu, kako bi na neki način ublažio i opravdao Džordžovu odluku da izvrši ubistvo iz milosrđa. Nijedno ubistvo ne može biti opravdano, pa ni ubistvo iz milosrđa, zbog čega je Majlstoun bio pred teškim izazovom da u filmskom narativu stvori atmosferu koja bi na neki način opravdala ovaj tragičan čin.

Majlstoun podiže napetost radnje u poslednjoj sceni, tako što kadrove u kojima se pojavljuju Džordž i Leni ukršta sa kadrovima potere dve grupe naoružanih ljudi. Džordž je svestan da se obruč oko njih steže i da više nema odlaganja. On započinje svoj monolog o njihovoj budućoj farmi, govoreći Leniju da sedne i da se zagleda preko reke, kako bi mogao da zamisli njihovo imanje. Leni je poslednji put prikazan u kadru kada ushićeno saopštava Džordžu da on zaista može da vidi pred sobom njihov dom, a za to vreme Džordž vadi pištolj i prekriva ga maramom pre nego što će ga naciljati ka Leniju i opaliti hitac.¹⁴ U tom trenutku Džordž skreće pogled u stranu, užasnut sopstvenim činom. Režiser je svakako u cilju sprečavanja cenzure pokušao maramom da sakrije oružje u Džordžovoj ruci. Nakon pucnja, Majlstoun u krupnom planu prikazuje Džordžovo lice kako bi dočarao njegovu tugu i očajanje zbog počinjenog ubistva.

¹⁴ Pogledati fotografiju 14 u Prilogu 1

Režiser, takođe, dodaje i epilog u kome Slim prilazi Džordžu, u znak podrške, i ohrabruje ga da pištolj preda šerifu.¹⁵ Na taj način je u filmu naznačeno da i Džordž mora da se preda vlastima i da se pomiri sa kaznom koja mu sleduje, jer ni jedno ubistvo ne može proći nekažnjeno. Nakon što oni nestaju iz kadra, Koplاندova muzička tema dolazi do izražaja u samoj završnici, kada režiser prikazuje snimak prirode i smenu godišnjih doba. Na mestu gde je nekad sedeo Leni opada lišće, dok veverica sakuplja plodove. Povratak prizorima prirode, zapravo, ima svoju poetsku i simboličnu predstavu, kojom nam sugerise da se Leni vratio prirodi koju je toliko voleo, ostavljajući Džordža da se bori sa kompleksnošću društva i svim onim zakonitostima njegovog poretka, koje su Leniju oduvek bile neshvatljive.

Leni umire jer predstavlja pretnju društvu u kome ne može da se uklopi; nekontrolisanom i snažnom potrebom za ostvarivanjem kontakta, zapravo, donosi destrukciju svakom živom biću sa kojim pokuša da ostvari vezu, čime sebe dovodi u bezizlaznu situaciju (Owens 2011: 148). Zahvaljujući Lenijevoj veri u ostvarenje sna o njihovom zajedničkom životu na farmi i sam Džordž veruje da je san moguć. Međutim, u trenutku Lenijeve smrti, Džordžov lik doživljava transformaciju, te sanjar postaje realista, svestan da u svetu u kome živi pravda često ne pobeđuje. U takvom nepravednom društvu, u kome nema mesta za stare i bolesne, svaki san osuđen je na propast (Burkhead 2002: 56).

Odlična glumačka postava, kreativna tehnička podrška, i promišljen režiserski postupak u kombinovanju i dodavanju pojedinih scena, Majlstounovu filmsku adaptaciju čini podjednako uspešnom, koliko je to i Stajnbekovo originalno delo. Zahvaljujući Majlstounovoj režiji, kinematografski stil filmskog narativa uspeo je da u sebi ujedini lirske i realističke elemente Stajnbekovog dela. Naravno, uspeh ovog filmskog ostvarenja temelji se pre svega na izuzetnoj fabuli originalnog dela, koja je nastala na temeljima dokumentarnih filmova i fotografija, nastalih u Americi u periodu Velike depresije. Ova činjenica govori nam koliki je zapravo značaj filmske umetnosti koja počinje da prožima književna dela, jer sve više je evidentno da književni autori stvaraju pod sve većim i značajnijim uticajem nove umetnosti pokretnih slika. Otuda se još jednim primerom, poput filma *O miševima i ljudima*, potvrđuje teorija intertekstualnosti, koja pokazuje uzajamno prožimanje različitih umetnosti i prosto nemogućnost razgraničavanja tačnog porekla i originalnosti nekog teksta. Umetnički značaj, dakle, ne možemo pripisivati isključivo originalnom

¹⁵ Pogledati fotografiju 15 u Prilogu 1

tekstu, jer se isto tako može nametnuti pitanje u kojoj meri je on originalan. Sud o umetničkoj vrednosti i značaju nekog dela donosimo na osnovu toga u kojoj meri je to delo ostvarilo poetiku svog narativa i doprinelo umetničkom doživljaju nas kao publike.

Pojedini kritičari, poput Vilijama Eversona, zauzimaju stanovište da je film *O miševima i ljudima* Luisa Majlstouna, ujedno i prvo Stajnbekovo delo adaptirano za veliki ekran, čak prevazišlo vrednost originalnog romana jer je preraslo „u još veće umetničko delo u svom novom mediju“ (Everson 1978: 64), mada, on smatra da je suština uspeha ove filmske adaptacije svakako zasnovana na temeljima originalnog Stajnbekovog teksta. Everson naglašava i značaj Majlstounove kinematografske tehnike, koja uspeva da potencijalno statičnu priču Stajnbekove novele prevede u fluidan filmski narativ, koji nas vešto i postepeno uvodi u fabulu, dok smenom kratkih i dugih kadrova razvija toplu lirsku priču.

Film *O miševima i ljudima* dobio je veoma pozitivne kritike u nekim od najistaknutijih časopisa, kao što je Njujork Tajms, za koji je Frenk Njudžent napisao, da poredeći film sa knjigom i predstavom, zapravo, „nije bilo potrebe da film traga za novim značenjima i novim dubinama, sve dok je podjednako dobar i uspešan koliko i oni“ (Davis 1975: 56). Časopis Tajm poredeći Stajnbekovo delo sa Majlstounovom filmskom adaptacijom, smatra da je Stajnbekov glavni zadatak bio da prikaže ljude koji su pripadnici nižeg staleža američkog društva na što realističniji način a da pri tom ne učini svoje delo previše sumornim; dok je Majlstoun svojom ekranizacijom „kroz niz brzih, jezgrovitih i nekoliko dodatnih scena, uspeo, da za razliku od Stajnbeka, likove prikaže kao ljude, a ne kao bića nižeg reda“ (Davis 1975: 57). Sam Geri Dejvis ovde napominje da se ne možemo složiti sa ovakvom konstatacijom da su Stajnbekovi likovi „bića nižeg reda“, već da su to obični ljudi iz naše svakodnevnice, koji žive u strahu da se suoče sa vlastitom realnošću u jednom takvom materijalističkom društvu koje ruši sve njihove snove (Davis 1975: 57).

Interesantan je motiv holivudskih studija za snimanje filmova kao što su *O miševima i ljudima* ili *Plodovi gneva*, koji će u režiji Džona Forda već naredne godine doživeti svoju filmsku adaptaciju, jer su to filmovi koji u osnovi imaju socijalnu tematiku: društvenu nejednakost i kritiku kapitalističkog sistema potlačenosti. Filmska adaptacija *O miševima i ljudima* nastala je 1939. godine, u trenutku kada je holivudska industrija već bila prezasićena snimanjem eskapističkih filmova, koji su veličali porodične vrednosti, a sve zbog snažnog uticaja cenzure, koju je od 1934. godine nametao Hejzov Produkcijski kod. Producentima je bilo jasno da je rat u Evropi neizbežan

i da Amerika ne može ostati po strani, te da se stoga i publici moraju ponuditi filmski sadržaji koji su po tematici bliski realnosti koja ih okružuje. Opet u skladu sa zakonima Produkcijskog koda, određena rešenja i izmene u samoj završnici filma nisu mogla biti izbegnuta, jer bez obzira na motiv ubistva, pa makar bilo iz milosrđa, počinitelj takvog dela morao je biti kažnjen, što je moralo biti jasno naznačeno u filmu pojavom šerifa kome Džordž predaje oružje. Ali ono što film čini izuzetno uspešnim je to što je uspeo da prenese iste one emocije koje, zapravo, čine samu srž romana, poput patnje, empatije, lične nesreće, otuđenosti. Analizirajući istorijski kontekst u kome ovaj film nastaje, možemo zaključiti da je snimljen u pravom trenutku, kada su stroge norme Produkcijskog koda donekle popustile svoje stege u holivudskoj filmskoj industriji, neposredno pred početak Drugog svetskog rata (Everson 1978: 65).

Svakako, moramo spomenuti i značajnu ulogu Majlstounovog umetničkog direktora Nikolaja Remisofa u pogledu scenografije. Jedan deo filma snimljen je na Agura ranču, dok je radnička spavaonica posebno izgrađena za potrebe snimanja filma. Interesantno je da scene prirode, šumarka i potoka, koje su prikazane na samom početku filma, kao i u samoj završnici, zapravo, nisu snimane na nekoj lokaciji već u samom studiju. Tek u završnim scenama filma koje se dešavaju u prirodi, možemo zaključiti da su rađene u studiju, zbog načina osvetljenja. Majlstoun je, međutim, zaista vešto integrisao u koherentnu celinu sekvence snimane na lokaciji sa onima koje su nastale u studiju. U poređenju sa filmom *Plodovi gneva*, vidimo da je Džon Ford pravio veoma uočljive rezove prilikom prikaza scena pravih eksterijera, nasuprot stilizovanih scena u studiju, što je Majlstoun veoma vešto izbegao (Everson 1978: 65). Za razliku od filma *Tortilja Flet*, Majlstoun je uspeo da prikaže priču originalnog dela na potpuno realističan način i da tu brutalnu realnost Stajnbekovog romana, verno dočara na velikom platnu. On je režijski izuzetno vešto kombinovao scene snimane na otvorenom, u prirodnom okruženju jednog ranča, sa scenama koje su nastale u studiju, tako što je kamerom u stopu pratio kretanje svojih junaka (Davis 1975: 59).

Film *O miševima i ljudima* ima i interesantnu glumačku podelu. Ono što je glavna karakteristika sistema holivudskih studija jeste sistem zvezda. U želji da zvučna glumačka imena holivudskih filmskih zvezda privuku što veći broj gledalaca u bioskope, studiji su režiserima često nametali određenu glumačku podelu. Međutim, Majlstoun je imao daleko veću slobodu u izboru glumaca, najverovatnije iz dva razloga: prvi što je samostalno producirao svoj filmski projekat, a

drugi što je film radio za United Artists, koji je u to vreme važio za jedan od manjih holivudskih studija. Nijedna od glavnih uloga nije dodeljena glumcima koji su imali status holivudskih zvezdi ili pak bili poznati široj publici. Za razliku od toga, Majlstoun pak u sporednim ulogama bira glumce koji su publici poznatiji po nekim svojim tipskim ulogama na filmu. Takav je slučaj glumca Boba Stila u ulozi Kerlija, koji je holivudskoj publici poznat po tradicionalnim ulogama dobrog momka u kaubojskim filmovima. Majlstoun je pak želeo da kod publike proizvede još veću odbojnost prema liku Kerlija, tako što Bobu Stilu dodeljuje ulogu negativca, a njegove kaubojske veštine, Majlstoun zapravo koristi kako bi proizveo suprotan efekat kod publike, prikazujući ga kao uobraženog i arogantnog čoveka (Everson 1978: 67).

Imajući u vidu cenzuru, koja je nametala stroga pravila filmskoj industriji, izvesne izmene u odnosu na originalno delo morale su nastati, ali one su zaista neznatne i ne umanjuju vrednost ovog filmskog ostvarenja. Pojedine Stajnbekove replike poput „kučkin sin“ ili „do đavola“ koje su u to vreme smatrane psovka i vulgarnostima, morale su biti izostavljene (Everson 1978: 68). Film je ipak uspeo da u potpunosti sačuva dramsku dinamiku i da prenese na veliko platno sve najznačajnije scene dramskog zapleta Stajnbekovog dela. Najveća izmena uneta je u samoj završnici filma, kada se Džordž nalazi u bezizlaznom položaju, prinuđen da ubije Lenija kako bi ga spasao od linča razjarene gomile. Stajnbek se u svom delu nije bavio problemom Džordžove kazne, koja bi usledila zbog čina ubistva, smatrajući da je Džordž već dovoljno kažnjen time što mora da ubije svog prijatelja i da to ubistvo nosi na savesti, istovremeno, svestan da su njihovi snovi o srećnom zajedničkom životu zauvek uništeni. Međutim, Produkcijski kod zahtevao je ne samo moralnu, već i zakonsku odmazdu, zbog čega se na filmu pojavljuje šerif kao predstavnik zakona, kome Džordž predaje pištolj i odlazi u njegovoj pratnji, mireći se sa kaznom koja mu sleduje. Majlstoun time pokazuje izuzetnu hrabrost, jer ovakvim režijskim postupkom, zapravo, pronalazi način da izbegne zabranu cenzure, stvarajući dvosmislenu filmsku završnicu. Džordž je prepušten mukama vlastitog očajanja, dok publika može samo da zaključi da će pravda biti izvršena, mada režiser to nigde eksplicitno ne pokazuje. Tako je napravljen uspešan kompromis, koji nije ugrozio osnovnu nit Stajnbekove fabule.

Takođe je važno obratiti pažnju na koji način se u filmu pristupilo temi rasne netolerancije, koja je od izuzetnog značaja uzevši u obzir socijalni kontekst američkog društva s kraja tridesetih godina XX veka. Stajnbek jasno naglašava ovaj problem uvodeći lik Kruksa, crnca koji radi kao

konjušar na farmi i živi potpuno izolovan od drugih radnika, samo zbog boje svoje kože. Stajnbek vešto kritikuje zakon rasne segregacije, koji će još nekoliko decenija ostati na snazi u SAD, i time aktuelizuje temu rasne jednakosti, bliske i današnjoj savremenoj publici. Ulogu Kruksa na filmu tumači Li Viper, koji svojim monologom ostvaruje izuzetnu interpretaciju lika, koji zbog svoje usamljenosti i otuđenosti, zavidi ljudima poput Lenija i Džordža na njihovom prijateljstvu. Li Viper je u potpunosti oživeo ovaj Stajnbekov lik na velikom platnu, uspešnom glumačkom transformacijom ciničnog i zavidnog Kruksa, u osobu koja pokazuje drugu stranu svoje ličnosti, dok kroz vapaj usamljenog čoveka, zapravo, traži samo malo ljudske topline i bliskosti. Interesantno je zapaziti da sa pojavom televizije u Americi, ovakve scene bi prve bile na udaru cenzure, što nam takođe govori u prilog značaja Majlstounove filmske adaptacije, koja sadrži sve važne moralne teme Stajnbekovog dela. Mali je broj tako uspešnih filmskih adaptacija koje su u potpunosti uspele da na veliko platno prenesu sve one emocije originalnog dela kao što su bol, saosećanje i lična patnja. Otuda Everson smatra da je film *O miševima i ljudima* jedinstveno umetničko ostvarenje u istoriji filmske adaptacije (Everson 1978: 69).

Lik koji je svakako doživeo najveću transformaciju u Majlstounovoj adaptaciji je lik Mej. Za razliku od Stajnbeka, koji je ovaj jedini ženski lik u romanu prikazao u dosta negativnom svetlu, kao ženu lakog morala, koja bi bila spremna da proda muža za dvadeset dolara, Majlstoun je njenoj karakterizaciji pristupio na potpuno drugačiji način. Moguće je da je jedan od glavnih razloga i taj što je po pravilima Produkcijskog koda, zapravo, bilo zabranjeno na filmu prikazivati žene lakog morala. Drugi razlog bi mogao biti da je Majlstoun želeo da lik Mej prikaže na isti način kao i ostale likove u filmu, kao još jednu žrtvu društvenog sistema, koji nemilosrdno ruši sve njihove snove o nekom boljem i srećnijem životu. Takođe, važno je napomenuti da Majlstoun namerno izostavlja i Mejinu repliku u kojoj ona preti Kruksu da je dovoljna jedna njena reč da završi na vešalima, ukoliko joj se zameri i ne odgovori joj na pitanje. Na filmu, Mej nije prikazana kao obesna i osvetoljubiva žena, već kao usamljena žena, razočarana i cinična, ali željna ljubavi i pažnje. Ona je naivna i lakoverna poput Lenija, zbog čega se i njena sudbina završava na isti tragičan način.

3.3. Filmska adaptacija *O miševima i ljudima* (1992): prikaz transformacije lika Kerlijeve supruge u kontekstu holivudske produkcije

Stajnbekova novela *O miševima i ljudima* doživela je četiri filmske produkcije, od kojih su dve holivudske produkcije rađene za veliko platno, kao što smo već spomenuli film iz 1939. u režiji Luisa Majlstouna i film iz 1992. godine u režiji Gerija Siniza, zatim, dve televizijske produkcije iz 1968. i 1981. godine. Pored toga 1958. godine nastaje i mjuzikl, kao i opera istoimenog naslova iz 1976. (Gladstein 2009: 203).

Džudit Krist smatra da gledajući filmove holivudske produkcije, često više možemo saznati o Holivudu te epohe kada je film nastao, nego o samom vremenskom periodu koji filmska priča obrađuje (Gladstein 2009: 204). Takav slučaj možemo videti na primeru lika Kerlijeve supruge, naročito ako uporedimo način kako je ovaj lik prikazan u filmovima Luisa Majlstouna i Gerija Siniza, imajući u vidu da su ova dva filma nastala u razmaku od pola veka. Način na koji su ova dva režisera prikazala lik Kerlijeve supruge u svojim filmskim adaptacijama, analiziraćemo upoređivanjem scena kojima se lik uvodi u filmski narativ, potom, načina na koji se predstavlja samo njeno ponašanje u datoj filmskoj priči, kao i završnu scenu njenog ubistva.

U filmu Luisa Majlstouna iz 1939. godine, režiser uvodi ovaj ženski lik u filmski narativ Kendijevom rečenicom: „Čekaj samo dok vidiš Kerlijevu ženu“ (Milestone 1939: 24), nakon čega je Mej prikazana kako leži na senu u štali dok nogama podiže i spušta štene, poigravajući se sa njim.¹⁶ Na ovaj način, režiser je istakao u prvi plan njenu seksualnost, prikazujući već u prvom kadru njene noge u crnim svilenim čarapama i štiklama. Vešto od samog početka, režiser gradi dvostruki odnos prema datom liku, koji treba istovremeno da izazove kod publike i odbojnost i sažaljenje. S jedne strane, ona je obučena u stilu žene zavodnice iz tridesetih godina prošlog veka, a sa druge, prikazana je u pozitivnom svetlu kako se radosno igra sa štenetom, sa namerom da njen lik postane što prijemčiviji publici, jer osoba koja voli pse ne može biti oličenje zla. Na taj način Majlstoun odstupa od originalne Stajnbekove verzije u kojoj se ona pojavljuje na vratima radničke spavaonice, ali njenu raskalašnu prirodu prikazuje na drugačiji način, dok leži na slami, što je tridesetih godina u Holivudu gotovo i nezamislivo, jer su u to vreme bile zabranjene scene

¹⁶ Pogledati fotografiju 16 u Prilogu 1

prikazivanja muža i žene u bračnom krevetu. Pored toga, kako smo ranije napomenuli, sa ciljem da temu njene usamljenosti istakne u prvi plan, Majlstoun dodaje i dijalog između Kerlija i njegovog oca dok stoje na vratima štale, u kome svekar pokazuje razumevanje za njenu usamljenost, govoreći da bi za nju bilo dobro da ima u blizini još neku ženu sa kojom bi mogla da razgovara. Takođe, važno je navesti činjenicu, da za razliku od Stajnbeka koji ovaj ženski lik u svom delu oslovljava isključivo kao Kerlijevu suprugu, Majlstoun joj daje ime Mej, te je na taj način ona dobila istu onu crtu ljudskosti kakvu poseduju i drugi likovi u filmu (Gladstein 2009: 206). Njen identitet kao osobe više nije sveden isključivo na njen supružnički odnos sa Kerlijem. Dodajući scenu u štali, Majlstoun prikazuje Mej kako se igra sa štenetom, čime donekle opravdava njenu nevinost pred neopravdanim sumnjama i ljubomornim ispadima njenog muža. Sa druge strane, njen izgled i stavljanje akcenta na njene noge, zapravo omogućava režiseru da opravda taj dvostruki stav odbojnosti i sažaljenja, koji Mej izaziva kod svih likova u filmu.

U filmskoj adaptaciji Gerija Siniza iz 1992. godine, možemo primetiti da izostaju sve one scene koje je Majlstoun dodavao u svojoj filmskoj verziji zarad upečatljivije karakterizacije Mejinog lika. Siniz je pokušao da ostane veran Stajnbekovom originalnom delu, u čemu je samo donekle uspeo. Siniz je glumio u ulozi Toma Džouda u pozorišnoj predstavi *Plodovi gneva*, a potom sa Džonom Malkovičem u predstavi *O miševima i ljudima* u Čikagu 1980. godine (Railsback 2006: 258). Kao veliki poštovalac Stajnbekovog dela, Siniz je dobio priliku da režira istoimeni film u kome on i Džon Malkovič tumače uloge Lenija i Džordža. Horton Fut, koji je radio adaptaciju filmskog scenarija, takođe ne imenuje Kerlijevu suprugu, koju u filmu glumi Šerilin Fen. Nalik romanu, ona se u filmu po prvi put pojavljuje na vratima radničke spavaonice. Međutim, njen izgled je u skladu sa filmskom produkcijom devedesetih godina. Ona nije obučena u pamučnu kućnu haljinu sa crvenim papučama ukrašenim nojevim perjem, sa jakom šminkom i uvojcima, kao što ju je Stajnbek predstavio. Njena seksualnost nije naglašena kostimom ili šminkom, već njenom pojavom i držanjem. Ona se pojavljuje na vratima, zadihana, poigravajući se krajem svoje haljine poput devojčice.¹⁷ Mekoćom svoga glasa pomalo podseća publiku na Merlin Monro, čime se naznačava njena seksualnost (Gladstein 2009: 207).

Za razliku od romana, u kome se tek na kraju četvrte glave nalazi scena u kojoj se Kerlijeva supruga sukobljava sa Lenijem, Kendijem i Kruksom i koja nam otkriva da je usamljenost pravi

¹⁷ Pogledati fotografiju 17 u Prilogu 1

motiv njenog napadnog ponašanja, jer ona zapravo vapi za pažnjom i ljudskim kontaktom; filmski scenario je zahtevao da se motivacija njenih postupaka naglasi od samog početka, kako bi se njen lik približio publici. Stoga je u filmu morao biti naglašen motiv otuđenosti u odnosu Kerlija i njegove supruge, o kome u romanu možemo samo da nagađamo.

Majlstoun je u cilju karakterizacije Mejinog lika, dodao scenu večere u gazdinoj kući u kojoj su Kerli i njegov otac prikazani kako halapljivo jedu ogromne komade pite koje prelivaju pavlakom, dok srču i mljackaju. Mej ih posmatra sa prezirom i gađenjem, pa čak stavlja ruke na uši kako ne bi slušala njihovo srkanje. Nakon večere, Kerli odlazi da se vidi sa društvom, ostavljajući je samu kod kuće, iako ga ona moli da je povede u bioskop. On ne pokazuje nimalo saosećanja za svoju suprugu i na taj način Majlstoun želi da kod publike izazove sažaljenje prema Mej, koja se oseća podjednako usamljenom i izolovanom kao i drugi likovi prikazani na filmu.

U scenariju Hortona Futa iz 1992, nema scena koje je Majlstoun dodao radi karakterizacije ovoga lika. Zapravo u Sinizovom filmu nema ni jedne scene u gazdinoj kući, jer je scenario u ovom pogledu ostao dosledan Stajnbekovom originalnom delu. Međutim, kako je filmski narativ zahtevao karakterizaciju Kerlijevog lika i lika njegove supruge, Siniz Kerlijevu brutalnost prikazuje na nešto drugačiji način. Kako bi naglasio njegovu nasilnu prirodu i sklonost ka borbama, u ovom filmu Kerli je prikazan kako pesnicama udara u bokstersku vreću. Za to vreme, njegova supruga sedi sama na tremu kuće, odevena neupadljivo i ne progovara. Na ovaj način režiser je takođe uveo motiv otuđenosti u svoj filmski narativ, ali je usamljenost Kerlijeve supruge ovde naglašena njihovom razdvojenošću i nedostatkom bilo kakve interakcije ili komunikacije (Gladstein 2009: 210). Kerlijev otac je taj koji negoduje zbog buke koju Kerli stvara dok udara u vreću, te se scena završava njegovim poslednjim udarcem. Ova scena ne doprinosi samom zapletu filma, ona je dodata kako bi Kerli bio prikazan kao bokser i kako bi predstavljala uvod u ključnu scenu Kerlijevog i Lenijevog sukoba. Takođe, na taj način publici je predočena brutalnost Kerlijeve prirode, kao i izolacija njegove supruge, koja je prisutna samo u pozadini ove scene, ali ne i kao njen sastavni deo.

Holivudska produkcija devedesetih godina, uvodi još jedan bitan sociološki kontekst u načinu predstavljanja lika Kerlijeve supruge. Futov scenario uvodi savremenu temu zlostavljanja žena u bračnoj zajednici. Fut tom prilikom odstupa od Stajnbekovog originalnog teksta i dodaje novu scenu u kojoj je žena prikazana u ulozi žrtve. U želji da eliminiše odbojnost koju bi publika

svakako osetila prema ovom liku, ukoliko bi scenario ostao dosledan originalnom tekstu, Fut potpuno eliminiše iz scenarija jednu od ključnih scena u Stajnbekovom romanu, kada se Kerlijeva supruga sukobljava sa Lenijem, Kendijem i Kruksom, podsmevajući se njihovim ispraznim snovima o posedovanju farme, i preteći Kruksu vešalima ukoliko joj ne kaže istinu o Kerlijevoj povređenoj ruci. Na taj način, Fut oslobađa ovaj lik svih negativnih konotacija i osećaja odbojnosti, kako bi joj zapravo dao ulogu žrtve. Stoga, scena počinje tako što Leni i Džordž napuštaju Kruksovu sobu i izlaze u dvorište, gde zatiču uplakanu Kerlijevu suprugu koja im se obraća rečima:

Da li si video Kerlija u gradu? Otišao je u grad i njegov stari je otišao u grad. Ne mogu čak ni moje ploče da slušam večeras. Nema više ni jednu. Imala sam četiri: „Da li sam tužna”, „Malo po malo”, „Zakopčaj kaput”, „Deset centi za ples”. Kerli se naljutio na mene i polomio mi je sve ploče (Sinise 1992: 77).

Savremena publika veoma je osetljiva na temu zlostavljanja žena, a u ovoj sceni ona ne samo da je potpuno zanemarena od strane svog supruga, već je on spreman da uništi njene ploče, koje su joj predstavljale jedini način zabave, čime njegova nasilna priroda dolazi još više do izražaja. Njoj ništa drugo ne preostaje nego da očajnički potraži neko društvo, ali svesna je da je odbačena, čak i od strane njih društvenih izgnanika. Ona nigde ne pripada, i zbog toga ponižena, odlazi u suzama. Dodavanjem ovakve scene, kao i scene gde su Kerlijeva supruga i Džordž na trenutak sami u štali i gde ona pokušava da flertuje sa njim, zapravo su način da se kod publike izazove saosećanje sa jedinim ženskim likom u filmu.

Dvosmislen način karakterizacije lika Kerlijeve supruge prikazan je na različite načine u ove dve filmske adaptacije, naravno, u zavisnosti od vremena u kome nastaju. Izbor kostima kao i šminka, zapravo, otkrivaju puno toga karakterističnog za odgovarajući kulturološki kontekst. Filmska verzija iz 1939. godine prikazuje Mej odevenu na način koji bi se u tom periodu pripisivao izgledu „lake“ žene. Njena odeća je u potpunoj suprotnosti od prostora u kome je zatičemo. Ona se nalazi usred štale, u senu, odevena u crne svilene čarape, sa sandalama sa visokom štiklom. Ovakvo odevanje pokazuje da je ona potpuno otuđena od svog okruženja. U sceni gde je prikazana porodična večera, ona je jako našminkana, u haljini sa dekolteom i ogromnim prstenom na ruci, a sve u pokušaju da izgleda što privlačnije. Dok u sceni u kojoj je prikazana njena svađa sa Kerlijem, ona je u neglizneu otvorenog dekoltea sa nakitom, što još jednom aludira na njeno neprimereno oblačenje. Čak i u završnoj sceni njenog ubistva, ona je odevena na provokativan način u providnoj

bluzi, uskoj suknji i visokim štiklama.¹⁸ U krupnom planu ističu se iscrtane obrve, lakirani nokti i puno jeftinog nakita. Ovakav način odevanja u kulturološkom kontekstu tridesetih godina, zapravo, je značio da „žena traži nevolju“ (Gladstein 2009: 212). Društvo toga vremena imalo je daleko rigidnije stavove po pitanju odevanja i bilo je dosta sklono predrasudama. Mejina odeća i šminka, svakako se nisu smatrale primerene udatoj ženi, koja živi na farmi.

U filmskoj adaptaciji iz 1992. godine, kada je u pitanju kostim i šminka, nailazimo na određene kontradiktornosti. Izuzev u prvoj sceni, u kojoj se Kerlijeva supruga pojavljuje u uskoj haljini, u svakoj narednoj sceni njeno oblačenje je dosta neupadljivo. Ona ulazi u štalu sa knjigom u ruci, čime je verovatno režiser želeo da naglasi da kod njenog lika postoji i nešto više od samog fizičkog izgleda. Njeno držanje je opušteno. Ona nije plavuša, već brineta, duge crne kose, prirodnog izgleda. Ona nije jako našminkana, niti nosi crveni lak na noktima. Njen glas nije nazalan, zavodnički, već mek i devojački. Ona ne nosi crne svilene čarape, već je bosonoga. U završnoj sceni, pojavljuje se u štali u beloj haljini, koja je zapravo simbol njene nevinosti. Ona nosi cipele bez štikle, i čitav njen nevin devojački izgled usklađen je sa predstavljanjem njenog lika u ulozi žrtve, a ne zavodnice (Gladstein 2009: 214).

Svakako najznačajnija razlika između ove dve filmske adaptacije može se uočiti upoređivanjem scena u kojoj Leni ubija Kerlijevu suprugu. Osetljivost publike na scene nasilja i ubistava koje se prikazuju na filmu, značajno se izmenila u periodu od pola veka. Scene nasilja koje su bile više sugestivno prikazane na velikom platnu i strogo cenzurisane tokom tridesetih godina, savremenoj publici su prikazivane na eksplicitan način jer je došlo do promene senzibiliteta. U filmu iz 1939, Leni jedva da je jednom pomilovao Mej po kosi pre nego što se ona požali da će joj pokvariti frizuru i kaže mu da prestane. Oko kamere ne prikazuje sam čin ubistva, niti njeno opiranje u pokušaju da se oslobodi Lenijevog stiska. Publika vidi samo njegovu ruku u njenoj kosi, a potom njena stopala u vazduhu. Kada jedna od njenih visokih potpetica padne na pod, to je znak njene smrti. U trenutku kada Leni ispusti njeno beživotno telo u slamu, kamera se udaljava, i mi vidimo samo obris njenog boka kako viri iz sena. Film ovde odstupa od romana, u kome je u fokusu njeno mrtvo lice, koje Stajnbek opisuje na sledeći način: „I sva zloba i svi planovi i sve nezadovoljstvo i sva želja za pažnjom behu iščezli sa njenog lica. Bila je vrlo lepa i jednostavna, a lice joj je bilo slatko i mlado“ (Stajnbek 2015: 99). Cenzura toga vremena nije

¹⁸ Pogledati fotografiju 18 u Prilogu 1

dozvoljavala prikaz mrtvog lica u krupnom planu, pa je Majlstoun morao vešto pronalaziti režijska rešenja, kako bi uspeo što upečatljivije da dočara ovu scenu.

Savremena publika je sve manje osetljiva na scene nasilja i brutalnosti, koje su vremenom postale veoma zastupljene na filmu. Scene nasilja ili seksa, koje su tokom tridesetih godina prikazivane više na simboličan način ili u naznakama, u savremenom filmu postaju vrlo eksplicitne. Stoga vidimo da u Sinizovoj filmskoj adaptaciji iz 1992, u završnoj sceni ubistva pored samog čina nasilja, pojačana je i seksualna tenzija u odnosima Lenija i Kerlijeve supruge (Gladstein 2009: 215). Ona i Leni prikazanu su u daleko prisnijoj komunikaciji, jer za razliku od Majlstounove scene gde oni sede jedan pored drugog, ovde su okrenuti licem u lice.¹⁹ Scena se odvija u jednom sporom ritmu i na trenutak ona pozitivno reaguje na Lenijevo milovanje kose rečima: „I meni se sviđa. Fin je osećaj“ (Sinise 1992: 88). Kada scena odjednom prerasta u nasilje, kamera nije okrenuta na drugu stranu, već se pred nama odvija čitava scena ubistva. Ona se opire, pokušavajući da se oslobodi Lenijevog snažnog stiska, nogama mlatara u vazduhu, i u trenutku kada se začuje vrisak, Leni joj lomi vrat.²⁰ On ispušta njeno beživotno telo i kamera nam prikazuje u krupnom planu njeno telo okrenuto leđima, zadignute haljine. Na taj način, Siniz Kerlijevu suprugu stavlja u ulogu žrtve, što je i glavni razlog zbog kog u završnoj sceni izostavlja Kendijev govor nad njenim mrtvim telom, u kome je on osuđuje da je sva krivica na njoj, zbog čega on, Leni i Džordž nikad neće ostvariti svoj san o životu na sopstvenoj farmi.

Džek Garner smatra da su Siniz i Fut napravili promenu u karakterizaciji lika Kerlijeve supruge dodelivši joj ulogu žrtve: „ona je kompleksniji lik koji izaziva veću simpatiju, usamljena, dobrodušna žena koja pre za cilj ima prijateljstvo, nego zavođenje“ (Gladstein 2009: 215). Ona možda izaziva više simpatija, ali na žalost, njena uloga u filmskom narativu je od daleko manjeg značaja, imajući u vidu temu usamljenosti. Ona ne postaje ravnopravni akter u priči, koji je takođe lišen ostvarenja svoga sna, kako je to prikazano u Majlstounovoj filmskoj adaptaciji. Za razliku od Majlstounovog filma, u kome Mej napušta muža i farmu i pojavljuje se u štali sa koferom u ruci, kod Siniza ona nosi flašicu koka kole, i samim tim ne uspeva da dostigne isti tragični status kakav imaju ostali likovi u filmu. Majlstounova junakinja je tragičan lik, jer se ona suprotstavlja Kerliju, spremna da napusti sve za sobom, kako bi pokušala da ostvari svoje snove i postane filmska

¹⁹ Pogledati fotografiju 19 u Prilogu 1

²⁰ Pogledati fotografiju 20 u Prilogu 1

zvezda. Sinizova junakinja više igra ulogu nevine devojčice, koja besciljno luta i ne pokazuje nikakvu rešenost da se bori za svoje snove.

Ako posmatramo iz ugla kulturološkog konteksta, možemo zaključiti da je kostim i šminka imala daleko manji značaj u stvaranju ovog lika u filmu iz 1992. godine, iz razloga što savremena publika nije sklona predrasudama da žena svojim izgledom i ponašanjem izaziva nevolju. Takvi stavovi mogu se smatrati zastarelim u odnosu na shvatanja publike u periodu pre pola veka. Šerilin Fen nije potrebna zavodljiva haljina ili jaka šminka kako bi prenela seksualnu naboj na veliko platno. Ona u sebi ima više karakteristika jedne Lolite, dok prenosi seksualnu poruku ove filmske priče, i na taj način svom liku daje dvostruku ulogu zavodnice i žrtve (Gladstein 2009: 216).

Značajne kulturološke razlike mogu se sagledati u načinu prijema publike, jer za razliku od tridesetih godina, kada se moglo očekivati da su i žene i muškarci na isti način prihvatili određene norme ponašanja karakteristične za tu epohu, kod savremene publike svakako ne bismo mogli govoriti o jednakom pristupu. Filmska adaptacija iz 1992. godine, nalik Stajnbekovom romanu, više pruža mušku perspektivu u stvaranju ovog ženskog lika, koji ostaje bez imena, određena po svom statusu isključivo kao Kerlijeva supruga, a predstavljena „kao opasnost za muškarce“ (Gladstein 2009: 216); na taj način ona ostaje samo objekat muške pažnje. Interesantno je zapaziti da je na kraju XX veka, kada su žene ostvarile svoju nezavisnost, kako na ličnom tako i na profesionalnom planu, lik Kerlijeve supruge prikazan na jedan nadasve ograničen način. U vremenu kada kulturološka kritika savremenog društva ide u pravcu ženske nezavisnosti, lik Kerlijeve supruge ima daleko manju snagu ličnosti nego što je imala Mej u Majlstounovoj filmskoj adaptaciji, jer ona ima hrabrosti da se suprotstavi muževljevom autoritetu i da se suoči sa ostalim likovima, čime dobija značajnije mesto u filmskoj priči. Zarobljena stegama patrijarhalnog društva, ona se ne predaje, već pokušava da se oslobodi, ne bi li ostvarila svoje snove. Kerlijeva supruga u Sinizovoj filmskoj adaptaciji svedena je na ulogu žrtve, bez imena, bez cilja, bez sna (Gladstein 2009: 216).

S obzirom da Stajnbekovo delo *O miševima i ljudima* kao klasik zauzima značajno mesto u američkoj književnosti, ono sadrži likove koje predstavljaju neiscrpnii izvor inspiracije za nov način njihovog predstavljanja, kao i izazov novim generacijama glumaca kako će pristupiti njihovoj karakterizaciji. Stajnbek je shvatao ograničenja jedinog ženskog lika u društvu u kome dominiraju muškarci, zbog čega kao protiv težu njenoj zlobi i nezadovoljstvu, navodi njenu

mladost i jednostavnost, koje se ogledaju na njenom mrtvom licu. Na taj način pisac ostavlja otvorenu mogućnost za različite interpretacije ovog lika, koji će ostati izazov svakoj narednoj adaptaciji.

Mihail Bahtin kaže: „Književnost je nerazdvojiv deo kulture i ne može se razumeti van ukupnog konteksta čitave kulture date epohe“ (Bhaskar 1999: 387). Ako bismo pošli od ovakvog stanovišta mogli bismo zaključiti da se Bahtinova ideja može primeniti i na filmsku umetnost. Dejvid Bordvel, takođe, smatra da se studije filma moraju zasnivati na istorijskoj kontekstualizaciji (Bhaskar 1999: 387). Stoga, u ovom radu, u interpretaciji Majlstonove filmske adaptacije *O miševima i ljudima*, jasno je naznačen i određeni istorijski kontekst, koji je uticao na njegov autorski postupak. Režiser, kao autor, donekle se morao povinovati određenim propisima koje je nalagala cenzura Produkciskog koda, međutim, on uprkos svemu stvara uspešnu adaptaciju istoimenog Stajnbekovog dela.

Bordvel ističe jasnu razliku između razumevanja filmskog narativa i interpretacije njegovog značenja, polazeći sa stanovišta da postoji razdor između narativa i ideologije, forme i sadržaja, istorije i kulture. U pokušaju da se fabula ili „priča“ konstruiše na osnovu sižea ili „zapleta“, neophodno je da ona sadrži sva važna značenja koja proizilaze iz narativa i predstavljaju moralne pouke. Stoga, on smatra da kritička interpretacija nekog dela, ne treba da se zasniva na apstraktnim teorijskim idejama, već na konstruktivnim principima i njihovim efektima (Bhaskar 1999: 388). Bordvel ističe da prilikom interpretacije nekog filmskog ostvarenja, moramo biti upoznati sa konstruktivnim principima sa kojima je režiser bio suočen, kako bismo sagledali određeni uticaj datih istorijskih postulata i uvideli na koji način su autorove odluke izvršile uticaj na publiku tog vremena. Stoga, interpretacija filmske adaptacije mora se sagledati kroz prizmu socio-kulturoloških prilika koje su Bahtin i Medvedev nazivali „ideološkim horizontom jedne epohe“ (Bhaskar 1999: 389). Implicitne i eksplicitne poruke filmskog teksta čine sadržaj, koji po Bahtinu predstavlja „celinu ideološkog horizonta“ i samu srž književnosti i filma (Bhaskar 1999: 390). Sadržaj je plod ideološkog okruženja svoga vremena, zbog čega Bahtin zaključuje da su „forma i struktura podjednako ideološki oblikovane, koliko i teme i sadržaj“ (Bhaskar 1999: 390). S obzirom da reči nose u sebi različita sociološka značenja, Bahtin objašnjava značaj i uticaj konteksta na sam tekst: „Svaka reč deo je konteksta, a kontekst u kome ona živi je društveno

ispunjen: sve reči i forme su ispunjene namerama. Kontekstualni tonovi su neizbežni u rečima“ (Hayashi 1993: 65).

U ovom radu, u interpretaciji filmskih adaptacija Stajnbekovih dela, filmski narativ se analizira u svetlu kulturoloških i istorijskih prilika perioda u kome nastaju. Ovaj rad polazi sa stanovišta da filmska adaptacija predstavlja otelotvorenje kulturnih prilika, ideologija, životnih procesa i vrednosti svoga vremena. Stoga, možemo zaključiti da je kulturološki i istorijski kontekst neophodan element u analizi narativnog diskursa. Razumevanje narativa podrazumeva razumevanje načina na koji neko umetničko delo oslikava određena mišljenja i stavove karakteristične za kulturu u kojoj nastaje. Bordvel smatra da implicitna i eksplicitna značenja nekog teksta zapravo „daju glas moćnim dubokim strujama neke kulture“ (Bhaskar 1999: 391). Bahtin zastupa mišljenje da vremenom neka dela mogu dobijati nova tumačenja i različita značenja, ali on kaže da je: „svaka reč istorijski i društveni čin, stoga je organska, istorijska i prava veza ustanovljena između značenja i reči, između delovanja i konkretne socio-istorijske situacije“ (Bhaskar 1999: 391). Sa promenom društveno istorijskih prilika, pojavljuju se različite interpretacije koje su moguće u nekim novim kontekstima, koji se razlikuju od onih u kojima je neko delo nastalo. One su uslovljene pojavom i razvojem novih diskursa i teorijskih formulacija (Bhaskar 1999: 391). Bahtinova ideja o dijalogizmu, zasniva se na društvenom, kulturološkom i istorijskom kontekstu, bez čega interpretacija filmskog narativa ne bi bila moguća (Bhaskar 1999: 393).

Tomas Šac ističe važnost filmskog žanra, koji smo takođe uzeli u razmatranje, jer on govori o načinu na koji se „sagledavaju i interpretiraju određeni životni aspekti“ (Bhaskar 1999: 395). U ovom radu, analiza filmskih adaptacija Stajnbekovih dela, polazi od razumevanja teksta filmskog narativa, koji proizilazi iz sagledavanja kulturološkog i sociološkog konteksta čiji je film proizvod.

3.4. Filmska adaptacija *Plodova gneva* (1940)

Kada govorimo o značaju filmskih adaptacija Stajnbekovih dela, film *O miševima i ljudima* Luisa Majlstouna smatra se jednom od najuspešnijih filmskih adaptacija po svom kvalitetu i umetničkom ostvarenju, dok se film *Plodovi gneva* u režiji Džona Forda ubraja među najvažnija i najpopularnija filmska ostvarenja.

Filmska adaptacija *Plodova gneva* predstavlja jednim delom blisku transpoziciju Stajnbekovog romana ako imamo u vidu da su ključne scene prenete na veliko platno, da su pojedini dijalozi u potpunosti preuzeti iz originalnog teksta i da je Ford ostao veran duhu samog dela. Međutim, postoje i značajna odstupanja, kako u pogledu sažimanja određenih događaja u romanu, tako i u pogledu izostavljanja deskriptivnih poglavlja, a možda najznačajnija razlika ogleda se u samoj završnoj sceni filmskog narativa. Uprkos sažimanju, izmenama u sledu događanja i u samoj završnici filma, koja se u potpunosti razlikuje od romana, Ford je uspeo da ovim filmom prenese osnovnu poruku Stajnbekovog dela, ostvari značajan društveni uticaj, kao i da doprinese njegovom umetničkom značaju. Poput romana, film na upečatljiv i potresan način dočarava realnost života u Americi tih tridesetih godina XX veka. Ono što je zajedničko Stajnbeku kao piscu i Džonu Fordu kao režiseru, jeste činjenica da su obojica svoja dela zasnivali na tradiciji dokumentarnog nasleđa, a ono po čemu se razlikuju jeste drugačiji pristup toj tradiciji, što se ogleda na primeru ovog filmskog ostvarenja.

Stajnbekov književni opus zasnivao se na dokumentarnom realizmu i njegov društveni i umetnički uticaj naročito je izražen u njegovim delima nastalim tokom tridesetih godina prošlog veka, kao što su *Neizvesna bitka* (1936.), *O miševima i ljudima* (1937.) i *Duga dolina* (1938.). Stajnbek se naročito posvetio pisanju o teškoj situaciji u kojoj se američko društvo našlo u periodu Velike depresije. U to vreme on je radio i kao novinar pišući članke koji su se pre svega bavili socijalnom tematikom, poput nesreće koja je zadesila poljoprivredne radnike koji su kao beskućnici lutali po poljima Kalifornije u potrazi za poslom. Kao rezultat njegovog novinarskog istraživačkog rada nastaje delo *Njihova krv je jaka* 1938. godine kao neka vrsta kompilacije članaka koje je pisao za *Vesti San Franciska*, a koja je takođe sadržala i fotografije Dorotee Lang na zahtev Uprave za bezbednost farmi (Millichap 1983: 27).

Stajnbek je svojim novinarskim dokumentarističkim radom s jedne strane, i književnim delima s druge strane, u potpunosti uspeo da dočara američku kulturu i društvo tridesetih godina XX veka, u trenutku kada su se socijalne i ekonomske institucije našle pred potpunim krahom, ostavljajući narod na rubu gladi i očajanja. Istovremeno treba imati u vidu da je to period tehnološkog procvata jer se prvi zvučni film pojavio 1927. te je njegov dalji razvoj išao u dva pravca: kao sredstva umetničkog izražavanja i kao propagandnog sredstva koje se bavilo socijalnim pitanjima. Američki predsednik Frenklin Ruzvelt smatrao je da nove tehnologije, poput fotografije, filma ili radija, treba staviti na raspolaganje potrebama društva, kako bi se dokumentovali svi oni problemi koji su se pojavili u periodu Velike depresije i kako bi se ponudila određena rešenja za takvu kriznu situaciju (Millichap 1983: 27).

Uticao takvih značajnih dešavanja u društvu i pomenute tehnološke inovacije uticale su i na ostale kulturne institucije, koje su naročito u domenu društvenih nauka i umetnosti, započele da se bave dokumentovanjem načina života ljudi tog vremena. Tradicionalna umetnost zasnivala se na fotografskoj realnosti, dok je Džejsms Adži isticao važnost filmskog izraza u domenu kulture: „Kamera može ono što niko drugi na svetu ne može...da zapaža, snima i komunicira, punom neizmenjenom moći, određenom vrstom poetske vitalnosti koja isijava iz svake prave stvari i koja je u velikoj meri izgubljena u svakoj drugoj vrsti umetnosti“ (Millichap 1983:28).

Godine 1938. Stajnbek zajedno sa fotografom *Lajf* magazina odlazi u Kaliforniju kako bi izveštavao o teškim uslovima života u kampovima u kojima su obitavali tadašnji migranti. Po uzoru na knjigu *Videli ste njihova lica* koju su 1937. godine objavili Erskin Koldvel i Margaret Burk Vajt, Stajnbek je *Plodove gneva* zamislio kao knjigu dokumentarne proze, da bi vrlo brzo njegova zamisao prerasla u roman (Millichap 1983:29). Okiji, kako su pogrdno nazivani migranti, su zapravo predstavljali farmere iz Oklahome i susednih država, koji su nakon katastrofalnih peščanih oluja i suša koje su uništile useve, proterani sa zemlje i pušteni da lutaju drumovima u potrazi za poslom. Međutim, pridošlicama u Kaliforniji jednako je teško jer posla nema, a i kada ga ima nadnice su bedne a došljaci su sve samo ne dobrodošli. Tako je Stajnbek sudbinu ovih ljudi pretočio u neku vrstu američkog epa, prikazavši je kroz tragičnu priču porodice Džoud, koja se poput svih ostalih zaputila u plodne doline Kalifornije, pokušavajući da nađe svoje mesto pod suncem. Stajnbek je svoju viziju razvijao krećući se duž migrantske rute, posećujući kampove u kojima su boravili, proučavajući fotografije u dokumentaciji Uprave za bezbednost farmi. Iako je

Stajnbek voleo dokumentarne filmove, smatrao je da se oni obično bave problemima veće grupe ljudi, a da se publika mnogo bolje identifikuje sa pojedincima. Stoga je u svom romanu *Plodovi gneva* želeo da u centar pažnje postavi sudbinu jedne porodice, koja će, zapravo, oslikavati opšte uslove života na stotine hiljada ljudi. Takođe je u svom romanu uneo takozvana umetnuta poglavlja u kojima se bavio opštim temama i problemima ovih ljudi a ne samo porodice Džoud. Ova poglavlja obiluju ironijom i satikom kao i Stajnbekovim političkim stavovima i shvatanjima tadašnjih društvenih prilika.

Plodovi gneva je roman u osnovi kritičkog socijalnog realizma, vrlo blizak dokumentarnom filmu, zbog načina na koji prikazuje surovu realnost u doba Velike depresije. Začetnici ovog književnog pravca, čija je realistička proza ispunjena sociološkim elementima, u Americi su: Drajzer, Noris, Sinkler i Krejn a njihovi sledbenici Luis, Farel i Dos Pasos. Stajnbek je otišao i korak dalje, jer se jasno može zaključiti da se umetnuta poglavlja ovog romana temelje na tradiciji dokumentarnog filma, poput *Plug koji je zaorao ravnice* iz 1936. godine i *Reka* iz 1937. godine autora Pera Lorenca (Campbell 1978: 107). To nije samo tragična drama o nesrećnoj sudbini porodice Džoud već pre svega epska priča koja govori o jednoj od najvećih masovnih migracija u američkoj istoriji. Roman je prožet snažnim levičarskim političkim stavovima Stajnbeka koji se kreću od neoliberalizma do revolucionarnog socijalizma. Roman odiše idejom klasne netrpeljivosti a kao glavni neprijatelji osiromašenog naroda prikazane su banke i zemljoposedničke korporacije, koje se isključivo vode etikom profita (Campbell 1978: 108).

Iako Stajnbek podržava napore federalne vlade u pokušaju da se olakšaju nevolje migranata i stvore pristojni uslovi za njihov život izgradnjom kampova poput Vidpeča, on istovremeno kritikuje kapitalistički sistem u kome je profit važniji od ljudske solidarnosti. Stajnbek iznosi mračno proročanstvo društvu u kome izumire osećaj solidarnosti:

Kada se svojina nagomila u suviše malo ruku, biće oduzeta. Kad većina naroda gladije i zebe, uzeće silom što mu treba...Tlačenje postiže samo jačanje i združivanje potlačenih...Tri stotine hiljada gladnih i jadnih; ako oni jednom postanu svesni sebe, zemlja će pripasti njima, i ni sav suzavac, ni sve oružje sveta neće ih zaustaviti. I veliki posednici koji su preko svojih društava postali i više i manje od čoveka, srljali su u svoju propast, i koristili su sva sredstva koja će ih na kraju krajeva same razoriti. Svako malo sredstvo, svako nasilje, svaka racija u nekom Huvervilu, svaki stražar što prođe ološkim logorom, pomalo odlaže dan i pojačava njegovu neizbežnost (Stajnbek 2015a: 311–312).

Kritičari su *Plodove gneva* često nazivali alegorijom hodočašća, poredeći ga sa delima Tomasa Malorija, Banjana, Miliona, pa i sa biblijskim pričama, pronalazeći određenu simboliku religioznih značenja. Stajnbek je svakako svojim delom uspeo da tragičnu priču o patnjama jedne porodice učini simbolom stradanja čitave nacije, koja je prolazila kroz težak period Velike depresije, i da stvori roman koji će ispričati priču o nekoj vrsti američkog egzodusa (Millichap 1983:30). Započevši čitav proces idejom da dokumentuje američku stvarnost u doba Depresije, Stajnbek je stvorio vanvremensku priču o stradanju ljudi pred naletom kapitalizma i industrijalizacije, koji je neumitno uzimao svoj danak nad ljudskim životima. Tokom tridesetih godina XX veka, dokumentarni filmovi nisu smatrani isključivo sredstvom kojim bi se predstavile određene činjenice ili dokazi „već kreativnim načinom da se aktuelizuje stvarnost“ o čemu je govorio Džon Grierson začetnik britanskog dokumentarnog filma (Bohn 1977: 10). Najznačajniji umetnici ovog razdoblja uspeali su da stvore simbiozu dokumentarnog realizma i tradicionalnog simbolizma u svojim delima kako bi se pozabavili temama suštine ljudskog bitisanja i analize društvene nejednakosti. *Plodovi gneva*, i kao roman i kao film, ukazuju na svu kompleksnost nastojanja da se stvore dela univerzalne umetničke vrednosti, koja će postati sastavni deo američke kulture.

Stajnbekov roman *Plodovi gneva* izazvao je mnogobrojne kontroverze. Smatrajući ga delimično dokumentarnim štivom, mnogi kritičari preispitali su materijalne činjenice na kojima je pisac zasnivao svoje delo. Stanovnici Oklahome suprostavljali su se načinu na koji je Stajnbek želeo da prikaže sudbinu njihovih sunarodnika, prikazujući nedaće porodice Džoud; dok su stanovnici Kalifornije bili nezadovoljni načinom na koji je u knjizi prikazao kako funkcioniše sistem njihove poljoprivredne proizvodnje. Knjiga je naišla na oštar otpor cenzure, što je dovelo do raznih vrsta zabrana, pa je čak i spaljivana u znak protesta, ali uprkos svemu bila je veoma čitana. Za godinu dana prodana je u 430. 000 primeraka, da bi 1940. godine osvojila Pulicerovu nagradu, kao i nagradu Udruženja američkih izdavača (Millichap 1983:31). Te mnogobrojne kontroverze svakako su zainteresovale i holivudsku filmsku industriju koja je tokom tridesetih godina proizvela jedan broj filmova koji su po svojoj tematici bili društveno angažovani. Kao primer takvih filmova, koji su se bavili socijalnom tematikom, možemo navesti film Kinga Vidora *Hleb naš nasušni* iz 1934. godine, film Majkla Kertiza *Crna furija* iz 1935. godine, *Crna legija* film Arčija Maja iz 1937. godine, kao i film Luisa Majlstouna *O miševima i ljudima* iz 1939. Ipak

činjenica da je producent Deril Zanut otkupio prava za snimanje filma *Plodovi gneva*, i to za značajnu sumu od 75.000 dolara, naišla je na veliko iznenađenje holivudske filmske industrije.

Deril Zanut, glavni producent studija Twentieth Century Fox, otkupio je autorska prava za film *Plodovi gneva* u maju 1939. godine, što će postati jedan od najskupljih kinematografskih projekata te godine. Zanut angažuje Nonali Džonsona kao scenaristu a Džona Forda da režira istoimeni film, imajući u vidu da su obojica imali potpisane ugovore sa ovim holivudskim studijom. Uprkos finansijskom pritisku od strane banaka koje su finansirale filmski studio, Twentieth Century Fox uspeo je da snimi i prikaže film 1940. godine i da pri tom sa ovim filmom ostvari najveći profit te godine, istovremeno, nailazeći i na odobravanje kritike i Filmske akademije koja ga nagrađuje sa dva Oskara: za najbolju režiju i najbolju sporednu žensku ulogu. Za nastanak ovog filma, svakako, zaslužan je producent Deril Zanut, koji je među prvima u Holivudu počeo sa snimanjem filmova koji za temu imaju socijalnu tematiku i društvenu nejednakost. Zanut je izjavio da je Stajnbekov roman: „uznemirujuća tužba na uslove života koji su po mom mišljenju sramota i moraju se popraviti“ (Campbell 1978: 109). Ipak bio je protivnik revolucionarnih ideja koje su se odnosile na rušenje američkog kapitalističkog sistema, te je stoga scenario Nonali Džonsona morao da isključi Stajnbekove radikalne političke stavove, a da u prvi plan istakne stradanje jedne porodice, čime bi ostao veran socijalnoj tematici romana. Međutim, roman koji je dosta radikaln po pitanju piščevih političkih stavova, uspeva svojom dvosmislenom i bogatom tematikom da zadovolji kako konzervativne, tako i reformatorski orjentisane čitaoce. Otuda je filmsko ostvarenje našlo načina da ujedini kritiku društva i porodičnu dramu i stvori jedno delo koje se i danas smatra jednom od najuspešnijih ostvarenja holivudske produkcije XX veka.

Filmski scenario odobrio je Stajnbek lično 8. avgusta, obavezujući se ugovorom da će film dosledno ispratiti osnovne teme njegovog romana. Ford je uspeo da glavnu ulogu Toma Džouda dodeli Henri Fondi, uprkos tome što je studio imao ugovore sa glumcima kao što su Tajron Pauer i Don Ameče, ali je za uzvrat morao pristati na kompromis da ulogu majke Džoud dodeli Džejn Darvel, iako je njegova želja bila da tu ulogu tumači pozorišna i filmska glumica Bjula Bondi. Snimanje filma započelo je 28. septembra 1939. godine i trajalo je sedam nedelja. Veći deo filma snimljen je u samom studiju, dok je snimatelj Oto Brauer jedan manji deo snimao na lokacijama duž autoputa 66 u pravcu Teksasa i Oklahome. Svoju premijeru film je doživeo 24. januara 1940. godine i naišao je na izuzetno povoljne kritike. Film je i dobitnik dva Oskara: Džon Ford je

nagrađen za režiju, dok je Džejn Darvel dobitnica nagrade za najbolju sporednu žensku ulogu. Oskara za najbolji film te godine, umesto *Plodova gneva*, dobio je film *Rebeka* Alfreda Hičkoka. Troškovi produkcije iznosili su 750.000 dolara ali je film doživeo značajan uspeh na blagajnama i postao je jedan od najuspešnijih filmova studija Fox te 1940. godine (Campbell 1978: 109).

Značajnu ulogu u nastanku ovog filmskog ostvarenja odigrao je Zanuk lično, iako po političkom opredeljenju republikanac, on pokazuje izuzetnu predanost društvenom aktivizmu, što svakako nije bilo tipično za holivudske poslovne ljude krupnog kapitala. Nakon *Plodova gneva*, Zanuk se vraća filmovima socijalne tematike kao što su: *Džentlmenski sporazum* iz 1947. sa temom antisemitizma; *Zmijska jama* iz 1949. sa temom tretmana mentalnih oboljenja; *Pinki* iz 1949. sa temom rasnih predrasuda (Cambell 1978: 110). Elija Kazan, koji je u saradnji sa Zanukom, režirao filmove *Džentlmenski sporazum*, *Pinki*, i *Viva Zapata!* iz 1952. po Stajnbekovom originalnom scenariju, izjavio je:

Zanuk je oduvek bio čovek iz naroda. Ukoliko se nešto osećalo, on je bio taj koji bi osetio. Bio je dobar gajgerov brojač. Lebdeo je nad društvom i kada bi se stvari pokrenule, on ih je primećivao. Više je bio čovek liberalnih sklonosti nego intelekta (Cambell 1978: 110).

Pošto se i sam Zanuk bavio pisanjem, aktivno je učestvovao u procesu stvaranja filmskog scenarija. On je želeo da se Stajnbekov roman što vernije pretoči na veliko platno, imajući u vidu društveni problem kojim se pisac bavio, sa željom da se pronađu određena rešenja koja bi dovela do reformi socijalnih nepravdi. Međutim, on nije pokazivao naklonost ka revolucionarnim idejama koje za cilj imaju rušenje američkog kapitalističkog sistema, kakve su jasno naznačene u pojedinim aspektima Stajnbekovog romana. Stoga je autor scenarija Nonali Džonson, roman sveo na pojednostavljeni linearni narativ koji se bavi tragičnom sudbinom migranata i koji na upečatljiv način prenosi Stajnbekovu ogorčenost nesrećom koja je zadesila američki narod, ali pri tom bez radikalnih političkih implikacija (Cambell 1978: 110). U filmskom scenariju potpuno su izostavljena Stajnbekova umetnuta poglavlja u kojima se ne govori direktno o stradanju porodice Džoud, već u njima pisac iznosi svoje političke stavove baveći se raznim temama kao što su: prevare kojima se služe prodavci polovnih automobila zarađujući na nesreći migranata; stepen solidarnosti koji je sve izraženiji među obespravljenim ljudima; zajednički život ljudi u kampovima koji niču pokraj puta; razvoj kalifornijske poljoprivrede u veliku industriju; bacanje i uništavanje viškova hrane (Cambell 1978: 112).

Osnovna nit priče o stradanjima porodice Džoud takođe je morala biti drastično skraćena u odnosu na originalan tekst. Stoga su u filmu članovi porodice Vilson i Vejnrajt morali biti potpuno izostavljeni, iako su u romanu ovi sporedni likovi zapravo igrali ključnu ulogu u Stajnbekovom prikazivanju ljudske solidarnosti i nesebičnosti. Takođe i sami članovi porodice Džoud, poput dede i babe, Ala, Noe i ujka Džona dosta su marginalizovani i ostaju u senci nekolicine glavnih likova u filmu. Na primer, Noa na polovini filma jednostavno nestaje a da pri tom niko od likova ne postavlja pitanje šta se dogodilo sa njim, samim tim publika ne dobija nikakvo objašnjenje. Takođe, kako su nalagala pravila Produkcijuskog koda, svaka vrsta religiozne satire, kojom roman takođe obiluje, morala je u potpunosti biti izostavljena. Filmski scenario imao je za cilj da fokus publike usmeri na ličnu dramu jedne porodice, ističući u prvi plan dva glavna lika: Toma i njegovu majku. Stajnbek je svojim delom želeo da istakne da se broj ljudi proteranih sa zemlje koju su obrađivali, drastično povećavao, i da su te stotine hiljada beskućnika, zapravo, imali potencijal da prerastu u snažan revolucionarni pokret. Ovom filmskom adaptacijom izbegnute su takve vrste Stajnbekovih političkih konotacija, koje bi se mogle dovesti u vezu sa propagandom komunističkih učenja.

Pored svih ovih izmena u filmskom scenariju koja su bila neizbežna, delom zbog obima samog književnog dela, delom zbog izostavljanja onih odlomaka originalnog teksta koji su podlegli cenzuri Produkcijuskog koda, Deril Zanut je ipak nastojao da stvori vernu adaptaciju Stajnbekovog romana zbog čega je okupio tim vrhunskih profesionalaca. Stoga je režiju ove filmske adaptacije poverio Džonu Fordu imajući poverenja u njegov dotadašnji rad.

Zahvaljujući svom umetničkom senzibilitetu kao i sklonosti ka društveno angažovanoj tematici, producent Zanut ponudio je Fordu²¹ da režira *Plodove gneva*. Ford je po svojim uverenjima bio konzervativni populist zbog čega je u svojim filmovima često na upečatljiv način oslikavao tradicionalni način života u zajednicama, koji zapravo i nije postojao u stvarnosti već pre u njegovoj mašti (Cambell 1978: 114). Inspiraciju je pronalazio u pričama koje su u centar

²¹ Džon Ford rođen je 1895. godine kao dete irskih imigranata, da bi sa nepunih dvadeset godina došao u Holivud. Već 1917. godine završio je režiju i započeo karijeru u filmskoj industriji snimajući vesterne kao jedan od najpopularnijih žanrova tog vremena. Tokom tridesetih godina, takođe je snimao filmove koji su pripadali žanru melodrame, poput filmskih adaptacija romana Lajama O'Flaertia pod nazivom *Doušnik* iz 1935. godine i drame Šona O'Kejsija *Plug i zvezde* iz 1936. godine. Oba dela bavila su se temom irske pobune tokom 1922. godine. Ponovo se vratio žanru vesterne filmom *Poštanska kočija* iz 1939. godine, koji je jedan od njegovih najznačajnijih ostvarenja u karijeri (Sarris 2012: 1).

pažnje stavljale porodicu, koja je uvek bila spremna da se suoči sa najstrašnijim životnim nedaćama koje su pretile da ugroze njen opstanak (poput rata ili industrijalizacije). Takav primer vidimo u njegovim filmskim ostvarenjima poput nemog filma *Četiri sina* iz 1928. godine koji govori o tragičnoj sudbini majke koja gubi tri sina u Velikom ratu ali pronalazi četvrtog u Americi; ili filma *Kako je bila zelena moja dolina* iz 1941. o sudbini i stradanju jedne velške porodice prinuđene da radi u rudnicima uglja. Njegovo osećanje za socijalno ugrožene društvene manjine još jednom se može videti i na primeru filma *Jesen Čejena* iz 1964. godine, koji tematski slično *Plodovima gneva* govori o sudbini indijanskog plemena Čejena koji umirući od gladi bivaju prinuđeni da napuste svoj rezervat i da se upute ka Vajomingu, dalekoj zemlji svojih predaka, nailazeći pri tom na snažan otpor američke vojske (Cambell 1978: 114).

U pismu u kome se Ford obraća Piteru Bogdanoviču možemo videti njegov osnovni motiv da se prihvati rada na filmu koji je predstavljao adaptaciju Stajnbekovog romana *Plodovi gneva*:

Svidelo mi se i to je sve. Pročitao sam knjigu – bila je to dobra priča – a Deril Zanuk je imao dobar scenario rađen po njoj. Čitava stvar mi se dopala – jer je o običnim ljudima – a priča je bila slična onoj o velikoj gladi u Irskoj, kada su ljude proterali sa zemlje i pustili ih da besciljno lutaju putevima i umru od gladi (Cambell 1978: 114).

Ovakav komentar pokazuje da je Ford Okije smatrao „običnim ljudima“ čija je sudbina zapravo postala neka vrsta metafore za sve one socijalno ugrožene društvene grupe, pa je otuda u filmu težio da ostvari neku vrstu sentimentalne idealizacije majčinog lika kao stuba porodice. U svetu stalnih promena jedina konstantna stvar bila je porodica kao temelj svakog društva. Ford kao čovek konzervativnih shvatanja, saosećao je sa nevoljama porodice Džoud koja je prolazila kroz stradanja i patnje slične onim koji su doživeli irski seljaci u 19. veku u vreme velike gladi. Fordova filmska adaptacija *Plodova gneva* takođe govori o dezintegraciji porodice Džoud, ali za razliku od Stajnbekovog dela, uliva nadu da će ljudi svojom snagom pobediti iskušenja u kojima su se trenutno zatekli i da ostaje nada da će se jednog dana ponovo naći na okupu. Stajnbekov pristup je drugačiji, jer on u svom delu jasno opisuje raspad porodice Džoud, ne ostavljajući prostora za nadu u bolje sutra, ali uvođenjem mnoštva sporednih likova poput porodica Vilson i Vejnrajt veliča motiv ljudske solidarnosti koja ljude spaja u najtežim trenucima ljudske nesreće stvarajući među njima neraskidive veze od univerzalnog značaja. Na žalost, Fordova filmska adaptacija lišena je prikaza pomenutih sporednih likova koji bi preneli ovu važnu Stajnbekovu poruku, kao i drugih

socijalnih tema kojima se pisac bavio u svojim dokumentarističkim umetnutim poglavljima. Stoga, u ovom radu analiza će pokazati da je Ford uspeo da uspešno prenese na veliko platno epsko putovanje porodice Džoud sa svojim alegorijskim značenjem, nostalgичno sećanje na neka prošla srećnija vremena i sliku snažnog otpora svakom pokušaju dezintegracije porodice kao stuba društva. Međutim, za razliku od Stajnbekovog dela, film ne uspeva da u potpunosti dočara njegov dokumentaristički pristup i da se na adekvatan način uhvati u koštac sa suštinom socijalnih problema toga vremena, nudeći određena idejna rešenja.

Uspeh Stajnbekovog romana zasniva se na činjenici da je uspeo da objedini dokumentaristički pristup i alegorijske elemente, koji su odražavali kulturni uticaj Amerike tridesetih godina prošlog veka na njegov književni opus. Fordova filmska adaptacija takođe je pod snažnim uticajem realizma, međutim, on kao autor žanrovski naginje epskom pristupu i melodrami što se jasno vidi iz njegovog stvaralačkog opusa. Fordov realistički pristup zasniva se na istim izvorima na kojima je Stajnbek gradio temelje svog romana. To su dokumentarni filmovi Pera Lorenca koji su imali snažan uticaj na prikaz scena koje se odvijaju u spoljnom prostoru, kao i fotografije Dorotee Lang i drugih fotografa, koje su poslužile kao izvori za prikaz starih raspadnutih automobila koji su se kretali rutom puta 66, kao i prikaza trošnih koliba Huvervila u kojima su živeli migranti u ritama (Sarris 1975: 32). Sve značajnije filmske scene snimane su u studiju, na sličan način kao što je to bio slučaj i sa filmom *O miševima i ljudima*, ali taj prelaz kadrova sa scena koje su snimane na lokacijama tj. na otvorenom prostoru, na one scene koje su snimane u studiju, daleko je kvalitetnije urađen u montaži i mnogo je prijemčiviji gledaocu nego što je to inače bio slučaj sa drugim filmovima toga perioda.

Za razliku od romana koji nastaje kao proizvod rada pojedinca, film je proizvod rada čitave grupe ljudi i upravo su *Plodovi gneva* dobar primer neke vrste grupnog autorstva. Fordova uloga režisera i vizuelnog tvorca svakako je neosporna, ali u stvaranju ove filmske adaptacije moramo istaći da je do izražaja došao stvaralački rad čitavog produkcijskog tima koji su dali konačni pečat ovom delu. Scenarista Nonali Džonson predstavljao je ključnu sponu između Stajnbeka i Forda, jer je uspeo da ispoštuje ugovor potpisan sa Stajnbekom i da od pisca dobije odobrenje za svoj scenario. Još jedna važna karika u nastanku ovoga dela je uloga producenta Derila Zanuka koji je saradivao sa Džonsonom u pisanju samog scenarija. Obojica su pokušala da scenario učine što vernijom transpozicijom Stajnbekovog dela, ali su u tom procesu više ostali verni originalnom

tekstu preuzimajući određene monologe i dijaloge, nego što su uspjeli da ostanu verni duhu ovog romana. Film je prerastao u linearni narativ o putovanju i stradanju porodice Džoud sa određenim izmenama u odnosu na osnovnu nit priče originalnog dela, unoseći samo pojedine elemente iz umetnutih poglavlja, istovremeno, menjajući osnovno značenje i poruku Stajnbekovog dela.

Najznačajnija izmena koja je napravljena u filmskom scenariju jeste inverzija sleda događaja. U romanu porodica Džoud prvo dospeva u jedan od kampova kontrolisanih od strane vlade u kojima su omogućeni pristojni životni uslovi za porodice migranata i gde za trenutak osećaju olakšanje od svih životnih nedaća koje su ih zadesile. Međutim, ubrzo se ponovo nalaze na putu u potrazi za poslom, da bi stigli do jedne od kalifornijskih voćnih plantaža, gde ponovo postaju žrtve surovog sistema kapitalističke eksploatacije. Nakon toga njihov put se nastavlja a uslovi života postaju sve teži i tragičniji. U filmskoj verziji, upravo ova dva mesta radnje se rotiraju, kako bi pozitivno iskustvo porodice Džoud u vladinom kampu, zapravo dalo optimistički ton filmskom narativu i nadu da postoji vera u srećan završetak.

Međutim, uprkos određenim značajnim izmenama koje su unete u filmski scenario, on ipak obiluje mnoštvom političkih stavova, stoga, analiza će potvrditi mišljenje kritičara da je adaptacija ostala verna suštinskoj ideji Stajnbeka, iako se takvi stavovi mogu smatrati krajnje neuobičajenim za Holivud ranih četrdesetih. Takve primere predstavljaju scene poput one u Huvervilu kada je Flojd umalo uhapšen na osnovu lažnih optužbi i proglašen agitatorom zato što je pokušao da objasni kako funkcioniše zakon o unajmljivanju radne snage; scena kada zamenik šerifa puca iz pištolja i nehotice ranjava ženu koja je stajala po strani; razgovor između propovednika Kejsija i Toma na temu taktike kojom se služe vlasnici farmi kako bi ugušili štrajkove ili smanjili nadnice; ubistvo Kejsija, kao vođe nadničara u štrajku, od strane stražara. Interesantno je zapaziti da su upravo ovakvi elementi filmskog narativa, režiseru Džonu Fordu bili krajnje nepodesni i predstavljali su pravi izazov, jer savremena socijalna drama nije bila bliska njegovom temperamentu (Cambell 1978: 113). Većina njegovih filmova distancirala se od savremenog američkog društva, bilo prostorno (zbog čega je radnja smeštana u Kinu, Irsku, Afriku, Meksiko), bilo vremenski (kao što su njegovi vesterni ili melodrame određenog istorijskog perioda).

Džon Ford je ipak uspeo da Džonsonov scenario pretoči u svoju umetničku viziju, u kojoj je on u prvom planu želeo da istakne stradanje jedne porodice koja bi postala univerzalni simbol patnje i stradanja američke nacije koja je preživela tragičan period Velike depresije. U tom

procesu, takođe je značajnu ulogu u grupnom autorstvu imao i Greg Toland direktor fotografije, poznat po inovativnim tehnikama osvetljenja i dubokom fokusu i jedan od najznačajnijih umetničkih fotografa holivudskih studija. Za svoj rad dobio je čak pet nominacija za nagradu Oskar, koju je osvojio 1939. godine za film Vilijama Vajlera *Orkanski visovi*. Pored toga treba istaći njegov rad na filmovima kao što su *Dugo putovanje kući* Džona Forda iz 1940. godine, *Građanin Kejn* Orsona Velsa iz 1941. godine, ili *Najbolje godine naših života* Vilijama Vajlera iz 1946. Međunarodno udruženje kinematografa proglasilo je 2003. godine Grega Tolanda jednim od deset najboljih direktora fotografije u istoriji filma (Toland 2018:1). Zahvaljujući svojoj viziji i kinematografskoj veštini, Toland je uspeo da u filmu *Plodovi gneva* na filmskom platnu oživi fotografije Dorotee Lang i ostvari nadasve realističan prikaz putovanja porodice Džoud. Tolandov veliki doprinos ovom filmskom ostvarenju leži u njegovom talentu da tehnikom fotografije, na dovitljiv način, pretoči literarne motive u kinematografske. Toland je u svom kinematografskom radu vešto unosio elemente dokumentarne fotografije, ostvarujući u pojedinim scenama krajnje realistički pristup. Međutim on je bio i ekspresionista koji je umeo da prenese dramske ili romantične elemente na veliko platno, a ujedno i simboliku određenih scena. Tako je duboki fokus karakterističan za tehnike realizma, zapravo, Tolandu poslužio da u prvi plan istakne simboliku određene scene. Zahvaljujući tehnici osvetljenja koju je koristio prilikom snimanja scena u studiju, uspeo je da na realističan način dočara teške uslove života u Huvervilu i pruži gledaocima gotovo dokumentaristički prikaz (Toland 1989: 1).

Pojedini elementi ove filmske adaptacije nisu doprineli realističkom pristupu filmskog narativa. Kada govorimo o filmskoj muzici u *Plodovima gneva*, muzički direktor Alfred Njuman uspeo je da izbegne muziku studijskog orkestra, što je u tom periodu bilo uobičajeno u holivudskoj produkciji, a što bi svakako narušilo koncepciju ovog filmskog ostvarenja. Umesto toga, uneo je određene folk pesme poput *Doline crvene reke* izvođene na harmonici. Međutim, sam izbor ove pesme, zapravo je imao za cilj da probudi osećaj nostalgije kako kod glavnih likova u filmu tako i kod same publike. Na taj način je pojačan element melodrame, naročito u trenutku kada Tom pevuši reči pesme, podsećajući publiku na njihov zauvek izgubljen san o maloj farmi u Oklahomi. Određeni nedostaci postoje i u kvalitetu zvuka, pa se može primetiti da je u nekim scenama zvuk prigušen baš onda kada bi likovi trebalo da govore jasno i razgovetno. Takođe, određeni nedostaci se primećuju i u procesu montaže koja je poverena Robertu Simsonu. Osnovni razlog zbog koga su napravljeni određeni propusti, jeste pokušaj da se ubrza završetak ove filmske produkcije kako

bi se film što pre našao u bioskopima. Džon Ford nije nadgledao čitav proces montaže već ga je prepustio Simsonu i Zanuku. To je dovelo do određenih nedoslednosti po pitanju kontinuiteta filmskog narativa, naročito u njegovom središnjem delu gde postoje izvesne protivrečnosti (Millichap 1983: 37).

Takođe se mora napomenuti da je glumačka postava u filmu od izuzetne važnosti kada je u pitanju stvaranje atmosfere na filmu koja u potpunosti uspeva da dočara Stajnbekovu viziju i duh njegovog romana. Među glumcima se ističu uloge koje su ostvarili Džon Kvejljen u ulozi Malia, Džon Karadin u ulozi Kejsija, Rasel Simson u ulozi oca porodice Džoud, Frenk Darien u ulozi ujka Džona, gde možemo videti da je svaka od ovih uloga zaista nadahnuta interpretacija Stajnbekovih likova. Svakako najupečatljiviji među njima je Henri Fonda u ulozi Toma Džouda, gde vidimo da je Fonda u građenju svog lika uneo dosta elemenata iz nekih svojih prethodnih uloga kao što je uloga pripadnika radničke klase u filmu *Slim* iz 1937. godine, borca za slobodu i protivnika fašizmu u filmu *Blokada* iz 1938. godine, ili uloga Linkolna kao mladog advokata u potrazi za pravdom u filmu *Mladi gospodin Linkoln* iz 1939. (Cambell 1978: 116). U svakoj od ovih uloga Fonda je vešto ispoljavao ljutnju i bes izazvan moralnom nepravdom, što je jedan od ključnih elemenata u građenju lika Toma Džouda. Henri Fonda, koji je postao blizak prijatelj sa Stajnbekom, ulogu Toma Džouda smatrao je jednom od svojih najomiljenijih uloga u karijeri (Millichap 1983: 37). Džejn Darvel, koja je veći deo svoje glumačke karijere igrala sporedne uloge, u ovom filmu odigrala je najzapaženiju ulogu za koju je nagrađena Oskarom. Njena karakterizacija ovog lika ne nosi u sebi onu neustrašivost i nepokolebljivost kakvu je Stajnbek podario liku majke Džoud, ali neka vrsta plemenitosti i topline svakako je došla do izražaja u glumi Darvelove, zbog čega je i nagrađena najvišim priznanjem u Holivudu. Henri Fonda je takođe zaslužio da bude nagrađen Oskarom za glavnu mušku ulogu, ali je nagradu te godine primio glumac Džejms Stjuart za svoju ulogu u filmu *Filadelfijska priča* Džordža Kjukora, takođe filmsku adaptaciju komedije Filipa Berija. Manje zapažene uloge u filmu su uloga Čarlija Grejpvajna u ulozi dede porodice Džoud, čija je gluma nešto pre naglašena, i deca Širli Mils i Deril Hikman u ulozi Ruti i Vinfilda, koja deluju previše uglašeno na filmu da bi realno predstavili sliku dece migranata koja, zapravo, umiru od gladi (Millichap 1983: 38).

Film *Plodovi gneva* neosporno predstavlja uspešnu filmsku adaptaciju uprkos određenim nedostacima i nemogućnošću da u potpunosti prevede na veliki ekran sva značenja i svu simboliku

ovog Stajnbekovog dela. Holivud svakako nije bio spreman te 1940. godine da prenese Stajnbekove snažne političke poruke, delimično i zbog cenzure Produkcijskog koda, delimično i zbog njihove radikalne prirode. Međutim zaista bi bilo nemoguće u potpunosti prevesti u drugi medij sve one detalje Stajnbekovog dela, poput nekoliko uvodnih poglavlja u kojima on detaljno opisuje uslove života u Prašnjavoj Dolini (Dust Bowl), jer bi takav postupak zahtevao dokumentaristički pristup, poput pristupa autora Pera Lorenca u svom delu *Plug koji je zaorao ravnice*, pri čemu moramo uzeti u obzir da bi takva detaljna verzija filmske adaptacije Stajnbekovog dela zahtevala najverovatnije film u trajanju od petnaest časova. Ford je takođe morao da se odupre određenim književnim elementima i da u svojoj filmskoj verziji izbegne upotrebu glasa naratora koji pripoveda priču. Stoga, možemo zaključiti da je Ford uspeo da izbegne zamke literarnog pripovedanja i da koristeći se filmskim jezikom, dočara na filmu atmosferu Stajnbekovog romana.

Analizu ćemo započeti Stajnbekovim rečima: „Crvenu i deo sive pokrajne Oklahome poslednje kiše pohodile su blago, nisu se usecale u ispucalo tlo“ (Stajnbek 2015a: 7). Ovakav vizuelni prikaz „majke Zemlje“ asocira nas na dokumentarne filmove iz tridesetih godina prošloga veka, koji su govorili o velikima sušama, koje su nekada plodno zemljište učinile prašnjavim pustinjama sada ispucale zemlje. Pisac vešto koristi personifikaciju i metaforu kako bi prikazao tragičan položaj same „majke Zemlje“ koja je postala pustoš koja više ne može da rađa.

Poput prevodioca, Ford se našao pred zadatkom da na veliko platno prenese sličnu poruku ali koristeći se vizuelnim sredstvima filmskog jezika. Nakon uvodne špice koja je praćena muzikom numere *Dolina crvene reke*, Ford započinje film dugim kadrom u kome vidimo čoveka kako se približava iz daljine koračajući praznim seoskim putem kroz ravnicu. Duž puta nalazi se mnoštvo stubova čiji telefonski kablovi presecaju vedro nebo. Ubrzo publika otkriva da je taj čovek koji usamljeno korača, zapravo, Tom Džoud, ali i pre nego što ga identifikujemo kao glavnog protagonistu filmske priče, on za nas ima gotovo simbolično značenje i predstavlja samo jednog od bezimenih migranata koji lutaju prašnjavim putevima Amerike u potrazi za boljim životom. Ford naravno ne uspeva da prenese svu kompleksnost Stajnbekovog uvodnog poglavlja ali ipak uspešno započinje svoj filmski narativ, pobuđujući kod publike emocije slične onima koje je Stajnbek želeo da izazove kod svojih čitalaca. Tako nas vešto i brzo uvodi u drugo poglavlje Stajnbekovog romana u kome se upoznajemo sa pričom porodice Džoud.

Tom Džoud stiže do raskršća gde se nalazi istoimeni kafe.²² Vizuelnim sredstvima Ford uspeva da simboliku romana prenese na jezik filma. Tom je upravo pušten iz zatvora u kome je proveo četiri godine jer je optužen za ubistvo u samoodbrani do koga je došlo usled tuče pijanih muškaraca na seoskoj igranci. Zapravo, on se upravo nalazi na životnoj prekretnici i treba da donese odluku u kom pravcu će krenuti njegov dalji život. Ford prenosi na veliko platno sadržaj drugog poglavlja Stajnbekovog romana prikazujući Tomovu vožnju kamionom ka svom rodnom domu. Sama vožnja predstavlja neku vrstu uvoda u dugo i neizvesno putovanje koje očekuje porodicu Džoud, a istovremeno, razgovor koji vode vozač kamiona i Tom, zapravo, ukazuje na društvene predrasude i osude prema ljudima sa margina. Takođe, Stajnbek je imao na umu da na metaforičan način ukaže na opasnost koja pretili društvu razvojem novih tehnologija. Kamion je simbol jedne nove mašine koja zapravo predstavlja pretnju čovečanstvu. Vozač kamiona je potpuno otuđen od prirode, za razliku od porodice Džoud koja je čitav svoj život posvetila obrađivanju zemljišta i uzgoju hrane. Ipak mora se naglasiti da Stajnbek nije protivnik tehnološkog napretka i razvoja društva već neko ko uviđa negativne posledice određenih inovacija koje direktno ugrožavaju ljudski opstanak (Millichap 1983: 40).

Treće poglavlje romana koje predstavlja jedno od umetnutih poglavlja u potpunosti je izostavljeno u filmskoj adaptaciji. Stajnbek se u ovom poglavlju poslužio još jednom metaforom opisujući kornjaču koja svojim sporim geganjem pokušava da pređe na drugu stranu puta. Pri tom jedan od automobila skreće u stranu kako bi pokušao da je mimoide, dok sledeći vozač kamiona namerno cilja ka njoj u želji da je pregazi. Kornjača od udarca leti kroz vazduh ali se ponovo dočekuje na svoje četiri noge i nastavlja svoj put. Na ovaj način Stajnbek je na metaforičan način predstavio putovanje porodice Džoud, koja će se u svom pretovarenom starom kamionetu, uputiti duž autoputa 66 u potrazi za boljim životom.

Četvrto poglavlje romana u kome se Tom vraća kući u potpunosti je preneseno na veliko platno. Ford je snimio dosta dugu scenu susreta i razgovora između bivšeg propovednika Džima Kesija i Toma Džouda.²³ Lik Kesija u romanu takođe nosi neku vrstu simboličnog značenja i prema književnim kritikama, on predstavlja oličenje Hrista Spasitelja. Međutim Kesi je napustio crkvu i hrišćansko učenje, za njega je religija previše apstraktna, stoga se okreće nekoj vrsti kombinacije

²² Pogledati fotografiju 21 u Prilogu 1

²³ Pogledati fotografiju 22 u Prilogu 1

„transcendentalizma američke tradicije i pragmatizma, što će se u daljem toku romana zapravo razviti u neku vrstu idealizovanog socijalizma“ (Millichap 1983: 40). Kesijeva uloga, kako u romanu tako i u filmu, jeste da on postaje neka vrsta Tomovog učitelja, koji treba da ga izvede na pravi put. Tomov lik se kroz čitav filmski narativ postepeno razvija, od bivšeg zatvorenika i čoveka sa društvene margine u odgovornog vođu, koji će zapravo stati na čelo naroda i povesti ga u borbu za neko bolje sutra. Tom i Kesi razmenjuju svoja mišljenja, razgovaraju o svojim iskustvima i ubeđenjima i po prvi put spominju nedaće porodice Džoud, koja je prinuđena da napusti zemlju na kojoj je živela godinama i koju je mukotrпно obrađivala.

Peto umetnuto poglavlje Stajnbekovog romana na eksplicitan način objašnjava kako je dovođenje traktora i mehanizacije zapravo predstavljalo čin silovanja zemlje koji je doveo do njenog pustošenja a ljudi koji su je nekada sa ljubavlju obrađivali, ostali su bez krova nad glavom. Zemlja nije bila vlasništvo ljudi koji su na njoj živeli, radili i umirali, ona je predstavljala svojину banke, koja je poput čudovišta „disala profite i jela interes na novac. Ako ga ne dobije umire baš kao što čovek umire bez vazduha i bez hrane“ (Stajnbek 2015a: 44). Stajnbek opisuje kako su traktori ušli u polja, „kao veliki gmizavci što se kreću kao insekti, i imaju neverovatnu snagu insekata“ (Stajnbek 2015a: 48).

Iza traktora valjali su se blistavi koluti i isecali zemlju svojim oštricama – nije to bilo oranje, no klanje, isečena zemlja bacana je desno, gde ju je drugi red kolutova sekao i bacao levo; oštra, blistava sečiva, oribana isečenom zemljom... Iza zubaca stupali su u dejstvo drugi sejači – dvanaest svinutih udova, ukrućenih u livnici, koji su vršili mehaničnu obljubu bacajući seme metodično, no začinjujući bez strasti... A kada je iznikla setva i odvučena letina, nije bilo čoveka da uzme u ruku toplu grudu, da je izmrvli u dlanu i nežno pusti kroz prste. Nijedan čovek nije dodirnuo seme, nijedan nije želeo da ono nikne. I ljudi su jeli nešto što nisu sami odgajili, i nisu imali prisnu vezu sa hlebom. Zemlja je zatrudnela pod gvožđem, i pod gvožđem je postupno umirala; jer niko je nije ni voleo ni mrzeo, jer nije dobijala ni molitve ni kletve (Stajnbek 2015a: 50).

Stajnbek u ovom poglavlju, poput dokumentarca *Plug koji je zaorao ravnice*, prikazuje traktore i mašineriju poput čudovišta koji su se ostrvili na zemlju do njenog potpunog uništenja.

Ford nadovezuje filmski narativ na Stajnbekovo šesto poglavlje u kome Tom i Kesi dolaze na napuštenu farmu porodice Džoud gde postaju svesni nesreće koja ih je zadesila. Kao i mnoge druge porodice zakupaca, i Džoudovi su bili prinuđeni da napuste svoje ognjište posle pedeset

godina života na toj farmi. U mračnoj kolibi Tom i Kesi sreću nekadašnjeg komšiju Mali Grejvsa koji im saopštava da su Džoudovi još pre dve nedelje morali da napuste imanje i odu kod ujka Džona, ali da ni tamo ne mogu više ostati jer je i on poput drugih dobio upozorenje da se iseli. Mali im objašnjava da su se sve proterane porodice uputile ka Kaliforniji a da je jedino on rešio da ostane. Ford u ovoj sceni koristi tehniku flešbeka kako bi priču Mali Grejvsa prikazao publici. U sceni koja predstavlja Malijevo prisećanje na početak njihovih nevolja, prikazan je predstavnik kompanije, koji dolazi u svojim skupim kolima da upozori zakupce da napuste zemlju koju su do tada obrađivali.²⁴ Mali u očajanju uzvikuje, bespomoćno i u suzama,²⁵ dok u rukama drži grumen prašnjave zemlje:

Niko me neće oterati sa moje zemlje. Moj deda je došao ovde pre sedamdeset godina. Moj otac je rođen ovde. Mi smo ovde rođeni a neki od nas su ovde ubijeni. Neki od nas su ovde umrli. I to je čini našom a ne parče papira. Rođeni smo na njoj, radili smo na njoj i umrli na njoj (Ford 1940: 14 – 15).

Mali objašnjava kako su na desetine porodica proterane sa farmi pred najezdom traktora.²⁶ U sledećoj sceni on se priseća kako je prepoznao čoveka koji je upravljao traktorom a koji je došao da sruši kolibu u kojoj je živeo sa svojom porodicom. Kada ga je upitao zašto juriša traktorima na vlastiti narod, čovek mu odgovara: „Za tri dolara na dan. Imam dvoje male dece kod kuće, suprugu i njenu majku. Oni moraju nešto da jedu. Prvo mislim na svoju porodicu. Ne mogu da brinem o onome što se dešava drugim ljudima“ (Ford 1940: 17). Mali i njegova porodica ostaju nemi dok bespomoćno gledaju kako traktor ruši njihov dom i odlazi.²⁷

Ford je na osnovu Stajnbekovih eksplicitnih opisa, datih u prethodnom petom poglavlju, stvorio vizuelni prikaz onoga što se dešavalo stanovnicima Oklahome. Kroz dramski dijalog, na upečatljiv način, Ford prikazuje nesrećnu sudbinu ljudi koji ostaju bez svojih ognjišta. Banke i kompanije postaju vlasnici zemlje, sa koje nasilno traktorima proteruju ljude, koji su prinuđeni da lutaju drumovima u potrazi za bilo kakvim poslom. Vozač traktora nije prikazan kao monstrum ili robot koji ruši sve pred sobom, već kao čovek koga je oćajanje i strah za opstanak svojih najbližih

²⁴ Pogledati fotografiju 23 u Prilogu 1

²⁵ Pogledati fotografiju 24 u Prilogu 1

²⁶ Pogledati fotografiju 25 u Prilogu 1

²⁷ Pogledati fotografiju 26 u Prilogu 1

prinudilo da se bavim takvim poslom. On ne pokazuje saosećanje sa svojim sunarodnicima jer u ličnoj borbi za opstanak nema mesta za empatiju.

Nakon nekoliko Malijevih flešbekova, uz pomoć kojih Ford uspešno uvodi publiku u osnove zapleta filmskog narativa, objašnjavajući uzroke koji su doveli do stradanja stotine hiljada ljudi proteranih sa svojih ognjišta, scena se završava još jednim dirljivim Malijevim govorom. Njegovo lice prikazano je u krupnom planu u potpunom mraku, osvetljeno jedino treperavom svetlošću jedne sveće.²⁸ Na taj način je i upotreba osvetljenja u filmskoj fotografiji, zapravo, imala ulogu da na simboličan način dočara potpuni mrak u kome se našlo američko društvo u periodu Velike depresije. Taj drhtavi plamen sveće dočarava tračak nade u srcima ovih hrabrih ljudi, koji se ne predaju ni pod teretom najvećih životnih nedaća, već nastavljaju da se bore do poslednjeg daha. Malijeve krupne tamne oči, prepune tuge i očajanja, pune su suza dok objašnjava kako se njegova porodica uputila ka Zapadu u nadi da će naći svoje mesto pod kapom nebeskom. Za razliku od njih, on nije želeo da ode sa zemlje na kojoj se rodio i na kojoj su sahranjeni njegovi preci. U početku ostao je na nekadašnjem ognjištu kao njegov čuvar u nadi da će se stvari možda promeniti na bolje i da će se ljudi vratiti svojim kućama. Kako je vreme odmicalo, postaje svestan da povratka nema, i polako počinje da sumnja da i sam gubi razum. On molećivo pita Kesija da li misli da je izgubio razum na šta mu on odgovara: „Ne. Ti si usamljen ali nisi lud“ (Ford 1940: 19). Scena kulminira Malijevom poslednjom rečenicom koja je prožeta patnjom i očajanjem: „Ja sam samo običan staru duh sa groblja. To je sve“ (Ford 1940: 20). Malijeva bezizlazna situacija samo je naznaka onoga što će otkriti dalji tok filmskog narativa, prikazujući bespomoćnost i očajanje porodice Džoud kao simbol stradanja američkog naroda.

Tom, Kesi i Mali izlaze iz kolibe i dok stoje na tremu u mrkloj noći naziru se svetla farova automobila nadzornika imanja. Tom pokazuje svoju buntovnu prirodu, govoreći da ne vidi razlog zašto bi bežao kad ništa nije skrivio, ali Mali ga upozorava da se oni sada nalaze na zemljištu koje je u tuđem vlasništvu, dok ga Kesi podseća da je trenutno na uslovnoj slobodi. Nadzornik imanja i šerif dozivaju Malija, ali se oni za to vreme kriju u šiblju. Scena se završava Tomovim ogorčenim rečima: „Da mi je neko rekao da ću se kriti na vlastitoj zemlji“ (Ford 1940: 22). Ford je ovom scenom takođe na simboličan način oslikao neizbežan sukob između obespravljenog naroda i predstavnika vlasti i institucija koje ga nemilosrdno eksploatišu. Ova scena poslužiće kao uvod u

²⁸ Pogledati fotografiju 27 u Prilogu 1

dalji tok priče gde će predstavnici vlasti biti prikazani u daleko gorem svetlu kao neprijatelji vlastitog napaćenog naroda.

U sledećoj sceni Tom i Kesi odlaze u kuću čika Džona, gde se Tom konačno ponovo sreće sa članovima svoje porodice. Ova scena predstavlja uvod u pripreme koje će uslediti za njihovo dugo putovanje u Kaliforniju. Ford izostavlja sedmo umetnuto poglavlje u kome Stajnbek opisuje prodavce polovnih automobila koji prodaju zarđale olupine, profitirajući na nesreći ljudi koji su ostali bez krova nad glavom, prinuđeni da se otisnu na put u pokušaju da nađu nekakav posao koji će im omogućiti da prehrane svoje porodice. Filmski narativ se nadovezuje na osmo poglavlje romana i ova scena poslužiće Fordu da predstavi sve članove porodice Džoud i uvede ostale glavne protagoniste u priču.

Scena započinje poslednjim zajedničkim obrokom u domu čika Džona gde za stolom sede baka, deda, Ruti i Vinild – najmlađi članovi porodice, otac i majka, Noa – Tomov stariji brat koji je u romanu prikazan kao mentalno zaostala osoba.²⁹ Likovi babe i dede prikazani su dosta infantilno, kao dvoje dece koje jedno drugo začikavaju za stolom. Radujuć se odlasku u Kaliforniju, deda mašta o nekoj boljoj budućnosti u toj obećanoj zemlji u kojoj pomorandže rastu na svakom koraku i gde će moći da uživa u tom slatkom voću. U toj sceni dok ushićeno priča, poput malog deteta, razmazuje po licu kašu koju jede, a mati ga briše kao bebu.

Ford ovde menja redosled događaja te prva osoba koja će kroz prozor ugledati Toma zapravo je majka Džoud, koja izlazi napolje u susret sinu.³⁰ Za razliku od filma, u romanu se Tom prvo susreće i pozdravlja sa ocem, međutim, isticanje lika majke u prvi plan, imalo je za cilj da publici dočara značaj njene uloge u porodici Džoud. Pošto su muškarci šokirani onim što ih je snašlo i gotovo obezglavljeni u situaciji kad su izgubili svoje ognjište i kad su proterani sa zemlje koju su obrađivali, žene postaju stub porodice. One dobijaju nekakvu natčovečansku snagu kojom se bore za opstanak svojih najmilijih. Otuda majka Džoudovih postaje vodeća snaga kroz čitav tok romana, koja se do kraja bori da održi porodicu na okupu, koliko god im to nesrećne okolnosti otežavaju, da bi do samog kraja, ideju zajedništva prosto učinile nemogućom. Porodica postaje neka vrsta matrijarhata, a majka Džoudovih je simbol ljudske snage, kojoj ljubav prema najbližima

²⁹ Pogledati fotografiju 28 u Prilogu 1

³⁰ Pogledati fotografiju 29 u Prilogu 1

ne dozvoljava da poklekne ni u najtežim trenucima (Bloom 2005: 83) . Ford je ostao veran ovakvoj Stajnbekovoj ideji pa je otuda upravo lik majke istakao u prvi plan.

Mati u romanu je stub porodice, snažna ličnost koja odoleva svim nedaćama i iskušenjima. Ona je borac, ona se ne miri i ne predaje, iako je breme nesreća koje im sudbina donosi svakim pređenim kilometrom puta sve teže. Stajnbek je majčin lik opisao na sledeći način:

Njene smeđe oči kao da su proživle sve moguće tragedije i kao da su se bolovima i patnjama, kao nekim stepenicama, uspele do uzvišenog spokojstva i natčovečanskog razumevanja. Izgledalo je kao da ona zna, prihvata i pozdravlja svoj položaj u porodici, položaj porodične kule, utvrđenja koje niko ne može oteti. A kako stari Tom i deca nisu mogli da pretrpe bol ili strah a da ona ne spozna bol ili strah, navikla je da svoj vlastiti bol i strah pregori. A kako su svi oni, čim se desi neka radosna stvar, pogledali u nju da vide je li se radost i nje kosnula, navikla je da nalazi veselja u najbeznačajnijim stvarima. Ali još bolje od veselja bilo je spokojstvo. U njenu nepokolebljivost moglo se uzdati. A iz svog uzvišenog a u isti mah skrušenog položaja u porodici stekla je dostojanstvenost i čistu mirnu lepotu (Stajnbek 2015a: 100).

Još jedna važna scena koja na najbolji način oslikava snažan duh ove žene nalazi se u šesnaestom poglavlju Stajnbekovog romana dok je porodica još na početku svog dugog i mukotrpnog puta ka potpuno neizvesnoj budućnosti. Tom predlaže da se on i Kejsi odvoje od porodice kako bi oni mogli brže napredovati na svom putu ka Kaliforniji i možda pronaći neki posao, međutim, u tom trenutku mati uzima stvar u svoje ruke. Njeno snažno protivljenje bilo kakvom rasturanju porodice dato je u sceni kada se ona po prvi put suprotstavlja autoritetu svoga muža i držeći u ruci ručicu dizalice, preti da je spremna da upotrebi silu da ih zaustavi. Mati kaže: „Novac što bi zaradili ne bi nam bio od koristi. Sve što imamo, to je složna porodica. Kao što se krdo krava zbije kad naiđu vuci. Ne plašim se sve dotle dok smo svi na okupu, svi koliko nas je živih, ali neću da gledam kako se rasturamo“ (Stajnbek 2015a: 226). Ova scena takođe je morala biti izostavljena na filmu. Ovakva vrsta bunta izražena kroz pretnju nasiljem svakako nije mogla biti prikazana na velikom platnu jer ne bi dobila odobrenje Produkcijškog koda. Ona je morala biti cenzurisana ma kako bila važna za samu metamorfozu glavnog lika koji ne preza ni od čega u trenutku kada oseti da je njena porodica ugrožena. Četrdesetih godina prošloga veka bilo bi potpuno nezamislivo da žena svom mužu preti nasiljem, zamahujući metalnom šipkom, ma kakvi bili njeni motivi. Stoga je lik majke u interpretaciji Džejn Darvel morao zadržati pribranost i miriti se sa nedaćama ćudljive sudbine.

Već pri prvom susretu majke i sina, Stajnbek upravo kroz majčine reči uvodi i prve ideje o mogućnosti narodnog bunta. Stoga, možemo zaključiti da Tomova pobunjenička priroda, zapravo, potiče od njegove majke:

Mati: Tome nemoj da povedeš borbu sam protiv njih. Goniće te i ubiti kao kojota. Tome, ja sam razmišljala i snila u dovijala se. Kažu da su nas stotine hiljada oterali. Kad bi svi bili jednako kivni, Tome – ne bi nikog mogli da dotuku...

Tom: Osećaju li mnogi tako?

Mati: Ne znam. Svi su kao skamenjeni. Muvaju se kao u polusnu. (Stajnbek 2015a: 103 – 104)

I ovaj odlomak iz romana nije mogao postati deo filmskog narativa. Stroga cenzura četrdesetih godina svakako nije dozvoljavala ispoljavanje radikalnih revolucionarnih ideja na filmu, pa je Ford ovako značajne reči, koje mati izgovara već na početku romana, morao izostaviti.

U nastavku scene, u dvorište ulazi kamion kojim upravlja Tomov brat Al, šesnaestogodišnji mladić usijane glave i živog temperamenta, a sa njim se voze i sestra Rozašarn i njen muž Koni Rivers. Tom saznaje da mu se sestra udala i da čeka bebu. U trenutku najveće sreće, pošto je cela porodica konačno na okupu a svi njeni članovi makar na trenutak zaboravljaju na svoje brige, na imanje čika Džona dolazi automobil u kome su šerif i nadzornik da ih po poslednji put upozore da do sutra moraju napustiti farmu. Scena se završava tako što svi oni na okupu, ostaju nemi i gledaju u pravcu automobila koji odlazi. Ford je veštom režijom i montažom uspeo da stvori emotivni naboj kod publike, koja se za trenutak poistovećuje sa porodicom Džoud, deleći sa njima jedan trenutak sreće porodičnog okupljanja, koji brzo iščezava pod pretnjom nemilosrdnih vlasti.³¹

U sledećoj sceni članovi porodice Džoud pakuju u stari kamion ono malo stvari što poseduju kako bi ranom zorom krenuli na put za Kaliforniju. Nakon toga sledi dirljiva scena u kojoj se majka oprašta od svojih uspomena bacajući ih u vatru. Ova scena pokazuje darovitost direktora fotografije Grega Tolanda, poznatog po inovativnim tehnikama osvetljenja i dubokom fokusu. Zahvaljujući ovakvoj tehnici, sedeći u mračnoj sobi, lik majke dat je u krupnom planu, dok je njeno lice osvetljeno plamenom vatre iz peći.³² Ovu tehniku fotografije možemo uporediti sa prethodno opisanom scenom u kojoj je prikazan lik Malija. Ovako veštom fotografskom

³¹ Pogledati fotografiju 30 u Prilogu 1

³² Pogledati fotografiju 31 u Prilogu 1

tehnikom prikazane su snažne emocije likova, koji su u fokusu režisera (Sobchack 2017: 9). Gledaoci se identifikuju sa osećanjima majke koja se oprašta od svojih mladalačkih uspomena.

U romanu scena je opisana na sledeći način:

Sela je i otvorila kutiju. U njoj su bila pisma, isecci, fotografije, par minduša, mali zlatni prsten za pečate, lanac za sat ispletan od vlasi, protkan zlatnim nitima. Otipavala je nežno prstima ta pisma i izgledila jedan isečak iz novina na kome je bio izveštaj o Tomovom suđenju (Stajnbek 2015a: 145).

Ako uporedimo ovaj kratak odlomak iz romana sa njegovom filmskom adaptacijom, uočićemo koliko je detalja zapravo režiser morao da unese u jednu kratku filmsku scenu, pri tom odstupajući od originalnog teksta. Stajnbek pominje fotografije, Ford je morao fotografije zameniti starom razglednicom. Stajnbek pominje minduše, međutim, mama Džoud ih u filmu isprobava.³³ Ford je morao pronaći i odgovarajući novinski članak o Tomovom hapšenju koji Stajnbek pominje među stvarima. Ford koristi svetlost vatre u peći kako bi osvetlio lice mame Džoud i prikazao je u krupnom planu, iako se vatra ne spominje u romanu. Stajnbek ne pominje nikakvu muziku u pozadini, međutim, pošto filmska muzika igra značajnu ulogu u kreiranju određene atmosfere u filmu, Ford u pozadini postavlja melanholični zvuk pesme *Dolina crvene reke* koja se izvodi na harmonici, naglašavajući na taj način osećaj nemoći i ogorčenosti koji za to vreme ispunjava gledaoce (Stam 2000: 56). Primer ovakvih detalja nam ukazuje na činjenicu da adaptacija nikad ne može u potpunosti ostati verna romanu jer se odvija proces prevođenja iz jednog medija u drugi – izvršena je transpozicija romana kao verbalnog medija u drugi medij kao što je film, koji se zasniva ne samo na rečima, već i na glumačkom izvođenju, muzici, zvučnim efektima, pokretnim fotografskim slikama i drugim elementima (Stam 2000: 56). To nas dovodi do zaključka da insistiranje na apsolutnoj vernosti u procesu adaptacije je nemoguće ostvariti. Pri tom moramo imati u vidu da je roman nastao kao delo jednog autora dok film nastaje kao udruženi projekat.

Jutarnja scena po svom tonu drugačijeg je karaktera i donosi elemente tragikomedije. Dok se članovi porodice Džoud smeštaju u prepun kamion, pojavljuje se deda koji odbija da pođe sa njima. Nakon što je razmislio, kaže da ne želi sa njima u Kaliforniju uzvikujući: „Ovo je moja zemlja i ja ovde pripadam“ (Ford 1940: 33). Ne želeći da ga vezuju i vode pod prisilom, članovi

³³ Pogledati fotografiju 32 u Prilogu 1

porodice Džoud su se dosetili da ga napiju, tako što mu u kafu sipaju sirup za kašalj kako bi ga uspavali. Ovo je svakako jedna od retkih komičnih scena u ovom filmu. Dosta komičnih replika koje postoje u romanu, u filmskoj adaptaciji su izostavljene, kako bi se izbegla cenzura i kako bi akcenat bio stavljen na glavni tok priče. Ova filmska scena sažela je sadržaj devetog i desetog poglavlja romana.

Nakon polučasovnog uvoda u zaplet filmskog narativa, Ford započinje drugi deo priče o putovanju porodice Džoud. Njihov pretrpani stari kamion samo je jedan u nizu mnoštva olupina koje se kreću prašnjavim putevima Oklahome, uključujući se na magistralni put 66, koji će ih odvesti u pravcu obećane zemlje Kalifornije. Početak putovanja ponovo je praćen nostalgичnom melodijom pesme *Dolina crvene reke* koja se sve vreme čuje u pozadini razgovora koje u kamionetu vode majka i njen sin Al:

Al: Majko hoćeš po poslednji put da baciš pogled na stari dom?

Mati (ljutito): Idemo u Kaliforniju, zar ne? Onda hajdemo u Kaliforniju!

Al: To ne liči na tebe. Nikad pre nisi bila takva.

Mati: Nikad pre mi nisu rušili kuću. Nikad pre mi nije porodica bila ostavljena na drumu. Nikad pre nisam izgubila sve što sam imala (Ford 1940: 36).

Ljutnja, tuga i očajanje prisutni su u glasu majke Džoud koja ispoljava svoj bunt ali istovremeno i svoju nemoć da utiče na dalji tok sudbine. Ford u daljim scenama, vešto tehnikom montaže i prikazivanjem mnoštva saobraćajnih znakova i natpisa pokraj puta koji se smenjuju, kondenzuje sadržaj onih poglavlja koja se odnose na dugo putovanje ka Zapadu. Stajnbek daje neku vrstu kontrasta unoseći u roman dva dokumentaristička poglavlja: jedanaesto poglavlje kojim ilustruje napuštene domove nekadašnjih farmi i opustele kuće zarasle u korov; i dvanaesto poglavlje koje opisuje autoput 66 koji predstavlja glavni put seobe porodica koje su krenule iz Oklahome ka Zapadu. „Put 66 je staza naroda u bekstvu, begunaca od prašine i smežurane zemlje, od grmljavine traktora i vlasništva što se smežurava, od laganog nadiranja pustinje ka severu... (Stajnbek 2015a: 157). Takođe Stajnbek u ovom poglavlju govori o nezakonitom odnosu policije prema migrantima koja pokušava da ih odvrati od njihove namere da se dosele u Kaliforniju.

Ovo je slobodna zemlja. Čovek može da ide kud hoće.

To misliš ti! Jesi li već čuo što o patroli duž kalifornijske granice? Policija iz Los Anđelesa – zaustavlja vas beskućnike i vraća vas kući. Kažu: ako ne možeš da kupiš

zemljište, nisi nam poželjan. Kažu: imaš li vozačku dozvolu? Da vidimo. Pa je iscepaju. Kažu: ne možeš unutra bez vozačke dozvole.

Pa to je slobodna zemlja.

Deder, okušajte tu slobodu. Neko je kazao da si slobodan taman onoliko koliko novaca imaš da je platiš (Stajnbek 2015a: 160).

Ova dva poglavlja koja podsećaju na dokumentarne fotografije koje prikazuju opustošene kolibe i prepune automobilske olupine kako mile duž puta u pravcu Kalifornije, poslužila su Fordu da vizuelnim sredstvima predstavi publici delić atmosfere jedne od najvećih migracija u Americi XX veka. Ford ovde pravi izbor od svega nekoliko događaja koje postaju deo filmskog narativa a kojima će oslikati mučno i iscrpljujuće putovanje porodice Džoud. Važan trenutak u njihovim životima predstavlja dedina smrt koja je i neka vrsta nagoveštaja zlokobne sudbine koja se nadvila nad njima. Na samom početku puta, deda umire od moždanog udara a Kesi govori da on jednostavno nije mogao da napusti svoju zemlju. Pošto porodica nema novca da priušti sahranu, oni su prinuđeni da ga pokopaju u polju pokraj puta, obeleživši njegov grob porukom u kojoj objašnjavaju da je umro od šloga, stavljajući je u staklenu teglu pored pokojnika. Oni ne žele da neko pomisli da je ubijen, ukoliko iskopa njegovo telo, a Tom ironično zaključuje: „Ponekad se vlasti više interesuju za mrtve nego za žive“ (Ford 1940: 39). Tom moli Kesija da iako više nije sveštenik održi kratak govor nad dedinim grobom. Kesi ispunjava molbu rečima: „Sve što je živo je sveto. Ja bih se pre pomolio za žive koji ne znaju u kom pravcu da krenu. Deda više nema tih problema“ (Ford 1940: 40). Scenu dedinog pokopa Ford verno prenosi na veliko platno, još jednom uz pomoć Tolandove fotografije dubokog fokusa i svetlosnih efekata, kojima svu pažnju gledalaca usmerava na lica ožalošćene porodice.

Stajnbekovo trinaesto poglavlje dosta je obimno i za cilj ima da prikaže različite stavove ljudi prema migrantima. Jedni ih osuđuju zauzimajući neprijateljski stav prema pridošlicama, drugi se iz ličnih sebičnih razloga pribojavaju za vlastite prihode, pa se pitaju u kom pravcu sve ovo vodi? Kesi čija je uloga u romanu da u teškim trenucima bude glas razuma kaže:

Hodio sam naokolo po zemlji. Svak pita to. Kud ćemo dospeti? Izgleda mi da nikad nikuda nećemo dospeti. Večito smo na putu. Večito u hodu. Zašto ljudi o tome ne razmisle? Ovo je sad pokret. Ljudi se sele. Znamo zašto i znamo kako. Kreću se jer moraju. To je razlog što se ljudi uvek kreću. Kreću se jer žele nešto bolje no ono što imaju. I to je jedini način da to ikada postignu. Ako im treba to bolje, ako ga žele, poći će i dostići ga. Pretrpljene uvrede baš i čine ljude kivnim, spremnim za

borbu. Obilazio sam ja zemlju i slušao sam gde ljudi govore kao i vi (Stajnbek 2015a: 169).

Na žalost ovaj citat nije našao mesto u Fordovoj adaptaciji. Kesijeve reči da su ljudi kivni zbog teške životne situacije i da su spremni na borbu, predstavljaju previše revolucionarne ideje za period kada je film nastao. One su morale biti cenzurisane. Međutim, gledajući iz današnje perspektive ove Stajnbekove reči zaista zvuče kao predskazanje istorijskih događaja koji će tek uslediti. Drugi svetski rat je na samom začetku a on će takođe usloviti velike svetske migracije. Bilo pod uticajem ratnih stradanja ili zbog teških ekonomskih uslova koji će usloviti glad i siromaštvo, migracije stanovništva postaju sve masovnije tokom XX veka, da bismo i mi danas u XXI veku postali svedoci da one ne jenjavaju. Migracije su sveprisutna pojava u svetu kakvog poznajemo, te stoga možemo zaključiti koliko su zapravo Stajnbekove reči od vanvremenskog značaja.

Istorijske prilike, ratovi i stradanja, ne menjaju se ni u današnje savremeno doba, te smo svedoci da su negativni stavovi prema migrantima aktuelni i danas. Ali takođe postoje i oni koji osećaju solidarnost prema ljudima u nevolji i žele da priteknu u pomoć kada im je najteže. Stajnbek u svom romanu, stoga, daje značajnu ulogu sporednim likovima, poput članova porodice Vilson, kako bi naglasio da ljudska humanost i solidarnost i dalje postoji. Ona se budi u teškim i surovim vremenima, a najsolidarniji su oni koji najmanje imaju i koji su preživeli razne teškoće u svom životu. Možda je najveći nedostatak ove filmske adaptacije upravo taj što sporedni likovi poput Vilsonovih i Vejnrajtovih, koji predstavljaju simbol ljudske solidarnosti i empatije, nisu prikazani na filmu. Naravno vremensko ograničenje trajanja filma moralo je dovesti do izostavljanja sporednih likova iz filmskog narativa, ali na žalost takva odluka svakako je umanjila njegovu umetničku vrednost i onemogućila da se jedna od najhumanijih Stajnbekovih poruka prenese na veliko platno.

Porodica počinje da se dezintegriše smrću najstarijeg člana i to je sam početak stradanja porodice Džoud koja se postepeno, ali neumitno, raspada pod uticajem strašnih nevolja koje su je zadesile i primorale da se otisne na put u potpunu neizvesnost. U romanu Stajnbek uvođenjem sporednih likova poput porodice Vilson na neki način kompenzuje taj gubitak. Dve porodice se uzajamno pomažu u trenucima nesreće, Džoudovi pomažu Vilsonovima da poprave kvar na automobilu a oni im nude pomoć oko dedine sahrane. Stajnbek je zapravo želeo da naglasi da u

trenutku kada dolazi do propadanja nuklearne porodice kao takve, solidarnost u ljudima stvara novu univerzalnu porodicu u kojoj se čitavo čovečanstvo uzajamno pomaže, što je od daleko veće važnosti za opstanak ljudske vrste (Bloom 2015: 30). Ford je pak morao u filmu da eliminiše porodicu Vilson kako ne bi dalje komplikovao osnovnu priču filmskog narativa tako da jedna od značajnijih Stajnbekovih ideja i poruka nije našla svoje mesto u ovoj filmskoj adaptaciji. Zapravo, četrnaesto i petnaesto poglavlje romana izostavljeni su iz filmskog narativa mada još jedan značajan citat govori u prilog ljudskom zajedništvu. Stajnbek smatra da samo ako se ljudi drže na okupu, ako sarađuju i ako se pomažu, mogu opstati u svetu koji prolazi kroz surovu evoluciju kapitalističkog sistema:

Jedan čovek, jedna porodica oterana sa zemlje; zarđala krtija tandrče putem ka zapadu. Izgubio sam svoju zemlju, jedan jedini traktor oteo mi je zemlju. Sam sam i zgranut sam. A kad padne mrak, jedna porodica prenoći u jarku, a druga porodica nailazi i udaraju se šatre. Dva muškarca čučnu na tlo, a žene i deca oslušuju. Tu je čvor, ti koji mrziš promenu i bojiš se prevrata. Drži ova dva šćućurena čoveka odvojena, učini da se mrze, plaše i podozrevaju uzajamno. Tu je začetak onoga čega se ti plašiš. Tu je klica. Jer tu se menja: „Izgubio sam svoju zemlju”; jedna ćelija je prsila a iz njene deobe niće ono što ti mrziš, niće: „Izgubili smo našu zemlju.” (Stajnbek 2015a: 201).

Stajnbek često u svojim delima pravi paralele između čoveka i prirode poredeći prirodnu evoluciju sa razvojem čovečanstva gde jedna porodica zapravo postaje deo jedne veće društvene organizacije. Ford donekle umanjuje značaj Stajnbekovih univerzalnih tema izostavljajući ovakve odlomke. U filmskom narativu dolazi do rotacije scena koje su kod Stajnbeka prikazane u petnaestom i šesnaestom poglavlju. Ford prvo prikazuje scenu u kojoj porodica Džoud provodi noć u jednom od kampova pokraj glavnog puta. Prikazujući Džoudove kako razgovaraju sa drugim migrantima u kampu, govoreći o svojim planovima za dalje putovanje, zapravo, Ford na trenutak u filmu stvara sliku zajedništva ljudi koje je zadesila ista nesreća a da pri tom vešto izbegava Stajnbekove revolucionarne komunističke ideje i shvatanja. U filmu nema političkih konotacija poput Stajnbekovih reči:

Ako ti, koji imaš sve stvari koje su ljudima potrebne, shvatiš ovo, možda ćeš se još očuvati. Ako umeš da razlikuješ uzroke od posledica, ako možeš da pojmiš da su Pejn, Marks, Džeferson, Lenjin ishodi a ne uzroci, možda ćeš se održati u životu. Ali ti to ne možeš da znaš. Jer svojstvo posedovanja zaleđuje te zanavek u „ja”, i odvaja te zanavek od „mi” (Stajnbek 2015a: 201).

Film ne sadrži slobodoumne Stajnbekove buntovne reči kojima poziva narod na pružanje otpora eksploataciji i ugnjetavanju i podstiče ga na večitu borbu za slobodu od bilo kakvi stega koje mu društvo nameće: „Boj se vremena kada čovek više neće patiti i umirati za svoju zamisao, jer baš ta osobina je osnova čovečnosti, i baš ta osobina je čovek, osoben i jedinstven u svemiru (Stajnbek 2015a: 200). Jasno je da su ovakve ideje i stavovi morale podleći cenzuri holivudskih studija, ali je Ford ipak uspeo da neke od ključnih scena koje govore o stravičnom stradanju migranata u potpunosti prenese na veliko platno i time dočara potresnu sudbinu ovih ljudi. Takve su reči upozorenja koje izgovara jedan od Okija koji je proveo na putu više od godinu dana, shvativši da posla u Kaliforniji nema i da su nadnice koji radnici dobijaju nedovoljne da prehrane svoje porodice. On je to naučio na najteži način izgubivši svoje najmilije:

Meni je trebalo godinu dana dok sam se osvestio. Trebala mi je smrt dvoje dece, trebalo je da izgubim ženu, pa da vidim. Ali nije trebalo da vam kažem. Trebalo je da znam. Ni meni niko nije mogao da objasni. Ne mogu da vam objasnim one mališane što su ležali pod šatrom nadutih stomaka, sama kost i koža, kad su drhtali i zavijali kao mali kučići dok sam ja leteo okolo da nađem posla – ne za pare, ne za nadnicu! Gospode Bože, samo za šaku brašna, za parčence slanine. Onda je došao lekar. ‘Deca imaju slabo srce’, kazao je. Napisao. Drhtala su deca i trbuh im je bio nadut kao mešina (Ford 1940: 45 – 46); (Stajnbek 2015a: 253).

Ovo je takođe jedna od uspešnih scena u filmu koju je Ford vešto prikazao u tami noći dok se zlokobne senke nadvijaju nad ljudima i dok reči upozorenja nesrećnog Okija zvuče kao mračno predskazanje onoga što će tek uslediti. Džoudovi su potreseni njegovom tragičnom pričom ali ne odustaju od svoje namere i nastavljaju put ka Kaliforniji, jer im zapravo ništa drugo i ne preostaje osim nade da će baš njihova porodica imati više sreće.

Sledeća filmska scena zapravo je prikaz petnaestog poglavlja romana. Ford je vešto koristi kako bi dao kontrast prethodno izrečenom strašnom predskazanju a istovremeno pokazao da solidarnost i empatija među ljudima i dalje postoji. Filmska adaptacija našla se pred izazovom u kom je trebalo prikazati stravična stradanja migranata a opet ponuditi narodu nadu u neku bolju budućnost i veru u ljudsku čovečnost. Stoga je u filmu prikazana scena u kojoj Džoudovi svraćaju u jedan restoran pokraj puta u potrazi za hlebom. Konobarica Mej koja ih dočekuje, u početku je pomalo osorna dok im govori da oni nisu prodavnica i da hleba imaju samo za sendviče. Međutim, pošto je otac Džoudovih uporan, govoreći da su gladni a da u džepu imaju samo deset centi, Al

koji vodi restoran kaže Mej da im da celu veknu hleba iako ona vredi petnaest centi. Kada Mej ugleda i dvoje dece koja čežljivo gledaju ka lizalicama, ona se sažali nad njima i poklanja im dve lizalice za samo jedan cent, ne želeći da uvredi oca, koji ne traži milostinju. Kao nagradu za svoje dobro delo jedan od prisutnih vozača kamiona na polasku joj ostavlja bakšiš od deset centi koliko su zapravo slatkiši koštali. Scena je sentimentalna i pomalo melodramatična ali je uspešno prenesena na veliko platno sa ciljem da se naglasi osećaj ljudske solidarnosti prema nesrećim ljudima koji su ostali bez krova nad glavom i bez ikakvih sredstava za život. Sporedni likovi u filmu poput Mej i vozača kamiona, zapravo su na simboličan način prikazali otuđenost, neznanje i nerazumevanje američke srednje klase prema obespravljenim farmerima koji su ostali bez svojih domova (Gossage 2017: 4). Ford je kao i Stajnbek, bio svestan činjenice da jedan deo publike nije bio upoznat sa stradanjima migranata ili se pak prema njima odnosio sa neprijateljskim stavom, stoga je želeo da prikaže njihovu snagu, nezavisnost, dostojanstvo i humanost kako bi njihove sudbine približio gledaocima.

Ford nastavlja filmski narativ prikazujući dalje putovanje porodice Džoud kroz pustinje Arizone. U ovim scenama on sažima šesnaesto i sedamnaesto poglavlje romana naravno izostavljajući već prethodno pomenutu scenu u romanu kada se majka suprostavlja Tomovom predlogu da se razdvoje kako bi porodica što pre stigla do Kalifornije. Otac prihvata ovaj predlog ali se majka snažno suprostavlja preteći ručicom dizalice da tako nešto neće nikad dozvoliti. Ona optužuje Toma da hoće da rasturi porodicu, svesna da je pred njima težak put i da je baka na samrti ali da je složna porodica sve što imaju. Ova važna scena koja prikazuje snažnu majčinu ličnost, kao stožer porodice Džoud, morala je biti izostavljena, jer bi tadašnja cenzura zabranila ovakvu scenu nasilja. Moramo imati u vidu da je 1940. godine gotovo ne zamislivo prikazati na filmu scenu u kojoj žena, ne samo da se suprostavlja muževljevoj odluci, već preti silom ukoliko joj se suprostavi. Na žalost, ova važna scena nije mogla biti prikazana i posmatrana iz drugačijeg ugla, kao dominacija snažne volje za opstankom i ljubavi prema najbližima, već je u očima cenzora predstavljala samo scenu pretnje i pokušaja porodičnog nasilja. Otuda je filmski narativ ostao uskraćen za još jednu značajnu scenu koja bi naročito doprinela građenju lika majke u interpretaciji Džejn Darvel. Time bi se prevazišla i određena doza melodramatičnosti i sentimentalizma koje je ova glumica unela u tumačenje majčinog lika (Gossage 2017: 2).

Filmski tok prati njihovo putovanje do reke Kolorado gde otac posmatrajući planinski venac u pozadini reke kaže: „Evo je zemlja meda i mleka Kalifornija“ (Ford 1940: 53). U njegovom glasu je više prisutna ironija dok posmatra gole obronke planina a i ostali članovi porodice pokazuju zebnju i prezir prema toj nepoznatoj zemlji u koju su se silom prilika uputili. Ovde se Fordu može zameriti način na koji je izvršena montaža snimljenih scena u kojima se porodica kupa u reci. U toj sceni Noa je prikazan po poslednji put u filmu, nakon čega se više ne pojavljuje, a da njegov nestanak uopšte nije obrazložen makar nekom napomenom jednih od glavnih likova. Nakon toga porodica nastavlja putovanje noću kroz pustinju, a Ford prikazuje kratak dijalog dvojice radnika na bezinskoj pumpi, čime je vešto dočarao i ono drugo lice ljudske prirode sa svim svojim manama. Ova kratka scena je neka vrsta kontrasta prethodnoj sceni u restoranu sa kelnericom Mej, koja je bila ispunjena empatijom za ljude u nevolji, i pokazuje negativne stavove ljudi koji nemaju mnogo razumevanja za migrante:

Kako će preći pustinju u ovakvoj krtiji?

Ti i ja smo razumni. Okiji nemaju ni razuma ni osećanja. Oni nisu ljudi. Ljudska bića ne bi živela na ovakav način. Ljudsko biće ne bi moglo podneti da živi u ovakvoj bedi.

Ne znaju za bolje, prepostavljam. (Ford 1940: 56).

Porodica nastavlja dalje putovanje kroz pustinju koje kulminira smrću bake, što se podudara sa radnjom osamnaestog poglavlja romana. Kako u romanu tako i u filmu, majka skriva bakinu smrt kako bi porodica dobila šansu da pređe granicu Kalifornije. Majka uspeva da ubedi graničnu policiju da je baka bolesna i da joj je hitno potreban doktor i njima polazi za rukom da prođu kontrolu. U ranu zoru, konačno, Džoudovi će ugledati prelepe zelene kalifornijske pejzaže. U trenutku njihovog ushićenja što su konačno stigli u tu obećanu zemlju, prepunu plodnih njiva i voćnjaka, majka saopštava, prvo Tomu, da je baka već umrla ali da je uspela da sačuva porodicu na okupu i da će ona bar počivati u miru, u toj zemlji ispunjenoj prirodnim lepotama.

Devetnaesto poglavlje romana izostavljeno je u filmu jer sadrži Stajnbekovu oštru kritiku kalifornijskog društva kao i analizu istorijskog nastanka ove države. Stajnbek govori o činjenici da je Kalifornija nekada pripadala Meksikancima dok nisu došle divlje horde Amerikanca koji su je prisvojili. Ubrzo se poljoprivreda razvila u industriju, koja je bogatim zemljoposedicima donosila veliki profit, koji se temeljio na jeftinoj radnoj snazi. Zemljoposjednici su zazirali od

nadiranja novih varvara Okija, koji su za njih predstavljali pretnju, jer su žudeli za zemljom i hranom. Znali su da je ove ljude teško zastrašiti: „Kako možeš da zastrašiš čoveka čija glad nije samo u njegovom zgrčenom stomaku nego i u izmučenim crevima njegove dece? Njega ne možeš zastrašiti, on je upoznao strah koji nadmašuje svaki drugi“ (Stajnbek 2015a: 309).

U filmu putovanje porodice Džoud se nastavlja, nakon kratkog susreta na benzinskoj pumpi sa jednim kalifornijskim policajcem koji je kao i oni poreklom iz Oklahome i koga u filmu glumi Vord Bond. On ih upozorava da noć ne smeju dočekati na putu jer rizikuju da budu uhapšeni i da moraju potražiti prenoćište u nekom od kampova pokraj puta. Tako se porodica uputila ka kampu Huvervil koji je detaljno opisan u dvadesetom poglavlju romana i koji je prvi u nizu migrantskih kampova koji će na kratko postati njihov dom. Dok se teško natovareni kamion porodice Džoud sporo kreće kroz kamp,³⁴ Toland vešto kamerom snima dugi kadar koji predstavlja prikaz prizora viđenog očima Džoudovih. Uticaj dokumentarističke fotografije naročito dolazi do izražaja u kompoziciji ove scene u kojoj je na realističan način prikazana beda migrantskih porodica dok u ritama lutaju kampom, lica usahljeh od gladi i očajja, živeći u prašini i prljavštini priklepanih uđerica.³⁵ Istovremeno publika se identifikuje sa strahom Džoudovih, koji se po prvi put susreću sa bedom surove realnosti koja ih očekuje.³⁶ Jedna od najpotresnijih scena u filmu je trenutak kada majka pali vatru kuvajući večeru porodici. U tom trenutku petnaestoro dece je okružuje, ne govoreći ništa ali nadajući se da će nešto hrane preteći i za njih. Majka pokušava da ono malo hrane rasporedi svojimima ali i da u kazanu ostavi nešto i za njih.³⁷ Ford je dosledan u transponovanju ove scene na veliko platno i time još jednom uspešno prenosi Stajnbekovu poruku o važnosti ljudske solidarnosti. Publika saoseća sa nesrećom izgladnele dece migranata, a time se kod njih budi svest o važnosti postojanja univerzalne porodice. Na ovaj način piščeva poruka dosledno je transponovana u filmski narativ što je svakako doprinelo činjenici da je Stajnbek bio zadovoljan Fordovom adaptacijom (Gossage 2017:3).

Odmah nakon scene večere uslediće scena u kojoj u kamp kolima pristižu šerif i jedan od poslodavaca koji ih poziva u berbu voća. Ljudi gledaju sa nepoverenjem dok se jedan od njih usuđuje da pita kolika je nadnica, na šta poslodavac odgovara da ne zna tačno ali da je verovatno

³⁴ Pogledati fotografiju 33 u Prilogu 1

³⁵ Pogledati fotografije 34 i 35 u Prilogu 1

³⁶ Pogledati fotografiju 36 u Prilogu 1

³⁷ Pogledati fotografiju 37 u Prilogu 1

trideset centi. Međutim, jedan od iskusnijih migranata traži od njega da im pokaže na uvid ugovor i dozvolu jer bez nje ne sme da zapošljava radnike. Pozivajući se na slovo zakona, on tvrdi da u ugovoru mora tačno biti navedena kolika je nadnica za određen posao a ne da radnici kad stignu na lice mesta budu prevareni i primorani da rade za duplo manje novca. Zbog ovih reči poslodavac ga naziva agitatorom a šerif vadi pištolj u želji da ga odmah uhapsi. Kada se čovek da u bekstvo, on puca za njim i slučajno ranjava ženu koja se tu zatekla, nakon čega Kesi priskače u pomoć i udara policajca. I ovde je Ford ostao veran originalnom tekstu u želji da prikaže obespravljenu ovih ljudi, koji su postali plen bogatih zemljoposjednika, koji su se sve više bogatili na tuđoj nesreći.

Kesi u ovoj sceni svu krivicu prihvata na sebe i ostaje da čeka policiju kako bi priznao krivicu i bio uhapšen. Na taj način njegova uloga, kako u romanu tako i u filmu, se menja i on simbolično prerasta iz božjeg propovednika u propovednika naroda; onog koji će krenuti u borbu za ljudska prava. Porodica se i dalje dezintegriše, a majčin najveći strah da njeni najbliži neće ostati na okupu se postepeno pokazuje kao tačan. Posle bakine i dekine smrti i Noinog nestanka, i muž Rozašarn, Koni, ih napušta. Njegov odlazak je kukavički jer on ostavlja trudnu ženu pravdajući se da nije slutio da će celo ovo putovanje biti tako teško (Ford 1940: 74). Tom ih upozorava da se pakuju kako bi što pre pobjegli iz Huvervila jer je načuo da će neki od takozvanih stražara podmetnuti požar kako bi se osvetili za agitovanje. U daljem nastavku romana, Džoudovi odlaze put državnog kampa Vidpeča u kome su uslovi života neuporedivo bolji od Huvervila, a potom u potrazi za poslom, odlaze na zemljoposjedničko imanje u berbu bresaka, nakon čega svoje poslednje utočište pronalaze na poljima pamuka u napuštenim kontejnerima odakle će ih oterati zimske poplave.

U filmskom narativu dolazi do promene redosleda ovih događaja, stoga Džoudovi posle Huvervila odlaze na plantažu bresaka, a tek potom u državni kamp, nakon čega se priča završava produžetkom njihovog putovanja u kome se prepliću osećaj neizvesnosti ali i nadanja da će pronaći svoje utočište. Ovakva vrsta transpozicije u potpunosti menja osnovnu tematsku postavu Stajnbekovog romana koji je u svojoj završnici izuzetno mučan dok prikazuje dalje stradanje porodice Džoud pogođene poplavama, Rozašarnin gubitak bebe i simbolično prikazan gotovo potpuni gubitak nade da će porodica preživeti stradanja i opstati. Filmski narativ se kreće u drugom pravcu i nudi optimističnu poruku da nada postoji, i da će snagom volje i duha članovi porodice

Džoud prevazići sve prepreke i razočarenja sa kojima se susreću prilikom svog dolaska u Kaliforniju.

Pored izmene redosleda narativnih scena, filmski narativ u potpunosti izostavlja umetnuta dokumentaristička poglavlja u kojima se akcenat stavlja na ekonomsku nepravdu kao dominantnu temu, koja doprinosi kulminaciji Stajnbekovih ideja i političkih stavova. Revolucionarne Stajnbekove ideje koje govore o sve većem besu potlačenog naroda, čiji bunt može dovesti do pobune i otpora protiv eksploatatora, morao je podleći cenzuri Produkcijskog koda. Čitavih pet umetnutih poglavlja romana moralo je biti izostavljeno u potpunosti. U dvadeset i prvom poglavlju Stajnbek govori o posledicama industrijalizacije koja je dovela do nestanka malih farmi i prelaska vlasništva u ruke krupnog kapitala kompanija i banaka. Uprkos plodnim oranicama i voćnjacima ljudi su umirali od gladi a Stajnbek poručuje: „Velike kompanije nisu znale da je granica između gladi i gneva uska. I novac koji bi mogao otići na nadnice, upotrebljen je za suzavac, za oružje, za agente i doušnike...Putevima su mileli ljudi kao mravi, i tražili rada, hrane. I počelo je da vri“ (Stajnbek 2015a: 370). Dvadeset i treće poglavlje govori o sitnim ljudskim zadovoljstvima, poput šale i razgovora, koje su ljudima bar na tren, vraćale onaj osećaj ljudskosti i pokušaja da se bar u mašti pobjegne od surove realnosti koja ih je neprestano pritiskala. Dvadeset i peto poglavlje daje strašnu sliku o tome kako se hrana poput voća i žita uništava kako bi se na veštački način podigle cene poljoprivrednim proizvodima. Stajnbek upečatljivo prikazuje ljude i decu kako umiru od gladi jer pomorandže i drugi proizvodi ne donose dovoljno profita: „...dok posmatraju kako brda pomorandži postaju trulo blato; u očima ljudi je nemoć; u očima gladnih raste gnev“ i upravo ovo izostavljeno poglavlje sumira svu piščevu srdžbu izazvanu ovakvom socijalnom nepravdom gladnih i obespravljenih sažetom u rečenici: „U dušama ljudi plodovi gneva postaju puni i teški, postaju zreli za berbu“ (Stajnbek 2015a: 452). Dvadeset sedmo poglavlje govori o mukotrpnom radu berača pamuka dok u dvadeset devetom poglavlju Stajnbek govori o surovim zimskim uslovima koji ionako teške životne uslove migranata čine neizdrživim. Glad i bolest uzimaju svoj danak, mrtvih je sve više. Strah od smrti neke od njih tera i na krađu kao poslednji pokušaj preživljavanja, dok osećanja lokalnog stanovništva, koje je u početku prema migrantima gajilo sažaljenje, postepeno prerastaju u odvratnost, strah, bes i mržnju (Stajnbek 2015a: 558).

Svaka vrsta kontraveznih Stajnbekovih aspekata morala je biti cenzurisana. Tako da su pojedine rečenice iz narativnih poglavlja takođe podlegle promenama. Na primer kada u romanu

jedan od migranata upita: „Šta su to ti prokleti crveni?“ dobija odgovor: „Crveni je onaj nitkov što traži trideset centi na sat kad mi plaćamo dvadeset pet“ (Stajnbek 2015a: 388). Naravno ovakvo objašnjenje mladića ostavlja zbunjenog, jer bi svaki radnik želeo da bude plaćen trideset centi a da pri tom u tome ne vidi ništa loše. U filmu taj odgovor je jednostavno izostavljen. Sve ove promene, bilo male ili velike, zapravo dovode do drugačijeg predstavljanja Stajnekovih namera (Bluestone 1957: 160).

Prateći dalji redosled događaja filmskog narativa, sledeća filmska scena prikazuje dolazak porodice Džoud na farmu bresaka, što zapravo prati narativni tok dvadeset šestog poglavlja romana. Ova scena važna je za dalji razvoj zapleta, jer se Tom ponovo susreće sa Kesijem, koji predvodi grupu radnika štrajkača. Scena počinje prikazom kolone vozila prepunih migranata koje u potrazi za poslom pristižu na farmu bresaka, opasanoj žičanom ogradom, oko koje se tiska mnoštvo ljudi i dece. Vizuelni prikaz farme u mnogome podseća na dokumentaristički pristup koji je korišćen u filmu prilikom predstavljanja kampa Huvervil. Džoudovi i drugi migranti koji pristižu na svojim vozilima, zapravo su štrajkbrejkeri, koje puštaju na farmu kako bi sačuvali niske nadnice. Džoudovi će vrlo brzo postati svesni da nadnica koju su dobili za prvih pola dana posla, zapravo, nije dovoljna ni da im obezbedi večeru. Tom pokušava od šerifa da sazna šta se događa ali jedini odgovor koji dobija je: „Ne tiče te se. Gledaj svoja posla“ (Ford 1940: 82). Kako bi otkrio šta se zapravo dešava, Tom krišom noću napušta farmu i pronalazi grupu štrajkača među kojima je i Kesi. Kesi ga poziva da im se pridruži jer će u protivnom ubrzo otkriti da će nadnica biti prepolovljena i samim tim nedovoljna da se porodica prehrani. Pre nego što je Tom u mogućnosti i da odgovori Kesiju dolazi do napada naoružanih stražara iz kampa, zbog čega su štrajkači prinuđeni da se daju u bekstvo. Tom i Kesi pokušavaju da se sakriju ispod mosta ali upadaju u zasedu i Kesi gine od njihovih udaraca izgovarajući reči: „Ljudi vi ne znate šta radite“ (Ford 1940: 91). Ovakvim rečima bivši propovednik Kesi simbolično dobija ulogu mučenika koji strada poput Isusa Hrista za dobrobit svog naroda. Tom uspeva da pobegne od stražara i kasnije preuzima Kesijevu ulogu vođe u borbi za ljudska prava. Iako teško povređen, Tom uspeva da se sakrije u porodičnoj kolibi a čitava scena borbe prikazana je na dramatičan način i predstavlja vrhunac filmskog zapleta i uzbuđenja, što je postignuto korišćenjem vizuelnih sredstava u kojima se kamera poigrava svetlošću i mračnim senkama kako bi dočarala atmosferu napetosti i neizvesnosti.

Ford želi da dostigne neku vrstu patosa svog filmskog narativa stoga u potpunosti preuzima monolog majke iz romana, koji ona ljutito izgovara u dvadeset šestom poglavlju romana, u trenutku kada joj Tom saopštava da mora da ih napusti. U filmu je ova scena prikazana u potpuno drugačijem tonu. Dok ona vida Tomove rane, obraća mu se molećivim tonom, preklinjući ga da joj pomogne i da ih ne ostavlja:

Tome! Ja mnoge stvari ne mogu da razumem. Ali tvoj odlazak neće nam ništa olakšati. To će nas dotući. Bilo je vreme kad smo imali zemlju. To je bila naša veza, naša međa. Stari ljudi su umirali, a mala deca su dolazila na svet, i uvek je živela jedna stvar – porodica, i sve je bilo jasno. A sad više nije jasno. Ja više ne umem da vidim. Ništa nam nije ostalo jasno. Al – on se džilita i otima da ode za svoj račun. Čika Džon se vuče okolo. Otac je izgubio svoje mesto. On više nije glava porodice. Mi se rasturamo, Tome. Nema sad više porodice. A Rozašarn... ona će dobiti dete, a ipak neće biti porodice. Ne znam. Sve sam učinila da zadržim sve kao što je bilo. Vinfield – šta će biti s njim, ovako kako je počelo? Podivljaće, a i Ruti isto – podivljaće kao životinje. Nemam gde da se oslonim. Ne idi, Tome. Ostani i pomози (Stajnbek 2015a: 506) (Ford 1940: 94 – 96).

Koliko god da je Ford želeo da ostvari emotivni naboj majčinim govorom, koji traje minut i četrdeset sekundi, prikazujući njen lik u krupnom planu, na žalost ne uspeva da prenese tako snažne emocije, možda baš iz razloga što svi likovi koji se spominju u monologu a sastavni su deo romana, u filmu nisu imali dovoljno prostora da zaista ožive na velikom platnu. Oni ostaju u senci dva glavna lika Toma i majke Džoud, jer njihovi postupci nisu dovoljno motivisani i mi kao gledaoci zapravo ne vidimo sam čin dezintegracije porodice Džoud. Alov nemir jedva da je naznačen u filmskim scenama; ujka Džonova opsesija grehom i prošlošću na filmu nije dokumentovana i on ostaje samo lik u pozadini čitave priče; otac dobija nešto više pažnje na filmu, dok Ruti i Vinfield su prikazani kao dvoje razigrane dece bez ikakvih naznaka da će „podivljati kao životinje“ kako ih majka opisuje. Stoga drhtavi ton u glasu Džejn Darvel, zapravo više odaje utisak usiljene retorike nego emotivnog naboja (Cambell 1978: 115).

Već sutradan nove porodice pristižu na farmu, ali nadnica je za njih već prepolovljena i Tom se priseća Kesijevih reči, potpuno svestan surove realnosti i bezizlaznosti položaja u kom se porodica nalazi: „Kesi je jasno video stvari. Bio je poput svetla. Pomogao mi je da sagledam stvari. Bio je poput svetla“ (Ford 1940: 97). Uveče Džoudovi uspevaju da sakriju Toma u kamionet i da ga prošvercuju van kampa pod izgovorom da se sele jer su pronašli drugi posao. U zoru oni pristižu u Vidpeč kamp jedan od državnih kampova koji je pod vladinom upravom. U romanu je iskustvo

porodice Džoud u ovom kampu opisano u dvadeset drugom i dvadeset četvrtom poglavlju i na filmu je gotovo dosledno transponovano, iz razloga da se prikažu pozitivni naponi vlade koja se trudi da migrantima olakša nedaće i omogući humanije uslove života. Upravnik kampa dočekuje Džoudove veoma srdačno sa širokim osmehom na licu, objašnjavajući im da će u kampu imati normalne uslove za život, počev od kupatila pa do škole za decu. Kampom nije upravljala policija već sami stanovnici koji su se samostalno organizovali kako bi uslove života učinili što boljim. Stiče se utisak da je film imao za cilj da ovakve kampove predstavi kao neku vrstu liberalnog rešenja za probleme migranata. Stajnbek koji je lično boravio u jednom od vladinih kampova je svesrdno podržavao napore vlade da ljudima poboljša uslove života, ali za razliku od filma, Stajnbek nije polazio sa stanovišta da su ovakvi kampovi ostvarenje društvenih ciljeva, već je smatrao da su društvu neophodne korenite reforme naročito u pogledu ekonomskog sistema (Bluestone 1957: 160).

Svi članovi porodice na čelu sa Tomom gotovo u neverici slušaju upravnikove reči. Tom postavlja pitanje zbog čega nema više ovakvih vladinih kampova u kojima bi ljudi dobili pristojne uslove za život. Po prvi put Džoudovi nailaze na srdačan i prijateljski doček i odnos drugih ljudi koji vraća osećaj ljudskog dostojanstva za koje su mislili da su ga zavek izgubili. Za razliku od Huvervila, Toma dočekuje vesela graja razigrane dece. Ubrzo Tom pronalazi posao na postavljanju vodovodnih cevi na jednoj obližnjoj farmi, čiji vlasnik ih upozorava da naročito pripaze tokom subotnjeg plesa jer se jedna grupa ljudi sprema da izazove nemire kako bi pokušali da zatvore kamp, smatrajući ga leglom agitatora i komunista. Tom u filmu ostaje bez odgovora na pitanje: „Ko su ti crveni?“ (Ford 1940: 106).

Ford uspeva da dramsku napetost i emotivni naboj prikaže u scenama poput scene subotnjeg plesa, koju je Stajnbek zamislio kao simbol u slavu zajedničkog života siromašnih ljudi u kampovima i kao demonstraciju snage njihove udružene solidarnosti kojom oni uspevaju da osujete zaveru onih koji pokušavaju da unište sve što je pozitivno i što bi moglo doneti boljitak napaćenom narodu. Film se u svojoj dramatisaciji dosta verno pridržava originalnog Stajnbekovog teksta ali čitav emotivni naboj ove epizode pre svega nastaje zahvaljujući Fordovom režijskom postupku. To je scena u kojoj majka Džoud i njen sin Tom plešu zajedno po poslednji put. Majčino lice je ozareno srećom kao nikada do tada, ali osmeh vrlo brzo smenjuje tuga kada Tom zapeva pesmu *Dolina crvene reke* i kada se začuju reči: „seti se doline crvene reke i momka koji te je

iskreno voleo“ (Ford 1940: 113). Ovakvim režijskim postupkom publika postaje svesna da se bliži trenutak njihovog neumitnog rastanka, čime je Ford uspeo da u scenu unese osećaj nežnosti i ljubavi između majke i sina čija je veza neraskidiva, i da se na taj način udalji na trenutak od sociološke drame Stajnbeka i Zanuka.

Scena plesa samo je uvod u završnu scenu rastanka, kada se Tom oprašta od majke i odlazi kako bi članove svoje porodice zaštitio od opasnosti, a on pronašao svoj put poput Kesija, u borbi za ostvarenje nekih viših društvenih ciljeva koji bi konačno doneli pravdu obespravljenom narodu. Džejn Darvel je sjajno odigrala ovu scenu ispunjenu emotivnim nabojem, prikazujući sav očaj jedne majke koja se zauvek oprašta od svoga sina.³⁸ Njen san da će održati porodicu na okupu se definitivno ruši i ona je svesna da Tomu ne preostaje ništa drugo nego da krene svojim putem a da ona mora da se pomiri sa činjenicom da nikada neće saznati kakva je dalja sudbina njenoga sina. Oproštajni Tomov govor u filmu gotovo je u potpunosti preuzet iz dvadeset osmog poglavlja romana i transponovan na veliko platno, dok je lik Henrija Fonde prikazan u krupnom planu³⁹ dok izgovara sledeće reči:

Mati: Kako ću znati za tebe? Mogu da te ubiju a ja neću znati. Mogu da te rane. Kako ću da znam?

Tom: Možda, možda, kao što je govorio Kesi, čovek nema svoju dušu, već komad opšte duše, i onda je svejedno. Onda ću biti svuda u mraku. Biću svuda, kud god pogledaš. Gde god bude borbe da se gladni nahrane, ja ću biti tu. Da je Kesi znao! Da, ja ću biti tu kad ljudi viču, kad su gnevni i ja ću biti tu kad se deca smeju jer su gladna, i znaju da će biti večere. I kad naši budu jeli svoj hleb i živeli u kućama koje su sami digli – biću i ja tu...

Mati: Ne razumem i ne znam šta hoćeš da kažeš.

Tom: Ni ja, majko. To je samo nešto o čemu razmišljam. (Stajnbek 2015a: 540) (Ford 1940: 122).

Tom se okreće i odlazi preko plesnog podijuma, a zatim po ugledu na početnu scenu, polako nestaje u daljini. Na velikom platnu prikazana je samo njegova figura, koja postaje sve sitnija dok se penje uz brdo i nestaje na horizontu u samo svitanje. U pozadini scene ponovo se čuje muzička pratnja pesme *Dolina crvene reke*.

³⁸ Pogledati fotografije 38 i 39 u Prilogu 1

³⁹ Pogledati fotografiju 40 u Prilogu 1

Najveća izmena filmskog narativa leži u samoj završnici gde možemo videti da je Ford u potpunosti odstupio od Stajnbekovog kraja. Ne samo da su u filmu izbačena dokumentaristička poglavlja koja govore o životu u Kaliforniji već i dvadeset osmo i trideseto narativno poglavlje romana u kojima porodica Džoud zapada u potpunu bedu. Nakon što Tom napusti porodicu Džoud posle događaja na farmi bresaka, u romanu Džoudovi dospevaju na farmu pamuka gde se suočavaju sa najsurovijim životnim uslovima. Čitavo tragično finale Stajnbekovog romana u potpunosti je izostavljeno u filmskom scenariju. Scene u kojima su prikazana dalja stradanja porodice Džoud: njihov dolazak na farmu pamuka, ogromne poplave, rođenje mrtvog deteta i nastavak njihovog puta koji vodi u potpunu destrukciju; nisu našle svoje mesto u filmu. Naročito poslednja scena u kojoj Rozašarn želi da podoji čoveka koji umire od gladi, kao Stajnbekov najupečatljiviji simbol ljudske solidarnosti i borbe za opstanak, nije mogla biti prikazana na velikom platnu, u vreme stroge cenzure Produkcijskog koda. Ovakav upečatljiv završetak romana svakako je predstavljao ključni element Stajnbekove tragične priče o sudbinama hiljade ljudi koji su umirali od gladi širom Amerike, ali je naišao na neodobravanje čak i njegovog urednika koji mu je predlagao da se kraj romana izmeni. Međutim, Stajnbek nije bio spreman na kompromise govoreći: „Ja ne pišem priču koja treba da zadovolji. Učinio sam sve što sam mogao da čitaoca dovedem na ivicu nerava i ne želim da on bude zadovoljan...“ (Cambell 1978: 113).

Neki kritičari smatrali su ovakav završetak romana suviše sentimentalnim, zamerajući Stajnbeku na preteranoj upotrebi simbola i metafora. Stajnbek jeste imao na umu da ovom scenom pokaže da tipična nuklearna porodica može biti zamenjena univerzalnom porodicom, u kojoj se veza među ljudima neće zasnivati na krvnom srodstvu već na solidarnosti. Ako uzmemo u obzir da ovaj film nastaje 1940. godine jasno nam je da takva scena nije mogla biti prikazana na velikom platnu. Pored toga što su pravila Produkcijskog koda nalagala cenzuru obnaženog ljudskog tela i scena koje bi mogle izazvati preterano uzbuđenje kod publike, čitava Stajnbekova ideja bila je previše revolucionarna da bi na bilo koji način mogla biti predstavljena filmskoj publici tog vremena. Politika filmskih studija svakako se temeljila na profitabilnosti filmskih proizvoda. Želeći da privuku publiku u bioskope, studiji su često nametali srećne završetke. Tako su i *Plodovi gneva* morali ostati bez svog tragičnog kraja, a kako bi se bar delimično ostalo verno originalnom delu, umesto hepienda koji bi potpuno narušio transpoziciju Stajnbekovog dela, film se završava u potpuno drugačijem raspoloženju. Ostatak porodice Džoud kreće ponovo na put u potrazi za

novim poslom ali poslednje reči koje majka izgovara zapravo su pune nade u neko bolje sutra i vere da narod koji je preživio ovakve patnje mora opstati:

Otac: Da, ali stalno dobijamo batine.

Mati: Znam. Možda nas to i čini žilavim. Bogati ljudi rastu i umiru, a deca im nisu ni za šta, i izumiru, a mi dolazimo. Mi ćemo živeti i kad onih drugih više ne bude. Mi smo narod što živi. Oni ne mogu da nas satru. Mi ostajemo i živimo dalje – mi smo narod. (Ford 1940: 127).

Govor majke Džoud preuzet je iz samoga romana ali se on u Stajnbekovom delu pojavljuje u potpuno drugačijem kontekstu. Ove reči majke Džoud zapravo su upućene njenom sinu Tomu u trenutku kada napuštaju logor Huvervil, na kraju dvadesetog poglavlja romana. Osećajući se potpuno poraženo nakon svih užasa i nedaća koje su videli u ovom logoru, Tom gotovo gubi svaku nadu i njene reči zapravo vraćaju veru u njihov opstanak, jer šta narodu i preostaje nego da se bori za goli život. U filmu se razgovor odvija između oca i majke u završnoj sceni,⁴⁰ dok se u romanu majka zapravo obraća Tomu koji je ogorčen onim što su doživeli u Huvervilu:

Da je to zakon što sa nama rade, e pa, pomirili bi se. Ali ovo nije zakon. Oni nam izbijaju dušu iz tela. Nastoje da nas nateraju da puzimo i gmižemo kao izbijeno pseto. Hoće da nas slome. I, bogami, mati, dolazi vreme kad čovek može da sačuva poštenje jedino ako raspali po njušci nekog dripca. Oni su se okomili na naše poštenje (Stajnbek 2015a: 364).

Majčine reči upućene su Tomu sa namerom da smire njegov gnev i ogorčenost i povrate nadu u opstanak, dok su u filmu one dobile sasvim drugu namenu da zapravo čitavu filmsku završnicu učine prijemčivijom filmskoj publici. Transpozicijom majčinog govora u potpuno drugačiji kontekst filmskog narativa izmenjena je suštinska poruka Stajnbekovih ideja i izbegnuta pesimistična završnica romana.

Ford uspeva da ostvari upečatljiv završetak zahvaljujući ovakvoj transpoziciji i odličnoj glumi Džejn Darvel. Poslednja scena u kojoj se proteže put ispunjen kolonom migrantskih vozila koja su se uputila ka ostvarenju američkog sna u nadi da ih negde ipak čeka bolja budućnost predstavlja dirljiv završetak filmske priče.

⁴⁰ Pogledati fotografiju 41 u Prilogu 1

Stajnbek je bio zadovoljan načinom na koji je snimljen film *Plodovi gneva* jer ga je svojom estetikom podsećao na tadašnje dokumentarne filmove. Stajnbek je snagu ovog filmskog ostvarenja upravo video u njegovom gotovo dokumentarističkom pristupu i o tome je pisao u pismu prijateljici Elizabeti Otis:

Zanuk je održao svoju reč i to čak šta više. Napravio je težak, iskren film u kome glumci nisu istaknuti u prvi plan već sve izgleda nalik dokumentarnom filmu i svakako odzvanja težinom i istinom. Udarci nisu suzdržani – naprotiv, iako su deskriptivni odeljci uklonjeni, film je daleko oštrije od knjige. Izgleda neverovatno ali je istinito (Cambell 1978: 116).

Da bismo u potpunosti razumeli ovakav Stajnbekov komentar, svakako ga moramo staviti u kontekst vremena u kome je film nastao. Moramo imati u vidu da je holivudska produkcija tokom tridesetih i početkom četrdesetih godina XX veka bila pod snažnim uticajem cenzure Produkciskog koda. U tom periodu filmovi su retko snimani na lokacijama i čitava filmska produkcija odvijala se u samim studijima. U *Plodovima gneva* je ipak prikazana sama lokacija autoputa 66 koji i sam ima značajnu ulogu u Stajnbekovoj priči. Iako su tadašnji filmski studiji angažovali velike filmske zvezde, kao neku vrstu garancije da će film privući publiku u bioskope, u ovom filmu, izuzev Henrija Fonde i Džejn Darel, ostale uloge poverene su manje poznatim glumcima, upravo kako bi se očuvao duh autentičnosti dokumentarnog filma, kao osnovne karakteristike neorealizma. Greg Toland je osvetljenje u filmu učinio naturalističkim, za razliku od njegovog potpuno drugačijeg pristupa, na primer, u filmu *Orkanski visovi* iz 1939. godine, gde je pribegao stvaranju romantičnog raspoloženja; ili u filmu *Građanin Kejn* iz 1941. u kome je želeo da ostvari dublji dramski fokus (Cambell 1978: 117). Filmska scenografija u studiju zaista je verno prikazala pohabane šatore i trošne straćare u kojima su Okiji živeli, dok glumci nisu bili našminkani kako bi celokupan utisak doprineo naturalističkom pristupu kome su tvorci filma težili. Uprkos ovakvim pokušajima da se na što verniji način prikažu teški uslovi života radnika migranata, savremeni kritičari smatraju da ovakvo oponašanje dokumentarističkog načina prikazivanja ipak nije u mogućnosti da u potpunosti prenese atmosferu Stajnbekovog romana na veliko platno. Stoga je Edvin Lok film komentarisao na sledeći način:

Sam početak filma je veoma slab jer nam ne daje upečatljiv prikaz zemlje, niti života ljudi na njoj. Gde su prostrane pustare prašnjavih ravnica i malene kuće usamljene poput brodova na moru? Gde je prašina? ...Zbunjuje činjenica da je filmska ekipa poslata u Oklahomu duž autoputa 66, kad je jedva koji metar filmske

trake tog snimka iskorišćen. Žalosno je da dok su Džoudovi grabili duž prelepih i užasavajućih prostranstava njihove zemlje, svega nekoliko kratkih kadrova napravljeno; kada smo sa pravom očekivali mnogo više. Očekivali smo više od scena u kojima traktori teraju ljude sa zemlje, više od buke kamiona na gusenicama dok ruše rekvizite od domova, više od iseckane montaže kloparajućih čudovišta u apstraktnim manevrima (Cambell 1978: 117).

Koliko u filmu nedostaje scena koje bi nam u potpunosti dočarale prašnjave pustare i ravnice Oklahome, toliko nedostaje i scena koje bi prikazale plodnu zemlju Kalifornije koju je Stajnbek veoma slikovito prikazao opisujući njene: „vinograde, voćnjake, velike ravnice, zelene i prelepe, drvorede i farme...Drveće bresaka i oraha, i tamno zeleno rastinje pomorandži“ (Cambell 1978: 117). Ni u jednoj sceni, zapravo, nije prikazan sam fizički rad porodice Džoud dok beru voće ili pamuk u polju.

Ford je u filmu dosta šturo prikazao otvorena prostranstva i panoramski prikaz kako prašnjavih pustinja tako i plodnih oranica i voćnjaka. Veći deo dramske radnje odvija se u zatvorenom prostoru prašnjavih stračara. Kompozicija je često statična dok kamera nepomično snima glumce sa srednjeg rastojanja, dok oni bez mnogo pokreta iznose svoje dijaloge. Gotovo polovina filma se odvija u noćnim uslovima ili slabo osvetljenom prostoru, jer tama ima zapravo simboličan karakter, jer se tada odvijaju scene ispunjene emotivnim nabojem kao što su ponovni susret Kesija i Toma neposredno pre nego što će uslediti scena njegovog ubistva, koja se takođe dešava u potpunom mraku; Malijeva ispovest; majčino prebiranje po suvenirima i uspomnama; dedina sahrana; prva noć koju Džoudovi provode u jednom od usputnih kampova; scena u kojoj se Tom oprašta sa majkom. U svim ovim scenama Toland je koristio tehniku svetlosti i senke (chiaroscuro) i tehniku dubokog fokusa, prikazujući lica u krupnom planu, obično osvetljenim tek slabim plamenom sveće (Sobchack 2017: 10). Na taj način u centar pažnje postavljeni su likovi glavnih junaka, a jedini izuzetak je scena u kojoj je prikazan kamp Huvervil, koja je snimana po dnevnoj svetlosti kako bi dočarala dokumenatni realizam, i samim tim predstavlja kontrast dominantnom vizuelnom stilu koji su zastupali Ford i Toland. Tehnika svetlosti i senke zapravo potiče od nemačkih filmskih ekspresionista a Ford je koristi u još dva svoja filmska ostvarenja *Doušnik* iz 1935. i *Begunac* iz 1947. (Sobchack 2017: 11). Voren Frenč je smatrao da je Ford koristeći ovakvu tehniku osvetljenja, zapravo, želeo da scene nasilja ili društvenog protesta ublaži i svede na smirenije razmatranje socijalne problematike, što bi kod publike izazvalo saosećanje sa

sudbinom migranata. Blustoun je ove vizuelne prikaze smatrao ne toliko realističnim ili dokumentarnim, koliko metaforičkim (Sobchack 2017: 12).

Filmsko ostvarenje Džona Forda *Plodovi gneva*, za razliku od Stajnbekovog romana, ne sadrži snažnu religijsku satiru, niti radikalne političke ideje ali motivi poput značaja očuvanja porodice kao zajednice, ljubavi prema zemlji koja nas svojim plodovima hrani, važnosti očuvanja ljudskog dostojanstva, preneti su i na film. Tematski gledano snimanje ovakvog filma jedan je od najhrabrijih poteza u istoriji Holivuda. Producent Deril Zanut optuživan je da neće imati hrabrosti da usred holivudske industrije snimi film koji za svoju tematiku ima kritiku kapitalističkog društva zbog čega je bilo neminovno u filmu izostaviti političke implikacije koje bi se dovele u vezu sa komunističkim političkim stavovima Stajnbeka, zbog toga su ona poglavlja romana u kojima pisac jasno iznosi svoju ljutnju i ogorčenost trenutnim stanjem u zemlji u periodu Velike depresije, morala biti isključena iz filma. Menjajući redosled događaja u svojoj završnici i izostavljajući poslednja poglavlja romana, film vešto menja svoju strukturu i time daje afirmativan završetak. Iako je ovaj film jedan od onih retkih holivudskih ostvarenja koje se dosta uspešno pozabavio problemom socijalne nejednakosti i kontradiktornosti koje postoje u srži američkog kapitalističkog društva, ipak nije mogao da se u potpunosti pozabavi religioznom ili političkom satirou kojom je prožet roman (Bluestone 1957: 36).

Za razliku od savremenih filmskih kritičara koji uviđaju ovakve nedostatke i ističu ih u prvi plan, filmska kritika četrdesetih godina prošlog veka zapravo je bila zapanjena samom činjenicom da je kontroverzan roman Džona Stajnbeka doživeo svoju filmsku adaptaciju a da u tom procesu nije u potpunosti izmenjena priča i atmosfera samog romana. Kritičar Njujork Tajmsa Frenk Njudžent, nazvao je ovo filmsko ostvarenje „kinematografskim remek delom“ (Gossage 2017: 1). To što je film većim delom ostao veran originalu, unoseći određene izmene, predstavljalo je samo po sebi čudo za holivudsku produkciju tog vremena i stroga pravila cenzure kojima je podlegala. U takvom istorijskom kontekstu jasno je zašto je Stajnbek dočekaio filmsko ostvarenje Džona Forda sa takvim entuzijazmom i rečima hvale. Mada, posmatrajući iz ugla današnje moderne kritike, svakako možemo naći određene zamerke u nedoslednosti Stajnbekovom narativu. Ovakav roman poput *Plodova gneva*, koji je u osnovi radikaln po pitanju svojih političkih stavova, obiluje bogatstvom ideja i dvosmislenih tumačenja koje mogu biti bliske kako reformistima tako i konzervativcima. Međutim jasno je da su reformističke ideje producenta

Derila Zanuka i konzervativni stavovi Džona Forda ipak ostali nepomirljivi u procesu stvaranja ovog filmskog narativa (Cambell 1978: 117). Film *Plodovi gneva* u svom pokušaju da bude i neka vrsta društvenog ekspozea i elegije u slavu porodice, nije uspeo da dočara svu snagu oštrog Stajnbekovog pera.

Jedan od retkih kritičara toga vremena koji je imao negativan komentar o ovom filmskom ostvarenju bio je Džejms Adži koji je u svojoj kritici iz 1943. godine kritikovao način glume smatrajući da: „kad god se glumci pretvaraju da portretišu 'prave' ljude... oni su potpuni promašaj“ (Agee 1969: 31). Ostali kritičari tokom četrdesetih pa i pedesetih godina prošlog veka pisali su izuzetno pozitivne kritike o ovom filmskom ostvarenju. Filmski kritičari tokom šezdesetih godina XX veka bili su drugačijeg mišljenja, smatrajući filmove poput *Plodova Gneva* nedovoljno realističnim, sentimentalnim i propagandnim (Gossage 2017: 1). Međutim, treba uzeti u obzir da su oni pred sobom imali jednu sasvim drugačiju publiku, daleko liberarnijih stavova, kako u pogledu društvenih prilika tako i politike. Ova filmska adaptacija daleko je od sentimentalne holivudske dramske produkcije, jer mnogobrojne scene u kojima su prikazana izgladnela dečija lica, ljudi koji umiru od gladi i koji su zlostavljani od strane tadašnje vlasti, govore u prilog uspešnog ostvarenja ove filmske produkcije koja je uspela da na velikom platnu dočara atmosferu Stajnbekovog romana. Kombinujući neke sentimentalne elemente u karakterizaciji likova sa dokumentarističkim pristupom u stvaranju što realističnije atmosfere, film *Plodovi Gneva* uspeo je da izađe iz okvira tadašnje holivudske produkcije. Takođe je uspešno izneo neke značajne Stajnbekove društveno angažovane ideje, a da ga pri tom ne možemo smatrati filmom propagandnog karaktera, mada je Džordž Bernard Šo rekao: „Sva velika umetnost i književnost je propaganda“ (Gossage 2017: 3). Lin Tilman takođe iznosi svoj stav u vezi činjenice šta se sve može smatrati propagandom:

Ono što se naziva propagandom je uvek filozofija ili informacije koje su drugačije od onih koje zastupa vlast. Istorija stvara i konstruiše značenja, a moć zavisi od sposobnosti da definiše i nametne značenje, a pošto sve što činimo proizilazi iz politike, čak i kad tvorac tako ne misli, sva dela se mogu smatrati propagandom. (Tillman 1987: 12).

Posmatrajući današnju savremenu publiku možemo zaključiti da su društveni i ekonomski problemi kojima se ovaj film bavi, zapravo, aktuelniji nego ikad. Teme poput ukidanja socijalnih davanja za društveno ugrožene kategorije stanovništva; ostavljanje čitavih porodica bez krova nad

glavom; velika kretanja migranata iz ratom ugroženih područja ili ekonomskih migranata u potrazi za boljim životom koji nailaze na otpor lokalnog stanovništva i neprihvatanje; vladavina krupnog kapitala koja dovodi do propadanja malih lokalnih biznisa; potrebe za reformama poljoprivrednog sistema ugroženog klimatskim promenama; sve su to goruće teme XXI veka koje zapravo prožimaju ovo Stajnbekovo delo. Stajnbekov roman nije propagandni roman ili dokumentaristička satira, već epski roman dokumentarnog i nadasve humanističkog karaktera.

Zigfrid Krakauer u svom delu *Teorija filma* ističe Stajnbekov roman kao primer narativa koji je po svojoj prirodi kinematografski, i govori o političkim potencijalima njegove filmske adaptacije:

Stajnbekov roman prikazuje nevolje zemljoradnika migranata, otkrivajući i stigmatizujući nepravde u našem društvu. Ovo se uklapa sa određenim potencijalima filma. Snimanjem i istraživanjem fizičke stvarnosti, film nas praktično izaziva da se suočimo sa tom stvarnošću i pojmovima koji nas obično zabavljaju – ali istovremeno i sprečavaju da ih opažamo. Možda je upravo jedan deo značaja ovog medija u tome što ima moć da otkriva (Kracauer 1970: 240).

Fordov filmski narativ zaista otkriva publici neke činjenice koje su u stanju da promene stavove onih koje na migrante gledaju sa podozrenjem. Filmski autor ima mogućnost da stvara filmsku realnost tako što je oblikuje filmskim kadrovima ili izostavlja pojedine činjenice tokom montaže. Kao što je već napomenuto u ovom radu neke radikalne Stajnbekove ideje su izostavljene, pa ipak osnovni tok priče uspeva da pobudi kod gledalaca saosećanje ali ne i sažaljenje za članove porodice Džoud i hiljade drugih njima sličnih ljudi. Film uspeva svojim narativom da kod publike stvori snažnu vezu između poistovećivanja sa likovima koji su plod umetničke mašte i buđenja saosećanja za sve one 'druge' ljude koje srećemo u svom životu i čije se sudbine razlikuju od naših (Gossage 2017: 6). U svojoj biografiji Džona Forda, Tag Galager ističe da: „Mi imamo tendenciju da se identifikujemo sa 'našim ljudima' (kako kaže majka Džoud) a da ostatak sveta posmatramo kao nešto strano. Takav proces identifikacije / alijenacije je u osnovi revolucionaran“ (Gallagher 1986: 177). Film obiluje scenama u kojima se prepliću različiti stavovi ljudi od onih koji pokazuju solidarnost prema migrantima i saosećaju sa njima, do onih koji sa podozrenjem i ohološću gledaju na njihovu nesreću. Ford na izuzetno vešt način u okviru filmskog narativa gradi neku vrstu gradacije, koja publiku vodi od osećanja alijenacije, do trenutka potpune identifikacije sa likovima ove filmske priče. Takav primer je i glavni lik Toma Džouda koji se pojavljuje u prvoj sceni kao neko ko je obavijen velom tajni i predstavlja neku vrstu pretnje, bivši

zatvorenik osuđen zbog ubistva, da bi na kraju filmskog narativa bio prikazan kao čovek iz naroda, neko sa kim se publika identifikuje i ko izrasta u simbol borca za ljudska prava. Ford uspešno koristi ekspresionističke narativne tehnike koje kombinuje sa dokumentarističkim sadržajem, uspevajući da izgradi vezu između fikcije i realnosti (Gossage 2017: 9). Na taj način Ford uspeva da dočara unutrašnji svet filmskih likova i da težak život migranata približi i onom gledaocu koji u početku nije saosećao sa njihovim patnjama, često gajeći predrasude prema ovim ljudima.

Sama filmska završnica izaziva različita tumačenja i sukob pozitivnih i negativnih kritika. Voren Frenč završnicu filmskog narativa komentariše na sledeći način:

Naglasak nije na promeni, već na preživljavanju. Zapravo u filmu jedina stvar koju su Džoudovi naučili iz svojih iskustava je da moraju prihvatiti sva ona ponižavanja koja su ih snašla i nastaviti da guraju dalje...Završnica filma je u potpunoj suprotnosti sa romanom. To je insistiranje da preživljavanje ne zavisi od promene i dinamičnog prilagođavanja novim izazovima, već od pasivnog prihvatanja vlastite patnje i daljeg napredovanja (French 1973: 25).

Producent Deril Zanut ovakvom filmskom završnicom svakako jeste imao nameru da izbegne Stajnbekove radikalne političke ideje i mnogi kritičari su ovom filmskom ostvarenju zamerali ovakav pokušaj da se napravi neka vrsta kompromisnog završetka filmske priče. Pa ipak moramo imati u vidu da je uprkos svemu, sam završetak dosta radikaln i daleko kompleksniji nego što je to prvobitno bila namera Forda i Zanuka, jer otvoren završetak filmskog narativa zapravo pruža publici mogućnost različitih tumačenja. U samom kraju prepliću se nada ali i očajanje, napetost ne jenjava, jer opstanak porodice je i dalje neizvestan. Nepregledna kolona vozila nestaje na horizontu dok sudbina migranata, njihovi snovi i nadanja ostaju da lebde u mislima filmskih gledalaca.

Pored toga što je posmatran kao umetničko delo i uspešna adaptacija Stajnbekovog romana, film je naišao na pozitivne kritike i zbog svoje aktuelnosti i dokumentarnog realizma. Lajf magazin ovo filmsko ostvarenje naziva: „gorkim, autentičnim, iskrenim“ (French 1973: 59), a Edvin Lok, režiser dokumentarnih filmova, poredi ga sa delima Pera Lorenca i fotografijama Dorotee Lang smatrajući ga: „presedanom savremene i istorijske iskrenosti u kinematografiji“ (Locke 1972: 389). Čarls Maland ovaj film smatra kulturološkim artefaktom jer se bazira na mitu o američkom snu a istovremeno iznosi viziju društva: „stvaranjem simboličkog univerzuma koji približava široj publici vrednosti i značenja popularne forme fikcije“ polazeći sa stanovišta da interesovanje za

američku porodicu „simbolično predstavlja veliku promenu u američkoj filmskoj industriji od društvene kritike do afirmacije, što upućuje na opadanje radikalizma u periodu od 1936. do 1941. godine“ (Maland 1977: 169). Pored pozitivnih kritika bilo je i onih negativnih, koje su Fordu zamerale politički konzervatizam i preterani sentimentalizam. Ono što je zajednička karakteristika ova dva autora, jeste činjenica da su se i Ford i Stajnbek bavili temom ideologije i institucija američkog društva, ali ono što ih razlikuje jeste to što Stajnbek u svom romanu akcenat stavlja na važnost sadašnjeg trenutka, dok se bavi nedaćama svakodnevnog života, razmatrajući potencijale radikalne politike i potrebu za društvenim i političkim promenama. Nasuprot tome, Ford u svom filmskom ostvarenju sa nostalgijom stavlja akcenat na neke prošle vrednosti, ublažujući oštre aspekte istorijske realnosti. Stoga, njegov film je apolitičan, dok svoju estetiku zasniva na tradicionalnim vrednostima američkog društva (Sobchack 2017: 4). Filmski kritičar Endru Saris u svom delu *Misterija filmova Džona Forda* smatra da „Ford nikad nije izgubio veru u bezazlenost skretanja američke istorije sa svog puta...i intuitivno je preusmerio pesimistički klasni konflikt kod Stajnbeka u pravcu relativno optimistične porodične hronike“ (Sarris 1975: 161).

Roman se bavi temama kao što su: čovekov odnos sa zemljom, neodrživ ekonomski sistem, neizbežno buđenje revolucionarne svesti kod potlačenih i eksploatisanih; dok je sudbina porodice Džoud samo osnova za razvoj Stajnbekove epske priče koja se bavi daleko širim društvenim i političkim pitanjima. Apstraktne teme prikazane su kroz konkretne likove i njihove životne nedaće kako bi se u romanu oživela slika fizičke stvarnosti kao takve. Dok čitamo Stajnbekov roman, svesni smo da je porodica Džoud samo jedna od mnogobrojnih porodica koja prolazi kroz sličnu sudbinu, dok se tema ljudske solidarnosti takođe prenosi na jedan viši politički i ekonomski kontekst (Sobchack 2017: 4). Voren Frenč naglašava da porodica Džoud „izrasta iz uskog koncepta porodice koju povezuje krvno srodstvo u koncept pripadnosti univerzalnoj ljudskoj porodici“ (French 1973: 279). Za razliku od Stajnbeka, Ford nema za cilj da Džoudove učini simbolom univerzalne ljudske porodice i da ih direktno poveže sa ekonomskim i političkim miljeom, već da u svom filmskom narativu prikaže njihov opstanak i borbu sa životnim nedaćama. Glavna razlika u Fordovoj filmskoj adaptaciji leži u njegovom konzervativnom stavu prihvatanja tradicionalnih vrednosti američkog društva u kome promene nisu moguće, i u kome porodica mora da podnese teret nesreća koje su je zadesile, nastavljajući da se bori za svoj opstanak. Nasuprot Stajnbeku, Ford zanemaruje politički i društveni kontekst dok veliča vrednosti američkog porodičnog života.

Plodovi gneva, i kao roman i kao filmska adaptacija, zauzima značajno mesto u izučavanju američke kulture jer predstavlja artefakt koji baca svetlo na razne aspekte američke ideologije i predstavlja delo koje igra značajnu ulogu u stvaranju američkog mita. U procesu izučavanja filmske adaptacije, metodom poređenje romana i filma, često se akcenat stavlja na književne vrednosti i strukture koje su zajedničke u ova dva medija. U analizi ove filmske adaptacije, posebna pažnja je usmerena na kompleksnost filmskog vizuelnog teksta koji je od podjednakog značaja kao i analiza literarnih struktura, koja diktira narativni tok radnje, ili analiza likova i tematskih celina. Filmska slika, u podjednakoj meri, važan je aspekt u analizi filmske adaptacije, koliko i verbalna i književna sredstva u izražavanju filmskih tematskih celina. Stoga, korišćena vizuelna sredstva ne smeju biti zanemarena i stavljena u drugi plan u odnosu na dijalog i radnju filma. Sa kulturološkog aspekta, ova filmska adaptacija predstavlja primer hrabrog realističnog pristupa u analizi aktuelnih društvenih prilika date epohe.

IV Stajnbekov književni i filmski opus tokom četrdesetih godina XX veka i Drugi svetski rat

Filmovi poput *Plodova gneva* iz 1940. godine i *Zaboravljeno selo* iz 1941, iako nastaju u periodu Drugog svetskog rata, zajedno sa filmskim ostvarenjem *O miševima i ljudima* iz 1939. godine, pre svega po svojoj tematici, svrstavaju se u period Velike depresije. Roman i film *Plodovi gneva*, predstavljali su vrhunac popularnosti Stajnbekovog stvaralačkog rada tokom tridesetih godina XX veka ali istovremeno i vrhunsko umetničko dostignuće. Film *Zaboravljeno selo* u režiji Herberta Klajna i Aleksandra Hamida ne predstavlja filmsku adaptaciju Stajnbekovog dela, već filmsko ostvarenje za koje je Stajnbek napisao scenario i na taj način, pored uspešne književne karijere, započeo i karijeru filmskog stvaraoca. Filmske adaptacije *O miševima i ljudima* i *Plodovi gneva* nastale su pod uticajem dokumentarnih filmova i realističkog pristupa umetničkoj viziji, pa se stoga mogu i smatrati pretečom filmskog neorealizma.

Stajnbekova rana književna dela nastala u periodu od 1929. do 1935. godine pod uticajem su romantizma XIX veka i ranog modernizma. Svoju popularnost i prvi komercijalni uspeh, Stajnbek postiže romanom *Tortilja Flet (Tortilla Flat)* objavljenim 1935. godine. Sentimentalan po svom karakteru, ovaj roman zasniva se na legendi o kralju Arturu i vitezovima okruglog stola, dok su njegovi protagonisti paisanosi (paisanos), stanovnici Montereja grada na obali Kalifornije (Steinbeck 1982: 5). Na samom početku svoje književne karijere Stajnbek se u svojim romanima pre svega bavio mitološkim temama prikazujući ih na slikovit način, postepeno uvodeći likove i događaje iz stvarnog života, što se može videti na primerima njegova prva tri romana: *Zlatni pehar (Cup of Gold)* iz 1929, *Rajski pašnjaci (The Pastures of Heaven)* iz 1932. godine i *Zemlji i nebu (To a God Unknown)* iz 1933. godine (Davis 1975: 41). Mitološke teme koje je Stajnbek obrađivao, poslužile su kao strukturna osnova za dalji razvoj književnog narativa. Uprkos komercijalnom uspehu i napretku u književnoj karijeri koji mu je doneo roman *Tortilja Flet*, ovo delo ipak daje slabe nagoveštaje značajnog književnog razvoja Stajnbeka kao romanopisca, koji će tek uslediti tokom narednih pet godina objavljivanjem romana kao što su: *Neizvesna bitka (In Dubious Battle)* iz 1936, *O miševima i ljudima* iz 1937. godine i Stajnbekovo najznačajnije delo za koje dobija i Pulicerovu nagradu *Plodovi gneva* iz 1939. godine. Stajnbek je u svom književnom opusu vešto kombinovao epske i romantičarske elemente pripovedanja, pružajući objektivnu i realističnu viziju američkog društva tokom tridesetih godina XX veka u kojoj je došlo do

urušavanja ideala američkog sna. Zahvaljujući svojoj umetničkoj viziji, Stajnbek je početkom četrdesetih godina prošlog veka postao jedan od najuticajnijih američkih pisaca.

Tokom četrdesetih godina XX veka dolazi do značajnih promena, kako u Stajnbekovom književnom opusu, tako i u holivudskoj filmskoj produkciji, pod uticajem novonastale političke situacije i početka Drugog svetskog rata. Svega mesec dana nakon što je film *Zaboravljeno selo* stigao u bioskope, japanska vojska bombardovala je Perl Harbor i Amerika je ušla u rat. Drugi svetski rat značajno je uticao na Stajnbekovu književnu karijeru, jer je on kao umetnik želeo da se pozabavi drugačijim temama, sadržajima i formama, ali su ga u daljem književnom radu dosta omeli kako problemi na privatnom planu, tako i događaji vezani za ratna dešavanja. Došlo je i do značajne promene raspoloženja u američkom društvu, koje se do početka rata bavilo preispitivanjem vrednosti ideala američkog sna, koji u periodu Velike depresije biva doveden u pitanje. Pod uticajem ratnih zbivanja i porasta patriotizma, došlo je do ponovne reafirmacije tradicije i ideala američkog društva. Naravno u domenu filmske industrije, politička propaganda uzimala je sve veći primat, što je dovelo do toga da filmovi poput *Plodova gneva* i *O miševima i ljudima*, koji su se bavili objektivnim prikazom stanja u kome se američko društvo nalazilo i realnom analizom društvenih pojava koje su dovele do teških uslova života američkog naroda, budu zamenjeni filmovima sentimentalnog idealizma ili političko propagandnim ostvarenjima u kojima je zapravo „istina postala prva žrtva“ (Millichap 1983: 58). Čak su i dokumentarni filmovi tog perioda postali propagandnog karaktera, ne baveći se analizom aktuelnih društvenih prilika. Književnost je takođe krenula u istom pravcu, mada se nije u potpunosti prepuštala holivudskom sentimentalizmu.

Na žalost, ako posmatramo Stajnbekov književni opus tokom četrdesetih godina prošlog veka možemo zapaziti da dolazi do opadanja kvaliteta, kako u njegovom književnom radu, tako i u pisanju filmskih scenarija. Filmske adaptacije njegovih dela doživele su preokret. Stoga, nekadašnja filmska ostvarenja, koja zahvaljujući svom umetničkom dokumentarizmu i realističnom pristupu svrstavamo u začetnike neorealizma, sada i po svom stilu kao i po sadržaju i tematici, postaju daleko bliža žanru holivudskih melodrama. Stajnbekova najuspešnija književna dela nastala krajem tridesetih godina prošlog veka, zapravo se zasnivaju na piščevom vlastitom iskustvu, posmatranju i beleženju društvenih prilika u kojima su živeli njegovi sunarodnici. Tokom četrdesetih godina XX veka, Stajnbek je želeo u svom daljem radu da se posveti ratnoj tematici ali

pošto nije učestvovao u borbama, nije mogao pisati na osnovu ličnog iskustva. Neko vreme Stajnbek je radio i kao ratni dopisnik, ali ni to mu nije pružilo dovoljno iskustva da svoja dela nastala tokom ovog perioda učini autentičnijim.

Nakon što je 1935. godine postigao uspeh svojim romanom *Tortilja Flet*, Stajnbek je dobio ponudu od Holivuda da postane filmski scenarista, ali uprkos nagovorima prijatelja poput pisca Džona O'Hare, on nije podlegao laskavim komplimentima tadašnje filmske kolonije, niti iskušenju lake zarade, na neki način predosećajući da bi novac i slava mogli imati loš uticaj na njegov budući rad kao pisca, kao i na njegovu viziju umetničkog stvaraoča (Kiernan 1979: 206). Godine 1941. prvi put pristaje da napiše scenario za film *Zaboravljeno selo* i time donekle menja dalji tok svoje karijere, jer biva sve više izložen uticaju holivudske filmske industrije. To se može videti na primeru njegovog daljeg stvaralaštva tokom 1942. godine, gde kritičari ističu neku vrstu mešavine stilova fikcije, drame, filma i dokumentarizma u njegovim delima poput *Mesec je zašao* (*The Moon Is Down*) koji se bavi temom nacističke okupacije jednog malog evropskog grada. Kritičari su ovom delu zamerali nedostatak realizma, neuverljivost glavnih likova, kao i neinventivnost zapleta. Takođe su mu zamerali da naciste nije prikazao u potpuno negativnom svetlu, što bi kod publike moglo izazvati i izvesnu dozu sažaljenja prema neprijatelju. Međutim, uprkos ovakvim negativnim kritikama, ovaj roman ostvario je odličnu prodaju i čak je i nadmašio prvobitni uspeh *Plodova gneva* po broju prodatih primeraka (Kiernan 1979: 255). Stajnbek je te iste godine za Brodvej napisao pozorišnu adaptaciju istoimenog romana, da bi ubrzo Holivudu prodao filmska prava po ceni od 300.000 dolara. Te iste godine objavio je i roman *Bombe su bačene!* (*Bombs Away!*) koji predstavlja neku vrstu dokumentarnog štiva o obuci posade aviona bombardera. Zbog velike popularnosti kod čitalačke publike, Holivud je, takođe, otkupio filmska prava i za ovaj roman po ceni od 250.000 dolara, ali on nikada nije doživeo svoju filmsku adaptaciju, dok je sav profit autor donirao Udruženju vazduhoplovnih snaga (Millichap 1983: 61). Zapravo, ova Stajnbekova književna dela imala su za temu da prikažu ponovno ujedinjenje američkog društva u trenutku velikih ratnih stradanja, nakon perioda Velike depresije koja je dovela do raslojavanja i razjedinjavanja. Tradicionalne vrednosti američkog društva ponovo su istaknute u prvi plan, dok Stajnbek veliča hrabrost i vrline tih mladih ljudi sadašnjice, koji koračaju stopama svojih predaka.

Te iste 1942. godine Holivud je snimio filmsku adaptaciju Stajnbekovog romana *Tortilja Flet*, za koju je filmska prava otkupio još 1935. godine, kada je roman i objavljen. Ova filmska

adaptacija mogla bi se svrstati u slobodnu adaptaciju jer je veći deo pripovednih elemenata književnog teksta izostavljen, zamenjen i dodat u odnosu na originalno književno delo. U poređenju sa ostalim holivudskim adaptacijama Stajnbekovih dela, u ovoj filmskoj produkciji došlo je do najvećih izmena i udaljavanja od originalne priče i zapleta. Stajnbek nije imao nikakvu ulogu u nastanku ove adaptacije te mu se ne može prigovoriti, niti zameriti na filmskoj melodramatičnosti, pa ipak preterani sentimentalizam ovog filmskog ostvarenja svoje korene nosi iz samog Stajnbekovog romana, koji se svakako ne može svrstati u red njegovih najuspešnijih književnih ostvarenja.

Roman *Tortilja Flet* predstavlja prekretnicu u Stajnbekovoj karijeri jer je njegovo prvo delo koje je postalo bestseler, kao i prvi roman za koji je Holivud otkupio autorska prava. Samim tim ovakva vrsta popularnosti omogućila mu je da tokom tridesetih godina prošlog veka stekne reputaciju uglednog pisca, pre svega zahvaljujući uspehu njegovog narednog romana *Plodovi gneva*, kao i uspehu istoimene filmske adaptacije. Film *Plodovi gneva* definitivno su učvrstili Stajnbekovu reputaciju u Holivudu, pa je zahvaljujući njegovom uspehu i *Tortilja Flet* doživeo svoju filmsku adaptaciju 1942. godine. Njegov komercijalni uspeh doveo je do još jedne holivudske filmske adaptacije *Medalja za Benija (A Medal For Benny)* 1945. godine, koja se na žalost ne može svrstati u uspešna filmska ostvarenja, a nastala je na osnovu Stajnbekove neobjavljene pripovetke koja je takođe za temu imala život paisanosa iz Montereja. Film *Tortilja Flet* predstavlja neku vrstu holivudske melodrame i sentimentalne komedije koja je trebalo da omogući publici neku vrstu bekstva od teške situacije i ratne realnosti u kojoj se Amerika nalazila tokom 1942. godine. Godine 1944. snimljen je film *Čamac za Spasavanje (Lifeboat)* u režiji Alfreda Hičkoka za koji je scenario napisao sam Stajnbek. Ovo filmsko ostvarenje predstavljalo je ogromno razočarenje za pisca, jer je Hičkok napravio toliko značajnih izmena u odnosu na originalni scenario, da je Stajnbek zahtevao da se njegovo ime ukloni iz filmske produkcije. Sa završetkom ratnog perioda 1945. godine, Stajnbek će objaviti još jedan roman pod nazivom *Gužva u fabrici (Cannery Row)*, koji na žalost, takođe ne dostiže uspeh njegovih književnih ostvarenja iz prethodne decenije i ukazuje na neku vrstu Stajnbekove stvaralačke krize.

Stajnbek je pokušao da u ratnim godinama stvara dela koja bi na autentičan i dokumentaristički način prikazala ratna zbivanja, međutim, to mu nije pošlo za rukom. Kao specijalni ratni izveštač za njujorški Herald Tribjun odlazi u Evropu 1943. godine, smatrajući da

će kao ratni dopisnik prikupiti dovoljno materijala, kako bi napisao roman sa ratnom tematikom. Zbog loših kritika koje su filmovi *Mesec je zašao* i *Čamac za spasavanje* dobili zbog nedostatka autentičnosti, Stajnbek je odustao od svoje prvobitne zamisli i usled ratnog vihora potražio neku vrstu eskapizma u pisanju svog novog romana *Gužva u fabrici* koji po svojoj tematici i građi podseća na roman *Tortilja Flet*. Stoga četrdesete godine XX veka donose značajnu promenu u Stajnbekovom književnom radu, u odnosu na period tridesetih kada se prevashodno u svojim romanima bavio dokumentarizmom i socijalno angažovanom tematikom. Ratne godine donele su neku vrstu prekretnice, te u nemogućnosti da se suoči sa ratnim strahotama i stradanjima, on pronalazi neku vrstu eskapizma u svojim romanima u kojima poseže za komičnim elementima i zapletima i na taj način ostvaruje značajnu popularnost kod publike.

4.1. Filmska adaptacija *Tortilja Fleta* (1942): uloga komedije

Roman *Tortilja Flet* nije žanrovski jasno određen, jer je Stajnbek u njemu napravio mešavinu različitih elemenata sa željom da prikaže živopisan svet ljudi u Montereju, što je učinio nizom međusobno povezanih kratkih priča koje se po svojoj tematici oslanjaju na pripovetke Tomasa Malorija *Arturova smrt* (*Morte d'Arthur*). Stajnbek je ovim delom želeo da ostvari neku vrstu bekstva od ozbiljne tematike kojom se inače bavio u svojim romanima, što se jasno vidi kako u tematici ovog romana, tako i u stilu njegovog pisanja. U svom pismu agentu, Stajnbek je za svoj roman naveo sledeće: „svojom formom roman se oslanja na Malorijevu verziju, Arturov dolazak i tajanstvena činjenica posedovanja kuće, formiranje okruglog stola, avanture vitezova i konačno tajanstveno Denijevo prevođenje“ (Millichap 1983: 63). Stajnbek je u ovom svom delu dao dosta kompleksnu alegorijsku strukturu, kombinujući je sa sopstvenim viđenjem kalifornijskog načina života. Kao što je bio slučaj sa njegovim ranim delima, Stajnbek nije uspeo da u potpunosti ostvari ravnotežu između alegorijskih elemenata priče i realističnih slika iz svakodnevnog života stanovnika Montereja. On nije bio u mogućnosti da oslika realnu sliku života paisanosa jer ih zapravo nije dovoljno poznao, stoga, likovi u ovom romanu po svom karakteru više su tipski i povremeno neuverljivi čitaocima. Takođe, kritičari zameraju Stajnbeku na korišćenju rasnih stereotipa što se može primetiti u njegovom pristupu manjinskim etičkim grupama. Oni Stajnbeka ne smatraju rasistom ali mu zameraju na stereotipnom građenju likova koji su prikazani kao

„bezbrizni Meksikanci“ ili „plemeniti divljaci“ (Shillinglaw 2011: 254). Stajnbek je stvarajući likove paisanosa u svom romanu, zapravo, želeo da stvori neku vrstu kontrasta američkoj srednjoj klasi čije je vrednosti prezirao. Stajnbek koristi motiv legende o kralju Arturu i vitezovima okruglog stola kako bi kontrastom u odnosu na herojska dela vitezova, kritički prikazao svoje likove i njihove slabosti, pa stoga, donosi odluku da romanu da tragičan završetak scenom Denijevog ludila koje ga odvodi u smrt a koje nije do kraja jasno motivisano.

Stajnbek u ovom romanu nije uspeo do kraja da ostane veran ni alegorijskim ni realističkim pripovednim elementima, ali je ipak prikazao živopisne ličnosti i interesantnu nit priče koja na momente deluje neuverljivo, ali čitaocima dovoljno zabavno. Tokom tridesetih godina XX veka Stajnbek je sa svojom prvom suprugom živeo u oblasti koja se nalazila u neposrednoj blizini Tortilja Fleta. Doživljaji glavnih junaka zapravo potiču iz priča koje je pisac slušao od prijateljice Sju Gregori koja je radila kao učiteljica u tom kraju, te je želeo da njihove avanture pretoči u svoj novi roman. Svojim ironičnim stavom, uspeo je da stvori uverljive likove koji u potrazi za prijateljstvom, doživljavaju ličnu transformaciju i tako je nastala, kako za čitaoce tako i za filmsku publiku, zanimljiva priča o njihovim pustolovinama. Stajnbek je bio veoma iznenađen uspehom ovog romana o čemu svedoče njegove vlastite reči u pismu upućenom njegovom agentu: „Čudno je da ova drugorazredna knjiga, napisana radi zabave, izazove toliko buke. Ljudi je zapravo uzimaju za ozbiljno“ (Millichap 1983: 64). Činjenica je da je knjiga doživela veliku popularnost a književne kritike tog vremena glavne junake opisivale su frazama poput „detinjaste prirode“, „ljubazni lopovi“ ili „decom prirode“ što je sve upućivalo na činjenicu da je roman čitaocima pružao neku vrstu eskapizma od svakodnevnih teških problema od kojih se sastojao njihov svakodnevni život u periodu Velike depresije (Millichap 1983: 64).

Što se tiče Stajnbekovog književnog opusa, roman *Tortilja Flet* svakako ne zauzima značajnije mesto, jer mu se ne može pripisati velika umetnička vrednost. Na žalost, po mišljenju filmskih kritičara ni filmska adaptacija istoimenog romana ne može se svrstati u uspešnija holivudska ostvarenja kao što je to bio slučaj sa prethodne dve filmske adaptacije *O miševima i ljudima* i *Plodovima gneva* koje i danas zauzimaju značajno mesto u istoriji filmske umetnosti. Međutim, zahvaljujući odličnoj holivudskoj produkciji, kao i pravom trenutku u kome je film stigao na veliko platno, ova filmska adaptacija ostvarila je veliki uspeh kod publike. Takav uspeh donekle je uticao na Stajnbeka da kasnije u svojoj karijeri posegne za sentimentalnim sredstvima

u svojim književnim delima ili njihovim filmskim adaptacijama, kako bi ponovo stekao popularnost. Takođe, moramo uzeti u obzir da su filmski producenti odlučili da unesu značajne izmene u scenario, u odnosu na Stajnbekovo originalno delo, kako bi film žanrovski odredili kao komediju. Žanr komedije oduvek je imao veliku popularnost kod publike ali zato slab odziv kod filmske kritike, što je svakako još jedan od razloga zbog čega se ovo filmsko ostvarenje ne može po svojoj vrednosti svrstati u isti rang sa prethodnim filmskim adaptacijama o kojima smo govorili.

Inferiorni položaj ove filmske adaptacije svakako je dosta žanrovski određen, jer prema rečima Vladimira Petrića, komediji se oduvek kritički pristupalo kao žanru manje umetničke vrednosti. U istoriji filma komedija je teško nalazila svoje mesto u oblasti pravog umetničkog stvaralaštva. Ona se često svodila na nivo jeftine zabave i zasmeljavanja najniže vrste, što se gotovo i ne može smatrati uspešnim filmskim ostvarenjima. U nedostatku komičnih scenarija prešlo se na snimanje klasičnih komedija čime se obezbeđivala bar književno-dramaturška vrednost dijaloga i zapleta (Petrić 1970: 79). Razlikujući 'smešno' kao psihološku kategoriju od 'komičnog' kao estetičke kategorije, Rostislav Jurenjev smatra da komedija mora biti „životno istinita u svojoj suštini“ (Petrić 1970: 79). Jurenjev kaže: „Problem realističnosti komedije neraskidivo je vezan za idejnost, zbog toga što je vrlo važno zbog čega i u ime čega se stvara komedija. Jezik komedije uvek je alegoričan, uslovan, ali ispod te uslovnosti, apsurdnosti, konstruktivizma i realno neostvarljivih komičnih situacija gledalac mora da vidi suštinu života“ (Petrić 1970: 79).

S obzirom da je komedija uvek bila najteža umetnička vrsta i da se u toj oblasti najteže postizao visok umetnički domet, ona se prevashodno zasniva na glumačkim sredstvima i režijskim postupcima. Stoga je najbolje ako se dobar komičar nađe u adekvatno postavljenoj smešnoj mizansceni i dobro vođenoj komičnoj situaciji jer na taj način se stvara uspešna filmska komedija karaktera i situacije (Petrić 1970: 80). Neophodno je da u njoj dominira spontanost lišena glumačke izveštačenosti i režijske usiljenosti. Što je glumačka reakcija jednostavnija, ona će, suprotstavljena nesvakidašnjem događaju, delovati smešnije i obrnuto što je događaj običniji, on će, suprotstavljen neočekivanoj reakciji glumca, delovati komičnije. Filmska komedija ne može da opstane bez glumca. Moderni komičari predstavljaju izrazite glumačke individualnosti i obezbeđuju filmovima dramsko-karakterne vrednosti (Petrić 1970: 81). Prava zvučna filmska komedija počinje da se razvija tek sa pojavom karakternih filmskih komičara, a u većini slučajeva ona je bila opterećena pozorištem i književnošću, lišena vizuelne dinamike (Petrić 1970: 81).

Režiseri i u ležerne komedije unose socijalne elemente, uzimajući za junake popularne glumce koji su već svojim izgledom predstavljali tipičnog američkog građanina. Takav je slučaj i sa filmom *Tortilja Flet* u kome je glavna uloga poverena velikoj filmskoj zvezdi Spenseru Trejsiju. Protagonisti 'društvenih komedija' donekle ublažavaju satiričnu oštricu, ali zato obezbeđuju šarm koji čitavu radnju filma čini veoma životnom i ljudskom (Petrić 1970: 74). Uobraženost i hvalisavost često su osnovne crte glavnih junaka, kao što je slučaj sa Pilonom u ovoj filmskoj adaptaciji.

Satiru u filmu veoma je teško ostvariti jer se ona zasniva na stilizaciji i uslovnim tipovima što je u osnovi strano kinematografskom mediju. Kako bi se izbeglo da likovi na ekranu izgledaju izveštačeno i lažno, potrebno je u filmu zadržati njihove osnovne karakterizacije iz romana, a zatim ih uobličiti na način koji će sa ekrana delovati uverljivo i životno pored svih apsurdnih postupaka i situacija u kojima se ličnosti nalaze (Petrić 1970: 78). Satiru kao žanr teško je ostvariti u filmu, zato što taj žanr zahteva izvesnu meru stilizacije koja, ukoliko pređe određenu granicu, deluje neuverljivo na ekranu.

Kritičari se slažu da umetnički nedostaci ove filmske adaptacije svoje uzroke imaju koliko u samom originalnom književnom delu i njegovom konceptu, toliko i u osnovi funkcionisanja holivudskog sistema filmske industrije. Tvorci ove filmske adaptacije zapravo su posegli za najbanalnijim i najsentimentalnijim elementima Stajnbekovog romana, istovremeno odbacujući svaki element piščeve ironije, duhovitih opaski ili psihološke kompleksnosti. Želeli su da stvore komediju lake zabave u kojoj nije bilo previše mesta za Stajnbekovu satiru. Ovakav propust mora se pripisati režiseru filma *Tortilja Flet*, Viktoru Flemingu, kao jednom od najznačajnijih holivudskih profesionalaca toga vremena, koji je u tom trenutku za sobom imao bogato filmsko iskustvo i značajnu holivudsku karijeru.

Viktor Fleming je svoju filmsku karijeru započeo u vreme nastajanja holivudske filmske industrije, u početku radeći kao kameraman i saradujući sa velikim režiserskim imenima kao što je bio Dejvid V. Grifit. Uspešna holivudska karijera Viktora Fleminga⁴¹ prvenstveno se zasnivala na

⁴¹ Karijeru režisera započeo je 1919. godine svojim prvim filmom pod nazivom *Kada se oblaci raziđu* (*When the Clouds Roll By*). Fleming je naročito poznat i po mnogim uspešnim filmskim adaptacijama koje su mu donele svetsku slavu. Flemingova filmska adaptacija romana Ovena Vistera *Virdžinijanac* (*The Virginian*) iz 1929. godine, sa početkom zvučnog filma, predstavlja jedan od prvih uspešnih ostvarenja u žanru vesterna. Tokom tridesetih godina XX veka ostvario je najveće uspehe u svojoj karijeri režirajući filmove kao što su *Hrabri kapetan* (*Captains Courageous*) godine 1937. po istoimenom romanu Radjarda Kiplinga. Spenser Trejsi je nagrađen Oskarom za

nizu sjajnih filmskih adaptacija koje su nastajale na osnovu tada popularnih književnih dela, koje je Fleming uspešno prevodio na veliko platno, nakon čega su postizala još značajniji uspeh kod mnogobrojne filmske publike. Međutim, kompleksnost prevođenja i adaptacije ovako značajnih književnih dela zapravo Flemingu nije bila jača strana, što se može videti na primeru filmova *Doktor Džekil i Mister Hajd (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)* iz 1941. ili *Jovanka Orleanka (Joan of Arc)* iz 1949. godine (Sragow 2008: 502). Zapravo, značajan uspeh filmskih adaptacija u režiji Viktora Fleminga u mnogome se temelji na ostalim članovima filmske produkcije koji su doprineli njegovom uspehu, kao što je slučaj sa filmskim producentom Dejvidom Selznikom sa kojim je radio na filmu *Prohujalo sa vihorom* ili glavnom glumicom Džudi Garland u *Čarobnjaku iz Oza*. Iako je glavna uloga poverena Spenseru Trejsiju ipak je Flemingu nedostajala pomoć još nekih talentovanih ljudi u filmskoj produkciji kako bi adaptacija *Tortilja Fleta* bila uspešnije izvedena.

Značajnu ulogu u nastanku ove filmske adaptacije imao je koscenarista Bendžamin Glejzer, koji je novembra 1935. predložio studiju Paramaunt da otkupi autorska prava za ovaj roman, u vrednosti od 4.000 dolara. Nekoliko godina kasnije on napušta Paramaunt i otkupljuje prava za *Tortilja Flet*, da bi nakon značajnog uspeha koji je postigao film *Plodovi gneva*, odlučio da autorska prava proda studiju MGM u vrednosti od 90.000 dolara po rečima Stajnbeka. Tako je tek u aprilu 1942. godine, sedam godina nakon otkupljivanja autorskih prava i dve godine nakon filmskih adaptacija *O miševima i ljudima* i *Plodova gneva*, i film *Tortilja Flet* konačno snimljen u produkciji Metro Goldwin Majera (Davis 1975: 48). Glejzer je ostvario ogromnu zaradu u ovoj transakciji i najviše se zalagao za njegovu filmsku produkciju. Međutim, njegov dotadašnji rad na pisanju scenarija, koji su predstavljali adaptacije književnih dela, nije se pokazao kao uspešan, a ništa značajniji talenat nije pokazao ni drugi koscenarista na ovom filmu Džon Li Mahin, koji je već sarađivao sa režiserom Viktorom Flemingom i najznačajniji uspeh ostvario kao koscenarista u filmu *Hrabri kapetan* (Davis 1975: 48). Na žalost, najveći nedostatak ove filmske adaptacije može se pripisati upravo scenaristima Glejzeru i Mahinu koji su isuviše pojednostavili osnovnu priču ovog romana da bi u poslednjoj trećini filma čak u potpunosti odstupili od Stajnbekove prvobitne ideje i zamisli. To je osnovni razlog zašto se ova filmska adaptacija svrstava u slobodne, jer su napravljena značajna odstupanja u odnosu na originalno delo kako bi se izbegla tragična

glavnu mušku ulogu u ovom filmskom ostvarenju. Zatim je usledila i čuvena filmska adaptacija *Čarobnjaka iz Oza (The Wizard of Oz)* iz 1939. godine i kao vrhunac njegovog režiserskog uspeha filmsko ostvarenje *Prohujalo sa vihorom (Gone With the Wind)* 1939. godine za koje dobija nagradu Oskar za najbolju režiju (Sragow 2008: 501).

završnica Stajnbekovog romana i omogućio holivudski hepiend. U želji da se adaptacija svrsta u žanr komedije ovakav preokret bio je neizbežan, ali to ne umanjuje činjenicu da je scenario previše pojednostavio i gotovo banalizovao Stajnbekovu osnovnu premisu.

Glumačka postavka ovog filma sastojala se od velikih holivudskih zvezda i sjajnih umetnika, međutim, oni nisu uspjeli da adekvatno prenesu karakterizaciju likova Stajnbekovog romana. Glavna uloga Pilona poverena je MGM-ovoj velikoj zvezdi Spenseru Trejsiju koji se od svih glumaca najviše potrudio da dočara kako lirske elemente u karakterizaciji glavnog junaka, tako i elemente ironije bliske Stajnbekovoj zamisli. Međutim, filmski kritičari mu zameraju da je u svojoj glumačkoj interpretaciji više podsećao na lik portugalskog moreplovca koga je ovekovečio u filmu *Hrabri kapetan* iz 1937. takođe u režiji Viktora Fleminga. Džon Garfield je dobio ulogu Denija za koju su kritičari smatrali da je lik koga je glumio više podsećao na momka iz Njujorka nego na Meksikanca, dok se najveća zamerka kritike odnosila na ulogu Dolores Ramirez koja je poverena Hedi Lamar. Naravno ovakva vrsta kastinga holivudskog studija imala je za cilj da velika imena filmskih zvezda privuku što veći broj publike u bioskope a da pri tom nije toliko vođeno računa o tome da li će ovakav izbor glumaca zaista verno oslikati život siromašnih Meksikanaca Tortilja Fleta. Svakako glamurozni izgled Hedi Lamar ni u jednom trenutku ne upućuje gledaoca na težak i siromašan život jedne Meksikanke, i upravo ovakvi izbori u glumačkoj postavi doprineli su neuverljivosti ove filmske adaptacije (McElrath 1996: 30). Kritičari, takođe zameraju glumcima što su u pokušaju da na filmu svojim junacima daju španski akcenat u govoru, zapravo napravili čitavu zbrku najrazličitijih akcenata i naglasaka. Najbolji primer je lik Pabla u interpretaciji Akima Tamirova koji po njihovom mišljenju više podseća na slovenskog seljaka nego na Meksikanca (McElrath 1996: 39). Možda je baš najupečatljiviju ulogu odigrao Frenk Morgan tumačeći lik Gusara, jednostavnog i dobroćudnog starca plemenitog srca. Frenk Morgan je već saradivao sa Flemingom glumeći čarobnjaka iz Oza u istoimenom filmu 1939. Morgan je u sporednoj ulozi Pirata, svojom glumom uspeo da nadmaši glavne likove kao što su Pilon i Deni i da pruži publici najuverljiviju glumačku interpretaciju svog lika, koji je zaista dosledno oživeo na velikom platnu Stajnbekovu zamisao.

Prvih osam poglavlja Stajnbekovog romana, zapravo ima za cilj da prikaže formiranje grupe paisanosa, među kojima se uspostavlja snažna veza prijateljstva, na kojoj se tematski zasniva čitav narativni tok romana. U samom predgovoru Stajnbek uvodi čitaoca u priču rečima:

Kad se govori o Denijevoj kući misli se na zajednicu čiji su delovi ljudi, zajednicu koja je zračila milinom i veseljem, čovekoljubljem, i na kraju, mističnom tugom. Jer Denijeva kuća bila je donekle nalik na Okrugli sto, a Denijevi prijatelji bili su donekle nalik na vitezove. A ovo je priča o tome kako je družina rođena, kako se rascvetala i prerasla u lepu i mudru organizaciju. Priča se bavi pustolovinama Denijevih drugova, dobrom koji su činili, njihovim mislima i nastojanjima. Naposljetku, ova nam priča kazuje kako se talisman izgubio i kako se skup raspršio (Steinbeck 1982: 5).

Koristeći se strukturnim i tematskim elementima Malorijevog dela *Arturova smrt*, Stajnbek je stvorio modernu alegoriju o čoveku kao jedinki i kao sastavnom delu društvenog organizma. S obzirom da su čitaoci u prvom izdanju romana potpuno zanemarili elemente legende o kralju Arturu i vitezovima okruglog stola, Stajnbek je u predgovoru sledećeg izdanja jasno naznačio strukturnu zamisao svoje priče. Međutim, filmska adaptacija će u potpunosti zanemariti ovakvu vrstu strukturne paralele dveju priča i formirati svoj jedinstveni narativni tok.

Stajnbek, takođe u predgovoru romana objašnjava ko su zapravo paisanosi nosioci ove priče:

Šta je paisano? Mešavina španske, meksičke i raznovrsne kavkaske krvi. Njegovi preci žive u Kaliforniji sto – dvesta godina... Još nezaraženi komercijalizmom i nenagrizeni složenim sistemom američkog poslovanja, paisani nemaju ništa što bi se moglo ukrasti, izrabiti ili založiti – stoga ih taj sistem i nije previše ugrozio (Steinbeck 1982: 5).

Film započinje uvodnom špicom u čijoj pozadini je studijska postavka kvarta Tortilja, nakon čega sledi kratak narativni opis koji uvodi gledaoce u priču i predstavlja kratku verziju Stajnbekovog uvoda u romanu: „U kalifornijskim brdima izvan starog lučkog grada Montereja žive dobroćudni ljudi puni smeha i srdačnosti – paisanosi. Oni i njihovi preci živeli su tu stotinu ili dve stotine godina u vlastitom malom svetu pod nazivom Tortilja Flet“ (Fleming 1942: 1). Nekoliko različitih filmskih kadrova prvo pokazuje zaliv Monterej i okolna brda da bi potom uveo u priču glavne likove: Denija koji je prikazan kao romantični heroj, bezbrižni ljubavnik, vetropir ali i kavgađija; Pilon je njegov mentor, šarmantni vođa svih siromašnih paisanosa; Pablo je treći član ove družine, gotovo stereotipna karikatura lenjog Meksikanca; Dolores Ramirez je Denijeva ljubavnica koja želi da ga odvoji od besposlenog načina života sa željom da započnu brak i steknu

ugled u društvu; Pirat je dobroćudni starac koji će u Pilonu probuditi i onaj humaniji deo njegove inače dvolične ličnosti.

Filmska priča započinje dolaskom advokata u Tortilja Flet kako bi prepisao na Denija dve kuće koje mu je deda ostavio u nasledstvo. Međutim, on saznaje od lukavog Piona i Pabla da je Deni proveo noć u zatvoru zato što je u napadu pijanstva razbijao prozore. Pion odvodi advokata u zatvor da se vidi sa Denijem koji u početku odbija da prihvati svoje nasledstvo jer ne želi da mu se nameće bilo kakva vrsta odgovornosti⁴². Likovi paisanosa su ovde prikazani u skladu sa Stajnbekovom zamisli koji ih predstavlja kao ljude koji nisu materijalisti i koji prema advokatovim rečima, prosto ne razumeju duh američke kulture koja se zasniva na vlasništvu i posedovanju imovine. Na taj način Stajnbek jasno ocrta svoj satiričan pristup američkom društvu čija se dobrobit zasniva na gomilanju materijalnih sredstava. Već na samom početku Pionova dvoličnost dolazi do izražaja i on uspeva da ubedi Denija da mu sat koji mu je deda ostavio ionako nije potreban i da će mu taj sat samo predstavljati dodatnu brigu i strah da ga neko ne ukrade. Sat je prikazan u krupnom planu kao neka vrsta metafore koja ima svoje simbolično značenje i predstavlja materijalističko društvo kome se paisanosi protive i koga odbacuju sa prezirom. Pion će laskanjem i komplimentima trampiti sat za tri galona vina a zatim ubediti zatvorskog čuvara da pusti Denija na slobodu, pod izgovorom dobrog vladanja, kako bi mogao da poseti svoj novi dom. Penjući se uzbrdo ka Tortilja Fletu Deni upoznaje Dolores Ramirez i ljubav među njima se rađa već na prvi pogled, što je prikazano krupnim planovima ova dva lika⁴³. Oni počinju međusobno da flertuju ali ih Pion grubo prekida, upozoravajući Denija da su takve devojke opasne jer žele da se udaju i zasnuju porodicu. Uvodni deo filma završava se scenom u kojoj paisanosi pristižu u prvu kuću koju je Deni nasledio gde započinje njihova pijanka⁴⁴ (Tibbetts 2005: 459).

Kako bi kupili koji galon vina, Pion predlaže da se prodaju pojedine stvari koje su se zatekle u kući koju je Deni nasledio. Kada se Deni tome suprotstavi, Pion u pokušaju da kod prijatelja izazove osećaj krivice kaže:

Čim si postao kućevlasnik odmah si počeo da brineš za svoju imovinu. Kad je čovek siromašan on misli da kada bi imao novac da bi ga podelio sa svojim prijateljima,

⁴² Pogledati fotografiju 42 u Prilogu 1

⁴³ Pogledati fotografiju 43 i 44 u Prilogu 1

⁴⁴ Pogledati fotografiju 45 u Prilogu 1

a onda kada novac pristigne njegove lepe misli odlepršaju. On zaboravi na svoje prijatelje koji su sve delili sa njim dok je bio siromašan (Fleming 1942: 15).

Deni pristaje na sve a Pilon se ni tu ne zaustavlja već ga nagovara da se udvara komšinici gospođi Morales, kako bi na poklon dobili i neko pile. Tako im polazi za rukom da se domognu hrane i pića, pa veseli paisanosi uz pevanje šaljivih pesama započinju proslavu u čast Denijevog nasledstva⁴⁵.

Nalik uvodnom delu i sledeća scena dosta blisko prati nit originalne Stajnbekove priče, mada previše pojednostavljuje karaktere glavnih likova. Za razliku od romana, u filmu se ne prave paralele sa vitezovima okruglog stola i zapravo nema nikakvih implikacija o legendi o Kralju Arturu, pa ipak način na koji se paisanosi okupljaju u Denijevom domu da proslave njegovo nasledstvo i sreću koja mu se osmehnula, svakako podseća na jasno naznačenu ideju Stajnbekove zamisli o Arturovim vitezovima. Nakon toga uslediće nova komična scena u kojoj Pilon odlučuje da od Denija iznajmi njegovu drugu kuću, a pošto nema novca za rentu taj problem odmah rešava tako što je on daje u zakup prijatelju Pablu. Pilon je zabrinut da ukoliko bi ostao dužan Deniju ta vrsta duga bi ga zauvek lišila slobode. Upravo će to i biti povod prve veće svađe između Denija i Piona, kada mu Deni na ime rente zatraži novac kako bi Dolores kupio bombonjeru na šta mu Pilon predlaže da ode i čisti lignje ako mu je novac toliko neophodan. To će povrediti Denijevu sujetu jer zašto bi on kao kućevlasnik dozvolio sebi da se bavi takvim poslovima.

Već naredne večeri, tokom njihovog slavlja zbog useljenja u drugu kuću, dolazi do požara. Gubitkom druge kuće rešava se problem i Denijevog vlasništva i Pilonovog i Pablovog duga radi iznajmljivanja, tako da svaka briga koje posedovanje materijalnih stvari nosi sa sobom, za njih biva rešena.

Dopustio je sebi mali konvencionalni bes prema nebrižnim prijateljima, časak je tugovao nad prolaznošću zemaljskih dobara, po čemu su duhovna dobra dobila na vrednosti. Razmišljao je o izgubljenom ugledu čoveka koji iznajmljuje kuću; i kad se sav taj metež dužnih i prikladnih osećaja raspleo i otplavio, on konačno zapade u svoje pravo raspoloženje, u čuvstvo olakšanja nad gubitkom bar jednog tereta. – Da kuća nije izgorela, ja bih se polakomio na najamninu – pomisli. – Moji su prijatelji ohladneli prema meni, jer su mi dugovali novac. Sad opet možemo biti slobodni i srećni (Steinbeck 1982: 49).

⁴⁵ Pogledati fotografiju 46 i 47 u Prilogu 1

U filmu Denija vest o požaru i gubitku kuće nimalo ne dotiče, jer je obuzet Ramirezovom u koju je zaljubljen, a koja hladno odbija njegovo udvaranje. Za razliku od romana, u filmu je posvećeno mnogo više pažnje Denijevom udvaranju i odnosu sa Dolores⁴⁶. Deni se čudi zašto bi tako lepa devojka poput nje radila u fabrici konzervi a ona mu odgovara da kao i svaka druga devojka i ona zapravo želi dom i decu a da joj je za to potreban suprug. Ona je iznenađena kada čuje od Denija da on nema nikakav posao, ali on se hvali kako je vlasnik dve kuće i kako živi od rente. U tom trenutku pojavljuje se Pablo koji mu saopštava da mu je kuća izgorela u požaru ali Deni se na to ne obazire i nastavlja sa udvaranjem pokušavajući da poljubi Dolores. Dolores pokazuje svoju vatrenu latinsku narav, preteći Deniju da će ga ubosti makazama ako odmah ne napusti njenu kuću⁴⁷. Ona zapravo brani svoju čast a ujedno kaže Deniju da ne vredi ništa i da može da je potraži tek kada se bude promenio. Deni uvređeno odlazi.

Kako bi ga utešili zbog neuzvraćene ljubavi njegovi prijatelji se useljavaju u njegovu kuću i ostaju da žive u zajednici. Tako započinje njihov zajednički život a ubrzo uz Denija, Piona i Pabla pridružuju im se jedan po jedan novi član družine: Hoze Marija Korkoran, Džo Portadži i Pirat. Nalik Arturovim vitezovima, oni jedu i piju, svađaju se, upadaju u razne pustolovine, koje zatim pripovedaju jedni drugima. Uselivši se u Denijev dom paisanosi osećaju da imaju ulogu njegovog zaštitnika i rukovode se sa dva osnovna načela: da niko ne sme spavati u Denijevom krevetu i da se uvek moraju pobrinuti da u kući bude dovoljno hrane za Denija. Pilon zaključuje: „Sreća je bolja od bogatstva...Ako pokušamo da Denija učinimo srećnim, to će značiti više nego da mu damo novac“ (Burkhead 2002: 35).

Deni i njegovi prijatelji su skitnice vedrog duha koje se ne bave nikakvim poslom osim ako ih neka velika muka na to ne natera. Kako bi se domogli hrane i pića oni ne prezaju od sitnih krađa, vrdanja, podvala ili lukavstva, živeći srećno i zadovoljno u uslovima bez struje, tekuće vode ili dodatne odeće. Oni žive za svakodnevna zadovoljstva i sve što žele je nešto hrane, dosta crnog vina i neko prijatno mesto gde bi sedeli i pričali svoje doživljaje a ponekad se upuštaju i u neku ljubavnu avanturu. „Ljubav i borba, i pomalo vina, onda si uvek mlad, uvek srećan,“ kaže Pilon (Fleming 1942: 19). Novac im je potreban ponekad samo za vino i žene. Iako krše zakon oni ipak

⁴⁶ Pogledati fotografiju 48 u Prilogu 1

⁴⁷ Pogledati fotografiju 49 u Prilogu 1

nisu kriminalci. Oni nisu lišeni savesti i osećaja pravde, ali istovremeno nisu ni oličenje vrline ili pouzdanosti, tako da svako ko bi se u njih pouzdao mogao bi zbog toga zažaliti. Oni su i veliki moralizatori ali se te njihove priče svode na pronalaženje opravdanja za ispunjene vlastitih potreba i želja, obično na tuđu štetu. Oni su simpatični buntovnici čiji život je u potpunoj suprotnosti sa komercijalnom civilizacijom koja ih okružuje. Paisanosi Tortilja Fleta u sebi nose vrednosti običnih ljudi nižih slojeva koje su po Stajnbeku daleko plemenitije od onih koje nameće komercijalno kapitalističko društvo (Fontenrose 2011: 111).

Međutim, paisanosi nisu prikazani isključivo kao prevaranti i besposličari koji se opijaju po čitav dan, užasavajući se bilo kakvog pošteno plaćenog posla koji bi ih lišio njihove dragocene slobode. Oni u sebi imaju i humanu crtu i želju da pomognu ljudima u nesreći što im daje karakteristike viteške prirode. To je najbolje ilustrovano scenom u kojoj oni čine svoje prvo dobro delo tako što priskaču u pomoć mladom ocu, meksičkom kaplaru, koji se pojavljuje sa bolesnom bebom u naručju. Ova scena u filmu je značajno izmenjena u odnosu na originalnu priču kako bi se ublažila Stajnbekova ideja da se prikaže stradanje siromašnih i obespravljenih ljudi u nevolji, a publici prikazala još jedna epizoda sa srećnim završetkom.

U romanu šesnaestogodišnji nesrećni mladić napušta meksičku vojsku nakon što ga je žena ostavila i otišla sa njegovim nadređenim kapetanom. Pošto mu je kapetan pretio životom, mladić je napustio vojsku sa detetom u rukama, uputivši se u novi svet sa nadom da će ga tamo sačekati bolji život, ponavljajući stalno iste reči, da će njegov sin kad poraste postati general. Iako ga paisanosi primaju u svoj dom u želji da mu pomognu, već je prekasno. Dete umire, a mladić odlučuje da se vrati služenju vojske gde će možda jednog dana moći da postane oficir. Kada ga upitaju zbog čega je želeo da njegov sin postane general, da li je računao da će se na taj način osvetiti kapetanu za zlo koje mu je naneo, plemeniti mladić odgovara: „Dužnost je oca da nastoji oko dobra svog deteta. Hteo sam da Manuel ima mnogo više dobrih stvari nego što sam ih sam imao“ (Steinbeck 1982: 109). Ovakva izjava svedoči o plemenitoj nameri mladića čija dela nisu vođena osvetoljubivošću već nadom i željom za nekim boljim životom. Ujedno Stajnbek povlači paralelu između njega i Denija koji simbolično predstavlja očinsku figuru za njegove prijatelje kojima je podario krov nad glavom i na taj način se odrekao slobodnog načina života.

U filmu, zaplet je potpuno drugačiji. Paisanosi nailaze na nesretnog mladića koji nosi bebu u naručju. Kada ga upitaju gde se uputio, on im objašnjava da mu je žena umrla od gripa i da je on

sa detetom pošao kod svoje majke u Santa Kruz. Na putu je prespavao u šumi pa se dete razbolelo. Paisanosi ga dovode u Denijevu kuću i saznaju da beba ništa nije jela već dva dana. Pilon diže uzbunu da se nešto mora preduzeti pod hitno kako dete ne bi umrlo od gladi i šalje Denija kod Dolores da donese kozje mleko⁴⁸. Ova inače tragična scena u romanu potpuno je promenjena i stavljena je u funkciju daljeg razvoja odnosa između dvoje ljubavnika. Dok Dolores hrani bebu, Deni je zaljubljeno posmatra potpuno opčinjen ovakvim prizorom⁴⁹. Dolores takođe koristi trenutak da spomene kako Deni ima lepu kuću i kako bi se ona dala srediti kada bi se tu našla ženska ruka da je dovede u red i da izbacila iz kuće neke suvišne stvari, aludirajući na Pilonu i ostatak družine. Nakon toga velikodušnost glavnih junaka naglašena je kada oni sakupljaju poslednji novac koji imaju u džepu, kako bi kupili kartu za autobus i pomogli nesrećnom mladiću. Na ovaj način scenaristi su pokušali da ovu scenu iskoriste kako bi prikazali plemenitost i velikodušnost glavnih junaka ali izbacujući sve tragične elemente. Cilj filmske komedije bio je da zabavi i nasmeje publiku, stoga smrt deteta nikako nije mogla biti prikazana na velikom platnu, pa je još jedna tragična nit priče zamenjena hepiendom.

Još jedna važna scena u romanu koja svedoči o njihovoj plemenitosti i želji da se pomogne siromašnima je scena u kojoj paisanosi odlučuju da obezbede hranu za samohranu majku Terezu Kortez koja svoju decu odgaja na tortiljama i pasulju⁵⁰. Tereza je majka devetoro dece koje odgaja zajedno sa svojom majkom u teškim životnim uslovima i koji preživljavaju jedući celoga života pasulj koji sakupljaju na poljima nakon uspešne žetve. Međutim, nakon što je rod pasulja podbacio zbog loših vremenskih uslova, cela porodica našla se u opasnosti od gladi. Hoze Marija saznaje za njihovu nevolju i odlazi u Denijevu kuću da ispriča prijateljima o nesreći koja je zadesila ovu mnogobrojnu porodicu. Paisanosi su se zavetovali da deci moraju pomoći da ne umru od gladi pa su počeli da prikupljaju velike količine najrazličitije hrane na koju deca zapravo nisu navikla. Njihovo dobro delo zamalo je moglo dobiti tragičan kraj jer su se deca razbolela jer njihovi stomaci nisu navikli na druge vrste namernica osim pasulja. Kako bi se iskupili za svoju grešku oni odlaze u krađu i donose ogromne količine pasulja u Terezinu kuću. Na ovaj način crnim humorom Stajnbek gradi tragikomičan zaplet i kod čitaoca izaziva istovremeno tugu, saosećanje i smeh. Paisanosi jesu spremni na greh i krađu ali u cilju nekog višeg dobra što još jednom naglašava

⁴⁸ Pogledati fotografiju 50 u Prilogu 1

⁴⁹ Pogledati fotografiju 51 i 52 u Prilogu 1

⁵⁰ Pogledati fotografiju 53 u Prilogu 1

njihovu vitešku prirodu. Vrhunac Stajnbekove ironije je sama završnica scene u kojoj on kaže da je pored obilja hrane Tereza dobila još jedan dar, a to je još jedno dete na putu, koje joj je neko od paisanosa podario.

I ova scena nije našla mesto u filmskoj adaptaciji mada su likovi Tereze i njene dece iskorišćeni u filmu kako bi se još jednom podvukla komična nota. Akcenat nije stavljen toliko na njihovo siromaštvo i opasnost da mogu umreti od gladi, već na komični komentar lokalnog doktora koji u filmu dolazi da ih pregleda i proveriti njihovo zdravlje. On je začuđen kada mu dečak saopštava da svaki dan za sva tri obroka jede pasulj i tortilje, pitajući se kako je moguće da sva deca imaju tako zdrave zube⁵¹ (Fleming 1942: 51).

Jedna od najznačajnijih epizoda kako u romanu tako i na filmu je scena u kojoj se pojavljuje Pirat, dobroćudni starac i skitnica, koji živi u šumi sa svojim psima lutalicama. U početku, Pilon u njemu vidi naivnu žrtvu koju bi mogao da iskoristi i da mu ukrade teško stečeni novac koji starac krije zakopan u šumi. Pilon svojom slatkorečivošću uspeva sa lakoćom da ubedi naivnog starca kako su on i njegovi prijatelji zabrinuti za njega i kako žele da se on doseli u njihovu kuću. U ovoj filmskoj sceni, Piratov lik dat je u krupnom planu, dok su njegove oči ispunjene suzama, pokazujući svu melodramatičnost scene u kojoj je starac dirnut ovakvim izlivom prijateljstva i ljubavi⁵².

Kada se Pirat doseli u Denijevu kuću, družina će odmah početi sa strašnim pričama o krađi novca koje su se dešavale ljudima koji su ga zakopavali u šumi. Deni je iznenađen kada zatekne Pirata i njegove pse u svom domu, ali kada čuje od Piona da nesrećni starac krije veliki novac i on će se polakomiti, tražeći da pozajmi sumu koja mu je potrebna kako bi kupio ribarski brod. Paisanosi uspevaju da ga zaplaše pričom o lopovima, tako da Pirat sav svoj novac dobrovoljno predaje prijateljima na čuvanje: „Vi ste moji prijatelji, moji jedini prijatelji i niko mi ne može ukrasti novac ako ga vi budete čuvali za mene“ (Fleming 1942: 63). Kada Pilon i ostatak družine čuju čitavu starčevu priču u kojoj im on govori o tome kako mu se jedan od pasa teško razboleo ali da ga je Sveti Franja spasao od sigurne smrti i da je zbog toga rešio da godinama sakuplja granje i prodaje ga, kako bi uštedeo neophodni novac da kupi zlatni svećnjak kojim bi se ovom svecu

⁵¹ Pogledati fotografiju 54 u Prilogu 1

⁵² Pogledati fotografiju 55 u Prilogu 1

zahvalio na ukazanoj milosti; starčeva priča kod paisanosa ipak budi sažaljenje i naklonost i oni odustaju od namere da ga opljačkaju i donose odluku da mu pomognu da ostvari svoju zamisao, te tako započinje njihova humana misija. Potpuno nesvestan njihove prvobitne namere, naivno verujući u ljudsku plemenitost, Pirat je dirnut njihovom brigom za njegovo dobro i željom za prijateljstvom, što ga čini presrećnim. Stajnbek je želeo da naglasi da je priroda ovih ljudi suštinski dobra i plemenita uprkos mnogim moralnim iskušenjima, zbog čega je i želeo da im posveti ovaj roman (Burkhead 2002: 34). Naravno filmska verzija lišena je nekih satiričnih elemenata originalne Stajnbekove priče i više je prožeta sentimentalnom melodramom.

Denijeva družina još jednom će se zavetovati na lojalnost i Piratova vreća sa novčićima postaje za njih neka vrsta svetog grala koji simbolično predstavlja osnov njihovog prijateljstva. Kada Džo Portadži, pokuša da ukrade Piratov novac, cela družina će se obrušiti na njega i kazniti ga batinama. U filmu, Pirat postaje simbolično neka vrsta sveca paisanosima i veći broj scena posvećen je baš ovoj priči koja preuzima primat i zbog svoje sentimentalne prirode pomalo narušava čitavu Stajnbekovu prvobitnu ideju koja se zasnivala na ironiji i satiri. Frenk Morgan drži nekoliko nadahnutih govora u čast Svetog Franje dok ga kamera snima u krupnom planu a lice mu biva obasjano mekom svetlošću koja dopire sa nebesa. Dok je takva vrsta pseudo pobožnosti bila uobičajena u filmovima toga vremena, svakako možemo zaključiti da nije imala nikakvih dodirnih tačaka sa Stajnbekovom ironičnom premisom. Moramo uzeti u obzir da je holivudska produkcija tog vremena pod uticajem Produkcijskog koda, nametala ideju pobožnosti, pa samim tim i mogućnost pokajanja i iskupljenja za počinjene grehe. Otuda je filmska adaptacija toliko pažnje posvetila liku Pirata, jer je on zaslužan za preobražaj kroz koji paisanosi prolaze, te od skitnica, lopova i pijanaca postaju saosećajni, plemeniti i požrtvovani prema bližnjima. Ovakva poruka bila je u skladu sa pravilima Produkcijskog koda i verskim učenjima pa je samim tim i odobrena od strane holivudskih studija.

Scena kojoj je posvećeno dosta pažnje je ona u kojoj Pirat kupuje zlatni svećnjak Svetom Franji i odnosi ga u crkvu. Ona je poslužila kao odličan primer preobražaja glavnih junaka čija humanost i požrtvovanost dolaze do izražaja u trenutku kada Pirata treba obući za crkvu. Družina prvo sakuplja nešto malo novca koji daju Piratu da sebi kupi novo odelo, međutim, kada on potroši sav novac na šarenu maramu i pojas, oni su prinuđeni da sa sebe skinu vlastitu odeću kako bi ga obukli za misu. Iz tog razloga oni nisu u stanju da i sami prisustvuju misi, ali su zadovoljni što

vide Pirata srećnog i raduju se činu u kome je njihov prijatelj uspeo da ostvari svoj veliki san. Ovakva scena je istovremeno omogućila da se u film unesu komični elementi koji će publiku nasmejati i zabaviti.

Vrlo vešto u filmu su kombinovani elementi koji upućuju na pobožnost i hrišćansku velikodušnost sa komičnim elementima, stvarajući na taj način komediju koja u sebi nosi i prave hrišćanske vrednosti što se uklapalo sa osnovnim premisama Produkcijskog koda. Pirat odlazi u crkvu gde suznih očiju posmatra zlatni svećnjak i sluša propovednikove reči kojima on hvali Piratovu požrtvovanost i veru. U tom trenutku u crkvu ulaze i njegovi psi koji su navikli da se od njega ne odvajaju. Vrlo vešto režiser na ovaj način kombinuje nadahnuti sveštenikov govor o hrišćanskim vrlinama sa jednim nadasve komičnim prizorom laveža razigranih pasa u sred crkvene mise i takvim kontrastom uspešno gradi komični vrhunac⁵³. Nakon službe Pirat odlazi u šumu sa svojim psima kako bi pred njima održao misu i sa njima podelio svoje najsrećnije trenutke u životu.

Denijev odnos sa Dolores Ramirez takođe je ulepšan i prikazan u nešto drugačijem svetlu nego što je to slučaj u romanu. Stajnbek njen lik prikazuje na sledeći način:

Nije bila lepa, ta suvonjava *paisana*, ali je u pokretima njenoga tela dremala izvesna čulnost; a glas joj beše grlen, što je nekim muškarcima zvučalo kao nagoveštaj. U njenim očima, malo maglovitim, znala je zaiskriti pospana strast, privlačna i puna otvorenog poziva onima kojima je putenost bila važna. U trenucima goropadnosti nije bila poželjna, ali budući da su je dovoljno često obuzimala ljubavna raspoloženja, dobila je nadimak »Poslastica Ramirez iz Tortilja Fleta«...Istina je da je njen glas inače bio vrištav, njeno lice britko i tvrdo poput sekire, njeno telo nezgrapno, a njene namere sebične. Njen mekši ja savladavao ju je jednom ili dva puta nedeljno, i to obično uveče. (Steinbeck 1982: 90).

Izbor Hedi Lamar u ulozi Dolores svakako se nimalo ne uklapa u ovakvu Stajnbekovu viziju glavnog ženskog lika. Naravno, velika holivudska zvezda značila je veliku popularnost kod publike, zbog čega je njen lik u filmu takođe pretrpeo značajne izmene. Daleko od nezgrapne ženske prilike grubih crta lica, Hedi Lamar⁵⁴ očarava publiku svojom lepotom pa je samim tim izmenjena i njena karakterna ličnost, stoga, njena nežna ženska strana dominira nad vatrenom latinskom naravi.

⁵³ Pogledati fotografiju 56 u Prilogu 1

⁵⁴ Pogledati fotografiju 57 u Prilogu 1

Deni joj se udvara i pridobija njenu naklonost tako što joj poklanja pokvareni usisivač za koji je trampio svoju gitaru. Dolores ponosito gura usisivač kroz kuću, uprkos tome što ne radi, jer nema motor, niti njena kuća ima struju; ali on je statusni simbol koji nju uzdiže na društvenoj lestvici. U filmu, scenaristi unose izmene u odnosu na originalnu priču i polako počinju sa transformacijom Denijevog lika koji se, kada postane svestan da se ne može domoći novca na lakši način, ipak odlučuje da prihvati posao na ribarskom brodu. Pilon i njegovi prijatelji zgražavaju se nad ovim prizorom, zastrašeni da će Dolores uspeti u svojoj nameri da Denija nagovori na brak, još jednom posežu za lukavstvom i lažima, kako bi uneli razdor među ljubavnicima. Pilon ponovo igra na kartu Denijeve muške sujete pa mu govori kako se Dolores svima hvali kako će joj Deni uvesti struju u kuću i kako nije lepo što se podsmeva svom vereniku. Povrh svega Pilon će ukrasti usisivač i trampiti ga za vino. Uslediće još jedna scena koja je dodata filmskom narativu, a to je žustra svađa dvoje ljubavnika u kojoj Dolores optužuje Denija da je najobičniji lopov koji je ukrao svoj vlastiti poklon⁵⁵. Deni joj prebacuje da je slagala kada je svima ispričala da će je on oženiti, nakon čega dobija šamar a Dolores u suzama govori da se nikada neće udati za njega. Cilj ovakve scene u filmu bio je da se učini zanimljivijim zaplet priče dvoje ljubavnika, da se unese element strasti i melodrame, koju su scenaristi vešto obojili komičnim elementima kada u samoj završnici Dolores uplakana, jecajući, dočekuje svog drugog udvarača rečima: „tako sam srećna što vas vidim“ (Fleming 1942: 72).

Dok je Stajnbek u romanu liku Dolores posvetio jedno poglavlje, u filmu njihova ljubavna priča čini značajan deo filmskog narativa. Ovde je motiv ljubavi poslužio kao osnovni motiv za transformaciju Denijevog lika od skitnice i pijanice do uzornog građanina društva. Stoga, upravo u liku Denija vidimo i najveće odstupanje od Stajnbekove originalne zamisli tragičnog heroja koji strada kako bi ostao veran idealu lične slobode. U holivudskoj adaptaciji Deni je samo još jedan nezreli mladić koji živi ruspunim boemskim životom beskućnika do trenutka kada upozna voljenu osobu. Tada je spreman da svoj ideal slobode podredi društvenim normama kako bi poput ostalih ostvario ideju američkog sna.

Nakon burne svađe sa Dolores, Deni napušta posao, počinje da se opija, besan na svoje prijatelje za koje zna da su izazvali čitav nesporazum. On baca na njih kamenice nazivajući ih „pacovskim gnezdrom“ (Fleming 1942: 71). Stajnbekova priča o Denijevom ludilu i

⁵⁵ Pogledati fotografiju 58 u Prilogu 1

nezadovoljstvu, iskorišćena je u filmskom narativu, ali sa drugačijim motivom, što vodi priču u potpuno različitom pravcu od Stajnbekove. Deni se sukobljava sa Dolores u fabrici konzerva u kojoj radi. Ljutiti upravnik zahteva od njega da napusti fabriku ali Deni u besu započinje tuču u kojoj strada tako što glavom udara u mašinu. Dok Deni leži u bolnici u komi, Dolores u besu optužuje Piona da je on odgovoran za Denijevo stradanje. Pion ophrvan tugom besciljno luta šumom u kojoj zatiče Pirata kako prepričava svojim psima sve detalje crkvene mise⁵⁶. U tom trenutku jaki sunčevi zraci probijaju se kroz gusto rastinje bacajući svetlost na Pirata i njegove pse na šta on ushićeno kaže da mu se Sveti Franja ponovo javio⁵⁷. Po mišljenju kritike ovakva filmska scena je zaista suvišna, jer svojim sentimentalizmom samo upućuje na preteranu bogobojažljivost. Svakako je svoj ideo u tome imao zahtev Produkcijskog koda koji je nametao svoju zamisao o hrišćanskom preobražaju grešnika koje treba privesti pravoj veri.

Ovakva zamisao prenosi se i u narednu filmsku scenu u kojoj Pion ulazi u crkvu kako bi se pomolio Svetom Franji da poštedi život njegovog prijatelja. Pion oseća grižu savesti i obećava svecu da će mu kupiti još jedan zlatni svećnjak ako spasi Denijev život. U skladu sa holivudskim hepiendom, Deni se potpuno oporavlja, miri se sa Pionom i ženi sa Dolores. Pion po prvi put u životu počinje da radi u fabrici kako bi zaradio novac za svećnjak koji je obećao, međutim, sveštenik mu predlaže da kupi ribarski čamac za Denija kako bi mu pomogao. Na taj način u filmskoj adaptaciji istoimenog romana Pion okajava svoje grehe i doživljava iskupljenje, dok Deni i Dolores postaju tipičan primer pripadnika srednje klase čija će buduća porodica živeti od poštenog rada. U završnoj sceni filma i druga Denijeva kuća izgori u požaru zbog čega Pion i ostatak družine odlaze ponovo da spavaju na plaži pod vedrim nebom kao što su to nekada činili⁵⁸. U duhu komedije situacije, film je svojom srećnom završnicom ispunio očekivanja publike ali u poređenju sa originalnim delom, adaptacija je značajno odstupila od autorove originalne zamisli.

Stajnbekov roman ima tragičan završetak i komični i satirični elementi ovog romana poprimaju gorak ukus u njegovoj završnici. Poslednja četiri poglavlja romana govore o Denijevom propadanju, neizbežnoj smrti koja uzrokuje raspad ove vesele družine. Deni je u početku ljut i

⁵⁶ Pogledati fotografiju 59 i 60 u Prilogu 1

⁵⁷ Pogledati fotografiju 61 u Prilogu 1

⁵⁸ Pogledati fotografiju 62 u Prilogu 1

nervozan jer se priseća nekadašnjih prošlih vremena kada nije posedovao kuću već je spavao pod vedrim nebom u prirodi osećajući se potpuno slobodnim:

Dok je Deni razmišljao o izgubljenim starim vremenima, mogao je ponovo prizvati u sećanje neusporediv ukus ukradene hrane, pa bi ga obuzimala čežnja za tim starim danima. Budući da ga je njegovo kućevlasništvo izdignulo na društvenoj lestvici, on se i ređe tukao. Opijao bi se, ali ne tako neumereno. Uvek ga je pritiskala težina vlastite kuće; uvek odgovornost prema vlastitim prijateljima (Steinbeck 1982: 153).

On postaje depresivan i postepeno gubi razum: „Njegove oči nisu sjale ni željom, ni nezadovoljstvom, ni radošću, ni patnjom“ (Steinbeck 1982: 167). Njegovo stanje se samo pogoršava, jer on ne može biti srećan kao kućevlasnik koji je na sebe preuzeo brigu o grupi odraslih ljudi jer to ugrožava njegovu slobodu, bezbrižnost i raznolikost nekadašnjeg života. Iako prodaje kuću Toreliju u želji da povрати slobodu, to mu ne polazi za rukom, jer je osetio da pripada jednoj većoj grupi te posle takvog zajedničkog života sa prijateljima, on ne može da se vrati samoći jer u njoj više ne nalazi nekadašnji mir i sreću (Burkhead 2002: 38). Prijatelji su takođe spremni na najveću moguću žrtvu kako bi mu pomogli u nevolji, stoga počinju da rade u fabrici konzervi kako bi zaradili neophodan novac i priredili mu proslavu. U nadi da će ga oraspoložiti, njegovi prijatelji mu priređuju zabavu, međutim, pod dejstvom alkohola Deni postaje besan i sukobljava se sa njima. Izjurivši iz kuće u napadu ludila i želji za borbom, pada niz liticu gde ostaje na mestu mrtav. Nakon toga njegovi prijatelji spaljuju kuću, kao neku vrstu počasti palom heroju.

Deni je upao u zamku vlastitih protivrečnih želja za mirnim i lagodnim životom i potrebe za nekontrolisanom slobodom. Taj misteriozni neprijatelj sa kojim Deni vodi svoju poslednju bitku je zapravo teret civilizovanog društva koji je i samom Stajnbeku sve teže padao. Deni je poput nekog stvorenja iz divljine koje strada, ne kao žrtva društvenog sistema, već njegova samodestrukcija potiče iz sopstvenog pokušaja da promeni svoju iskonsku prirodu. Sam Stajnbek u pismu upućenom prijatelju Džordžu Olbiju kaže: „Čovek mrzi nešto u sebi samom. On je u stanju da savlada bilo kakvu prirodnu prepreku izuzev samoga sebe“ (French 2011: 198).

Paisanosi su očajni zbog Denijeve tragične smrti i obuzeti tugom što ne mogu dostojanstveno da isprate njegovu pogrebnu povorku jer im je odeća stradala tokom zabave. Zbog toga krišom prate ceremoniju u crkvi i iz prikrajka posmatraju njegovu sahranu. Osećaju se poniženo, i osramočeno puni jada i tuge što nisu kraj svog prijatelja čiji su oni zapravo najbliži

članovi porodice. Njihov vođa je mrtav a samim tim to je kraj njihovog bratstva i njihovog zajedničkog života. Oni napuštaju zgariste Denijeve kuće i odlaze svako u svom pravcu vraćajući se svojim nekadašnjim usamljenim životima. Njihov san je mrtav a sa tim i svaki pokušaj da se povinuju zakonima organizovanog društvenog sistema.

Za razliku od originalnog dela, holivudska produkcija odlučila se za hepiend u kome su prikazani svi likovi Stajnbekovog romana kako srećni slave Denijevo venčanje⁵⁹. Film je pre svega žanrovski određen kao komedija što je moralo usloviti drastične izmene u originalnoj priči. Takođe prvenstveno je osmišljen kao zabava za američku publiku koja je te 1942. godine tokom Drugog svetskog rata već dovoljno preživljavala strahote svakodnevne realnosti. Otuda je ova filmska adaptacija imala ulogu da publici podigne moral, zabavi je i omogući joj neku vrstu eskapizma. Film je dobio dosta pozitivnih kritika, ne zbog svog umetničkog dometa, već kao oblika zabave. Međutim, bilo je i negativnih komentara kao što je kritika Njujork Tajmsa: „Određena prenaplašena bogobojažljivost uvukla se u poslednji deo filma, čime je prevaziđena i očigledno nametnuta moralnost od strane Hejzovog ureda; dok je venčanje Denija i Dolores previše ulickano za atmosferu Tortilja Fleta“ (Davis 1975: 48). Meni Farber je zaključio sledeće: „MGM je obavio posao izvlačeći filozofiju Stajnbekovih paisanosa, prilagodivši se njihovim epizodama, koje je potom unakazio neverovatno lošim ukusom“ (Davis 1975: 49). Nisu svi kritičari pozitivno prihvatili ovakvu vrstu slobodne adaptacije, koja je najveći zaokret napravila u samoj završnici u kojoj su scenaristi odbacili ideju tajanstvene i brutalne Denijeve pogibije i u duhu holivudske fabrike snova, za sam kraj osmislili idealno venčanje dvoje ljubavnika uz pratnju muzike i plesa veselih paisanosa⁶⁰.

Određene izmene u filmskoj produkciji postignute su i vizuelnim sredstvima što je doprinelo melodramatičnosti same filmske priče. Neka vrsta mekog osvetljenja korišćena je u svim sentimentalnim scenama ljubavnih susreta Denija i Dolores ili Pirata i Piona u želji da se likovima da aura pobožnosti. Viktor Fleming koristio se komičnim elementima u svim onim situacijama u kojima je jedan lik trebalo da nadmudri ili prevari onog drugog, kao što je slučaj sa Pilonom koji pokušava da nadmudri Denija ili Torelija. Povrh svih ovih izmena u dramskim elementima najveća zamerka filmske kritike leži u izboru velikih zvezda kao što su Džon Garfield, Spenser Trejsi i Hedi

⁵⁹ Pogledati fotografiju 63 u Prilogu 1

⁶⁰ Pogledati fotografiju 64 u Prilogu 1

Lamar za uloge, koje im po njihovom mišljenju, nisu odgovarale i nisu na adekvatan način predstavljale likove Stajnbekovog romana. Stajnbekova prvobitna zamisao da na jednostavan i realističan način dočara život paisanosa Tortilja Fleta apsolutno se nije podudarao sa idejom holivudskih producenata, koji su napravili film koji je na glamurozan način predstavljao nevolje siromašnih ljudi koji zahvaljujući svojoj pobožnosti i iskupljenju greha bivaju nagrađeni veseljem, plesom i muzikom.

Jedna od tema romana *Tortilja Flet* svakako je tema ostvarenja američkog sna koja je zastupljena u svim značajnijim Stajnbekovim delima i u svim filmskim adaptacijama koje analiziramo u ovom radu. S obzirom da se Stajnbek poziva na Malorijevo delo *Arturova smrt* koje mu je poslužilo kao idejna i strukturna osnova narativnog toka romana, autor je zapravo morao napraviti neku vrstu obrnute klasne strukture društva. Za razliku od kralja Artura i njegovih vitezova koji pripadaju višoj klasi društvenog sistema Engleske, Stajnbekovi paisanosu su zapravo pripadnici najniže klase američkog društva. Uzevši u obzir političke i socioekonomske faktore, u Engleskoj u prošlosti moglo se očekivati da glavni junaci jedne legende budu kralj i vitezovi, međutim u Americi je potpuno prirodno da se pripadnici najniže klase mogu uzdići na društvenoj lestvici, što je osnovna premisa američkog sna. Na neki način to se i dešava Stajnbekovim paisanosima koji postaju kućevlasnici i samim tim dobijaju određeni društveni status (Burkhead 2002: 42).

Interesantan je Stajnbekov pristup mogućnosti ostvarenja američkog sna. On smatra da osoba kao usamljena jedinka ne može samostalno ostvariti ovakav cilj, ali ako se više njih sa zajedničkim snom udruži u grupu i deluje kolektivnom snagom, ostvarenje cilja je moguće. Ta ista ideja prožima sva tri pomenuta romana: *O miševima i ljudima*, *Plodove gneva* i *Tortilja Flet*. Međutim, sile prirode često se nađu na putu ljudskim željama i snovima, pa tako u *Tortilja Fletu* ljudska priroda i potreba za individualnom slobodom ugrožava ispunjenje američkog sna paisanosima. Za razliku od romana, filmska adaptacija ipak nosi drugačiju poruku, stoga individualni bunt i opiranje društveno prihvatljivim normama nije našlo mesta u ovoj adaptaciji, već je venčanje Denija i Dolores simbol prilagođavanja i usvajanja društvenih normi koji su osnov za ostvarenje američkog sna. Monterey će postati samo još jedan američki grad koji će podleći snagama komercijalizma i industrijalizacije XX veka.

Pre osamdesetih godina prošloga veka, postmodernistička književna kritika u svojim analizama nije se bavila uticajem različitih konteksta kao što je pitanje autorstva, pitanja vremena nastanka nekog dela, kulturoloških uticaja itd. Međutim, savremena književna kritika ima potpuno drugačiji pristup smatrajući da je kontekst ključan, kako za tumačenje dela, tako i za sam nastanak. Književnost nastaje pod uticajem kulture i društva ali istovremeno ona je ta koja utiče na formiranje i nastanak te iste kulture i društva (Burkhead 2002: 43). Postoji neraskidiva veza između književnosti i kulture pa tako Fuko smatra da kulturološke norme određuju oni koji imaju moć u svojim rukama, dok Bahtin smatra da u kulturi uvek postoji odupiranje dominaciji moći (Burkhead 2002: 43). Na neki način posmatrajući roman *Tortilja Flet* možemo uočiti Stajnbekov otpor kapitalističkim vrednostima koje nameće kultura američkog društvenog sistema, a ako analiziramo filmsku adaptaciju istoimenog dela, videćemo da je holivudska produkcija nametnula svoje kulturološke norme i na taj način Stajnbekove buntovne junake za koje je vlastita individualna sloboda bila najveće bogatstvo, predstavila kao simbole ostvarenja američkog sna.

Stajnbekov roman *Tortilja Flet* nastaje u burnom periodu naglih promena u američkom društvu, a sam autor istovremeno je bio i svedok i učesnik tih događaja. Amerika je upravo preživela stradanja Prvog svetskog rata i postala svesna da ne može ostati po strani, izolujući se od svetskih zbivanja. To je prouzrokovalo i preispitivanje nacionalnog identiteta (Burkhead 2002: 43). Godine 1919. prohibicija prodaje i konzumiranja alkohola postaje jedan od ustavnih amandmana što govori o naglom zaokretu i promeni društvenih vrednosti. Procvat industrijalizacije vodi ka porastu proizvodnje. Stajnbek se u ovom romanu pozabavio problemima sa kojima se Amerika suočila, kao i otporom tradicionalnim američkim vrednostima za koje se zalagala prohibicija i koje je nametala industrijska revolucija. Roman *Tortilja Flet* govori u prilog činjenici da je prohibicija u Americi zapravo dovela do povećanja moralnog propadanja i porasti kriminala. Mnogi su smatrali da je ovakva vrsta zabrane samo podsticala ljude da još više piju i krše zakon. Tako, na primer, u ovom romanu prikazano je kako Toreli prodaje vino u vlastitoj kući, kršeći zakon koji jednostavno nije mogao da kontroliše lični izbor Amerikanaca. Paisanosi su primer običnih ljudi spremnih da prose ili krađu samo da bi se domogli alkohola, što govori u prilog uzaludnosti prohibicije (Burkhead 2002: 46).

U svom romanu Stajnbek je želeo da se pozabavi još jednim značajnim problemom a to je društveni položaj građana u američkoj kulturi početkom XX veka koji nisu bili potomci evropskih

doseljenika. Od 1848. godine nakon što je Amerika porazila meksičku vojsku i konfiskovala teritoriju Kalifornije, novo pridošli američki doseljenici starosedeoce ovih teritorija držali su u podređenom položaju. Finansijsku moć imali su krupni kapitalisti koji su počeli sa izgradnjom železnice i razvojem industrije, primoravajući starosedeoce na najteže fizičke poslove. Iako je Kalifornija kao slobodna zemlja pripojena uniji američkih država, njeni starosedeoci postali su pripadnici najniže društvene klase, koji su živeli na granici siromaštva i robovali moćnim industrijalcima (Burkhead 2002: 43).

Stoga je Stajnbek želeo da prikaže teške uslove života paisanosa koji su se opirali dominantnoj moći kapitalista Montereja. Još jedna važna tema kojom se bavi roman *Tortilja Flet* odnosi se i na pitanje rasizma u društvu u kome očito vlada bogata klasa evropskih doseljenika. Paisanosi sebe smatraju starosedeocima jer su njihovi preci naseljavali te teritorije od pre dvesta godina i insistiraju na svom španskom poreklu svesni inferiornosti ljudi tamnije boje kože. Međutim, svojim ponašanjem i načinom života, oni pružaju otpor nemilosrdnom kapitalističkom sistemu i pokušavaju da žive u nekoj vrsti izolacije, naseljavajući brda četvrti *Tortilja* iznad Montereja koji pada pod uticaj industrijalizacije (Shillinglaw 2011: 262).

Paisanosi *Tortilja Fleta* imaju samo jednu mogućnost zaposlenja u Montereju da čiste i pakuju ribu u fabrici što je jedan od najtežih poslova. Deni i njegovi prijatelji opiru se ovakvoj vrsti posla i pokušavaju da prežive na razne načine najčešće krađom ili sitnim prevarama. Ovakva averzija prema poslu u direktnoj je suprotnosti sa američkom radnom etikom, ali ono što je Stajnbek želeo da predoči jeste da nerad paisanosa ne počiva na njihovoj lenjosti, već da su u pitanju značajne kulturološke razlike (Burkhead 2002: 44). Glavni junaci ovog romana imaju potpuno drugačija shvatanja od dominantne američke kulture, za koju je napredak ključ uspeha, a industrijalizacija osnov društvenog razvoja. Razvoj fabrike za konzerviranje ribe u Montereju je primer tog napretka jer je u Americi postojala ogromna potražnja za konzerviranom hranom koja nije morala da se čuva u hladnim uslovima. Ali paisanosi nemaju kapitalistički mentalitet jer je njihovo poreklo potpuno drugačije. Njihovi preci su se bavili poljoprivredom, smatrajući da im zemlja donosi dovoljno plodova za svakodnevni život. Međutim, razvoj industrije je u direktnom konfliktu sa prirodnim okruženjem na koji su paisanosi navikli i čiji su sastavni deo, zbog čega se najbolje osećaju kad spavaju pod vedrim nebom. U njihovoj kulturi nema nagona za bogaćenjem i sticanjem što je osnov kapitalističkog društva. Ideja sticanje materijalnog bogatstva njima je

potpuno strana, pa i nedostatak radne etike upućuje na očigledne kulturološke razlike. Za Stajnbeka oni su heroji neke druge vrste koji uprkos svojim nemoralnim delima, neiskrenosti i samozavaravanju, uspevaju da prežive u uslovima krajnjeg siromaštva prvenstveno zahvaljujući svom prijateljstvu.

Uprkos komičnim elementima, roman *Tortilja Flet* ne može se svrstati u klasične komedije jer je osnovna razlika između komedije i tragedije ta što u njoj glavni junak umire. Stajnbek je na umu imao jednu modernu književnu formu, koja je predstavljala mešavinu komedije i tragedije, a to je „crna komedija“ (Schultz 2005: 223). Roman je ispunjen veselim pustolovinama ali i scenama dubljeg značenja, u njemu ima i ozbiljnosti i šale. On je neka vrsta mešavine humora i gorkog patosa (Fontenrose 2011: 123). Holivudska produkcija eliminisala je tragične scene koje su oslikavale surovu realnost života paisanosa, menjajući njihov sadržaj u srećne trenutke i komične zaplete, smatrajući da ova adaptacija treba pre svega da zabavi i nasmeje publiku u duhu klasične komedije, izbegavajući bilo kakve tragične elemente. Voren Frenč je smatrao da je Stajnbek vešto koristio književne tehnike kako bi na simboličan način prikazao razvoj glavnih likova i njihov preobražaj kroz jačanje prijateljskih veza, a sve to u cilju da putem kontrasta prikaže nedostatke američkog materijalističkog društva (Schultz 2005: 225). Filmska adaptacija takođe ima za cilj da prikaže preobražaj glavnih likova, ali kroz hrišćansku veru, pobožnost i prihvatanje moralnih vrednosti i radne etike američkog društva. U tome leži ključna razlika između filmske adaptacije i romana, jer je tematski i idejno postavljena na potpuno različitoj osnovi od Stajnbekove zamisli. Zbog toga je smatramo slobodnom adaptacijom jer ni svojim narativnim tokom niti idejnom premisom nije ostala verna originalu.

V Posleratni period u Stajnbekovom književnom i filmskom stvaralaštvu

Kada se Drugi svetski rat završio 1945. godine, Stajnbek je napunio 43 godine. Umro je 1968. u svojoj šestdeset šestoj godini. Tokom poslednjih dvadeset godina života, Stajnbek je puno pisao i to je za njega bio veoma uspešan period, a vrhunac njegove karijere obeležen je Nobelovom nagradom za književnost 1962. Književni kritičari smatraju da su ratna zbivanja predstavljala prekretnicu u njegovoj karijeri i da su dovela do promene pravca u njegovom daljem umetničkom stvaralaštvu. Mnogi zastupaju mišljenje da je Stajnbek vrhunac svoje karijere ostvario romanom *Plodovi gneva*, a da dela koja su usledila u posleratnom periodu su više komercijalnog karaktera i manje umetničke vrednosti, među koja ubrajaju i roman *Istočno od raja* (*East of Eden*) iz 1952. godine. Uprkos dosta nepovoljnim kritikama Stajnbekovog posleratnog književnog opusa, moramo uzeti u obzir da je u Holivudu zaista uživao veliku popularnost, zbog čega je veliki broj njegovih dela baš iz ovog perioda, doživeo svoje filmske adaptacije.

Stajnbek je želeo da ponovo napiše roman koji bi po svom značaju mogao da se meri sa *Plodovima gneva* ali mu to nije tako lako polazilo za rukom. Njegov sledeći roman *Zalutali autobus* (*Wayward Bus*) objavljen 1947. godine, takođe se ne može uvrstiti u red njegovih uspešnijih dela. Najambiciozniji Stajnbekov poduhvat je upravo pisanje romana *Istočno od raja* u kome je pokušao da prikaže jednu epsku porodičnu priču koja se prenosi s jedne na drugu generaciju, smeštenu u dolini Salinas u Kaliforniji s početka XX veka. Ovaj roman je vrlo brzo postao bestseler ali na žalost nije imao najbolji prijem kod književne kritike, što će donekle kod Stajnbeka dovesti do razočarenja i odluke da poslednje godina života posveti novinarskom poslu.

Među najuspešnija Stajnbekova dela u posleratnom periodu, ubrajaju se ona koja su se bavila temom Meksika, kao što je slučaj sa njegovim romanom *Biser* (*The Pearl*) iz 1947. godine i scenarijom za film *Viva Zapata!* u režiji Elije Kazana iz 1952. Stajnbek je oduvek bio gotovo fasciniran Meksikom jer je za njega ova država predstavljala potpunu suprotnost modernom američkom društvu. U toj zemlji nalazio je neku vrstu romantične lepote, grube jednostavnosti ali pune životne snage što je opisao i u svom romanu *Biser*. I drugi pisci poput Grajama Grina, Oldosa Hakslija ili Ketrin En Porter, nalazili su inspiraciju u tradicionalnoj meksičkoj kulturi nasuprot sterilnosti modernog sveta severne Amerike. Stajnbek je u meksičkom narodu pronalazio brigu za

opšte društveno dobro, spremnost za podizanje revolucije i sve one ideje za koje se čitavog života zalagao. Zato je ova tematika kod njega značila neku vrstu umetničkog nadahnuća i socijalne angažovanosti koja mu je nedostajala u periodu ratnih godina.

Roman *Biser* doživeo je takođe svoju filmsku adaptaciju 1947. godine ali u meksičkoj produkciji, u režiji Emilia Fernandez. Na žalost, ovo filmsko ostvarenje po svojoj umetničkoj vrednosti ne ubraja se u uspešnije filmske adaptacije Stajnbekovih dela i svoj značaj ima više kao prvi meksički film koji je prikazan u američkim bioskopima te 1948. godine (Davis 1975: 122). Nakon veoma uspešne saradnje sa Luisom Majlstounom na snimanju filma *O miševima i ljudima* 1939. godine, uslediće još jedna adaptacija Stajnbekove pripovetke pod nazivom *Crveni poni* (*The Red Pony*) 1949. godine u režiji i produkciji istog autora. Interesantno je da je Stajnbek po prvi put samostalno radio na adaptaciji svog dela i pisanju scenarija za ovaj film, ali uprkos velikim očekivanjima, a najverovatnije i zbog žanrovske odrednice dečijeg vesterna, film nije postigao uspeh kod publike (Millichap 1983: 109).

Jedan od najvećih holivudskih projekata 1952. godine predstavljao je film *Viva Zapata!* u produkciji studija Twentieth Century Foxa. Ovaj film ne predstavlja adaptaciju, već je Stajnbek autor originalnog scenarija u kome se ponovo vraća temi meksičke revolucije. Ovim projektom Stajnbek je započeo saradnju sa režiserom Elijom Kazanom, dok su glavne uloge poverene velikim filmskim zvezdama Marlonu Brandu i Entoni Kvinu. Po mišljenju filmskih kritičara ovo filmsko ostvarenje se po svojoj umetničkoj vrednosti može svrstati u rang dva najznačajnija filmska ostvarenja adaptiranih Stajnbekovih dela, filmove: *O miševima i ljudima* i *Plodovi gneva*.

Godine 1955. takođe u režiji Elije Kazana nastaje filmska adaptacija Stajnbekovog istoimenog romana *Istočno od raja* a 1957. godine u režiji Viktora Vikasa, adaptacija romana *Zalutali autobus* u produkciji studija Twentieth Century Foxa. Scenario za ovaj film napisao je Ivan Mofat i uprkos angažovanju filmskih zvezdi poput Džejn Mensfild i Džoan Kolins, film nije ostvario značajniji uspeh kod publike. I posle Stajnbekove smrti Holivud se iznova vraća adaptacijama Stajnbekovih dela, te tako 1982. godine nastaje film *Gužva u fabrici* (*Cannery Row*) u režiji Dejvida Vorda koji je takođe i autor adaptiranog scenarija. I ova filmska produkcija okupila je velika glumačka imena poput Nika Noltija i Debre Vinger, ali ni jedno od ovih filmskih ostvarenja nije dostiglo značajan uspeh kod publike, niti umetnički domet, kao prva dva filma o kojima smo govorili.

5.1. Filmska adaptacija *Istočno od raja* (1952): uloga melodrame

Roman *Istočno od raja* objavljen je 1952. godine kada je u bioskopima počeo da se prikazuje film *Viva Zapata!* Stajnbek je paralelno radio na ova dva projekta, nadajući se da će mu ovaj roman povratiti nekadašnju književnu slavu, naročito nakon neuspeha koji je doživeo kod književne kritike svojim romanom *Zalutali autobus* iz 1947. Stajnbek se ovim romanom tematski ponovo vraća priči o Kaliforniji XIX veka kada je nastajao još jedan veliki američki san – san o osvajanju Zapada, stoga je roman poneo radni naslov *Dolina Salinas*. Stajnbek je još na početku svoje karijere imao ideju da napiše roman koji bi se bavio istorijom njegove porodice, te je u ovom delu spojio elemente regionalne, lokalne i porodične istorije, vraćajući se svojim korenima. Kako bi dramski zaplet učinio dinamičnijim, Stajnbek je u roman uneo istoriju još jedne porodice, kao neku vrstu protivteže njegovoj sopstvenoj. Roman se sastoji od dva narativna toka koja predstavljaju književni kontrapunkt i govori o sudbini porodice Tresk i Hemilton, čiji naraštaji nesvesno ponavljaju greh Adama i Eve i suparništvo Kaina i Avelja. Ova alegorijska priča sa biblijskom tematikom uzela je primat nad Stajnbekovom pričom o vlastitoj porodici, pa je stoga odlučio da roman ponese naslov *Istočno od raja* (Steinbeck 1990: 180). Stajnbek je ovim romanom istražio neke teme koje su ga oduvek zanimale kao što su: tajna identiteta, neobjašnjivost ljubavi, smrtonosne posledice odsustva ljubavi.

Kritike su bile protivurečne, i oni kritičari koji su zauzeli negativan stav prema ovom delu zamerali su Stajnbeku da su ova dva zapleta nekoherentna, da pisac nije uspeo umetnički da oživi elemente priče o vlastitoj porodici, a da je mračna istorija porodice Tresk zapravo prerasla u melodramatičnu alegoriju u kojoj ni dramski elementi ni simbolika nisu do kraja dosledni. Takođe likove su smatrali neuverljivim „poput marioneta kojima upravlja njihov tvorac kako bi ostvarile njegovu alegorijsku zamisao bez imalo uvažavanja kredibilitnosti ili motivacije“ (Millichap 1983: 139). Smatrali su da je piščeva ideja pretenciozna, kao i sama poruka romana: da je čovek biće slobodne volje koje samostalno pravi izbor između dobra i zla; mada je po njihovom mišljenju, ponašanje većine likova ovog romana, zapravo, u suštoj suprotnosti.

Roman je postao bestseler, čime je privukao pažnju Holivuda, tako da je već naredne godine 1953. Elija Kazan pregovarao sa studijom Warner Brothers da otkupi autorska prava za snimanje istoimenog filma. Prvobitna ideja bila je da sam Stajnbek napiše scenario za ovaj film,

dok bi produkciju i režiju radio Elija Kazan. Pošto je Stajnbek odustao od ideje da samostalno uradi adaptaciju svog romana za filmsko platno, Kazan je pisanje scenarija poverio Polu Ozbornu koji je bio poznat i kao dramski pisac i kao scenarista. S obzirom na obim Stajnbekovog romana, Ozborn je imao dosta složen posao da skрати i sažme priču, kako bi je prilagodio filmskom narativu. Za adaptaciju scenarija za film *Istočno od raja*, Ozborn je bio nominovan za nagradu Oskar. Film je sniman tokom 1954. godine, delom u studiju Warner Brothersa, delom na pojedinim lokacijama, da bi 1955. godine bio prikazan u bioskopima, ostvarivši veliku popularnost kod publike (Neve 2009: 95).

Kazan⁶¹ je u to vreme već imao reputaciju slavnog holivudskog režisera. Bio je član Grup Teatra (Group Theatre) pod vođstvom Li Strazberga, glumca i reditelja, direktora prestižne glumačke škole Ektors Studio (Actors Studio), koji je izučavajući tehniku glume Stanislavskog i njegov Metod, počeo da razvija svoju sopstvenu interpretaciju pomenutog sistema pod nazivom „metod acting”, insistirajući na tome da glumac koristi svoje lična sećanja i osećanja u identifikaciji sa likom (Neve 2009: 12).

Prvu dramsku predstavu režirao je 1934. godine a uskoro postaje jedan od najpoznatijih režisera njujorške scene. Svojim uspehom na Brodveju, Kazan je uskoro privukao pažnju Holivuda, i svoj prvi film režira za studio 20th Century-Fox 1945. godine pod nazivom *Drvo raste u Bruklinu* (*A Tree Grows in Brooklyn*). Kasnije u produkciji Derila Zanuka režirao je filmove kontraverznog karaktera kao što su: *Džentlmenški sporazum* (*Gentleman's Agreement*) iz 1948. godine na temu antisemitizma, sa Gregori Pekom u glavnoj ulozi, za koji dobija Oskara za najbolju režiju; kao i film *Pinki* (*Pinky*) iz 1949. godine, koji se bavio temom rasističkih predrasuda. Istovremeno, nastavio je da režira i predstave na Brodveju, kao što su drame Artura Milera *Svi moji sinovi* (*All My Sons*) iz 1947. i *Smrt trgovačkog putnika* (*Death of a Salesman*) iz 1949, kao i drame Tenesi Vilijamsa *Tramvaj zvani želja* (*A Streetcar Named Desire*) iz 1947, da bi kasnije režirao i holivudsku filmsku adaptaciju istoimene drame 1951. godine u kojoj je Marlon Brando ostvario svoju prvu ulogu na filmu. Godine 1954. Kazan je nagrađen i drugim Oskarom za najbolju režiju za film *Na dokovima Njujorka* (*On the Waterfront*) sa Marlon Brandom u glavnoj ulozi.

⁶¹ Poznat je u američkoj kinematografiji kao režiser, scenarista, producent, glumac i književnik. Rođen je u Istanbulu 1909. godine, u porodici grčkog porekla, koja je napustila Tursku i preselila se u Ameriku kada je Kazan imao svega četiri godine. Kazan je diplomirao na Vilijams koledžu 1930. godine, nakon čega je naredne dve godine pohađao školu glume na Jejlu a zatim je otpočeo svoju glumačku i režisersku karijeru u pozorištu u Njujorku.

Godine 1999. nagrađen je počasnom nagradom Oskar za celokupno stvaralaštvo. Takođe, dobitnik je tri nagrade Toni i četiri Zlatna globusa tokom svoje karijere (Neve 2009: 15).

Jedina mrlja koja će ostati zabeležena u Kazanovoj karijeri, tokom najkontroverznijeg perioda u američkoj istoriji, jeste njegovo učešće na suđenju kolegama 1952. godine koji su osuđeni za svoje komunističko delovanje u Holivudu. Uvođenjem crne liste simpatizera socijalizma, pod pritiskom Predstavničkog doma za antiameričke aktivnosti (HUAC) pisac Bad Šulberg i Elija Kazan, kao i mnogi drugi, imenovali su holivudske predstavnike Komunističke partije. Pojedini filmski umetnici odbili su saradnju zbog čega su osuđeni na zatvorsku kaznu. Nakon toga osnovan je Komitet za Prvi amandman koji je stao u odbranu ove holivudske deseterke ali bez velikog uspeha. Uprkos kontroverznim političkim dešavanjima, Šulbergov scenario *Na dokovima Njujorka* nagrađen je Oskarom američke filmske akademije. U prilog apsurdnoj politici tadašnjih vlasti govori i činjenica da je i sam Kazan bio član Komunističke partije u Njujorku, tokom perioda Velike depresije od 1934. do 1936. godine (Neve 2009: 60).

Kazan je snimao filmove sa socijalnom problematikom u kojima je kritikovao ustaljene norme ponašanja i isticao slobodu individue. Što se tiče kontraverznih aspekata njegovih filmova, Kazan kaže: „Imao sam običaj, dok sam snimao filmove, da govorim sebi da je Amerika ostvarenje sna o potpunoj slobodi u svim oblastima“ (Young 1999: 272). Teme koje su prožimale njegova dela bile su „lično osećanje otuđenosti i ogorčenost društvenom nepravdom“ po rečima filmskog kritičara Viliijama Bera (Baer 2000: 7). Drugi kritičari smatrali su da je Kazan više usmeren na socijalno psihološku problematiku likova kojima se bavio u svojim filmovima, nego na samu političku angažovanost. Svojim provokativnim i društveno angažovanim filmskim ostvarenjima, Kazan je ostavio snažan uticaj na holivudsku filmsku industriju tokom pedesetih i šezdesetih godina XX veka. Režiser Stenli Kjubrik nazvao ga je „bezuslovno najboljim režiserom u Americi koji je u stanju da izvede čudo uz pomoć glumaca u njegovim filmovima“ (Ciment 1980: 10). Kazan za sebe kaže:

Ja nemam veliki raspon. Nisam dobar u mjuziklima niti spektaklima. Klasici nisu za mene...Ja sam osrednji režiser izuzev kada drama ili film imaju veze sa mojim ličnim iskustvom. Imam hrabrosti i to dosta. Umem da razgovaram sa glumcima...da ih inspirišem na što bolju glumu. Imam snažna, gotovo nasilna osećanja i ona su ključna (Rothstein 2003: 1).

Što se tiče Kazanove filmske adaptacije *Istočno od raja*, pojedini kritičari smatraju da je filmski narativni tok daleko bolji od Stajnbekove originalne zamisli, jer je roman po svojoj strukturi nepovezan i rasplinut. Stajnbekova priča započinje građanskim ratom i traje sve do Prvog svetskog rata a mesto radnje se premešta sa istoka na zapad, od Konektikata do Kalifornije. Roman započinje opisom doline Salinas, koja predstavlja neku vrstu američkog raja, a zatim uvodi u priču dva glavna lika kao predstavnike dve porodice. Lik Semjuela Hemiltona nastaje po uzoru na Stajnbekovog dedu sa majčine strane. On je imigrant iz severne Irske koji predstavlja kontrast liku Adama Treska rođenog u Konektikatu. Nakon smrti Adamove majke, njegov otac Sajrus se ponovo ženi i dobija još jednog sina Čarlsa. Adam i Čarls su potpuno različitog karaktera. Adam je oličenje plemenitosti, požrtvovanosti i dobrote a Čarls ljubomore, zavisti i agresivnosti. Sajrus koji se lažno predstavlja kao veliki ratni heroj američkog građanskog rata, otvoreno pokazuje svoju naklonost prema starijem sinu Adamu i odlučuje da ga pošalje u vojsku. U napadu ljubomore Čarls će gotovo na smrt pretući rođenog brata, koji igrom slučaja, uspeva da preživi i odlazi u rat sa Indijancima za osvajanje novih teritorija. Adam postaje svestan ratnih zločina i stradanja nedužnih, ali uprkos svemu ostaje u vojsci narednih deset godina. Posle višegodišnjeg odsustva i lutanja po svetu, Adam se ponovo susreće sa bratom Čarlsom i saznaje da im je otac ostavio u nasleđstvo značajnu sumu novca, za koju Čarls smatra da je otac mogao da je se domogne samo korupcijom ili prevarom. U međuvremenu, Semjuel Hemilton sa svojom porodicom naseljava dolinu Salinas i postaje otac devetoro dece. Tako Stajnbek započinje priču svog romana u kojoj je jasno naznačena simbolika Adamovog prvobitnog greha i Kainovog i Aveljovog bratoubistva (Tibbetts 2005: 111).

Uvođenjem lika Keti Ejms u narativni tok romana ova alegorijska priča otkriva svoju mračniju stranu. Za razliku od drugih likova u kojima preovlađuje dobro ili zlo, Keti je neka vrsta otelotvorenja apsolutnog zla. U njenom liku ne postoji nikakva unutrašnja borba, svi njeni postupci su rukovođeni koristoljubljem i zlim namerama, jer Keti ne preza od ubistva, kao jednom od glavnih oružja kojim se koristi kako bi ostvarila svoj cilj. Stajnbek opisuje Keti kao „mentalno ili psihičko čudovište“ koje je rođeno bez dobrote i savesti, kao urođenog lažova čije laži nikad nisu bezazlene jer su upotrebljavane zbog koristi (Stajnbek 2015b: 93). Nju krase fizička lepota kojom manipuliše ljudima u svoju korist i kojom prikriva svu ružnoću njene istinske prirode. Već od svoje desete godine, Keti postaje svesna svoje seksualnosti i načina na koji joj to pruža mogućnost da manipuliše drugim ljudima. Sa svega šesnaest godina, Keti će nagnati svog profesora latinskog

na samoubistvo, a u želji da napusti svoj dom u Masačusetsu, odlučuje da zapali roditeljsku kuću dok su oni u njoj. Na taj način, već na samom početku romana, Stajnbek stvara njen monstrozni lik čiji su postupci do kraja priče isključivo motivisani potrebom da se drugima čini zlo.

Keti odlazi u Boston i počinje da radi u javnoj kući gde upoznaje vlasnika gospodina Edvardsa i započinje vezu sa njim. Međutim, i ovo je jedna u nizu njenih veza gde u pokušaju prevare i manipulacije imamo tragičnu završnicu ali ovoga puta Keti izlazi kao žrtva, isprebijana na smrt. Adam pronalazi njeno gotovo beživotno telo, spasava joj život, i dok je neguje, zaljubljuje se u nju. Čarls je nepoverljiv prema Keti koja se pretvara da ima amneziju i da zato ne zna šta joj se zapravo dogodilo. On naslućuje njenu prevaru i upozorava Adama, ali za njega je već prekasno. Adam želi da zasnuje porodicu i nudi Keti brak na koji ona pristaje svesna da još uvek nije povratila snagu i da joj je neophodno da je neko izdržava. Već naredne nedelje u Čarlsovom odsustvu njih dvoje se venčavaju i po povratku na farmu Čarls saznaje novosti zbog kojih ga obuzima bes i on odlazi da se napije. Još jednom Ketina mračna strana dolazi do izražaja i ona te noći svom mužu Adamu sipa drogu u čaj a za to vreme spava sa njegovim bratom. Adam ne sluteći ništa, odvodi Keti u dolinu Salinas u Kaliforniju, gde kupuje ranč sa željom da zasnuju porodicu. Keti ubrzo rađa blizance, koji će kasnije dobiti simbolična imena Kaleb i Aron. Odmah nakon porođaja, Keti saopštava Adamu da ne namerava da ostane da živi na farmi sa njim i da je deca ne interesuju, ali Adam je ne shvata ozbiljno sve do trenutka kada ona puca na njega i ranjava ga kako bi ga sprečila da pođe za njom i da je zaustavi u njenoj nameri. Ona odlazi u obližnji Monterey, gde ponovo počinje da radi u jednoj javnoj kući i menja svoje ime u Kejt. Sprijateljivši se sa vlasnicom, polako počinje da je truje i posle njene smrti preuzima bordel koji postaje jedna od najozloglašnijih javnih kuća zapadno od Misisipija. Lik Keti ili Kejt postaje gotovo arhetip zla i takvi likovi se mogu sresti i u romanima i u filmovima tokom četrdesetih i pedesetih godina prošlog veka (Schultz 2005: 76).

U međuvremenu, porodica Hemilton živi svojim običnim životom i oni se samo povremeno susreću sa porodicom Tresk. Semjuel je prijatelj sa Adamom kome pomaže u najtežim trenucima. Kada ostane sam sa dvoje dece, Adam se godinu dana prepušta očajanju a decu podiže sluga Li. Semjuel zahteva od Adama da, posle godinu dana, mora da podari imena svojim sinovima i Adam im daje biblijska imena Kaleb i Aron. Takođe on Adamu saopštava istinu o tome šta se dogodilo Keti jer smatra da mora da ga probudi iz beznada u kome se nalazi i da ga ubedi da nastavi dalje

sa svojim životom. Semjuel ubrzo posle toga umire. Njegova ćerka Oliv Hemilton udaje se za Ernesta Stajnbeka i iz tog braka rađaju se Džon i njegova sestra. Na žalost tragedija neće zaobići ni porodicu Hemilton gde dvoje Semjuelove dece stradaju: ćerka Desi umire mlada od neizlečive bolesti a njegov sin Tom izvršava samoubistvo. Stajnbek koristi tragične sudbine svojih likova kako bi opisao iskonsku borbu između dobra i zla, gde navodi da „zlo mora stalno iznova da se rađa, dok je dobro, vrlina, besmrtno“ (Stajnbek 2015b: 513).

U četvrtom delu Stajnbekovog romana Adamovi sinovi su već odrasli i zaljubljuju se u živahnu Ejbru Bejkon. Adam u želji da razvije posao sav svoj novac ulaže u pokušaj transporta zelenog povrća u rashlađenim vagonima. Na žalost njegov posao propada i on dovodi porodicu na rub egzistencije. Njegovi sinovi Kol i Aron potpuno su različiti po svom karakteru: Aron želi da postane sveštenik, dok je Kol pravi buntovnik. Kol otkriva istinu o svojoj majci za koju im je otac rekao da je umrla. Pronalazi je u Montereju u javnoj kući i odlazi da razgovara sa njom. U međuvremenu jedna od radnica otkriva da je Kejt otrovala prethodnu vlasnicu i zajedno sa svodnikom počinje da je ucenjuje, ali Kejt je optužuje za krađu i proteruje iz grada.

Kol želi da se domogne novca kako bi pomogao ocu koji je gotovo bankrotirao posle svog neuspešnog poslovnog poduhvata. On oduvek oseća da je njegov brat Aron očevo miljenik i u želji da pridobije očevu ljubav dolazi na ideju da se obogati. U tom trenutku počinje Prvi svetski rat a Kol uz pomoć biznismena Vila Hemiltona ulazi u posao preprodaje pasulja za američku vojsku. Stajnbek pravi jasan kontrast između oca i sina, jer Adam je vizionar koji ulazi u posao pun entuzijazma i vere u neku bolju budućnost, dok Kol špekuliše tokom ratnih godina, koristeći korumpiranost sistema, otkupljuje pasulj od farmera za male sume novca i preprodaje ga američkoj vojsci. Na taj način se vrlo brzo bogati zaradivši sumu od 15.000 dolara. Međutim najveći udarac za Kola biće trenutak kada otac odbija da prihvati novac koji je zarađen na nečastan način. Kol je ponižen, povređen i obuzet besom i željom da se osveti što i čini tako što će udarac zadati svom bratu Aronu. On mu konačno otkriva pravu istinu o njihovoj majci i odvodi ga u javnu kuću da se uveri čime se bavi. Aron pogođen ovako mračnom istinom, razočaran u svoga oca koji ga je celog života držao u zabludi da mu je majka umrla, odlazi da se prijavi u vojsku kao dobrovoljac. Kejt iscrpljena bolom od artritisa, rešava da izvrši samoubistvo, ostavljajući testamentom svu svoju imovinu sinu Aronu. Aron gine na frontu a Adam doživljava jak moždani udar i pada u postelju. Ejbra konačno priznaje Kolu da je zapravo oduvek bila zaljubljena u njega a ne u Arona i pokušava

da ga pomiri sa ocem koji je na samrtni. Kol po prvi put u životu oseća da ga neko voli i to dovodi do značajne promene njegove ličnosti. Kol oseća ogromnu grižu savesti, smatrajući da su njegovi postupci doveli do bratovljeve smrti i očeve bolesti. Adam na samrtni govori sinu da svako ljudsko biće poseduje moć vlastite volje kojom bira između dobra i zla i blagosilja ga. Na taj način otac oprašta sinu njegove grehe i pokazuje mu put dobra i pravедnosti koji vodi ka iskupljenju.

Kazan i Ozbourn su opravdano zaključili da bi bilo nemoguće roman ovako kompleksne priče i ovakvog obima, preneti na filmsko platno u celini. Stoga su odlučili da bi filmski narativ trebalo akcenat da stavi na priču o odnosu dvojice braće Kola i Arona i njihovoj međusobnoj borbi za očevu ljubav i ljubav devojke Ejbree. Iako je Adam Tresk glavni lik Stajnbekovog romana i stožer čitave priče, u filmu je u centru zbivanja zapravo lik mladog Kola, koji je po svom karakteru živopisniji od svoga brata blizanca, dok Adam igra više sporednu ulogu u filmskom narativu. Lik Kejt, takođe, postaje jedan od sporednih likova u filmu, a scenarista vrlo vešto izostavlja iz priče sve one mahinacije kojima se Kejt bavila u javnoj kući kako bi došla do svog položaja i bogatstva. Mora se imati u vidu da je i tokom pedesetih godina XX veka, u Holivudu i dalje na snazi važio Produkcijski kod, koji je zabranjivao prikazivanje bludnih i nemoralnih radnji na filmu. Stoga, možemo zaključiti da je scenarista svakako bio pred izazovom kada je trebalo publici predstaviti lik Kejt, kao osnovnu polugu zapleta, prikazati profesiju kojom se bavi i motivisanost njenih postupaka rukovođenih iskonskim zlom. Paralelni zaplet u romanu koji govori o životu porodice Hemilton takođe nije mogao biti prikazan u filmu zbog vremenske ograničenosti filmskog narativa. Dok su određeni događaji opisani u romanu morali biti izostavljeni, neke druge scene su uspešno transponovane na veliko platno a pojedine su čak dobile i veći značaj nego što su imale u originalnoj priči. Na primer, daleko veći dramski fokus postavljen je na scenu u kojoj Kol poklanja novac Adamu i u kojoj otac odbija da ga primi, kao i na scenu u kojoj Adam saznaje da se Aron kao dobrovoljac prijavio da ide na ratište, nakon čega će odmah uslediti njegov moždani udar. Sama završnica filma je izmenjena u odnosu na originalnu priču tako da u filmu ni Kejt ni Aron ne umiru, što je ponovo urađeno kao neka vrsta kompromisa zahtevima holivudskog studija koji je želeo da žanrovski odredi film kao melodramu koja će u sebi poneti tragične elemente ali koji će na kraju pružiti gledaocima neku vrstu utehe i naznake porodičnog pomirenja i vere u snagu američke porodice koja prolazi kroz razna iskušenja ovozemaljskog sveta, ali na kraju doživljava iskupljenje, i iz svih nedaća izlazi snažnija.

S obzirom da su i Ozborn i Kazan imali dosta iskustva u pozorištu, moglo se očekivati da će nekoherentnu priču Stajnbekovog romana adaptirati u scenario pun dramskih zapleta koji dovode do vrhunca dramskog konflikta, a značajnu ulogu u ostvarenju njihove zamisli imao je izbor glumaca i raspodela uloga. Pošto je Kazan ulogu Kola video kao osnovu dramskog zapleta želeo je da pronade glumca koji će ovom liku udahnuti strast, ali koji će istovremeno umeti da prikaže i njegove frustracije kao i nemoćnost izražavanja svojih dubljih emocija. Elija Kazan prvobitno je imao na umu Marlona Branda za ulogu Kola, međutim, kako glumac nije bio u mogućnosti da prihvati ovu ulogu, a i zbog svojih godina nije bio najadekvatniji izbor, od ove ideje se odustalo. Ozborn je u jednoj predstavi na njujorškoj pozorišnoj sceni, uočio nepoznatog mladog glumca, koji ga je svojom glumom podsetio na mladog Branda i predložio Kazanu da se sastane sa njim. Tako je Džejms Din dobio svoju prvu ulogu na filmu i nova glumačka zvezda je rođena (Davis 1975: 199).

Džejms Din je ostvario ključnu ulogu za ovaj filmski narativ, koja mu je gotovo preko noći donela uspeh i priznanje u filmskom svetu. Zahvaljujući njegovoj glumi, film je postigao veliki uspeh kod publike i ostvario značajnu zaradu, a takođe mu je omogućio i nominaciju za nagradu Oskar za glavnu mušku ulogu, mada je, na žalost, te godine Oskar pripao glumcu Ernestu Borgninu za ulogu u filmu *Marti (Marty)*. Uprkos onim filmskim kritičarima koji su Dinovu glumu smatrali pre naglašenom i neautentičnom, svojom prvom ulogom u filmu *Istočno od raja*, Džejms Din je postao velika zvezda i gotovo kulturna ličnost koja je predstavljala heroja mnogim mladim ljudima tokom pedesetih godina prošlog veka. On je postao neka vrsta simbola nezadovoljnih i otuđenih mladih ljudi koji su polako počinjali pobunu protiv nametnutih društvenih normi i ustrojstva američkog sistema vrednosti, koji će svoj vrhunac dostići tokom šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka. Na žalost, Džejms Din je ostvario još samo dve filmske uloge u filmovima: *Buntovnik bez razloga (Rebel Without A Cause)* i *Div (Giant)* tokom 1955. godine, nakon čega je stradao u saobraćajnoj nesreći – stoga je ovako tragičan završetak njegovog života na simboličan način učvrstio njegov kulturni status u Holivudu (Davis 1975: 199).

Pošto je filmski scenario akcenat stavio na sukob dvojice braće, veliki broj likova Stajnbekovog romana morao biti izostavljen, ali je zato lik Ejbre dobio na značaju u ovoj filmskoj adaptaciji. Uloga je poverena Džuli Haris koja je u tumačenju ovoga lika unela elemente nekih svojih prethodnih uloga, kao što je uloga simpatične, razigrane devojčice u filmu *Gost na venčanju*

(*The Member of the Wedding*) iz 1953. godine, ali i onu drugu stranu uznemirene žene koja je rastrzana pred iskušenjima koje joj život donosi, kakve će kasnije igrati u filmu kao što je *Odras u zlatnom oku* (*Reflections In a Golden Eye*) iz 1967. godine. Ričard Davalos je dobio ulogu Arona čime su producenti ostvarili svoju zamisao ljubavnog trougla. Davalos je isto kao i Džejms Din, bio tek na početku glumačke karijere i relativno nepoznat filmskoj industriji. Kritičari mu zameraju da je njegova gluma u ovom filmu prenaplašena i pomalo izveštačena, ali s obzirom da je uloga Arona po svom značaju ostala u senci glavne muške uloge poverene Dinu, možemo zaključiti da je u filmu zaista dobio malo prostora, kako bi bio u mogućnosti da verodostojnije izgradi svoj lik. Uloga oca Adama poverena je glumcu Rejmondu Mejsiju, publici već poznatog po ulogama u filmu *Ejb Linkoln u Ilinoisu* (*Abe Lincoln in Illinois*) iz 1939. Džo Van Flit, poznata pozorišna glumica, debitovala je u filmu *Istočno od raja* u ulozi Kejt, za koju je dobila nagradu Oskar za najbolju glumicu u sporednoj ulozi. Berl Ivz je dobio ulogu šerifa Kvina i svojom glumom već dao pozitivne naznake uspešnih uloga kakve će ostvariti kasnije u filmovima *Čežnja pod brestovima* (*Desire Under the Elms*) iz 1958. i *Mačka na usijanom limenom krovu* (*Cat On a Hot Tin Roof*) takođe iz 1958. godine (Tibbetts 2005: 111).

Filmska produkcija *Istočno od raja* bila je veoma uspešna. Umetnički direktori Džejms Bavasi i Malkolm Bert stvorili su veoma realistične enterijere, naročito u prikazu Kejtinog bordela. Ted Mekord radio je fotografiju i ovo je prvi film rađen u sinemaskopu, a takođe i prvi film adaptiran na osnovu Stajnbekovog dela koji je snimljen u boji. Značaj fotografije u ovom filmu naročito dolazi do izražaja u kadrovima koji su snimani na lokacijama van studija. Ted Mekord radio je i pre ovog filma na značajnim filmskim projektima, a jedan od najuspešnijih je film Džona Hjustona *Blago Sijera Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*) iz 1948. godine. Sam Kazan tvrdio je da je u ovom filmu eksperimentisao sa kamerom, tako da je često scene snimao pod nagibom, pa čak je iskosa snimao i pojedine krupne planove (Young 2000: 123). U scenama snimanim na lokacijama koristio je široki objektiv doprinoseći vizuelnim efektima. Svakako jedna od najupečatljivijih scena u filmu je scena sukoba oca i sina, u kojoj Kol želi ocu da pokloni novac stečen ratnim profitom, koji Adam ne želi da prihvati. Ekspresionistički stil u ovoj sceni, skreće pažnju gledalaca kako na zaplet, tako i na karakterizaciju glavnih likova. Na žalost, što se tiče filmske muzike koju je komponovao Leonard Rozenman, možemo zaključiti da je previše dominantna u određenim filmskim scenama i da svojim ekspresionizmom zapravo doprinosi melodramatičnosti i sentimentalnosti samog zapleta. Pojednim važnim scenama u filmu, kojima

su kritičari pripisivali preteranu melodramatičnost u glumi, zapravo, utisak sveukupnog doživljaja, narušava snažan uticaj muzike, koja iz pozadine filmske scene, prelazi u prvi plan i postaje dominantni element koji narušava glumačku ekspresiju.

Filmska adaptacija *Istočno od raja* posmatrana iz današnjeg ugla, mogla bi se podvesti pod psihološku dramu čija je glavna tema disfunkcionalna američka porodica. Pojedini kritičari 50tih godina XX veka, komentarisali su ovo filmsko ostvarenje na sledeći način: „duboko uznemirujući uvid u ono što psiholozi nazivaju osećaj odbačenosti“; „Dete koje nije iskusilo ljubav ne može da odraste“; „Sukob najbližih članova porodice ukazuje na značaj ljubavi“ (Millichap 1983: 144). Gledano sa psihološkog stanovišta filmski zaplet se mogao svesti na činjenicu da je uzrok Kolovih problema u osećanju otuđenosti i odbačenosti od strane najbližih članova porodice a da je ljubav za kojom glavni junak očajnički traga jedini lek. Stoga su kritičari koji su negativno ocenili ovo filmsko ostvarenje, zastupali stav da su ovakva psihološka stanovišta zapravo kliše i da su glavni likovi u filmu neuverljivi zbog nedovoljne motivacije svojih postupaka, koje su iznova pripisivali samom Stajnbeku. Oni su osporavali umetničku vrednost ovog filmskog ostvarenja baš zbog toga što su smatrali da se previše oslanja na popularna psihološka tumačenja toga vremena. Takođe, polazili su sa stanovišta da su likovi previše pojednostavljeni i neuverljivi zbog nedostatka fokusa i realne motivacije (Davis 1975: 201).

Međutim, ako tematski uporedimo filmski narativ *Istočno od raja* sa savremenim holivudskim ostvarenjima poput *Avgust u okrugu Osanz* (*Osange County*) u režiji Džona Velsa iz 2013, možemo zaključiti da su filmovi sa tematikom disfunkcionalne porodice postali izuzetno popularni u savremenoj američkoj kinematografiji. Stoga, umesto negativnih stavova filmske kritike, mogli bismo zaključiti da je ovo filmsko ostvarenje i neka vrsta preteče filmova psihološke tematike, koja će vrhunac svoje popularnosti imati tek u XXI veku. Takođe, vrlo je tanka granica u kritičkom razmatranju ovog filmskog ostvarenja u smislu žanrovske odrednice. Postavlja se pitanje da li je ovaj film zaista melodrama zbog svoje tematske osnove ili pak drama koja u sebi nosi melodramatične elemente koji proizilaze iz ovakvog psihološkog zapleta?

Prema mišljenju jednog dela filmske kritike, filmska adaptacija *Istočno od raja* mogla bi se svrstati u žanr melodrame, čime se umanjuje značaj ovog dela i zauzima negativan stav u ocenjivanju njegove vrednosti u filmskom stvaralaštvu. Analiza ove filmske adaptacije pokazaće da ovaj film zapravo predstavlja dramu sa elementima melodrame, što ne umanjuje umetničku

vrednost ovog filmskog ostvarenja. Filmovi koji se svrstavaju u žanr melodrame kao osnovnu temu imaju ljubav a glavni junaci predstavljaju tipove idealizovanog ljubavnika i ljubavnice. U melodrami preovlađuje sentimentalnost, a ljubavnici obično ne mogu da ostvare svoju obostranu naklonost, jer se neko ili nešto suprotstavlja njihovoj sreći, te im predstoji puno teškoća i borbi u kojoj moraju da pokažu svoji upornost kako bi ih premostili na svom putu ka srećnom ishodu ili tragičnom kraju. Većina producenata insistira na melodrami i svesno želi da se u filmu istaknu sentimentalne crte, verujući da će se to dopasti najvećem broju gledalaca i doneti profit (Petrić 1970: 156). Ovakvi filmovi čak i kada su im kao osnov poslužili literarno vredni romani, potenciraju melodramsku fabulu priče; lišeni vrednosti koje su samo u romanu mogle da se postignu, ne posedujući druge kinematografske sadržine, takvi filmovi ostaju u granicama 'dobrog zanata' u kome pojedine komponente mogu biti čak i izvanredne (gluma, scenografija, muzika) ali kao celina ne predstavljaju vredna umetnička dela (Petrić 1970: 157).

Od dramaturške konstrukcije, načina prikazivanja odnosa među ličnostima i od dijaloga najviše zavisi da li će se film izroditi u melodramu. Najveću opasnost predstavljaju iskonstruisani dramski sukobi i sentimentalno obojeni emotivni odnosi među karakterima. Ako to nije izbegnuto u scenariju, reditelj teško može da izvuče film iz melodrame, pogotovo što sami producenti insistiraju na takvim odlikama filma jer one obezbeđuju uspeh kod publike i donose novac (Petrić 1970: 158). Svaki film sa zapletom u kome postoje dvoje ljubavnika u osnovi je melodramatičan, mada od reditelja zavisi u kolikoj meri će taj zaplet ostaviti u okvirima melodrame, ili će pak uspeti da ga prevaziđe i otkrije dublje životne tokove ispod spoljašnjeg vida ljudskih odnosa. Treba podvući jasnu razliku između filmova koji obrađuju sentimentalne odnose na snažan i vredan umetnički način, izbegavajući svaku melodramatičnost, i filmova koji upravo igraju na sentimentalnu žicu kod gledalaca, naglašavajući svim sredstvima melodramatiku sadržine i bolećivost ljudskih odnosa koje prikazuju (Petrić 1970: 159). Melodramatičan sadržaj u filmu moguće je čak i namerno potencirati ako reditelj svojim stavom prema njemu uspe da izrazi određen, najčešće ironičan, komentar; to ne znači da se od melodramatičnog zapleta mora praviti satira ili komedija, već da se čitav melodramski odnos među ličnostima oslobodi sentimentalnosti (Petrić 1970: 159).

Mogli bismo se zapitati zbog čega je melodrama toliko rasprostranjena u filmu. Pre svega zato što ona odgovara ukusu najšire bioskopske publike a prema njemu se upravljaju svi

producenti. U periodu od 1915. do 1925. godine melodrama je dominirala na filmskom platnu. Ona i u kasnijem periodu pa sve do danas preovlađuje u filmskoj proizvodnji ali se sve češće javljaju reditelji koji sa uspehom pokazuju da je melodramu moguće izbeći, da i bez nje film može da zainteresuje široku publiku. Treba naravno praviti razliku između otužne sentimentalne melodrame, i melodramatičnog zapleta koji može biti upečatljiv i imati estetski značaj, naročito ako je ispunjen ubedljivim ljudskim karakterima. Ovaj žanr može imati značaj samo ukoliko su pojedini reditelji uspeali da na osnovu melodramatičnog zapleta ostvare delo koje svojim drugim vrednostima uzdiže film do umetničkog ostvarenja (Petrić 1970: 161).

Miličep smatra da je Kazan svojom filmskom adaptacijom donekle unapredio Stajnbekov narativni tok romana *Istočno od raja*, ali zastupa čvrsto uverenje da ovaj film nema značajniju umetničku vrednost, svrstavajući ga u žanr melodrame. On poredi ovo filmsko ostvarenje sa drugim filmovima u režiji Elije Kazana kao što je film *Bebi Dol (Baby Doll)* iz 1956. godine, za koji je scenario napisao Tenesi Viliijams, ili *Sjaj u travi (Splendor In the Grass)* iz 1961. godine po scenariju Viliijama Ingea, smatrajući film *Istočno od raja* manje uspešnim. Po njegovom mišljenju, samo one filmske adaptacije Stajnbekovih romana koje su se zasnivale na dokumentarizmu, prikazujući na realističan način stanje u američkom društvu tog vremena, mogu se smatrati od izuzetne umetničke vrednosti, dok su filmske adaptacije nastale u posleratnom periodu neuporedivo slabije umetničke vrednosti jer se zasnivaju na „pretencioznim alegorijama i popularnoj psihologiji“ (Millichap 1983: 145).

Stajnbek je u posthumno objavljenom *Dnevniku o romanu Istočno od raja: pisma (Journal of a Novel: The East of Eden Letters)* izneo svoje mišljenje o Kazanovoj filmskoj adaptaciji njegovog romana:

Kazan nije preveo moj roman *Istočno od raja* na filmsko platno. On je preneo priču iz jednog medija u drugi. Film nije kao knjiga, ali u širem smislu, film jeste knjiga... Pitali su me da li mi se dopada igrani film *Istočno od raja*. I više od toga. Veoma mi je drago da je moja knjiga doprinela, povrh drugih doprinosa, nečemu što je možda i najbolji film koji sam ikada gledao (Millichap 1983: 145).

Svakako da se ne može umanjiti umetnički značaj filmova *O miševima i ljudima*, *Plodovi gneva* ili *Viva Zapata!*; stoga bi teško bilo oceniti koji od ovih filmova je bolji ili uspešniji, ali svakako se ne može osporiti ni značaj filma *Istočno od raja* za koji je i sam Stajnbek smatrao da

je uspešno dočarao njegovu prvobitnu zamisao. Elija Kazan je u ovoj filmskoj adaptaciji pokušao da objedini elemente lirskog realizma, karakteristične za prethodne adaptacije Stajnbekovih dela, sa elementima melodrame, koja donekle prožima roman *Istočno od raja*. Stoga je jedan deo filma sniman na lokacijama grada Salinas i Mendosino, koji se nalazi na obali u severnoj Kaliforniji i koji je trebalo da predstavlja grad Monterey koji se pominje u romanu. Deo filma koji smešta radnju u period Prvog svetskog rata u Salinasu je zapravo snimljen u studiju Warner Brothersa u Berbanku. Film započinje trominutnom muzičkom uvertirom Leonarda Rozenmana, prikazujući morsku obalu Mendosina, koja za gledaoce predstavlja Monterey 1917. godine, kao što je napomenuto u uvodnoj špici filmskog narativa.

U prvoj filmskoj sceni pojavljuje se Kol a ne Adam Tresk, jer u filmu Kol čini okosnicu dramskog zapleta. On je glavni junak filmske priče, koji je u stalnoj potrazi za ljubavlju, što je i osnovna tema filma. Kol je otkrio da njegova majka Ketj nije umrla na porođaju kako im je otac rekao, već da je živa i da radi kao madam po imenu Kejt u jednom bordelu u susednom gradiću Monterey. Kol odlazi u Monterey i počinje da je prati, kako bi nešto više saznao o njoj, skrivajući svoj pravi identitet. Kazan u ovoj sceni kamerom prati Kejt na svom putu ka banci, dok je Kol sve vreme u njenoj neposrednoj blizini, prati i posmatra. Kada Kejt uđe u banku, kamera nastavlja da je prati, prikazujući u kadru i Seli koja je madam drugog bordela kako uplaćuje novac na šalteru. Kamera naizmenično u krupnom planu prikazuje Kola koji stoji u blizini banke i posmatra šta se dešava. Kada Kejt uplati novac, ona osorno grabi priznanicu od bankarskog službenika, govoreći da nema vremena za gubljenje. Vrlo vešto prateći kamerom Kejt na svom putu ka bordelu, Kazan oslikava atmosferu gradića Monterey, istovremeno prikazujući na koji način je lokalna sredina prihvata; to su prekorni pogledi žena koji je krišom posmatraju kroz izloge i grupa muškaraca na ulici koja je pozdravlja i dobacuje zvižducima⁶². Na taj način jasno je naznačeno kakav društveni položaj ona zauzima. Nasuprot Kejt, koja se skriva od svoje okoline, lica prekrivenog velom šešira, Kol je prikazan kao tipičan američki momak⁶³, koji na neki način simbolično predstavlja Kaliforniju kao neku vrstu prototipa američkog raja.

Međutim, Kalifornija kao obećana zemlja ne predstavlja rajsko mesto za sve svoje stanovnike, pa nam kamera uskoro prikazuje prašnjave puteljke duž niza starinskih kuća

⁶² Pogledati fotografiju 65 u Prilogu 1

⁶³ Pogledati fotografiju 66 u Prilogu 1

viktorijskog stila koje su postale bordeli u ovoj maloj ribarskoj luci. Jedna od tih kuća gotskog stila pripada Kejt, dok se odmah prekoputa nje, nalazi još jedan bordel čija je vlasnica madam Seli. Kol nervozno šeta ispred kuće, dok mu se Seli sve vreme podsmeva, zabavljajući se dok posmatra šta se tu zapravo dešava. Kazan sada naizmenično prikazuje snimak mračnog enterijera Kejtine kuće i Kola koji se nervozno vrti na ulici obasjanoj sunčevom svetlosti. Veštom igrom senki svetlosti i tame, reditelj podvlači kontrast osnovne teme ove filmske priče: iskonske borbe između dobra i zla. Način na koji se Kejt ophodi prema svojim podređenima, devojci koja radi za nju i makrou Džou, govori u prilog njene surovosti i oholosti. Lice mlade devojke prebledelo od straha dok joj se Kejt obraća, govori u prilog tome, da Kejt nije osoba kojoj iko želi da se zameri u strahu od njene osvete.

Međutim, tokom daljeg filmskog narativa, publika ne saznaje ni jednu stvar iz Kejtine mračne prošlosti o kojoj se dosta govori u romanu. Kejt u filmskoj priči nije prikazana kao potpuno moralno čudovište kako je Stajnbek predstavlja i kao masovni ubica koja na svojoj savesti nosi smrt vlastitih roditelja i još nekoliko ljudi. Kejt je u filmu prikazana kao hladna, proračunata i surova osoba, koje se svi plaše sa razlogom, ali ne isključivo kao oličenje zla. Tokom daljeg razvoja događaja filmskog narativa, čak i Kejt pokazuje neko dugo lice koje nije u potpunosti lišeno ljudskosti. Upravo ovakav rediteljski potez imao je za cilj da ukaže da je svako ljudsko biće prožeto dobrim i zlim koji su u stalnom sukobu. Prava ljudska priroda pokazuje se u teškim trenucima, kada jedna strana odnosi pobjedu, a čovek kreće putem dobra ili zla. Možda je baš ovakva odluka koju je Kazan doneo, da prikaže Kejt kao moralno posrnutu osobu koja je u jednom trenutku svog života donela odluku da krene putem zla, učinio njen lik daleko prijemčivijim publici i omogućio glumici Džo Van Flit da odigra uverljivu ulogu koja će joj doneti nagradu Oskar.

Kejt posmatra kroz prozor Kola svesna da ju je mladić pratio čitavim putem, i šalje Džoa da ga otera. Džo pokušava da urazumi Kola, pitajući ga šta uopšte tu traži. Kol ne otkriva svoj identitet i pokušava da sazna Kejtino pravo ime i prezime, ali mu ni to ne polazi za rukom. Ljutito odlazi govoreći Džou: „Reci joj da je mrzim“ (Kazan 1955: 10). Vraćajući se kao slepi putnik na krovu voza za Salinas, drhteći, Kol u suzama prekoreva sebe zašto nije ostao da razgovara sa njom⁶⁴. Na taj način reditelj je već nakon deseto minutne uvodne scene, nagovestio Kolovu ulogu tragičnog heroja, koji očajnički traga za ljubavlju. Kol je u daljoj filmskoj priči stalno rastrzan

⁶⁴ Pogledati fotografije 67 i 68 u Prilogu 1

saznanjem da postoji neka mračna tajna vezana za njegovo rođenje i poreklo. On sumnja da je po prirodi rođen zao i da koliko god se trudio da učini neko dobro delo, to iskonsko zlo u njemu prevladava.

Kazan vešto gradi lik glavnog junaka tako što uspostavlja neku vrstu kontrasta i unutrašnjeg sukoba ličnosti. U uvodnoj sceni u Montereyju, Kazan prikazuje Kolov odnos sa majkom, koja je za njega potpuni stranac, zatim, u narednoj sceni koja se odvija u Salinasu, prikazuje Kolov odnos sa ocem, koji je ispunjen tenzijom i nerazumevanjem. Adam ne shvata postupke svog sina koji je nestao preko noći a da mu nije ni javio gde ide. Na taj način već u prvoj sceni u kojoj se Adam pojavljuje kao očinska figura, možemo zaključiti da je njegov odnos sa sinom ispunjen stalnim prekorima i nerazumevanjem. On otvoreno kaže da ne shvata Kolovo ponašanje, istovremeno, pokazujući svoju privrženost drugom sinu Aronu. Scena započinje susretom Kola, Arona i Ejbri na putu iz škole do hladnjače koju je Adam Tresk kupio kako bi ostvario svoju zamisao o čuvanju i transportu smrznutog povrća. Jasno je naznačeno da Adam u ovaj posao ulazi želeći da svojom inovativnom idejom uradi nešto što do sad nikom nije pošlo za rukom, a što bi u budućnosti bilo od velike pomoći ljudima u čuvanju i transportu hrane sa jednog kraja Amerike na drugi. On je spreman da sav svoj novac uloži u ovaj rizičan poduhvat, ne u nameri da ostvari profit, već da ostvari svoju ideju i veru u napredak čovečanstva. Kada Kol dobronamerno savetuje oca da ako Amerika uđe u rat, na tržištu će se od namernica najviše tražiti pasulj i kukuruz kojima će porasti cena, sa čime se saglašava i Vil Hemilton da je mnogo isplativije ulagati u takav posao; Adam prekorno odgovara da njega profit ne interesuje. Adam je po svojoj prirodi idealista, dobar hrišćanin i plemenit čovek, samim tim njegov lik predstavlja protivtežu liku njegove supruge Kejt.

U sledećoj sceni koja se dešava u samoj hladnjači, Kolov neprijateljski odnos prema roditeljima, transponuje se na drugi nivo odnosa prema Aronu i Ejbri. Posmatrajući ovaj zaljubljeni par⁶⁵, kod Kola se pojačava osećaj ljubomore i zavisti koju oseća prema rođenom bratu iz dva razloga: zato što je Aron očev ljubimac čiji je svaki postupak praćen pohvalom i odobravanjem; ali i zato što su dva brata zapravo zaljubljena u istu devojku, što je takođe osnov njihovog daljeg sukoba u filmu. Na simboličan način lik Arona se poistovećuje sa očinskom figurom Adama, a lik Ejbri sa majčinskom figurom Kejt. Kol krišom sluša Ejbri dok govori o njemu kako je čudan jer

⁶⁵ Pogledati fotografiju 69 u Prilogu 1

je stalno sam. Ona smatra da Kol nikoga ne voli i čak govori da ga se plaši: „Izgleda zastrašujuće kad te pogleda poput životinje, ne znam, on me plaši“ (Kazan 1955: 16). U trenutku kada njih dvoje započnu priču o venčanju, izjavljujući jedno drugom ljubav, kod Kola ceo njihov razgovor izaziva ozlojeđenost i bes, zbog koga on počinje da baca komade leda rušeći sve pred sobom⁶⁶. Adam ne shvata odakle dolazi Kolova ogorčenost i ne shvata motiv sinovljevih postupaka. Kazan se i u ovoj sceni poslužio simbolikom prikazujući ogromne komade leda koji na neki način predstavljaju zahladnele i otuđene odnose među najbližim članovima porodice. Kolov bes proizilazi iz očajja, zbog toga što ga baš niko ne razume i ne shvata, i što svi u njemu vide samo neku mračnu i negativnu stranu ličnosti.

Naredna scena koja se odvija za trpezarijskim stolom u Adamovoj kući, od velike je važnosti za dalji filmski narativ jer uspostavlja glavnu okosnicu radnje a to je sukob između oca i sina. Adam pokušava da svog zabludelog sina vrati na pravi put tako što mu čita odlomke iz Biblije, stavljajući mu do znanja da će mu svi gresi biti oprosteni ukoliko je spreman da se pokaje.

Adam: Zašto si razbio taj led?

Kol: Ne znam.

Adam: Da li je u pitanju osveta, bes ili strah da ću te kazniti zato što se sinoć nisi vratio kući? Šta je u pitanju?

Kol: Hteo sam da vidim kako klizi niz žleb. (Kazan 1955: 16).

Adam insistira na čitanju Biblije, ali Kol ga namerno provocira, dok mehanički izgovara tekst terajući ocu inat, sve do trenutka kada Adam u besu počinje da viče na njega: „Nimalo se ne kaješ! Ti si zao, istinski zao!“ (Kazan 1955: 17). Aron koji je do tada nemo posmatrao ovaj sukob ustaje i napušta kuću, ostavljajući ih same. Adam se odmah kaje zbog izrečenih reči, pravdajući se da zapravo tako ne misli, već da je govorio u besu. Međutim, Kol kaže da on već dugo zna da je zao a da je Aron taj koji je dobar. On smatra da postoji određena količina dobra i zla koju naslediš od roditelja a da je on nasledio samo zlo. U tom trenutku Adam je svestan Kolove patnje i želi da pomogne sinu svojim savetom: „Kol slušaj me. Možeš stvoriti od sebe sve što poželiš. Čovek ima mogućnost izbora i to ga razlikuje od životinja“⁶⁷ (Kazan 1955: 18). Ove Adamove reči zapravo prenose osnovnu Stajnbekovu idejnu poruku da čovek sam određuje svoju sudbinu.

⁶⁶ Pogledati fotografiju 70 u Prilogu 1

⁶⁷ Pogledati fotografiju 71 u Prilogu 1

U nastavku ove scene Kol otkriva ocu istinu i pravi razlog svoje patnje i besa. On postavlja Adamu pitanja: da li je istina da je njihova majka živa; koji je razlog zbog koga ih je otac čitavog života lagao i kakva je ona kao osoba? Kol gotovo vapajem moli oca da mu kaže istinu: „Razgovaraj sa mnom oče. Moram da znam ko sam. Moram da znam na koga ličim“⁶⁸ (Kazan 1955: 24). Adam priznaje da ih je lagao kako bi ih poštdeo bola. U ovoj sceni, Adam ne kaže da je Kejt zla, već da je oduvek bila drugačija od ostalih i da joj je nedostajala dobrota i savest (Kazan 1955: 25). On ne zna pravi razlog zašto ih je napustila ali kaže da je bila puna mržnje prema svima. Otac ga moli da ne kaže istinu Aronu kako bi ga zaštitio, dok Kol ironično kaže da neće učiniti ništa što bi povredilo njegovog brata. Ova scena je ključna za dalji razvoj filmskog narativa jer zapravo otkriva motive Kolovog buntovnog ponašanja, kao i razlog njegove tuge i besa koji ga prožima. Gledaoci mogu da se poistovete sa daljim patnjama i postupcima glavnog tragičnog junaka koji je okosnica filmske priče.

Sledeća scena započinje ponovo Kolovom vožnjom na krovu vagona ka Montereju i uvodi publiku u dalji tok priče. U daljem toku filmskog narativa, uslediće scena u kojoj dolazi do Kolovog konačnog suočavanja sa majkom. Kazan je na realističan način uspeo da prikaže unutrašnjost bordela i da dočara atmosferu Kejtine kuće greha, kocke i alkohola. Kol razgovara sa mladom kelnericom koja ga preklinje da napusti kuću kako ne bi upao u nevolju. Ona je uplašena i za njegov i za svoj život, jer je u strahu da će je izbaciti na ulicu. Kol pokušava da joj se približi, ne bi li bar od nje saznao nešto više o svojoj majci. On želi da zna kakva je Kejt prema njoj i gotovo u očajanju postavlja pitanje: „Da li je bar nešto u vezi sa njom dobro?“ (Kazan 1955: 27). Devojka će mu ipak pomoći i pokazati gde se nalazi Kejtina kancelarija. Kol ulazi u dugačak mračan hodnik kojim Kazan ponovo na simboličan način prikazuje Kejtinu mračnu prošlost. Kada otvori vrata njene kancelarije, Kol će ugledati svoju majku kako spava u fotelji⁶⁹. Kamera u krupnom planu prikazuje njene ruke deformisane od artritisa a zatim i njeno izmučeno lice. Bolovi koje trpi i od kojih ne može da spava, su neka vrsta kazne koja sustiže Kejt, zbog velikih grehova koje je u životu počinila, ne kajući se zbog njih. Kol kleči pred njom, moleći je za razgovor, ali kada se Kejt probudi, ona počinje da viče u strahu i mržnji i da doziva Džoa u pomoć, tražeći od njega da izbaci mladića napolje. Kol se odupire svim snagama, očajnički preklinjući Kejt da samo želi da razgovara sa njom i tek u tom trenutku otkriva svoj identitet, obraćajući joj se rečima:

⁶⁸ Pogledati fotografiju 72 u Prilogu 1

⁶⁹ Pogledati fotografiju 73 u Prilogu 1

„Razgovaraj sa mnom, molim te majko!“ (Kazan 1955: 30). Kazan u ovoj ključnoj sceni prikazuje naizmenično u krupnom planu Kejtino lice namršteno od mržnje i bola i Kolov očajnički pogled uperen ka njoj⁷⁰. Ovom scenom reditelj je ostvario vrhunac dramske napetosti koju je gradacijski vešto stvarao prethodnom scenom sukoba oca i sina.

Kol završava u zatvoru kod šerifa Sema Kvina⁷¹, koga u filmu glumi Berl Ivz, i koji u filmu ima više ulogu prijateljskog savetnika kakvu je u romanu imao Sem Hemilton kao stari porodični prijatelj koji je znao pravu istinu o porodici Tresk. Drugi značajan lik u Stajnbekovom romanu kineski sluga Li, koji je zapravo prava očinska figura i koji se starao o Aronu i Kolu još od najranijeg detinjstva potpuno je izostavljen u filmskoj adaptaciji. Pošto je njegova uloga izuzetno značajna u romanu, važni dijalozi između Kola i Lija zapravo su transponovani u scenu sa šerifom pa je tako njihov dijalog iz trideset osmog poglavlja preveden u dijalog između šerifa i Kola.

Na početku scene, Kol se ponaša kao pravi tinejdžer koji osorno odgovara na šerifova pitanja, govoreći da ne postoji zakon koji mu zabranjuje da poseti rođenu majku. Šerif shvata da je Kol saznao istinu o sudbini svoje majke, pa mu stoga pokazuje sliku sa venčanja Kejt i Adama, čime potvrđuje Kolove sumnje. Na pitanje kako je saznao istinu Kol kroz suze govori: „jer ni ona, ni ja nismo dobri. Znao sam da postoji razlog zašto sam takav. Mrzim je a mrzim i njega“ (Kazan 1955: 34). Šerif odvozi Kola kući i na rastanku Kol ne prestaje da ga ispituje o prošlosti svojih roditelja. On želi da zna zašto je od tolikih žena njegov otac izabrao baš nju. Kvin mu govori da je kao mlada bila veoma lepa i puna duha a da niko od njih nije bio upoznat sa njenom prošlošću. Tako da u filmu mi ne saznajemo ni jedan detalj o Kejtinoj burnoj prošlosti koja predstavlja značajan deo Stajnbekovog romana. Takođe, Kol saznaje od šerifa da ožiljak na ramenu njegovog oca nije ratna rana, kako im je on ispričao, već da ga je Kejt upucala u trenutku kada je rešila da ga napusti. Kol pokušava da sazna kakav razlog je mogao naterati Kejt da pokuša da ubije njegovog oca. On sumnja da ju je otac nečim povredio, ali šerif mu odgovara da to što se među njima dogodilo nije bila Adamova krivica, jer joj je pružio sve što bi neko mogao da poželi, a da je posle njenog odlaska prosto umro: „Hodao je ali kao da je bio mrtav“ (Kazan 1955: 35). U filmu mi, zapravo, nemamo uvid u Adamovo stanje nakon Kejtinog odlaska. U romanu Stajnbek jasno opisuje Adamovu depresiju, koja je trajala punih godinu dana, zbog koje on nije imao nikakav

⁷⁰ Pogledati fotografije 74 i 75 u Prilogu 1

⁷¹ Pogledati fotografiju 76 u Prilogu 1

odnos sa svojim tek rođenim sinovima. Tek na insistiranje Sema Hemiltona, Adam im je podario imena kada su već napunili prvu godinu života, a decu je zapravo odgajao kineski sluga Li koji im je potpuno zamenio roditelje. Naravno, u filmu nije bilo mesta da se prikažu svi ovi detalji iz života porodice Tresk a i određeni sporedni likovi morali su biti izbačeni. Ipak ovaj detalj u romanu važan je pripovedni element, koji govori dosta u prilog otuđenosti koja je oduvek postojala između Adama i njegovih sinova. Scena se završava šerifovim savetom upućenom Kolu: „Tvoj otac poseduje više dobrote i savesti nego ijedan čovek koga poznajem. Ne potcenjuj njegovu vrednost“ (Kazan 1955: 36). Kazan u nastavku scene prikazuje Kola kako kroz prozor posmatra svog oca koji se neizmerno raduje što vidi da mu je pošlo za rukom da uz pomoć leda očuva svežom glavicu salate i potom u krupnom planu prikazuje Kola koji se osmehuje i koji tog trenutka donosi odluku da će se promeniti i da će sve učiniti da pomogne ocu da ostvari svoju zamisao.

U daljem toku filmskog narativa dolazi postepeno do transformacije Kolove ličnosti, koji od bludnog sina, postaje požrtvovan i vredan, u želji da pomogne ocu. Takođe, daleko je otvoreniji i u odnosu sa Ejbrom. Ona je jedina osoba sa kojom Kol može otvoreno da razgovara, jer mu ona pokazuje i svoju drugu stranu ličnosti, koja je poput njegove, pomalo divlja i neukrotiva. Scena započinje prikazom plodnih ravnica doline Salinas, koja predstavlja neku vrstu Kalifornijskog sna. Adam se nada da će njegova ideja zaživeti i da će na taj način ostvariti davno izgubljeni san o kalifornijskom izobilju, koje će on uspeti da dostavi i onima koji žive daleko od njenih plodnih ravnica. Adam saznaje od radnika, koji su u prolazu, da je neko ukrao žleb za utovar uglja. On naravno ni ne sluti da je to opet jedan od Kolovih nestašluka, te stoga učestale krađe pripisuje ratnim dešavanjima u Evropi. Kol je dovitljiv i u svojoj želji da pomogne ocu koristi ukradeni žleb za utovar povrća, ali koliko god Kol imao dobre namere, njegovi postupci su uvek nedovoljno promišljeni i često na tuđu štetu.

Naredna filmska scena u kojoj Kol i Ejbra po prvi put razgovaraju nasamo, na pauzi za ručak, zapravo je poslužila radi uspostavljanja bližeg odnosa dvoje mladih⁷². Po prvi put njih dvoje razgovaraju otvoreno i Ejbra se poverava Kolu. Ona mu govori kako joj je majka umrla kada je imala svega trinaest godina nakon čega se otac ponovo oženio. Nekoliko meseci je mrzela sve oko sebe i mislila je da je niko ne voli. Toliko je bila ljuta na oca da je verenički prsten koji je namenio svojoj novoj supruzi bacila u reku. Ejbra je na neki način želela da se osveti ocu jer se osetila

⁷² Pogledati fotografije 77 i 78 u Prilogu 1

zapostavljenom, ali ona kaže i da mu je nakon svega oprostila jer je shvatila da on nije razumeo njene postupke i osećanja: „Onog trenutka kada sam mu oprostila osećala sam se bolje. Sada se dobro slažemo, volimo se, ne kao onda kada mi je bilo trinaest, ali dovoljno da živimo zajedno dok se ne udam“ (Kazan 1955: 42). Ejbra priznaje da sa maćehom nikada nije imala blizak odnos i već sam pomen majčinske figure, kod Kola potpuno menja raspoloženje. Dok se Ejbra poverava Kolu, čitav razgovor prolazi u šali i smehu jer mu ona govori o svojim dečijim nestašlucima, pri tom stavljajući doznanja da mržnja i ljubomora nisu strani ni jednom čoveku, pa ni njoj samoj, ali da je opraštanje bližnjima jedini način da čovek pronade utehu i duševni mir. Ovakva poruka svakako je bila u skladu sa hrišćanskim učenjima za koje se zalagao Produkcijski kod pa je zato jasno naznačena i u ovoj sceni. Interesantno je da Kazan rediteljski vešto dočarava Kolove stalne promene raspoloženja⁷³. Mračne misli ponovo opsedaju Kola samo na pomen majke jer on još uvek nije spreman da oprost i očigledno je da mržnja koju oseća prema njoj i dalje tinja u njemu i izjeda ga iznutra. Na ovaj način Kazan stavlja do znanja publici da glavni junak mora proći kroz mnoga iskušenja kako bi bio spreman da odraste i oprost i sebi drugima. Ova scena ne postoji u romanu, jer je Stajnbek drugim narativnim tehnikama dočarao transformaciju odnosa među likovima i njihovo postepeno zbližavanje. Međutim, ona je dodata filmskom narativu kako bi u jednom trenutku napravila jasan zaokret u emotivnom smislu i naznačila promenu Ejbrinih osećanja, jer ona polako uviđa da osoba koju zapravo voli nije Aron već njegov brat. Na taj način reditelj je zahvaljujući ovoj umetnutoj sceni mogao dalje voditi priču u smeru ljubavnog zapleta između Ejbre i Kola. Stajnbek je tek u pedeset drugom poglavlju romana prikazao dijalog Kola i Ejbre u kom oni otkrivaju svoja prava osećanja jedno prema drugom i to tek kada Ejbra dobije od Arona pismo u kome on raskida sa njom. Ljubavni odnos dvoje mladih ne predstavlja okosnicu Stajnbekove priče u romanu, za razliku od filmskog narativa. Kazan i Ozborn daleko su više pažnje posvetili ljubavnoj priči i na njoj gradili dramski zaplet ljubavnog trougla, kako bi pronašli odgovarajuću motivaciju za tragične postupke glavnih likova, tokom daljeg razvoja događaja filmskog narativa.

U daljem toku radnje, cela porodica je na okupu, kao i svi stanovnici Salinasa, dok na železničkoj stanici uz orkestar ispraćaju voz sa povrcem nadajući se da će se Adamova ideja ostvariti. Nakon toga, Kazan ubacuje još jednu scenu sa komičnim elementima, u kojoj Adam

⁷³ Pogledati fotografiju 79 u Prilogu 1

odlučuje da kupi auto od Vila Hemiltona. Ponovo je čitava porodica na okupu dok sluša lekcije o vožnji. Svi su srećni i nasmejani dok Adam po prvi put pokazuje svoj smisao za šalu. Ova scena ponovo je poslužila reditelju kao sredstvo stvaranja kontrasta, jer trenutak porodične sreće i zajedništva traje kratko, a ubrzo stiže vest o tome da je voz zaustavljen zbog odrona. Uslediće scena u kojoj Kazan prikazuje štetu koju je Adam pretrpeo dok iz vagona vadi pokvareno povrće ali njegova reakcija je gotovo neočekivana jer on potpuno smireno kaže: „Bila je to dobra ideja. Neko će to jednog dana i dokazati. Bilo bi previše drsko sa moje strane da pomislim da bih to mogao biti ja. Bio je to preveliki zalogaj“ (Kazan 1955: 48). Kol mnogo bolje shvata očevo razočarenje nego Aron, koji misli da se otac lako miri sa neuspehom. Ovakvo Adamovo ponašanje svakako je u skladu sa hrišćanskim učenjem da se čovek mora pomiriti sa svim onim nedaćama sa kojima se u životu susreće. Adam svojim stavom zapravo šalje pouku svojim sinovima kako se treba nositi sa problemima u životu. Na žalost, dalji tok radnje pokazaće da uprkos Adamovim hrišćanskim i očinskim učenjima, njegovi sinovi moraju proći vlastiti put iskušenja i stradanja.

U filmu nije prikazano na koji način gubitak novca utiče na porodicu Tresk, dok se u romanu Aronovo ponašanje potpuno menja, pošto u školi postaje predmet podsmeha i zadirkivanja. On počinje da prezire oca, govoreći Ejbri da ga mrzi i da želi što pre da napusti Salinas, koji naziva prljavim gradom, da ode na fakultet i postane sveštenik. Kol želi da pomogne i ocu i bratu, tako što će povratiti izgubljeni novac. On nudi Aronu da mu plati studije a glavni razlog zašto želi da se domogne novca u romanu Kol poverava Vilu Hemiltonu:

Kol: Moj otac je dobar. Želim da mu ga nadoknadim zato što ja nisam dobar.

Vil: Ako to uradiš, hoćeš li i ti onda biti dobar?

Kol: Ne, ja mislim pokvareno.

Vil: Pretpostavimo da zaradiš taj novac i daš ga svom ocu – bi li ti prošlo kroz glavu da pokušavaš da kupiš njegovu ljubav?

Kol: Da gospodine. Bi. I bilo bi istina (Stajnbek 2015b: 592).

Filmski narativ se nastavlja scenom u kojoj Kol odlazi kod Vila Hemiltona kako bi razgovarao sa njim o poslu. Prvi svetski rat je već otpočeo u Evropi i Amerika se sprema za ulazak, zbog čega je Vil siguran da će cena pasulja porasti. Kol i Vil razgovaraju o tome kako je rat dobar za posao i trgovinu i da bi mogli dobro da zarade ako bi sklopili ugovor sa farmerima koji uzgajaju pasulj. Međutim, Kolu je neophodan početni kapital od 5.000 dolara, zbog čega on odlučuje da

ponovo poseti Kejt. U romanu, novac koji je neophodan Kolu da započne posao, dobiće od Lija, ali u filmu novac dolazi od Kejt, i scena koja će uslediti jedna je od najznačajnijih u prikazu odnosa između majke i sina u daljem filmskom narativu.

Kol ponovo odlazi u Monterej kako bi se video sa Kejt. Ovoga puta ona želi da razgovara sa njim. Pita ga za njegovo i bratovljevo ime i cinično se podsmeva Adamovom izboru biblijskih imena. Kejt je svesna da je Kol došao kako bi tražio nešto od nje i on joj priznaje da mu je potreban novac. Scena se odvija u Kejtinoj kancelariji i na samom početku Kol izlaže svoj poslovni plan koji je dogovorio sa Vilom, za koga ona smatra da je uspešan poslovni čovek. Međutim, Kol ne može a da joj ne postavi pitanje: zašto je pucala na njihovog oca i zbog čega ih je napustila? Kejt je uznemirena i besna i odgovara mu na pitanja:

Pucala sam u njega zato što je pokušao da me zaustavi. Mogla sam da ga ubijem ali nisam. Htela sam samo da me pusti da odem. Hteo je da me zadrži, da me veže za onaj smrdljivi ranč, daleko od celoga sveta. Želeo me je samo za sebe. Niko ne može mene da zadrži.

Kol: Voleo te.

Kejt: Voleo! Hteo je da me poseduje, da me odgoji kao neku balavicu kojoj bi naređivao šta da radi. Meni niko ne govori šta da radim! Uvek je morao da bude u pravu kao da je sveznajući. Čitao mi je Bibliju... Ti si kao ja. Ti si razuman. Ne mogu te lako zavarati. Ti znaš kakvi su zapravo ljudi i šta žele (Kazan 1955: 60).

Kejt je ispunjena besom, gorčinom i ironijom⁷⁴. Njen govor je prepun cinizma dok razgovara sa Kolom. Kejt smatra da je zaista smešno što Kol traži njen novac kako bi spasao Adamovu čast, ali pristaje na to. Ona čak dva puta u ovoj sceni ponavlja Kolu: „Ti si drag mladić... Ti se dopadaš ljudima.“ (Kazan 1955: 61). To je prvi put da Kol od svoje majke čuje neku lepu reč⁷⁵. Osećajući kako su je preplavile emocije, Kejt počinje ponovo da podiže ton i govori Kolu da ide i da je ostavi na miru. Kada Kol napusti kancelariju njeno lice je izobličeno od bola i gorčine i ona počinje da jeca⁷⁶. Ovako predstavljen lik Kejt suštinski se razlikuje od njenog lika u romanu. Kejt u romanu nikad ne podleže emocijama. Ona je hladna i proračunata, ispunjena mržnjom prema čitavom svetu. Ona ne zna za pokajanje i ne želi oprostaj jer ni u jednom trenutku moralno ne preispituje svoje odluke i postupke. Kejt u filmu je osoba koja pokazuje i drugo naličje svoje

⁷⁴ Pogledati fotografiju 80 u Prilogu 1

⁷⁵ Pogledati fotografiju 81 u Prilogu 1

⁷⁶ Pogledati fotografiju 82 u Prilogu 1

surove prirode. Njoj su njena sloboda i nezavisnost najvažnije u životu i to je razlog zašto napušta svoju porodicu. Međutim, njen susret sa Kolom predstavlja neku vrstu preobražaja za Kejt, i ona pokazuje i svoju humaniju stranu. Ona ipak oseća bol, patnju i pokajanje, i u tome leži suštinska razlika u građenju Kejtinog lika. Veći deo ove scene, temelji se na dijalogu Kola i Kejt preuzetog iz trideset devetog poglavlja romana u kome Kejt, takođe, objašnjava da osnovni motiv njenih postupaka leži u potrebi za slobodom, jer ona oseća prezir i mržnju prema svakom ko pokuša da je poseduje. Za razliku od filma, u kome se Kejt obraća Kolu sa nekom vrstom nežnosti, govoreći mu da je on mladić koji se svakom može dopasti, Kejt u romanu svom sinu govori da je zapravo Kol „njena sorta, možda čak i isti“ i na taj način potencira sumnju koja stalno izjeda Kola da je zlo urođeno i da se tu ništa ne može učiniti. (Stajnbek 2015b: 573). Možemo zaključiti da najznačajnija izmena ove adaptacije u odnosu na Stajnbekovu originalnu ideju, leži u način građenja lika Kejt, koja igra ključnu ulogu u filmskom narativu.

Dalji tok radnje prebacuje se sa plana ličnih porodičnih problema porodice Tresk, na širi plan događaja koji će potresti Kaliforniju i čitavu Ameriku, zbog objave Prvog svetskog rata. Scena započinje prikazivanjem naslovne strane novina sa koje saznajemo da Amerika ulazi u rat sa Nemačkom. Radnja se prebacuje u grad Monterey, prikazivanjem svečane parade u čast američkih vojnika koji polaze u rat. Stanovnici su puni patriotskog ponosa, dok radosno ispraćaju vojnike. U filmu je jasno naznačeno naivno verovanje kod ljudi da će se rat okončati već za par nedelja, onog trenutka kad Amerikanci stupe na evropsko tlo. Ni jedan od Adamovih sinova nije obuzet ratnom euforijom. Aron je namršten, obuzet crnim slutnjama, dok saopštava Ejbri: „Ništa me neće prisiliti da odem. Jednostavno ne verujem da je to u redu“ (Kazan 1955: 66). Dok Aron smatra rat i ubijanje nemoralnim činom u kome ne želi da učestvuje, njegov brat Kol ne razmišlja o ratnim stradanjima, već je srećan što su se Vilove prognoze obistinile i što će svakim danom postati sve bogatiji. Kol je potpuno obuzet svojim poslovnim poduhvatom prodaje pasulja, da na rat gleda isključivo kao na dobru poslovnu priliku.

Nakon toga, uslediće scena, koja predstavlja potpuni kontrast dotadašnjoj patriotskoj euforiji. Ona ponovo započinje prikazivanjem naslovne strane novina koje izveštavaju o napredovanju Nemačke na frontu i zarobljavanju 120.000 vojnika. U malom kalifornijskom gradu počinju masovne regrutacije stanovništva, dok sve češće pristižu telegrami koji obaveštavaju porodice o stradanju vojnika na frontu. Ljudi postaju svesni da će rat biti dug i da će odneti velike

žrtve. U filmu se dosta pažnje posvećuje sceni koja govori u prilog tome kako se zbog masovnog ratnog stradanja, kod američkog naroda javlja mržnja i netrpeljivost čak i prema do nekadašnjim komšijama nemačkog porekla. Prikazana je scena u kojoj jedan od meštana kamenicom gađa izlog lokalnog obučara Gustava Albrehta preteći mu da se vrati u Nemačku odakle je došao. Treskovi su jedni od retkih meštana koji prihvataju Albrehta kao svog kućnog prijatelja i koji imaju razumevanje za njegove nevolje. Albreht i ne shvata šta se zapravo događa, naivno verujući da „nemački narod ne želi rat, da su to neistine i da to ne rade dobri Nemci“ (Kazan 1955: 68). Adam koji radi u kancelariji za regrutaciju shvata svu težinu situacije u kojoj se zemlja nalazi, međutim, njegovo jedino rešenje je pobeći od stvarnosti i vratiti se farmerskom životu. Adam se teško suočava sa krupnim problemima i radije pronalazi rešenje u bekstvu od surove realnosti. Kolova nezrelost u suočavanju sa stvarnošću se već može pripisati njegovim godinama i nedovoljnom životnom iskustvu. U filmu Kol je prikazan kako se raduje, šetajući kroz polja zasađena pasuljem, ali njegova sreća počiva na ličnim interesima. Kol se raduje jer po prvi put misli da čini nešto dobro u životu, tako što će zaraditi novac i pomoći ocu. On ne sagledava širu sliku i ne shvata da novac koji tako zarađuje predstavlja ratno profiterstvo. Za njega je to dobronameran čin u kome on zarađenim novcem, zapravo, pokazuje ocu svu svoju ljubav i privrženost. Kol je obuzet nadom da će na taj način pokazati ocu da je izabrao pravi put i da je sposoban da napravi uspeh u životu. Njegova jedina želja je da od oca dobije pohvalu i odobravanje i da bar na trenutak oseti njegovu ljubav.

Naredna scena dešava se u zabavnom parku na jednom lokalnom vašaru. Ono što je bilo karakteristično za holivudske filmove pedesetih je da su često pojedine scene smeštane baš u ovakav ambijent kako bi predstavljale neku vrstu miljea američke pop kulture. Tako je i u ovom filmu baš takav ambijent poslužio kao neka vrsta bajke za mladi zaljubljeni par. Ejbra i Kol su poput dece u zemlji igračaka, bezbrižni dok se smeju i igraju pred iskrivljenim ogledalima ili voze na panorami. Njihova detinjatost postepeno prerasta u flert. Ejbra ispituje Kola ko su te devojke u čijem društvu ga povremeno viđa i da li je sa njima zato što je loš. Ovde je opet prisutan jak uticaj moralnih ideja produkcijskog koda gde se svaka ideja bluda i nemorala osuđuje. Svaka vrsta greha je zabranjena i mora biti jasno osuđena na filmu. Trenuci smeha i zabave dvoje mladih prerastaju u ozbiljan razgovor u kome Ejbra poverava Kolu svoja najintimnija osećanja⁷⁷. Ejbra zapravo

⁷⁷ Pogledati fotografiju 83 u Prilogu 1

počinje da preispituje svoju ljubav prema Aronu pitajući se da li ga istinski voli jer ljubav mora biti nešto više od toga. Zbog takvih misli, Ejbra oseća grižu savesti, i čak počinje da smatra sebe lošom osobom (kao što je trenutak pre toga nazivala Kola). Ejbra smatra da je Aron, pošto nikada nije imao majku, stvorio neku idealnu sliku o njoj te se stoga u nju zaljubio zato što je idealizuje i poistovećuje sa tom zamišljenom osobom. Scena kulminira njihovim poljupcem, nakon čega Ejbra počinje da plače zbog griže savesti, pokušavajući da ubedi sebe da zaista voli Arona. Dijalog između Ejbre i Kola zapravo potiče iz četrdeset i četvrtog poglavlja romana, gde se Ejbra zapravo poverava slugi Liju koji u romanu predstavlja istinsku očinsku figuru. Ejbra kaže da ona nije onakva kakvom je Aron zamišlja: „On je nekog zamislio pa je to kao da je na nju navukao moju kožu. Ja nisam takva, ne kao ona koju je zamislio – čista. Upravo apsolutno čista. Oličenje čistote – nikad nešto loše. Ja nisam takva“ (Stajnbek 2015b: 610). Pol Ozborn je Ejbrino preispitivanje transponovao u drugačiji ambijent sa namerom da stvori ljubavni trougao koji će poslužiti kao osnovni motiv za razvoj daljeg sukoba među braćom.

Ljubavnu scenu smeniće scena potpuno drugačijeg karaktera u kojoj će se desiti novi i ozbiljniji napad na Albrehta. Interesantno je da je kod Stajnbeka u četrdeset i šestom poglavlju romana na svega dve strane, spomenut incident koji se desio gospodinu Fenčelu lokalnom krojaču iz Salinasa nemačkog porekla, koji je za vreme ratnih zbivanja ismevan od strane nekadašnjih suseda i jednom prilikom napadnut tako što su mu polomili ogradu kuće i zapalili trem. Njegov strah i poniženje prikazani su u filmu u liku Albrehta samo što je ova scena dobila daleko više pažnje u scenariju nego što je to bio slučaj sa romanom. Na primeru ove scene, sagledavamo Kazanovo interesovanje za socijalnu i politički angažovanu tematiku. Njegovo suprotstavljanje idejama rasizma i antisemitizma, kojima je posvetio svoja prethodna filmska ostvarenja, i ovoga puta pronalaze svoje mesto u filmskom narativu. Stoga je Kazan značajnu pažnju posvetio liku Albrehta i atmosferi linča, koja svakako nije bila strana američkim državljanima tokom ratnih godina. Kazan je pokušao da publici pošalje neku vrstu poruke, da je dovoljno vremena prošlo od ratnih stradanja, stoga je neophodno oprostiti nekadašnjim neprijateljima i naći model uspešnog suživota, iako žrtve palih boraca nikada neće pasti u zaborav.

Scena napada na Albrehta u filmu započinje propagandnim govorom jednog od vojnika o zločinima nemačke vojske. Albreht u neverici govori da su to sve same laži ali na taj način izaziva gnev ostalih meštana, koji poput razjarene gomile kreću za njim do njegove kuće, uzvikujući besno

da se on ni za šta ne kaje. Scena kulminira kada mu jedna žena pruža telegram zahtevajući da ga pročita naglas. Albreht ubrzo shvata da je u pitanju poruka u kojoj se majci saopštava vest da joj je sin poginuo u ratu⁷⁸. Bes i mržnja razjarenih ljudi sve je veća i Aron uzaludno pokušava da ih smiri podsećajući ih da je do skoro Albreht bio samo njihov komšija koga su svi voleli. Bes ljudi se preusmerava na Arona i oni mu postavljaju pitanje zašto on nije otišao na ratište. U tom trenutku Kol uskače u gomilu, pokušavajući da zaštiti brata i tuča započinje. Razjarenu gomilu zaustavlja pojava šerifa koji uspeva da smiri uzavrelu situaciju. Međutim, u trenutku kada Ejbra, Aron i Kol ostanu sami u dvorištu, počinje pravi sukob između dvojice braće. Aron uviđa da se nešto dešava između Ejbre i njegovog brata i ostrašćen ljubomorom, prekoreva ga da je on glavni krivac za tuču koja je započela. Kol ga u napadu besa udara, govoreći da je samo hteo da ga zaštiti⁷⁹. Ejbra uspeva da ih razdvoji i Kol odlazi u bar prekoputa u želji da se napije. Ejbra pokušava da ga ubedi da ne pije ali Kol je očajan, jer ponovo oseća da ono zlo u njemu dominira. On kaže Ejbri: „Pokušao sam da mu pomognem. Ma koga zavaravam pokušao sam da ga ubijem“⁸⁰ (Kazan 1955: 82). Ejbra oseća neizmernu grižu savesti svesna da je ona glavni uzrok svađe među braćom, te stoga govori Kolu da zaboravi na ono što se među njima desilo, jer nije značilo ništa. Scena se završava dijalogom:

Kol: Jednog dana će znati ko mu je pravi sin.

Ejbra: Ne razumem te. Plašiš me.

Kol: I samog sebe se plašim (Kazan 1955: 84).

Ozborn je uspeo da ovakvom adaptacijom zapravo ostvari Stajnbekovu alegoriju o biblijskoj legendi o braći Kainu i Avelju. Kol ponovo u ovoj sceni igra ulogu bludnoga sina i stalno se iznova vraća prvobitnoj ideji o postojanju nekakvog urođenog iskonskog zla koje u njemu prevladava. Svaki pokušaj činjenja dobrog u njegovom slučaju završava se osudom. Na taj način iako je filmski scenario pojedine Stajnbekove dijaloge transponovao u potpuno drugačiji scene i postavio ih u drugačije okruženje, osnovna piščeva zamisao je sačuvana, te stoga možemo zaključiti da uprkos svim velikim izmenama originalne priče, ova adaptacija ostaje verna Stajnbekovoj osnovnoj ideji i zamisli.

⁷⁸ Pogledati fotografiju 84 u Prilogu 1

⁷⁹ Pogledati fotografiju 85 u Prilogu 1

⁸⁰ Pogledati fotografiju 86 u Prilogu 1

Kazan dodaje još jednu ljubavnu scenu koja podseća na Romea i Juliju, u kojoj Kol usred noći dolazi pod Ejbrin prozor želeći da joj poveri svoju veliku tajnu. On joj govori da je zaradio novac koji je otac izgubio i da namerava da mu ga pokloni za rođendan. Kol moli Ejbru da mu pomogne da organizuju rođendansku proslavu, preklinje je za pomoć i ona pristaje, postajući neka vrsta saučesnika u ostvarenju njegove namere. U romanu, Ejbra ne zna za njegove namere, a jedina osoba kojoj se Kol poverava je sluga Li, koji predstavlja glas savesti i glas mudrosti. Međutim, pošto je njegova uloga u filmskom narativu potpuno izostavljena, često se njegov glas može čuti kroz reči drugih likova na filmu kao što je to u jednoj od prethodnih scena bio šerif Kvin. Kazan u ovakvim scenama stalno naglašava smenu snažnih emocija kod Kola, trenutke sreće i radosti smenjuje njegova uznemirenost ili osećaj griže savesti, zbog toga što je udario brata. Krivica i pokajanje ključni su elementi ovog filmskog narativa, dok Kazan rediteljski vešto gradi lik Kola, mladića preke naravi i snažnih emocija čiji su postupci nepredvidivi. Ovakva scena trebala je doprineti svojim melodramatičnim elementima izgradnji emotivnog odnosa dvoje mladih ljubavnika, kako bi njihova priča dobila na uverljivosti.

Daljim nastavkom priče reditelj nas postepeno uvodi u jednu od najznačajnijih scena ove filmske adaptacije. Kol je poput deteta uzbuđen zbog priprema za očev rođendan jer ne može da dočeka taj trenutak kada će mu uručiti svoj poklon. Od Ejbre saznaje da i Aron ima spreman poklon za oca ali mu se ona zaklinje da ne zna šta je njegov brat spremio. Kol je uznemiren zbog tog saznanja jer se pribojava da bi se ocu mogao više dopasti Aronov poklon. Na taj način reditelj gradi dramsku napetost i osećaj neizvesnosti. Adam se približava kući u pratnji Arona i gospodina Piskora koji ga moli da njegovog sina oslobodi vojske kako bi mu pomogao u radovima na farmi. Adamu teško pada što mora da odbije molbe jednog oca, ali smatra da mora pravedno postupiti onako kako zakon regrutacije nalaže. Ovde je jasno naznačeno da je Adamu njegovo poštenje na prvom mestu, čak i onda kada je u sukobu sa vlastitom savešću i kada izaziva osećaj krivice.

Adam ulazi u kuću, presrećan što su se deca setila njegovog rođendana, na koji je on potpuno zaboravio, i što su ga tako prijatno iznenadili. Aron koji oklevajući ulazi u kuću, sve vreme stoji na do vratku i iz pozadine posmatra šta se zapravo dešava. Kazan vešto stvara kontrast različitih emocija, gde mi u prvom planu vidimo nasmejanog Adama, razdraganu Ejbru i srećnog Kola, dok se na Aronovom licu jasno oslikava zavist i ljubomora⁸¹. Aron koji je oduvek navikao

⁸¹ Pogledati fotografije 87 i 88 u Prilogu 1

da bude očeV ljubimac, ne miri se sa tim da mu rođeni brat ugrozi tu poziciju. Povrh svega, on je svestan da su Kol i Ejbra postali previše bliski, što pojačava njegovu ljubomoru. U trenutku kada Kol uručuje ocu poklon, osećajući potrebu za osvetom, Aron preusmerava očevu pažnju na sebe i saopštava mu da on i Ejbra imaju takođe poklon za njega ali da ne mogu da ga uruče. On priznaje da se prethodno nije dogovorio sa Ejbrom, ali saopštava ocu radosnu vest da su njih dvoje zaručeni. Adam je presrećan smatrajući da ništa lepše nisu mogli da mu daruju. Na taj način Aron uspeva u trenutku da svu očevu pažnju i ljubav preusmeri na sebe, kako bi Kolovo iznenađenje palo u drugi plan. Ejbra je zatečena i zbunjena i ne zna kako da odreaguje, svesna koliko ovakva vest zapravo povređuje Kola. Ona podseća Adama da još uvek nije otvorio Kolov poklon ali Adam govori da ga ništa ne može više usrećiti od tako lepих vesti. U trenutku kada Adam otvara poklon, Aron pokušava da zagrlji Ejbru ali se ona istrže iz njegovog zagrljaja a na njenom licu se vidi da joj je mrsko ono što je Aron učinio. Na taj način, još jednom je jasno prikazana osnovna Stajnbekova zamisao, da svako ljudsko biće u sebi nosi deo dobra i deo zla i da je pitanje životnih okolnosti i ličnog izbora koja od ove dve strane će prevagnuti. Aron nije oličenje apsolutnog dobra jer i njega obuzima zavist i ljubomora zbog koje je spreman da bratu zada snažan udarac.

Otac je začuđen što na poklon dobija novac i postavlja Kolu pitanje kako je došao do njega. Kol objašnjava kako je zaradio na prodaji pasulja, čija je cena skočila tokom rata. Kol pokušava da objasni ocu da je sve to učinio radi njega kako bi povratio novac koji je Adam izgubio u poslu sa salatim. Adam zahteva od Kola da vrati novac. Dok traje dijalog oca i sina, Kazan vešto smenjuje krupne planove dva glavna lika, kako bi dočarao promenu emotivnog stanja: od sreće i radosti, do razočarenja, očajanja i besa. Adam insistira da novac treba da bude vraćen farmerima koje su opljačkali. On u svom daljem monologu objašnjava glavni razlog zašto ne može da prihvati novac. Njegova savest mu to ne dozvoljava jer ga muči osećaj krivice zbog odgovornosti koju je preuzeo na sebe da mladiće šalje na ratište:

Zbog mog potpisa momci idu u rat i neki od njih poginu a neki žive bespomoćni bez ruku ili nogu. Nijedan se neće vratiti neozleđen. Da li misliš da bih mogao na tome zarađivati? Ne želim novac Kol! Ne bih ga mogao uzeti (Kazan 1955: 95).

Za to vreme Kol očajnički pruža svotu novčanica ka ocu u želji da prihvati njegov poklon, dok Ejbra pokušava da zagrlji Adama naslućujući da će ova rasprava imati tragičan završetak.

Kol potpuno slomljen tugom zbog očevih reči, kaže da će čuvati novac za njega. Adam pokušava da ga uteši govoreći da bi bio sretniji da mu je Kol dao neki poklon nalik Aronovom, „nešto iskreno, ljudsko i dobro...Ne ljuti se sine. Ako želiš nešto da mi pokloniš neka to bude valjan život. To bih mogao da cenim“ (Kazan 1955: 95). Kazan koristi neobičan ugao snimanja i u trenutku tragične kulminacije, prikazuje u krupnom planu Kolova leđa, dok on presamićen od bola, desnom rukom još jednom pokušava da ocu pruži svežanj novčanica⁸². Kazan i u ovoj sceni kamerom snima iz iskošenog ugla, pokušavajući da naglasi dramatičnost zapleta i simbolično urušavanje čitavog Kolovog sveta, koji nestaje pred njegovim očima. Ne samo što Kol ne uspeva da zadobije očevu ljubav, on oseća da postaje predmet njegovog prezira. Kazan prikazuje Kolov očajnički pokušaj da zagrlji oca, bez glasa, grcajući u suzama⁸³. Oseća da je sve izgubljeno i pri tom ispušta novac, jer on za Kola više nema nikakav značaj. Adam u tom trenutku sinu ne pruža podršku i ne uzvraća zagrljaj, već ga prekorno opominje dva puta ljutito uzvikujući njegovo ime. Kol ispušta vapaj, uzvikujući: „Mrzim te!“ (Kazan 1955: 96), dok napušta kuću. Adam skreće pogled u stranu.

Ova scena je zaista uspešno transponovana iz četrdeset devetog poglavlja Stajnbekovog romana i Kazan je ostao u potpunosti veran dijalogu oca i sina, kao i suštinskoj piščevoj ideji o večitoj borbi dobra i zla, koja se neprestano odvija u ljudskim dušama. Ipak moramo uzeti u obzir da je dosta toga izmenjeno u odnosu na originalnu postavku ove scene. Stajnbek drugačije motiviše Aronove postupke, koji odlazi na fakultet kako bi uslišio očevu želju ali se zbog toga oseća: „razočarano i bespomoćno, ušuškan kao ptičje jaje u pamuk očeve ambicije prema njemu“ (Stajnbek 2015b: 658). On želi da napusti studije i da se vrati životu na farmi ali se ne usuđuje da ocu kaže istinu jer je svestan da bi ga to povredilo. Na taj način uviđamo koliko je i Aron nesiguran u očevu ljubav, jer ne sme da mu se suprotstavi u strahu da će ostati bez očeve naklonosti. Scena se odvija tokom večere Dana zahvalnost kada je cela porodica na okupu, naravno, uključujući slugu Lija kome se Kol sve vreme poverava. Ovoga puta u filmskom narativu Lijeve uloga poverena je Ejbri kojoj Kol poverava svoje planove ali i svoje sumnje i strahove. Na taj način se gradi bliži odnos poverenja i saosećanja među ljubavnicima. U romanu, Kol proživljava čitav unutrašnji monolog, koji je Kazan morao preneti na veliko platno, što je i učinio, uvođenjem niza

⁸² Pogledati fotografiju 89 u Prilogu 1

⁸³ Pogledati fotografiju 90 u Prilogu 1

prethodno spomenutih scena, koje su dodate filmskom narativu i nisu preuzete iz originalnog teksta:

Seo je za svoj sto pa se stresao od unutrašnjeg nemira i gneva. Bez napora, Aron mu je oduzimao njegov dan. Obrnuće da to bude Aronov dan. Onda se, najednom, gorko postideo. Pokrio je oči rukama i rekao: „To je samo ljubomora. Ljubomorani sam. Eto šta sam ja. Ljubomorani sam. Ne želim da budem ljubomorani.” I ponavljao je opet i opet: „Ljubomorani – ljubomorani – ljubomorani”, kao da bi mogao, iznoseći to na videlo, da ga uništi. A budući da je otišao tako daleko, nastavio je sa samokažnjavanjem. „Zašto ocu dajem novac? Je li to za njegovo dobro? Ne. To je za moje dobro. Vil Hemilton je to rekao – pokušavam da ga kupim. Ne postoji ni jedna časna stvar u vezi s tim. Ne postoji ništa časno u vezi sa mnom. Sedim ovde valjajući se u ljubomori prema bratu. Zašto ne nazvati stvari njihovim imenima?” (Stajnbek 2015b: 662).

Svaki Kolov postupak, zapravo, je motivisan njegovom potrebom da oseti očevo poverenje, toplinu i bliskost. U romanu Aron nije taj koji je rukovođen osećanjem ljubomore. On i Ejbra ostaju u potpunosti u pozadini ove scene i on ne saopštava ocu nikakvu odluku vezano za veridbu. Otac je presrećan zbog samog njegovog prisustva, jer mu je nedostajao dok je boravio na fakultetu i za njega je najdraži poklon to što je porodica ponovo na okupu. Kazan je ovde vešto izmenio uloge Ejbre i Arona, jer je želeo da im da značajniju ulogu u dramskom zapletu. Ejbra preuzima Lijevu ulogu, nekoga u koga Kol ima potpuno poverenje i ko prema njemu gaji ljubav i naklonost. Lijeva očinska ljubav transponovana je u ideju romantične ljubavi na filmu. Aronov lik je izmenjen u odnosu na roman, utoliko što je i on prikazan kao realno ljudsko biće, koje takođe oseća zavist i ljubomoru; kao što Kejt na filmu nije oličenje apsolutnog zla, tako ni Aron nije oličenje apsolutnog dobra. Ovakvim filmskim narativom, likovi su unetim izmenama, zapravo, dobili na uverljivosti i životnosti. Što se tiče samog dijaloga između Kola i Adama, koji predstavlja vrhunac katarze dramskog zapleta, Ozbourn i Kazan u potpunosti su ostali verni Stajnbekovom originalnom tekstu ne unoseći nikakve izmene.

U scenama koje će uslediti u daljoj završnici filmske adaptacije videćemo mnoga odstupanja od originalne Stajnbekove priče. Kazan je odlučio da određene scene budu dodate, kako bi na što bolji način prikazao dalji razvoj odnosa među likovima i zaplet dramske radnje u skladu sa očekivanjima holivudske produkcije. Nakon burne emotivne scene u trpezariji Adamove kuće, radnja se prenosi u mračni vrt. Čitava scenografija zamišljena je da na simboličan način prikaže prvobitan greh, koji dovodi do čovekovog progona iz rajskog vrta. Bolna spoznaja istine

zauvek će mladog Arona lišiti spokojsva i sreće i on koračajući putevima ljudskog sagrešenja i sam spoznaje šta znači izdaja, bol i stradanje.

Scena započinje prikazivanjem Kola kako stoji pod krošnjom gustog drveta. Sakriven u zelenilu i obavijen mrakom, njegov lik je potpuno sakriven od publike, ali se zato čuju njegovi bolni jecaji. Ejbra mu prilazi i počinje da ga grli u tami, pokušavajući da mu pruži reči utehe. Na tremu se pojavljuje Aron koji ljubomorno posmatra dvoje zagrljenih i počinje ljutito da govori Kolu da ostavi Ejbru na miru. Interesantan je režijski postupak na koji su prikazani likovi u ovoj sceni, jer se ona odvija u potpunom mraku: Kol je sakriven pod drvetom a Aron nam je okrenut leđima, dok izgovara reči prekora upućene bratu. Na taj način akcenat je stavljen na srž onoga što Aron izgovara, a to su reči ispunjene mržnjom i prezirom, gde Aron kaže Kolu da je oduvek bio zao i pokvaren, da su on i otac čitavog života trpeli njegove podlosti i da su mu uvek opraštali (Kazan 1955: 98). Aron još jednom upozorava Kola da ne prilazi Ejbri. Na ovaj način, formirajući ljubavni trougao, režiser pronalazi motiv za Aronovo surovo ponašanje prema bratu. Isprovociran bratovljevim govorom mržnje, Kolovi jecaji prestaju i on izlazi iz mraka guste krošnje i poziva Arona da pođe sa njim na jedno mesto koje želi da mu pokaže. Kol je svestan da će istina o njihovoj majci zadati Aronu najjači udarac i donosi odluku da mu se osveti. Govori mu kako postoji mogućnost da je njihova majka živa i da se nalazi u susednom mestu. Podseća ga kako je oduvek idealizovao majku zamišljajući je kao anđela dobrog srca. Kol ga izaziva da je kukavica i da nema hrabrosti da pogleda istini u oči. Upravo se ovde ogleda najveće odstupanje u građenju Aronovog lika, jer u Stajnbekovom delu Aron se ne sukobljava direktno sa bratom niti izgovara ovako teške reči koje bi provocirale Kolovu želju za osvetom. Ta želja da se osveti bratu i da mu nanese bol koju je sam osetio posle sukoba sa ocem, Kol donosi samostalno. On nije isprovociran bratovljevom ljubomorom, već je prosto rukovođen željom da nanese zlo Aronu kako bi i on osetio istinsku patnju.

U narednoj sceni Kol vodi Arona niz mračni hodnik Kejtinog bordela. Kol otvara vrata Kejtine kancelarije i zatiče je kako sedi za radnim stolom. U krupnom planu prikazano je Kejtino lice, koje deluje iscrpljeno, ali ipak sa osmehom dočekuje Kola. Ona ustaje da ga pozdravi srećna što je došao u posetu, međutim, Kol uvodi Arona koji je zapanjeno posmatra. Kol predstavlja majci svog drugog sina za koga ironično kaže da je „oličenje svega dobrog“ (Kazan 1955: 100). Kazan gradi napetost tako što smenjuje krupne planove u čijim kadrovima prikazuje lica Kejt i Arona

kako posmatraju jedno drugo u očajanju i neverici⁸⁴. Sukob kulminira tako što Kol nasilno gura Arona da pozdravi majku i on pada oborivši i nju. Kol se cinično osmehuje dok zatvara vrata i odlazi mračnim hodnikom ka gomili ljudi koji se kockaju i opijaju uz zvuke vesele muzike.

U romanu, zapravo nikada ne dolazi do direktnog susreta Kejt i Arona. Samo iz Kolovog sećanja mi saznajemo da je u želji za osvetom odveo brata do bordela. Kada je Aron shvatio istinu o majci, on udara Kola pesnicom i beži u nepoznatom pravcu „vrišteći poput ucveljenog deteta“ (Stajnbek 2015b: 696). Stajnbek navodi da odlazak kod Kejt nije ublažio Kolovu bol, niti je njegova osveta bila trijumf, naprotiv ona je samo pojačala osećanje srama i tuge. Li jasno govori Kolu: „Znaš ti zašto si to uradio. Bio si besan na njega zato što je otac povredio tvoja osećanja. To nije teško. Bio si jednostavno slab“ (Stajnbek 2015b: 699). U romanu u daljem razvoju događaja šerif Kvin dolazi u posetu Adamu i saopštava mu da je Kejt izvršila samoubistvo ostavljajući testament u kome je ogromnu svotu novca zaveštala sinu Aronu koga nikada nije ni upoznala. Ta vest će duboko potresti Adama i on kao da predoseća da tragičan sled događaja tek počinje. U filmu se ni u jednom trenutku ne spominje da je Kejt umrla, čime je izbegnuta još jedna nit tragičnog završetka Stajnbekovog romana.

U filmu, čitav niz dramatičnih događaja koji će uslediti, vremenski je smešten u isto veče. Naredna scena odvija se u Adamovom domu i započinje prizorom Ejbre koja sedi kraj Adama, čitajući mu odlomak iz knjige. Kol se pojavljuje na vratima ali ne ulazi u kuću, tako da Adam izlazi na trem i zatiče ga na ljuljašci. Adam mu ljutito postavlja pitanje gde je Aron, na šta Kol ironično odgovara ocu da ne zna jer on nije čuvar svoga brata. Dalji razgovor oca i sina potpuno odstupa od originalnog teksta i dodat je filmskom narativu, kako bi se produbio sukob između Adama i Kola, što će dalje usloviti niz tragičnih događaja. Na Adamovo pitanje da li je i dalje ljut zbog odbijenog novca, Kol ironično odgovara ocu da će ga pametno iskoristiti da pokrene vlastiti posao kao što je to njegova majka učinila. Adam u neverici, postavlja pitanje Kolu šta on zapravo zna o njoj, na šta mu sin saopštava da zna čitavu istinu i da je on sam glavni razlog zašto je Kejt otišla jer Adam nikada nije istinski voleo ni nju ni njega. Svojim govorom mržnje i prezira Kol zadaje ocu snažan udarac:

Zbog tvoje dobrote i pravednosti nisi nam davao ni trunku onoga što si mislio da je ispravno. Stalno si nam opraštao ali nas nikada nisi voleo. Znam zašto me nisi

⁸⁴ Pogledati fotografije 91 i 92 u Prilogu 1

voleo, jer sam nalik mojoj majci. Nikad joj nisi oprostio što si je zavoleo. Neću mu oprostiti! Nikad mu neću oprostiti! (Kazan 1955: 103).

Sada je Kol taj koji dominira scenom i preuzima inicijativu. Adam ostaje bez reči, počinje da klone duhom, i kao da potpuno gubi snagu da se bilo kome suprotstavi. On seda u fotelju, potpuno pogrbljen, dok netremice zuri u pod⁸⁵. Kolove reči zadale su snažan udarac i Adam se predaje, osećajući da je konačno poražen. Poslednjim atomima snage, on pokušava da sazna gde je Aron i u tom trenutku Kol mu saopštava istinu da je sa majkom u Montereju u njenom bordelu. Kol priznaje da ga je odveo tamo iz ljubomore i da je čitavog života bio toliko ljubomorani na njega da to više nije mogao da podnese. Takođe, Kol priznaje da je pokušao da kupi njegovu ljubav, ali da je više i ne želi jer mu više nije potrebna (Kazan 1955: 103). U tom trenutku Ejbra koja sve vreme stoji u kadru između oca i sina progovara i upozorava Kola da tako ne razgovara sa ocem. Kol je i prema njoj grub i govori joj: „više mi nije potrebna nikakva vrsta ljubavi, jer se ne isplati. U njoj nema budućnosti“ (Kazan 1955: 103). Ovakvim Kolovim monologom, jasno je naznačeno da se i Kol oseća potpuno poraženim, jer su mržnja, ljubomora i prezir preovladali njegovim emocijama, a svaki pokušaj da učini nešto dobro, kako bi bio nagrađen ljubavlju, ostao je uzaludan. Kol se predaje svojoj mračnoj strani dok se Adam predaje beznađu. Adam govori Ejbri da ga pusti da ide, ali Ejbra ne želi da odustane. Ona je jedina oličenje snage i mudrosti i do kraja pokušava da ih pomiri.

Nadovezuje se scena u Kolovoj spavaćoj sobi, gde za trenutak Kol i Ejbra ostaju nasamo, i Kol joj postavlja pitanje da li ga i ona mrzi. Ejbra priznaje da ga se plaši i da je zabrinuta šta će se desiti sa Aronom što i kod nje izaziva osećaj krivice. Zapravo ova kratka scena samo je uvod u dalji zaplet događaja kada šerif Kvin ulazi u njihovu kuću obavestavajući Adama da je zatekao Arona u policijskoj stanici gde je priveden jer je u pijanom stanju učestvovao u tuči. Adam istrčava iz kuće želeći da priskoči sinu u pomoć. Šerif upozorava Kola da mu je brat pijan i da izgleda kao da želi sebi da naudi. On im saopštava Aronovu nameru da se prijavi za vojsku i ukrca na voz, pa predlaže Kolu da zajedno odu na stanicu kako bi pokušali da ga urazume. Odmah nakon toga uslediće još jedna scena izuzetnog emotivnog naboja u kojoj Adam juri železničkom stanicom, od jednog do drugog vagona pokušavajući da pronađe sina. Kada ga ugleda na prozoru, zatiče ga

⁸⁵ Pogledati fotografiju 93 u Prilogu 1

pijanog, ludačkog pogleda, kako mu se očajnički ceri u lice, dok glavom razbija prozorsko staklo⁸⁶. U krupnom planu prikazano je Aronovo lice obliveno krvlju, dok se smeje kroz plač i očajanje. Potresen ovakvim prizorom Adam doživljava moždani udar, gubi svest i pada u Kolovo naručje⁸⁷. Za razliku od romana, u filmu nije naznačeno da Aron gine na ratištu, mada sam prizor njegovog očajnog krvavog lica na prozoru vagona na neki način simbolično prikazuje njegovu dalju tragičnu sudbinu. Ipak, u filmu je izbegnuto eksplicitno naglašavanje Aronove smrti i na taj način je umanjen utisak tragične sudbine porodice Tresk, čiji je Kol jedini potomak.

Naredna scena u skladu je sa poslednjim pedeset i petim poglavljem Stajnbekovog romana, u kojoj doktor Marfi saopštava Kolu i Ejbra da je Adam pretrpeo moždani udar i da je njegov oporavak neizvestan. Sceni su dodate reči šerifa Kvina u kojima on citira odlomak iz Biblije, i time se podvlači osnovna tema ovog filmskog narativa: „Kain skoči na brata Avelja te ga ubi. Kain ode u Nod, istočno od Raja i onde se nastani. Zašto i ti ne odeš nekuda?“ (Kazan 1955: 107). Kol nailazi na osudu okoline što se vidi u doktorovom držanju dok mu saopštava očevu dijagnozu, ili u prekornim šerifovim rečima koje mu upućuje. Jedina osoba koja ostaje uz njega i pruža mu podršku je Ejbra.

U širokom kadru Kazan prikazuje Adama kako leži u postelji u polumračnoj sobi dok su Kol i Ejbra na vratima, okrenuti leđima, zbog osećaja krivice koja ih prožima. Adam je paralizovan, pogleda uprtog u daljinu, i Kazan smenjuje krupne planove oca i sina, dok Kol pokušava da se izvini za užasno delo koje je učinio. Kol napušta prostoriju, dok krupan plan prelazi na Ejbru koja se približava Adamovoj postelji⁸⁸. Ona se nada da je Adam pri svesti i da će svojom molbom uspeti da od njega dobije oprostaj. Ejbrin monolog u filmu je delo scenariste Ozborna i zapravo predstavlja celokupno sagledavanje uzroka i posledica disfunkcionalnosti porodičnih odnosa. Ovaj monolog zasniva se na poslednjim rečima koje sluga Li upućuje Adamu na samrti moleći ga za oprostaj. Uloga Lija je potpuno prenesena na Ejbru koja je stožer snage i pomirenja:

Užasno je ne biti voljen. To je najgora stvar na svetu. To vas čini zlim, nasilnim i okrutnim. Kol se čitav život tako osećao. Znam da niste želeli da tako bude ali to je istina. Nikad mu niste pružili svoju ljubav, nikada niste tražili njegovu. Nikad ništa niste tražili od njega. Kol odlazi, ali pre nego što ode ne tražim vam da mu oprostite. Morate mu dati neki znak da ga volite, inače nikad neće postati čovek. I dalje će se

⁸⁶ Pogledati fotografiju 94 u Prilogu 1

⁸⁷ Pogledati fotografiju 95 u Prilogu 1

⁸⁸ Pogledati fotografiju 96 u Prilogu 1

osećati krivim i usamljenim ako ga ne oslobodite. Pomozite mu. Ja volim Kola i želim da bude ispunjen i snažan, ali samo vi to možete postići. Molim vas, pokušajte. Pustite da vam pomogne, tako će znati da ga volite. (Kazan 1955: 112).

U nastavku scene Ejbra preklinje Kola da prestane da očajava i da razgovara sa ocem pre nego što bude kasno. Ponovo u krupnom planu, vidimo Kola kraj očevog uzglavlja, kako mu se poverava da je zaista verovao da u njemu postoji neko urođeno zlo i da sebi ne može pomoći ali da je shvatio da nije istina. „Čovek ima izbor, po tome se razlikuje od životinja“ (Kazan 1955: 113). Kol citira očeve reči stavljajući mu do znanja da nije zaboravio čemu ga je Adam učio. U trenutku kada Kol ljutito zahteva od medicinske sestre da ih ostavi na miru, Adam na trenutak progovara, moleći Kola da učini nešto za njega tako što će dovesti neku drugu bolničarku jer ovu ne može da podnese. Adam svoje poslednje reči šapuće sinu u uho, ali na Kolovom uplakanom licu na trenutak promiče osmeh⁸⁹. Napetost i iščekivanje publike da sazna Adamove poslednje reči, kulminira, i njih zapravo Kol saopštava Ejbri: „Ne uzimaj nikog. Ostani kraj mene i brini se o meni“ (Kazan 1955: 117). Čitava potresna scena završava se konačnim pomirenje oca i sina i u poslednjem kadru Ejbra i Kol se ljube⁹⁰ a Kol ostaje da bdi nad očevom samrtnom posteljom.

Iako je sled događaja u romanu drugačiji ipak suštinska forma je neizmenjena. Adam doživljava šlog tek kada sazna da je Aron poginuo na frontu. On i ne zna pravi razlog zbog čega je Aron dobrovoljno otišao na ratište. Tek na njegovoj samrtnoj postelji Kol mu se poverava: „Ja sam odgovoran za Aronovu smrt i tvoju bolest. Ja sam ga odveo kod Kejt. Ja sam mu pokazao majku. Zato je otišao. Ne želim da činim opake stvari – ali ih činim“ (Stajnbek 2015b: 732). Li je taj koji uviđa da Kol neće moći da živi pod teretom krivice i odgovornosti za smrt brata i zato je on taj u romanu koji moli Adama za oproštaj:

Ovde je vaš sin – Kaleb – vaš jedini sin. Pogledajte ga, Adame! Učinio je nešto u besu, Adame, zato što je pomislio da ste ga odbacili. Posledica njegovog gneva je da je njegov brat, a vaš sin, mrtav. Sin vam je obeležen krivicom van sebe, gotovo više nego što može da podnese. Nemojte ga satrti odbacivanjem. Nemojte ga satrti, Adame. Dajte mu svoj blagoslov. Ne ostavljajte ga samog sa krivicom. Adame, da li možete da me čujete? Dajte mu svoj blagoslov! (Stajnbek 2015b: 739 – 740).

⁸⁹ Pogledati fotografiju 97 u Prilogu 1

⁹⁰ Pogledati fotografiju 98 u Prilogu 1

Adamova poslednja reč u romanu je „timšel“ stara hebrejska reč, koja zapravo ima dvosmisleno tumačenje. Označava Božiji blagoslov Kainu, kojim Bog ostavlja Kaina sa izborom, prema kojoj teret odluke prelazi sa uzvišenog božanstva na ljudsko postojanje. „Ti, možeš, Kaine, ali i ne moraš!“, što znači da Kainu ostaje slobodna volja. Upravo u tome i leži Stajnbekova osnovna ideja i poruka da je čovek taj koji ima božansku snagu i volju da odluči i presudi dobru ili zlu u sebi i oko sebe (Schultz 2005: 73).

Ovakav zgusnuti niz tragičnih događaja u samoj filmskoj završnici, svakako je doprineo i melodramatičnosti radnje filmskog narativa. Prilikom analize adaptacije dela *Istočno od raja* moramo uzeti u obzir obim Stajnbekovog romana, u kome je pisac koristio drugačija narativna sredstva, kako bi postepeno uvodio čitaoca u tragična stradanja glavnih junaka. Ozborn i Kazan morali su nizom dodatnih scena, ispunjenih snažnim emotivnim nabojem, da dočaraju originalni zaplet priče i prenesu osnovne piščeve ideje. Mnoge scene i dijalози su dodati ili premešteni u drugačiji kontekst, a mnogi likovi su pretrpeli određene izmene. Lik Ejbre je morao u potpunosti zameniti očinsku figuru slugu Lija i postati važna moralna potpora ostalim likovima svojim mudrim savetima. Uprkos takvim izmenama ova adaptacija ostaje verna suštinskoj Stajnbekovoj zamisli, uspevajući da ostvari napet dramski zaplet i životno uverljive likove.

Elija Kazan bio je predstavnik neorealizma u Holivudu, gradeći svoju filmsku estetiku po ugledu na estetiku Džona Forda, koji se trudio da proširi očekivanja publike za razumevanje likova, stavljajući ih u određeni socijalni kontekst i eksterijer. Kazan je sprovodio „metod acting“ i pomagao glumcima poput Marlona Branda u filmovima *Na dokovima Njujorka*, *Tramvaj zvani želja* i *Viva Zapata*; Džejmisa Dina u filmu *Istočno od raja*, Vorena Bitija i Natali Vud u filmu *Sjaj u travi*, da ostvare potpunu psihološku uverljivost svojih likova. Međutim, realizam u filmovima Elije Kazana potpuno je drugačiji od realizma Džona Forda. Džon Ford je koristio dokumentarističku građu i istorijske prilike u kreiranju američkih likova iz naroda, insistirajući na tradicionalnim vrednostima života u zajednici. Elija Kazan preispituje tadašnju savremenu američku porodicu, njihov odnos prema deci, prema ljubavi. Fordovi junaci se ne menjaju pred našim očima, oni doživljavaju neki vid promene ali samo u granicama iskušenja prirode koje ih čine jačim. Likovi Elije Kazana katarzično otkrivaju novu stranu svoje ličnosti i obelodanjuju svoje slabosti.

Kazan je težio kinematografskom realizmu što je na filmu postizao angažovanjem novih glumaca do tada nepoznatim filmskoj publici. Na taj način mogao je na upečatljiv način da dočara društvenu realnost. Smatrao je da je odabir glumaca za određene uloge od ključne važnosti za uspeh filmskog ostvarenja i da ako glumac ne nosi u sebi deo karakterne uloge koju treba da odigra, onda ga ne treba ni angažovati. Zahvaljujući njemu glumci poput Marlona Branda, Džejsma Dina, Džo Van Flit, Vorena Bitija, Endi Grifita, Li Remika ostvarili su svoje prve velike uloge na filmu. Filmski istoričar Foster Hirš smatra da je Kazan „stvorio virtuelno nov glumački stil, bio je to stil Metoda...koji je omogućavao glumcima da ostvare veliku dubinu psihološkog realizma” (King 2010: 1), što se najbolje vidi u ulozi koju je ostvario Džejsm Din u filmu *Istočno od raja*.

Kazan navodi razloge zbog kojih se odlučio za filmsku adaptaciju Stajnbekovog romana:

Mene pokreće osećaj empatije za osnovnu temu. Na neki način film mora preneti neki deo mog vlastitog života. Počinjem instinktivno. Kada je u pitanju *Istočno od raja*...to je zapravo priča o mom ocu i meni, ali ja to dugo nisam shvatao...Na neki suptilan, ili baš i ne tako suptilan način, svaki film je autobiografski. Deo mog života izražen je suštinom filma. To mi je poznato kroz iskustvo, ne kroz svest. Ja moram osetiti da je delom o meni, mojim borbama, mom bolu, mojim nadanjima (Stevens 2006: 390).

Još jedna bitna činjenica koja je privukla Kazana adaptaciji ovog Stajnbekovog romana, jeste napad na puritanizam i sistem apsolutnih vrednosti. Kazan je pokušao da likove na filmu prikaže kao ljudska bića sa svim svojim vrlinama i manama. U njima postoji stalno previranje dobra i zla, te iako jedna strana odnosi pobjedu nad drugom, to ne znači da je njeno prisustvo u čoveku apsolutno. Čovek podleže različitim životnim iskušenjima i u takvim trenucima pokazuje se koja strana njegove ličnosti je dominantna. Kazan je želeo da se publika identifikuje sa likovima ovog za filma:

Ovaj film je bio ličniji od svega što sam do sada uradio...Svaki osećaj u filmu mi je bio poznat. Zato je tako iskren. Može vam se svideti ili ne, ali sve što je u njemu rečeno dolazi iz srca...To je prvi film u kome sam bio potpuno otvoren i u kome sam dozvolio sebi da me ponesu osećanja nežnosti i ljubavi prema drugim ljudima (Tibbetts 2005:112).

Analizirajući filmsku adaptaciju *Istočno od raja* možemo zaključiti da film nije zamišljen kao melodrama već kao psihološka drama koja je zbog jakih emotivnih naboja, koje je Kazan želeo

da prikaže što uverljivije na velikom platnu, izazvao različite stavove kod filmske kritike. Ozborn je svojim scenarijom uspeo da kompleksnost Stajnbekovog romana prenese u koherentnu dramsku formu. Film je naišao na odličan odziv publike, koja se poput Kazana, očigledno identifikovala sa glavnim likovima, a nisu izostale ni nominacije za nagradu Oskar: za najbolju režiju, najbolji scenario, najbolju glavnu mušku ulogu i najbolju sporednu žensku ulogu, za koju je Džo Van Flit i dobila nagradu Filmske akademije (Schultz 2005: 83). Savremena filmska kritika smatra da ovo filmsko ostvarenje predstavlja moćnu vizuelnu ekspresiju originalne Stajnbekove priče, i da se po svojoj produkciji može meriti sa filmovima *Plodovi gneva* i *Viva Zapata!* Film je svojim zapletom uspeo da prenese onu vrstu dramske napetosti kakvu je imao Majlstounov film *O miševima i ljudima*, a vizuelnim sredstvima i smenjivanjem krupnih i grupnih kadrova, uspešno je dočarao svaki klimaks dramskog sukoba (Davis 1975: 203).

VI Zaključak

Cilj teze je da se sveobuhvatno sagleda transformacija književnih dela Džona Stajnbeka prilikom prelaska sa verbalnog medija književnosti na medij filma, koji pored reči koristi zvuk i pokretne fotografske slike. Tokom detaljne analize filmskih adaptacija Stajnbekovih dela uzimali smo u obzir različite faktore, koji su ključni za nastanak filma kao što su: složeni uslovi samog procesa snimanja, finansiranje filmskog projekta koji sa sobom uvek nosi određena budžetska ograničenja, uticaj studija i cenzure (koja svojom politikom i određenim propisima, takođe ograničavaju umetničku slobodu reditelja), kao i činjenicu da film nastaje kao proizvod timskog rada u kome podjednako značajnu ulogu, pored režisera, imaju i glumci, scenaristi, kao i mnogi drugi filmski radnici, bez kojih čitav proces produkcije ne bi bio moguć.

U istraživanju smo potvrdili osnovne postavljene hipoteze da adaptacija nije sekundarni proizvod koji predstavlja samo kopiju originalnog dela sa ciljem da što vernije reprodukuje osnovnu nit fabule. Adaptacija je mnogo više od toga, jer ona u procesu transpozicije, kroz sam stvaralački čin, postaje nezavisno umetničko delo u kome autor daje novu interpretaciju i svoje lično umetničko sagledavanje priče preuzete iz originalnog književnog dela. Taj proces je kompleksan, jer predstavlja formu intertekstualnosti, i u komunikaciji sa publikom, mi kao čitaoci i gledaoci imamo vlastiti doživljaj nekog filmskog dela koji može biti različit u odnosu na književno delo. Adaptacija je višeslojna jer u sebi nosi deo originalnog izvornog teksta a delom predstavlja varijacije novog umetničkog dela.

U ovom radu, u interpretaciji filmskih adaptacija Stajnbekovih dela, filmski narativ se analizira u svetlu kulturoloških i istorijskih prilika perioda u kome nastaju. Ovaj rad polazi sa stanovišta da filmska adaptacija predstavlja otelotvorenje kulturnih prilika, ideologija, životnih procesa i vrednosti svoga vremena. Stoga, možemo zaključiti da je kulturološki i istorijski kontekst neophodan element u analizi narativnog diskursa. Razumevanje narativa podrazumeva razumevanje načina na koji neko umetničko delo oslikava određena mišljenja i stavove karakteristične za kulturu u kojoj nastaje. Bordvel smatra da implicitna i eksplicitna značenja nekog teksta zapravo oslikavaju određene kulturološke stavove. Bahtin zastupa mišljenje da vremenom neka dela mogu dobijati nova tumačenja i različita značenja, ali on kaže da je: „svaka

reč istorijski i društveni čin, stoga je organska, istorijska i prava veza ustanovljena između značenja i reči, između delovanja i konkretne socio-istorijske situacije“ (Bhaskar 1999: 391). Sa promenom društveno istorijskih prilika, pojavljuju se različite interpretacije koje su moguće u nekim novim kontekstima, koji se razlikuju od onih u kojima je neko delo nastalo. One su uslovljene pojavom i razvojem novih diskursa i teorijskih formulacija. Bahtinova ideja o dijalogizmu, zasniva se na društvenom, kulturološkom i istorijskom kontekstu, bez čega interpretacija filmskog narativa ne bi bila moguća. Tomas Šac ističe važnost filmskog žanra, koji smo takođe uzeli u razmatranje, jer on govori o načinu na koji se „sagledavaju i interpretiraju određeni životni aspekti“ (Bhaskar 1999: 395). U ovom radu, analiza filmskih adaptacija Stajnbekovih dela, polazi od razumevanja teksta filmskog narativa, koji proizilazi iz sagledavanja kulturološkog i sociološkog konteksta čiji je film proizvod.

Mihail Bahtin kaže da je književnost nerazdvojiv deo kulture, koja se može razumeti samo u kontekstu čitave kulture date epohe. Polazeći od ovakvog stanovišta zaključujemo da se Bahtinova ideja može primeniti i na filmsku umetnost. Dejvid Bordvel, takođe, smatra da se studije filma moraju zasnivati na istorijskoj kontekstualizaciji. Stoga, u ovom radu, u interpretaciji filmskih adaptacija Stajnbekovih dela, jasno je naznačen i određeni istorijski kontekst, koji je uticao na određena režiserska rešenja. Režiseri, kao autori, donekle su se morali povinovati određenim propisima koje je nalogala cenzura Produkcijskog koda kao i zahtevima holivudske industrije, međutim, uprkos svemu, oni stvaraju uspešna i originalna filmska ostvarenja oživljavajući Stajnbekova dela na velikom ekranu.

Vremenski okvir za istraživanje ovog rada je dvadeseti vek. Ovo istraživanje bavi se hronološki sagledavanjem opusa filmskih adaptacija romana Džona Stajnbeka kao jednog od najznačajnijih pisaca američke književnosti, kontraverznog po svojim političkim stavovima, a istovremeno autora čija su dela doživela najveći broj adaptacija u okviru filmske industrije. Analizom filmova *O miševima i ljudima*, *Plodovi gneva*, *Tortilja Flet* i *Istočno od raja*, koji se mogu uzeti kao najznačajnija holivudska ostvarenja filmskih adaptacija književnog opusa Džona Stajnbeka, sagledali smo višeslojnost adaptacije kao umetničkog procesa, koji daje novu interpretaciju originalnog dela, a koja često nastaje i pod uticajem mnogobrojnih spoljnih faktora: političkih, ekonomskih i kulturnih.

U uvodu smo izložili osnovne ideje i teorijske postavke ovog istraživanja koje je pokazalo da romanopisac i režiser zapravo imaju zajedničku nameru da čitaocima, to jest gledaocima, omoguće da vide slike koje su plod njihove mašte, imajući u vidu da je upravo osnovna razlika kod ova dva medija, razlika između vizuelne slike i koncepta mentalne slike. Samim prelaskom sa lingvističkog na vizuelni medij promene postaju neophodne, a poređenje koji je od ova dva medija bolji, potpuno je besmisleno jer je svaki medij autonoman i po sopstvenim karakteristikama jedinstven. Godinama su kritičari na adaptacije gledali kao na sekundarni proizvod koji je inferioran po svojoj vrednosti u odnosu na original. Smatrajući ga samo kopijom originala, u svojoj oceni njegove uspešnosti ili kvaliteta, oslanjali su se isključivo na teoriju „vernosti”. Vremenom dolazi do promena ovakvih shvatanja u kojima se adaptacijama po automatizmu pristupalo negativno, kao delima od manje važnosti i inferiornim po svojoj vrednosti jer su po svom nastanku usledile nakon originalnog dela, zauzimajući time drugorazredno mesto. Samim tim menja se i stav u pristupu analizi adaptacije. Ona se ne sagledava samo kroz metod komparacije i na osnovu teorije „vernosti” kako bi se uočile eventualne razlike u odnosu na originalno delo a samim tim negativno komentarisale. Adaptaciji se pristupa sa gledišta autonomnog umetničkog dela. Ona nije samo formalni entitet, ona je proces. Sam proces adaptacije podrazumeva prevođenje sa jednog na drugi medij, što podrazumeva sagledavanje mnoštva različitih elemenata. Adaptacija je proces koji otpočinje pitanjem autorstva, ko je taj koji adaptira originalno delo, da bi zatim nametnuo niz faktora poput ekonomskih, pravnih, političkih, ličnih. Adaptacija i kao proizvod i kao proces ne nalazi se u nekom izolovanom prostoru i vremenu, ona nastaje u jednom novom kontekstu koji joj nameće određeno podneblje i određeno doba, kao i kultura i društvo tog vremena. Pod uticajem svih ovih faktora vidimo da adaptacije mogu biti sagledane na potpuno različite načine, pod uticajem različitih kulturnih ili političkih stavova nastalih u različitim vremenskim periodima. Umetnost koja zavisi od pokretne slike, masovne publike, industrijske produkcije, mora se razlikovati od umetnosti koja se zasniva na jeziku, ima limitiranu publiku i individualnog stvaraoaca. Stoga, adaptacija nekog romana na filmu uprkos mnogim sličnostima, mora postati nezavisan umetnički entitet, koji će se razlikovati od romana na osnovu koga je nastala.

U prvom poglavlju ovog rada bavili smo se istorijom Holivuda i nastankom sistema filmskih studija kako bismo sagledali njihovu ulogu i značaj u nastanku filmskih adaptacija Stajnbekovih dela. Čak se i psihološka istorija jedne nacije može sagledati kroz filmska ostvarenja, jer je Holivud, istovremeno, isticao kao vrline sve one karakteristike koje su krasile prve

doseljenike na američko tlo, kao što su: hrabrost, energičnost, naporan rad, suprotstavljanje svakoj vrsti malodušnosti koju teške životne prilike stavljaju pred nas. Na taj način gradio se jedan novi američki folklor, koji je isticao ovakve kvalitete američkog naroda.

Veliki filmski studiji osnovani su u vremenu pre Prvog svetskog rata, u pokušaju da ostvare monopolsku poziciju nad filmskom produkcijom, distribucijom i prikazivačkim delatnostima. U periodu ekonomskog rasta, do koga je došlo posle rata, Volstrit je počeo da ulaže velike sume novca u studije, kako iz finansijskih, tako i iz političkih razloga. Postalo je jasno da filmske slike prerastaju u jednu od najvažnijih industrijskih grana, a da je istovremeno film savršeni medij indoktrinacije masa i propagande. Za holivudski film je veličanje vrlina korporacijskog kapitalizma i američkog načina života, značilo i odbranu od boljševizma. Period nakon završetka Prvog svetskog rata pa sve do početka Velike depresije, bio je jedan od najmanje liberalnih u čitavoj istoriji SAD. Film postaje masovni medij, te se zbog toga ideološkim sadržajem filmova pomno upravljalo na isti način kao i sa sadržajem ostalih medija. Finansijski i bankari nadgledaju poslove filmske industrije. Uloga producenta kao supervizora postala je izuzetno važna u tom procesu, dok je uloga reditelja izgubila na značaju. U želji da se izbegnu nepredvidivi elementi u filmskom stvaralaštvu, donosi se niz propisa na kojima se zasniva komercijalna produkcija. U cilju povećanja zarade, insistira se na žanrovima koji se kod publike dobro prodaju, imenima zvezda, bestselerima (romanima koji garantuju uspeh). Pod snažnim uticajem crkve koja je isticala „nemoralnost“ holivudskih filmova, a istovremeno u strahu od finansijskih gubitaka, studiji sami nameću neku vrstu autocenzure. Kao posledica toga 1934. godine nastaje Produkcijski kod, čije će odredbe diktirati sadržaj svih američkih filmova, narednih dvadeset godina, što će direktno usloviti stvaranje sistema cenzure. Između 1930. i 1945. godine holivudski studiji su masovno proizvodili nekih 7.500 dugometražnih filmova u kojima je svaka faza produkcije, od osnovne zamisli do prikazivanja, bila pažljivo kontrolisana. Ti filmovi su stvarani pod uticajem stila i sistema vrednosti, kako studija u kojima su nastajali, tako i pojedinačnih umetnika, koji su učestvovali u njihovoj produkciji.

Film, za razliku od književnosti, pod snažnim je uticajem raznih društvenih faktora. Režiser nije nezavisan umetnik koji ima potpunu slobodu stvaralaštva. On je često pod uticajem filmske industrije čiji je profit glavni motiv, kao i podilaženje ukusu masovne publike. Tu je itekako važan uticaj kako zvanične tako i nezvanične cenzure, poput Produkcijskog koda, nametnute kako od

strane države, tako i od same filmske industrije, koja često ima odlučujuću ulogu u nastanku filma. Film holivudske proizvodnje je pre svega roba koja mora doneti profit. Da bi ostvarila profit ona mora zadovoljiti ukus milionske publike. Otuda filmsko stvaralaštvo nastaje iz sukoba umetničke slobode i tematske kontrole nametnute cenzurom i ukusom publike. Holivudski producenti više su vođeni tržišnom ekonomijom nego zakonima estetike. Holivud je nametao filmu trijumf vrline nad porokom, srećne završetke, stavljanje akcenta na avanturu, napetost, melodramu, uzdizanje svakodnevnih vrlina nad aristokratskim snobizmom, sve ono što je bilo u skladu sa etikom protestantizma. Na taj način film je postao sastavni deo popularne kulture, dok je svesno ili nesvesno podilaženje ovakvim konvencijama svakako uticalo na filmske sadržaje. Stoga je upravo taj ekonomski faktor romanu dozvoljavao daleko veću slobodu u odnosu na film. Međutim, režiseri poput Grifita, Čaplina, Forda, Kapre, Hjustona, uprkos cenzuri uspevaju da film deklarišu kao demokratsko sredstvo, prikazujući realnost stvari na sopstven umetnički način, iako u suprotnosti sa holivudskim standardima. Bavljenje filmskom adaptacijom zahtevalo je ne samo sagledavanje ograničenja i mogućnosti datog medija, već i prilagođavanje različitim i često međusobno kontradiktornim konvencijama; konvencijama koje su podvukle razliku između književnosti i filma i od svake stvorile nezavisnu instituciju.

U drugom poglavlju ove disertacije postavili smo pitanje: šta je zapravo filmska adaptacija književnog dela i stvorili smo teorijski okvir ovog istraživanja, čiju okosnicu čine idejne postavke brojnih savremenih autora i teoretičara aktivnih i uticajnih tokom ispitivanog perioda, kao što su: Džordž Blustoun, Brajan Mekfarlan, Džejms Naremor, Robert Stem, Debora Kartmel, Linda Hačen, Tomas Lič i mnogi drugi. Ovo poglavlje bavi se teorijom adaptacije i detaljnom analizom različitih pristupa ovom procesu koji određeni teoretičari posmatraju kao vid „prevođenja” ili čak „transpozicije” književnog sadržaja na ekran. Okosnicu poglavlja čini analitička obrada onih teorijskih postavki koje adaptaciju sagledavaju kao proces prevođenja originalnog dela na novi medij, koji pri tom ne gubi na vernosti, niti doprinosi uništenju ili deformaciji originalnog teksta. Često je odstupanje od originala neizbežan i produktivan proces u kome se neka značenja gube, ali se istovremeno stvara mnoštvo novih značenja, te je stoga adaptacija kao čin prevođenja književnog teksta na film kreativan proces koji stvara novu vrstu umetnosti čime se stvara potpora uspostavljenih hipoteza.

Analiza teorijskih postavki pomenutih teoretičara, omogućila nam je jasan pristup analizi filmskih adaptacija Stajnbekovih dela. Lič polazi sa stanovišta da teorija vernosti u procesu evaluacije adaptiranog dela uvek daje prioritet originalnom tekstu. Stoga, smatra da ukoliko se studije adaptacije i dalje budu zasnivale isključivo na teoriji vernosti, one nikada neće preći sa evaluacije kao kritičkog procesa, na analitičke i teorijske probleme. Snajder, pak, smatra da problem zapravo nije u teoriji vernosti, već načinu na koji se koristi u procesu evaluacije adaptiranog dela. Vrednost i značaj adaptiranog dela se ne može zasnivati na samo jednom kriterijumu kao što je vernost originalu, već je ono samo po sebi daleko kompleksnije i zahteva daleko složeniju analizu najrazličitijih elemenata.

Lič po ugledu na poststrukturaliste pristupa svakom tekstu kao intertekstu koji se sastoji od tekstova koji su mu prethodili, samim tim i izvorni tekst je intertekst a ne original kao što je to slučaj i sa adaptacijom. Međutim, ovde Lič ne pravi jasnu granicu između intertekstualnosti koja se dešava spontano, jer svako delo u sebi nosi mnoštvo različitih uticaja, i ciljane intertekstualnosti, kao što je proces filmske adaptacije nekog književnog dela. Stoga je adaptacija zapravo spoj svesne (namerne) i nesvesne (neizbežne) intertekstualnosti.

Brajan Mekfarlan smatra da ukoliko je neko uspešan u književnim analizama i kritikama to ne znači da je istovremeno i dobar poznavalac filma i filmskih tehnika, što može dovesti do poteškoća u pokušaju kritičkog analiziranja filmskih adaptacija. Zbog toga, često takvi kritičari prvenstveno zameraju filmu da mu nedostaje kompleksnost romana, jer tu kompleksnost uočavaju u verbalnom mediju ali ne i u filmskom. Mekfarlan polazi sa stanovišta da je značajnije razmotriti šta film i književnost imaju zajedničko, nego zahtevati da film reprodukuje iskustvo romana ili insistirati isključivo na autonomiji filma. Takođe, on smatra da su ova dva medija kompatibilna kao i njihov jezički sistem: „u oba slučaja naša mašta je aktivna u stvaranju tog sveta, bilo da se konceptualizacija zasniva na rečima sa stranica romana ili na raznovrsnim percepcijama koje upijamo dok posmatramo ekran i slušamo zvuk“ (Snyder 2011: 209). Mekfarlan insistira na činjenici da se film zasniva na vlastitim kodovima koji ga razlikuju od romana, počev od dužine kadrova, uglova snimanja, pa do montaže, stoga, film razvija vlastiti tok naracije. Takođe razliku uočava i u načinu kako roman i film prikazuju mesto i vreme. Dok se mesto radnje može prikazati i u romanu i u filmu na sličan način, vremenska odrednica se uvek razlikuje jer se narativni tok romana odvija u prošlosti, dok se filmski narativni tok odvija u sadašnjosti. Robert Stem i Meri

Snajder imaju potpuno oprečno mišljenje, te smatraju da se narativni tok i romana i filma može odvijati kako u sadašnjosti tako i u prošlosti.

Timoti Korigan zastupa istorijski pristup filmskim adaptacijama književnih dela. On smatra da s jedne strane adaptacije podrazumevaju izmene, prilagođavanja i intertekstualnu razmenu, a opet s druge strane, one se kreću u okvirima tekstualnog ograničenja i drugih nametnutih pravila. Korigan takođe smatra da svaki medij koristi različite tehnike kako bi ostvario željene efekte. Stoga, on ističe da se studije adaptacije ne mogu zasnivati isključivo na teoriji vernosti jer specifičnost ova dva medija podrazumeva vrstu *prevođenja* sa jezika književnosti na jezik filma, koje u najboljem slučaju može preneti suštinu originalnog teksta. Film i roman nikada ne mogu biti identični. Kada govorimo o *vernosti*, to jest, u kom stepenu je film veran specifičnosti književnog teksta ili pak duhu originalnog dela, zapravo možemo zaključiti da analizom filmskih adaptacija možemo uočiti u kojoj meri je film u stanju da transformiše, izmeni i prilagodi karakteristike izvornog teksta.

Korigan navodi da su tri najvažnija uticaja kod filmskih adaptacija književnih dela: kulturološki status, ekonomska moć i zakonska prava. Početkom dvadesetog veka, filmovi su prvenstveno bili usmereni na radničku klasu i imigrante kao svoju ciljnu publiku, da bi se postepeno okretali adaptaciji književnih dela kako bi se kulturno uzdigli i usmerili ka srednjoj klasi društva kao novoj vrsti publike. Tako je film zauzimao sve značajnije mesto u kulturi Amerike a zahvaljujući sve češćoj filmskoj adaptaciji romana, došlo je i do standardizacije filmskog narativa. Tokom dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka, adaptacije savremene književnosti bile su na vrhuncu svoje popularnosti. Istovremeno, Produkcijski kod Vila Hejza strogo je nadgledao da književna dela senzacionalističkog karaktera ne dospeju u filmsku produkciju. Filmovi te epohe zasnivali su se pre svega na književnim klasicima kako bi se izbegle zabrane cenzure.

Tokom pedesetih i šezdesetih godina 20. veka dolazi do neke vrste otpora filmske produkcije tom tradicionalnom pristupu adaptacija književnih klasika. Tome je doprineo i francuski novi talas koji je napravio značajan zaokret u istoriji filma i zasniva se na stavu da su filmovi zapravo tekstovi koji imaju svog autora a to je režiser, a da se novim tehnološkim razvojem filmska kamera mogla uporediti sa piščevim perom. Stoga je režiser kao autor postao „mera kinematografskog značaja, kulturne specifičnosti i kvaliteta, dok je vernost filmske adaptacije funkcionalni izraz autora i njegove autentičnosti“ (Snyder 2011: 214). Dva kritička modela kao

što su filmski žanr i filmsko autorstvo, često međusobno suprotstavljena, sada svoje osnove grade na kulturološkom pozicioniranju filmsko – književne razmene.

Meri Snajder smatra da studije adaptacije treba da se pozabave i određenim pitanjima koje se odnose na domen vernosti i specifičnosti. Jedan od metoda zasnivao bi se na proučavanju koje su to izmene napravljene prilikom prevođenja sa jednog na drugi medij, istražiti zbog čega je do njih došlo, i šta te izmene zapravo nama otkrivaju, ne samo u vezi sa izvornim tekstom, već i u vezi sa ova dva medija kao i sa vremenom kada su nastali. Time otkrivamo neslućene mogućnosti za poređenje i kontrastiranje poznate priče kroz dva različita medija.

Džon Dezmond i Piter Hoks u svom delu *Adaptacija: proučavanje filma i književnosti*, polaze od stanovišta da teoriju vernosti ne koriste kao osnov evaluacije kojom bi određivali značaj nekog filmskog ostvarenja, već kao deskriptivnu kategoriju koja omogućava diskusiju o odnosima ova dva dela, na osnovu čega filmske adaptacije klasifikuju na slobodne, srednje i bliske interpretacije. Linda Kahir u svom delu *Književnost na filmu: Teorija i praktični pristupi*, za razliku od Dezmonda i Hoksa, filmsku adaptaciju naziva činom *prevođenja* izvornog teksta u drugi medij što podrazumeva postavljanje istog entiteta u novo okruženje zbog čega mora doći do njegovog prilagođavanja na nove uslove. Nasuprot tome, Meri Snajder proces adaptacije smatra daleko kompleksnijim, stoga, ona adaptaciji pristupa kao činu *interpretacije*, to jest, načinu na koji se čita originalan tekst a zatim iznova osmišljava za filmski medij. Snajder smatra da je pristup adaptaciji kao činu prevođenja zapravo ograničavajući, jer ne obuhvata proces osmišljavanja i oživljavanja izvornog teksta na filmu. Svakako proces analize filmske adaptacije zasniva se na poređenju sa originalnim izvorom ali u cilju pronalaženja onih kriterijuma koji su nam važni kako bismo uočili način na koji je određena adaptacija iznela svoja originalna značenja i tumačenja.

Robert Stem u svom delu *Književnost i film: vodič kroz teoriju i praksu filmske adaptacije* iz 2005. godine, navodi kakve sve predrasude postoje u pogledu filmskih adaptacija romana:

- Starija umetnost je uvek superiornija, stoga, književnost ima prioritet u odnosu na filmsku umetnost novijeg datuma.
- Između književnosti i filma postoji neprestani rivalitet jer se pisac i režiser nadmeću ko će stvoriti bolje umetničko delo.
- Vizuelna umetnost ima loš uticaj na svest publike.

- Pisana reč se smatra osnovom komunikacije i stoga zauzima viši položaj u odnosu na druge medije.
- Romani su značajniji jer uključuju našu maštu tokom čitanja, za razliku od filmova koji utiču na druga čula.
- Filmovi ne nose u sebi nikakvu kompleksnost. Lako ih je snimiti i prijatni su za gledanje.
- Filmske adaptacije su uprošćenije verzije književnih dela namenjene širokim narodnim masama. Stoga su deo popularne kulture i konzumerizma koji se zasniva pre svega na profitu.
- Adaptacije su neka vrsta književnog parazita. One se hrane originalnim tekstom isisavajući iz njega svu vitalnost i značaj (Snyder 2011: 220 – 222).

Sa pojavom poststrukturalista tokom sedamdesetih godina 20. veka čitav koncept „originalnosti“ se menja, jer oni svoju teoriju zasnivaju na intertekstualnosti, smatrajući da se svako delo zasniva na elementima preuzetim iz ranijih izvora. Samim tim filmska adaptacija ne predstavlja puku „kopiju“ originalnog književnog dela, već originalnu interpretaciju i novo viđenje određene priče, koja sa sobom donosi i mnoštvo novih značenja. Piter Bruker napominje da pedeset godina nakon čuvenog eseja Rolanda Barta pod nazivom *Smrt autora*, autorstvo zapravo sve više dobija na značaju što se naročito vidi i u akademskoj kritici. Kada govorimo o teoriji vernosti, Stem smatra da režiser treba pre svega da ostane veran vlastitoj viziji i da stvara svoju vlastiti autorsku interpretaciju određenog književnog dela. Ta vrsta interpretacije kroz jedan nov medij mora podrazumevati određene promene, s jedne strane radi prilagođavanja savremenom društvu, s druge strane zbog korišćenja različitih tehničkih sredstava kako bi se priča prenela u filmski narativ. Suština uspešne filmske adaptacije je, zapravo, donošenje nove i inovativne interpretacije koja pruža nove perspektive i ideje. Za razliku od Stema koji polazi sa stanovišta da se filmska adaptacija automatski razlikuje od originalnog književnog izvora već na osnovu promene medija, Snajder pak smatra da je zapravo glavna razlika u autorskom stvaranju originalne perspektive izvornog teksta, koji svoje viđenje prenosi u novi medij. Film je drugačiji način prikaza priče koja prvobitno nije napisana sa namerom da bude prenesena na filmski medij, a ono što film čini originalnim jeste način na koji režiser sastavlja različite elemente te priče u jedinstvenu celinu filmskog narativa.

Tomas Sterns Eliot u svom eseju *Tradicija i individualni talenat* zastupa ideju da autori i umetnici ne mogu pobeći od uticaja svojih predaka. On smatra da svako novo umetničko delo zapravo nastaje na osnovu umetničkog dela koje mu prethodi, ali da istovremeno ono stvara jedno potpuno novo viđenje u umetnosti. Ovakvom idejom Eliot potvrđuje teoriju intertekstualnosti. Za razliku od Rolanda Barta koji smatra da se autor i tekst rađaju istovremeno, Eliot smatra da se autor prepušta tekstu, da tekst nastaje nezavisno od njega i da odražava svoju prošlost i svoje pretke od kojih ne može pobeći. Dok Bart oslobađa tekst svojih predaka pa čak i uticaja samog autora, Eliot insistira na uticaju predaka na samog autora.

Robert Stem u delu *Književnost i film: vodič kroz teoriju i praksu filmske adaptacije* kaže:

Roman kao izvor... predstavlja određeni izraz koji je nastao u jednom mediju, u određenom istorijskom i društvenom kontekstu, nakon čega je transformisan u drugi određeni izraz, koji nastaje u različitom kontekstu i prikazan je u drugom mediju. Izvorni tekst formira gustu mrežu informacija, seriju verbalnih replika koju adaptirani filmski tekst može selektivno da usvaja, proširuje, zanemari, degradira ili transformiše... Filmske adaptacije romana obavljaju ove transformacije u skladu sa pravilima određenog medija, usvajajući ili menjajući određene žanrove i intertekstove kroz mrežu okolnih diskursa i ideologija, posredovanjem čitavog niza filtera kao što su stil studija, aktuelna ideologija, politička i ekonomska ograničenja, autorska predispozicija, harizmatičnost filmskih zvezda, kulturne vrednosti, itd... Adaptacije prenose energiju i snagu, omogućavaju tokove i izmeštanja; lingvistička energija književnog pisanja pretvara se u vizuelno-kinetičku-izvođačku energiju adaptacije, u ljubavnoj razmeni tekstualnih fluida (Snyder 2011: 256).

Treće poglavlje bavi se analizom filmskih adaptacija Stajnbekovih romana koja su pokazala različite odgovore na Stajnbekovo stvaralaštvo u skladu sa kulturno–istorijskim kontekstom. Tokom istraživanja uočili smo da izvesni filmski kritičari postavljaju pitanje: zbog čega su rane filmske adaptacije iz tridesetih godina XX veka, poput filmova *O miševima i ljudima* i *Plodova gneva*, doživele daleko veći uspeh od onih koje su nastajale u kasnijem periodu? Taj pad kvaliteta oni pripisuju upravo uticaju filma, smatrajući da je film istovremeno doprineo uspehu Stajnbekovog književnog opusa, međutim, dok Stajnbekovo stvaralaštvo tokom tridesetih godina XX veka, poput dokumentaraca ili fotografija, realno oslikava stanje u kome se američko društvo našlo tokom perioda Velike depresije, dela kasnijeg datuma kao da padaju pod uticaj holivudskog

sentimentalizma. Stav kritičara je da su kako filmske adaptacije, tako i Stajnbekova književna dela, nastala u posleratnom periodu, daleko slabijeg kvaliteta; kao i da je do osetnog pada došlo usled piščevog napuštanja realističkog načina pripovedanja i preusmeravanja na neku vrstu sentimentalizma i popularizma. Ovakva promena po njima nastaje usled toga što Stajnbek nije više bio pod uticajem dokumentarnog filma, već pod uticajem holivudske industrije zabave. Stoga je važno uočiti koliko je značajnu ulogu film imao u Stajnbekovom stvaralaštvu, kao i u razvoju moderne američke književnosti.

Istraživanje je pokazalo da je upravo takav objektivn i dokumentaran realizam obeležio Stajnbekov najznačajniji period stvaralaštva. Iz tog perioda potekla su dva značajna dela *O miševima i ljudima* i *Plodovi gneva*, koji će vrlo brzo doživeti izuzetno uspešne filmske adaptacije, čiji režiseri su uspeli da na filmskom platnu ovekoveče Stajnbekov realistički stil. Stoga, žanrovski posmatrano, ova dva filma po svojim karakteristikama možemo smatrati pretečom italijanskog neorealizma. Stajnbekov prikaz surove realnosti u kojoj žive glavni junaci novele *O miševima i ljudima* jeste ono što je na Majlstouna ostavilo najjači utisak. U vrlo složenim okolnostima svoga vremena, pod strogim nadzorima Produkcijskog koda, Majlstoun uspeva da stvori značajno umetničko delo.

Novela *O miševima i ljudima* doživela je čak dve filmske adaptacije za veliko platno. Prva datira iz 1939. godine u režiji Luisa Majlstouna. Autor scenarija je Judžin Solou a film nastaje u produkciji filmskog studija United Artists. Druga filmska adaptacija nastala je pola veka kasnije, 1992. godine, u režiji Garija Siniza. Autor adaptiranog scenarija je Horton Fut a film je snimljen u produkciji filmskog studija MGM. Za razliku od Majlstounove adaptacije u kojoj on jasno uspostavlja vezu između likova i prirode koja ih okružuje, Siniz pak akcenat stavlja na temu prijateljstva.

Analiza je pokazala da je lik Mej doživeo najveću transformaciju u Majlstounovoj adaptaciji jer za razliku od Stajnbeka, koji je ovaj jedini ženski lik u romanu prikazao u dosta negativnom svetlu, kao ženu lakog morala, koja bi bila spremna da proda muža za dvadeset dolara, Majlstoun je njenoj karakterizaciji pristupio na potpuno drugačiji način. Majlstoun je želeo da lik Mej prikaže na isti način kao i ostale likove u filmu, kao još jednu žrtvu društvenog sistema koji nemilosrdno ruši sve njihove snove o nekom boljem i srećnijem životu. Na filmu, Mej nije prikazana kao obesna i osvetoljubiva žena, već kao usamljena žena, razočarana i cinična, ali željna

ljubavi i pažnje. Ona je naivna i lakoverna poput Lenija, zbog čega se i njena sudbina završava na isti tragičan način.

Tokom dalje analize bavili smo se upoređivanjem načina na koje je lik Kerlijeve supruge prikazan u filmovima Luisa Majlstouna i Gerija Siniza, imajući u vidu da su ova dva filma nastala u razmaku od pola veka. Analizirajući ova dva različita rediteljska pristupa, poredili smo scene u kojima se lik Kerlijeve supruge uvodi u filmski narativ, potom, načina na koji se predstavlja samo njeno ponašanje u datoj filmskoj priči, kao i završnu scenu njenog ubistva. Nakon analize zaključili smo da su Siniz i Fut napravili promenu u karakterizaciji lika Kerlijeve supruge dodelivši joj ulogu žrtve. Ona je kompleksniji lik koji izaziva veću simpatiju, usamljena i dobrodušna žena koja pre za cilj ima prijateljstvo nego zavođenje. Ona možda izaziva više simpatija, ali na žalost, njena uloga u filmskom narativu je od daleko manjeg značaja, imajući u vidu temu usamljenosti. Ona ne postaje ravnopravni akter u priči, koji je takođe lišen ostvarenja svoga sna, kako je to prikazano u Majlstounovoj filmskoj adaptaciji. Majlstounova junakinja je tragičan lik, jer se ona suprotstavlja Kerliju, spremna da napusti sve za sobom, kako bi pokušala da ostvari svoje snove i postane filmska zvezda. Sinizova junakinja više igra ulogu nevine devojčice, koja ne pokazuje nikakvu rešenost da se bori za svoje snove.

Majlstounova adaptacija mogla bi se nazvati doslovnim prevodom, jer je reprodukcija zapleta i svih pratećih detalja verna originalnom delu. Stoga, oni kritičari koji polaze od teorije vernosti smatraju Majlstounovu adaptaciju jednom od najuspešnijih adaptacija Stajnbekovih dela. Analizom filma *O miševima i ljudima* zaključujemo da Majlstounova adaptacija zaslužuje visoke ocene i pohvale kritike, ne samo zbog svog doslovnog načina prevođenja na veliki ekran, već pre svega kao originalno umetničko ostvarenje koje svojim filmskim narativom pred publikom oživljava izuzetno upečatljive likove; svojom fotografijom i mizanscenom oslikava svu turobnost života najamnih radnika u doba Velike depresije; vešto iznosi zaplet, teme i značenja svojstvena Stajnbekovoj noveli.

U ovom radu analiza je pokazala da filmska adaptacija *Plodova gneva* predstavlja jednim delom blisku transpoziciju Stajnbekovog romana, ako imamo u vidu da su ključne scene prenete na veliko platno, da su pojedini dijalozi u potpunosti preuzeti iz originalnog teksta i da je Ford ostao veran duhu samog dela. Međutim, postoje i značajna odstupanja, kako u pogledu sažimanja određenih događaja u romanu, tako i u pogledu izostavljanja deskriptivnih poglavlja, dok se možda

najznačajnija razlika ogleđa u samoj završnoj sceni filmskog narativa. Transpozicijom majčinog govora upućenog Tomu, sa namerom da smire njegov gnev i ogorčenost i povrate nadu u opstanak, u potpuno drugačiji kontekst filmskog narativa, izmenjena je suštinska poruka Stajnbekovih ideja i izbegnuta pesimistična završnica romana. Uprkos sažimanju, izmenama u sledu događaja i u samoj završnici filma, koja se u potpunosti razlikuje od romana, Ford je uspeo da ovim filmom prenese osnovnu poruku Stajnbekovog dela, ostvari značajan društveni uticaj, kao i da doprinese njegovom umetničkom značaju. Poput romana, film na upečatljiv i potresan način dočarava realnost života u Americi tih tridesetih godina XX veka. Ono što je zajedničko Stajnbeku kao piscu i Džonu Fordu kao režiseru, jeste činjenica da su obojica svoja dela zasnivali na tradiciji dokumentarnog nasleđa, a ono po čemu se razlikuju jeste drugačiji pristup toj tradiciji, što se ogleđa na primeru ovog filmskog ostvarenja.

Scenario Nonali Džonsona morao je da isključi piščeve radikalne političke stavove, a da u prvi plan istakne stradanje jedne porodice, čime je ostao veran socijalnoj tematici romana. Film se bavi tragičnom sudbinom migranata i uspešno prenosi na veliko platno Stajnbekovu ogorčenost nesrećom koja je zadesila američki narod, ali pri tom bez radikalnih revolucionarnih ideja. U filmskom scenariju potpuno su izostavljena Stajnbekova umetnuta poglavlja u kojima pisac iznosi svoje političke stavove. Međutim, analiza je pokazala da je ovo filmsko ostvarenje našlo načina da ujedini kritiku društva i porodičnu dramu i stvori jedno delo koje se i danas smatra jednom od najuspešnijih ostvarenja holivudske produkcije XX veka.

Glavna razlika u Fordovoj filmskoj adaptaciji leži u njegovom konzervativnom stavu prihvatanja tradicionalnih vrednosti američkog društva u kome promene nisu moguće, i u kome porodica mora da podnese teret nesreća koje su je zadesile, nastavljajući da se bori za svoj opstanak. Nasuprot Stajnbeku, Ford zanemaruje politički i društveni kontekst, dok veliča vrednosti američkog porodičnog života. Stoga, možemo zaključiti da je Ford uspešno preneo na veliko platno epsko putovanje porodice Džoud i ideju snažnog otpora svakom pokušaju dezintegracije porodice kao stuba društva. Međutim, za razliku od Stajnbekovog dela, film ne uspeva da u potpunosti dočara njegov dokumentaristički pristup i da se uhvati u koštac sa suštinom socijalnih problema toga vremena.

Nakon detaljne analize, zaključujemo da adaptacija nikad ne može u potpunosti ostati verna romanu jer se odvija proces prevođenja iz jednog medija u drugi . To nas dovodi do zaključka da

je insistiranje na apsolutnoj vernosti u procesu adaptacije nemoguće ostvariti. Pri tom, moramo imati u vidu, da je roman nastao kao delo jednog autora, dok film nastaje kao udruženi projekat grupnog autorstva. Filmsko ostvarenje Džona Forda *Plodovi gneva*, ne sadrži snažnu religijsku satiru, niti radikalne političke ideje, ali motivi poput značaja očuvanja porodice kao zajednice, ljubavi prema zemlji koja nas svojim plodovima hrani, važnosti očuvanja ljudskog dostojanstva, preneti su i na film. Tematski gledano snimanje ovakvog filma jedan je od najhrabrijih poteza u istoriji Holivuda.

U filmu su izostavljene političke implikacije koje bi se mogle dovesti u vezu sa komunističkim političkim stavovima Stajnbeka, zbog toga su ona poglavlja romana u kojima pisac jasno iznosi svoju ljutnju i ogorčenost trenutnim stanjem u zemlji u periodu Velike depresije, morala biti isključena iz filma. Menjajući redosled događaja u svojoj završnici i izostavljajući poslednja poglavlja romana, film vešto menja svoju strukturu i time daje afirmativan završetak. To što je film većim delom ostao veran romanu, unoseći određene izmene, predstavljalo je samo po sebi čudo za holivudsku produkciju tog vremena i stroga pravila cenzure. *Plodovi gneva*, i kao roman i kao filmska adaptacija, zauzima značajno mesto u izučavanju američke kulture i predstavlja delo koje igra značajnu ulogu u stvaranju američkog mita. Sa kulturološkog aspekta, ova filmska adaptacija predstavlja primer hrabrog realističnog pristupa u analizi aktuelnih društvenih prilika date epohe.

U četvrtom poglavlju ovog rada bavimo se analizom filmske adaptacije romana *Tortilja Flet* koju svrstavamo u slobodnu adaptaciju jer je veći deo pripovednih elemenata književnog teksta izostavljen, izmenjen ili dodat u odnosu na originalno književno delo. U poređenju sa ostalim holivudskim adaptacijama Stajnbekovih dela, mogli bismo zaključiti da je u ovoj filmskoj produkciji, došlo do najvećih izmena i udaljavanja od originalne priče i zapleta. Filmska melodramatičnost i sentimentalizam svoje korene nosi iz samog Stajnbekovog romana, koji se svakako ne može svrstati u red njegovih najuspešnijih književnih ostvarenja. Film *Tortilja Flet* predstavlja vrstu holivudske melodrame i sentimentalne komedije koja je trebalo da omogući publici neku vrstu bekstva od teške situacije i ratne realnosti.

Što se tiče Stajnbekovog književnog opusa, roman *Tortilja Flet* svakako ne spada u najznačajnija ostvarenja ovog pisca, jer mu se ne može pripisati velika umetnička vrednost. Na žalost, po mišljenju filmskih kritičara, ni filmska adaptacija istoimenog romana ne može se svrstati

u uspešnijia holivudska ostvarenja, kao što je to bio slučaj sa prethodne dve filmske adaptacije *O miševima i ljudima* i *Plodovima gneva* koje i danas zauzimaju značajno mesto u istoriji filmske umetnosti. Međutim, zahvaljujući odličnoj holivudskoj produkciji, kao i pravom trenutku u kome je film stigao na veliko platno, ova filmska adaptacija ostvarila je veliki uspeh kod publike. Takav uspeh donekle je uticao na Stajnbeka da kasnije u svojoj karijeri posegne za sentimentalnim sredstvima u svojim književnim delima ili njihovim filmskim adaptacijama, kako bi ponovo stekao popularnost. Takođe, moramo uzeti u obzir da su filmski producenti odlučili da unesu značajne izmene u scenario, u odnosu na Stajnbekovo originalno delo, kako bi film žanrovski odredili kao komediju. Žanr komedije oduvek je imao veliku popularnost kod publike ali zato slab odziv kod filmske kritike, što je svakako još jedan od razloga zbog čega se ovo filmsko ostvarenje ne može po svojoj vrednosti svrstati u isti rang sa prethodnim filmskim adaptacijama o kojima smo govorili.

Kritičari se slažu da umetnički nedostaci ove filmske adaptacije svoje uzroke imaju koliko u samom originalnom književnom delu, toliko i u osnovi funkcionisanja holivudskog sistema filmske industrije. Tvorci ove filmske adaptacije zapravo su posegli za najsentimentalnijim elementima Stajnbekovog romana, istovremeno odbacujući svaki element piščeve ironije, duhovitih opaski ili psihološke kompleksnosti. Želeli su da stvore komediju lake zabave u kojoj nije bilo previše mesta za Stajnbekovu satiru. Na žalost, najveći nedostatak ove filmske adaptacije može se pripisati upravo scenaristima Glejzeru i Mahinu koji su isuviše pojednostavili osnovnu priču ovog romana da bi u poslednjoj trećini filma čak u potpunosti odstupili od Stajnbekove prvobitne ideje i zamisli. To je osnovni razlog zašto se ova filmska adaptacija svrstava u slobodne, jer su napravljena značajna odstupanja u odnosu na originalno delo kako bi se izbegla tragična završnica Stajnbekovog romana i omogućio holivudski hepiend. U želji da se adaptacija svrsta u žanr komedije ovakav preokret bio je neizbežan, ali to ne umanjuje činjenicu da je scenario previše pojednostavio Stajnbekovu osnovnu premisu.

Nisu svi kritičari pozitivno prihvatili ovakvu vrstu slobodne adaptacije, koja je najveći zaokret napravila u samoj završnici u kojoj su scenaristi odbacili ideju tajanstvene i brutalne Denijeve pogibije i u duhu holivudske produkcije, za sam kraj osmislili idealno venčanje dvoje ljubavnika uz pratnju muzike i plesa veselih paisanosa. Za razliku od originalnog dela, holivudska produkcija odlučila se za hepiend u kome su prikazani svi likovi Stajnbekovog romana kako srećni slave Denijevo venčanje. Film je prvenstveno osmišljen kao zabava za američku publiku, koja je

tokom tih ratnih godina, već dovoljno preživljavala strahote svakodnevnosti. Otuda je ova filmska adaptacija imala ulogu da publici podigne moral, zabavi je i omogući joj neku vrstu eskapizma.

Pored izmena u dramskim elementima narativnog toka, najveća zamerka filmske kritike leži u izboru velikih zvezda kao što su Džon Garfield, Spenser Trejsi i Hedi Lamar za uloge, koje im po njihovom mišljenju, nisu odgovarale i nisu na adekvatan način predstavljale likove Stajnbekovog romana. Stajnbekova prvobitna zamisao da na jednostavan i realističan način dočara život paisanosa Tortilja Fleta apsolutno se nije podudaraao sa idejom holivudskih producenata, koji su napravili film koji je na glamurozan način predstavljao nevolje siromašnih ljudi koji zahvaljujući svojoj pobožnosti i iskupljenju greha bivaju nagrađeni veseljem, plesom i muzikom.

Stajnbek smatra da čovek kao usamljena jedinka, ne može samostalno ostvariti američki san, dok grupa ljudi koja deluje kolektivnom snagom, može stići do cilja. Ta ista ideja prožima sva tri pomenuta romana: *O miševima i ljudima*, *Plodove gneva* i *Tortilja Flet*. Međutim, sile prirode često se nađu na putu ljudskim željama i snovima, pa tako u *Tortilja Fletu* ljudska priroda i potreba za individualnom slobodom ugrožava ispunjenje američkog sna paisanosima. Za razliku od romana, filmska adaptacija ipak nosi drugačiju poruku, stoga, individualni bunt i opiranje društveno prihvatljivim normama, nije našlo mesta u ovoj adaptaciji, već je venčanje Denija i Dolores, simbol prilagođavanja i usvajanja društvenih normi, koji su osnov za ostvarenje američkog sna. Holivudska produkcija nametnula svoje kulturološke norme i na taj način Stajnbekove buntovne junake za koje je vlastita individualna sloboda bila najveće bogatstvo, izmenila i predstavila kao simbole ostvarenja američkog sna.

Stajnbek je stvarajući roman *Tortilja Flet*, na umu imao jednu modernu književnu formu, koja je predstavljala mešavinu komedije i tragedije, a to je „crna komedija“. Roman je ispunjen veselim pustolovinama ali i scenama dubljeg značenja, u njemu ima i ozbiljnosti i šale. On je neka vrsta mešavine humora i gorkog patosa. Holivudska produkcija eliminisala je tragične scene koje su oslikavale surovu realnost života paisanosa, menjajući njihov sadržaj u srećne trenutke i komične zaplete, smatrajući da ova adaptacija treba pre svega da zabavi i nasmeje publiku u duhu klasične komedije, izbegavajući bilo kakve tragične elemente. Stajnbek je vešto na simboličan način prikazao razvoj glavnih likova i njihov preobražaj kroz jačanje prijateljskih veza, a sve to u cilju da čitaocima prikaže nedostatke materijalističkog društva. Filmska adaptacija takođe ima za

cilj da prikaže preobražaj glavnih likova, ali kroz hrišćansku veru, pobožnost i prihvatanje moralnih vrednost i radne etike američkog društva. U tome leži ključna razlika između filmske adaptacije i romana, jer je tematski i idejno postavljena na potpuno različitoj osnovi od Stajnbekove zamisli. Zbog toga je smatramo slobodnom adaptacijom jer ni svojim narativnim tokom, niti idejnom premisom, nije ostala verna originalu.

U petom poglavlju ovog rada bavimo se posleratnim periodom u Stajnbekovom književnom i filmskom stvaralaštvu. Kao najznačajnije filmsko ostvarenje ovog perioda analiziramo filmsku adaptaciju *Istočno od raja* i pri tom zaključujemo da bi bilo nemoguće roman ovako kompleksne priče i ovakvog obima, preneti na filmsko platno u celini. Stoga su režiser filma Elija Kazan i scenarista Ozborn odlučili da u filmu akcenat stave na priču o odnosu dvojice braće Kola i Arona i njihovoj međusobnoj borbi za očevu ljubav i ljubav devojke Ejbre. Iako je Adam Tresk glavni lik Stajnbekovog romana i stožer čitave priče, u filmu je u centru zbivanja zapravo lik njegovog sina Kola. Lik Kejt, takođe, postaje jedan od sporednih likova u filmu, a scenarista izostavlja iz priče sve one mahinacije kojima se Kejt bavila u javnoj kući kako bi došla do svog položaja i bogatstva. Mora se imati u vidu da je i tokom pedesetih godina XX veka, u Holivudu i dalje na snazi važio Produkcijски kod, koji je zabranjivao prikazivanje bludnih i nemoralnih radnji na filmu. Stoga, možemo zaključiti da je scenarista svakako bio pred izazovom kada je trebalo publici predstaviti lik Kejt, kao osnovnu polugu zapleta, prikazati profesiju kojom se bavi i motivisanost njenih postupaka, koji su u romanu rukovođeni iskonskim zlom. Paralelni zaplet koji govori o životu porodice Hemilton, takođe, nije mogao biti prikazan u filmu zbog vremenske ograničenosti filmskog narativa. Određeni događaji opisani u romanu morali su biti izostavljeni, neke druge scene su uspešno transponovane na veliko platno, a pojedine su čak dobile i veći značaj nego što su imale u originalnoj priči. Na primer, daleko veći dramski fokus postavljen je na scenu u kojoj Kol poklanja novac Adamu i u kojoj otac odbija da ga primi, kao i na scene u kojima se prikazuje razvoj emotivne veze Kola i Ejbre. Sama završnica filma izmenjena je u odnosu na originalnu priču, tako da u filmu ni Kejt ni Aron ne umiru, što je ponovo urađeno kao neka vrsta kompromisa zahtevima holivudskog studija koji je želeo da žanrovski odredi film kao melodramu, koja će u sebi poneti tragične elemente, ali koji će na kraju pružiti gledaocima neku vrstu utehe i naznake porodičnog pomirenja i vere u snagu američke porodice koja iz svih nedaća izlazi snažnija.

Prilikom analize adaptacije dela *Istočno od raja* uzeli smo u obzir obim Stajnbekovog romana, u kome je pisac koristio drugačija narativna sredstva, kako bi postepeno uvodio čitaoca u tragična stradanja glavnih junaka. Ozborn i Kazan morali su nizom dodatnih scena, ispunjenih snažnim emotivnim nabojem, da dočaraju originalni zaplet priče i prenesu osnovne piščeve ideje. Mnoge scene i dijalози su dodati ili premešteni u drugačiji kontekst, a mnogi likovi su pretrpeli određene izmene. Lik Ejbre morao je u potpunosti zameniti očinsku figuru sluge Lija i postati važna moralna potpora ostalim likovima svojim mudrim savetima. Uprkos takvim izmenama, ova adaptacija ostaje verna suštinskoj Stajnbekovoj zamisli, uspevajući da ostvari napet dramski zaplet i životno uverljive likove.

Kao predstavnik neorealizma u Holivudu, Elija Kazan stvarao je pod snažnim uticajem Džona Forda. Međutim, realizam u filmovima Elije Kazana potpuno je drugačiji od realizma Džona Forda. Ford je koristio dokumentarističku građu i istorijske prilike u kreiranju likova iz naroda, insistirajući na tradicionalnim vrednostima života u zajednici. Elija Kazan preispituje tadašnju savremenu američku porodicu, njihov odnos prema deci, prema ljubavi. Fordovi junaci se ne menjaju pred našim očima, oni doživljavaju neki vid promene ali samo u granicama iskušenja prirode koje ih čine jačim. Likovi Elije Kazana katarzično pokazuju i onu drugu stranu svoje ličnosti i otkrivaju svoje slabosti pred očima publike.

Još jedan važan motiv koji je uticao na Kazana da se prihvati adaptacije ovog Stajnbekovog romana, jeste napad na puritanizam i sistem apsolutnih vrednosti. Kazan je pokušao da likove na filmu prikaže kao ljudska bića sa svim svojim vrlinama i manama. U njima postoji stalno previranje dobra i zla, te iako jedna strana odnosi pobedu nad drugom, to ne znači da je njeno prisustvo u čoveku apsolutno. Čovek podleže različitim životnim iskušenjima i u takvim trenucima pokazuje se koja strana njegove ličnosti je dominantna. Kazan je želeo da se publika identifikuje sa likovima ovog filma.

Analizirajući filmsku adaptaciju *Istočno od raja* možemo zaključiti da film nije zamišljen kao melodrama već kao psihološka drama koja je zbog jakih emotivnih nabojaa, koje je Kazan želeo da prikaže što uverljivije na velikom platnu, izazvao oprečne stavove kod filmske kritike. Ozborn je svojim scenarijom uspeo da kompleksnost Stajnbekovog romana prenese u koherentnu dramsku formu. Film je naišao na odličan odziv publike, koja se poput Kazana, očigledno identifikovala sa

glavnim likovima. Savremena filmska kritika smatra da ovo filmsko ostvarenje predstavlja uverljiv vizuelni izraz originalne Stajnbekove priče, i da se po svojoj produkciji može meriti sa filmovima *Plodovi gneva* i *Viva Zapata!* Film je svojim zapletom uspeo da prenese onu vrstu dramske napetosti kakvu je imao Majlstounov film *O miševima i ljudima*, a vizuelnim sredstvima uspešno je dočarao svaki klimaks dramskog sukoba.

Na kraju rada zaključujemo da je Džon Stajnbek jedan od najpopularnijih američkih pisaca u holivudskoj kinematografiji XX veka, što se može videti po mnogobrojnim filmskim adaptacijama njegovih romana od kojih su mnoge postigle veoma značajan uspeh. Filmovi nastali kao adaptacije Stajnbekovih dela dobili su čak 29 nominacija za nagradu filmske akademije i osvojile četiri Oskara kao najprestižniju filmsku nagradu. Dva najznačajnija filmska ostvarenja koja se ubrajaju u klasike američke kinematografije su filmovi: *O miševima i ljudima* u režiji Luisa Majlstouna iz 1939. i *Plodovi gneva* u režiji Džona Forda iz 1940. godine. Koliko je Stajnbek kao pisac ostavio značajan trag u američkoj kinematografiji toliko je i filmska umetnost snažno uticala na njegov književni opus. Filmovi koji se ističu kao najbolje adaptacije Stajnbekovih romana poseduju iste one kvalitete koje ga čine velikim piscem: upečatljive likove, snažan narativni tok, teme od izuzetne važnosti kao i realističan stil pripovedanja, dok one filmske adaptacije koje se ubrajaju u manje uspešna ostvarenja isto tako pokazuju i neke mane prisutne u njegovom književnom stvaralaštvu poput uvođenja tipskih likova, kompleksnih zapleta, neoriginalnosti ideja i sentimentalnog stila.

Stajnbekova dela ispunjena su opravdanim gnevom zbog sveprisutne nepravde u društvu, netrpeljivošću prema lažnoj pobožnosti, prezirom prema lukavstvu i licemerju ekonomskog sistema koji podstiče eksploataciju, pohlepu i brutalnost. Svojom maštom i talentom Stajnbek je umeo da pronikne u raspoloženje koje je vladalo u američkom narodu tridesetih godina XX veka u periodu Velike depresije koja je dovela do preispitivanja vrednosti američke kulture kao i samog američkog sna. Surova realnost krajnje bede i nemaštine u kome se odjednom zateklo američko društvo, iznedrilo je pitanje ljudskog dostojanstva koje se nameće kako u književnosti, tako i u drugim vidovima umetnosti, koje počinju da se bave socijalnim, ekonomskim i političkim temama koje dobijaju na svojoj aktuelnosti, nasuprot nekadašnjim tradicionalnim američkim idealima. Te surove slike stvarnosti nameću se umetnicima i književnicima i postaju sastavni deo njihovih dela u pokušaju da se vrati ona ljudska dimenzija koja bi omogućila neki novi humaniji početak za

čovečanstvo. Dok su romani akcenat stavljali na nehumane uslove života raseljenih, filmovi su više potencirali buđenje nade u neko bolje sutra.

Analizom filmskih adaptacija Stajnbekovih dela potvrđujemo ideju Roberta Stema o adaptaciji kao hipertekstu koji transformiše original odnosno hipotekst putem selekcije, naglašavanja, konkretizacije, aktualizacije i kritike, i koji zauzimajući aktivan stav prema originalu postaje njegovo ponovno „ispisivanje”. U procesu transpozicije iz jednog medija u drugi analizom uočavamo da se uvek nešto dobija a nešto gubi. Promene su neizbežne i one su uslovljene kako promenom forme i prelaskom sa reči na slike tako i načinom interpretacije onog ko adaptira i stvara novo umetničko delo, jer je autor taj čiji senzibilitet, interesovanja i talenat utiču na način kako prisvaja tuđu priču a zatim je preoblikuje i predstavlja publici kao svoju ličnu viziju. Adaptacija stoga postaje čin prisvajanja, potom interpretacije i konačno stvaranja jednog novog umetničkog dela. Adaptacija nije proces kopiranja i imitacije originala već kreativnog stvaralaštva i utoliko se neuspešnim filmskim adaptacijama može zameriti prvenstveno nedostatak umetničke kreativnosti da se stvori novo autonomno delo.

Adaptacije svojim transponovanjem jedne iste priče kroz različite medije zapravo daju specifičnu sliku jedne kulture, njene ideologije i univerzalnih ljudskih vrednosti. I to je ono što doprinosi njihovoj popularnosti, njihovoj mogućnosti evolucije i prilagođavanja nekom novom vremenu i prostoru, nekim novim shvatanjima i kulturama. Otuda se na adaptacije ne može gledati kao na sekundarni proizvod niže vrednosti jer kao takve one nikad ne bi opstale i preživele.

BIBLIOGRAFIJA

Primarni izvori:

I Dela Džona Stajnbeka

Stajnbek, Dž. (2015). *O miševima i ljudima*. Beograd: Laguna.

Stajnbek, Dž. (2015a). *Plodovi gneva*. Beograd: Laguna.

Stajnbek, Dž. (2015b). *Istočno od raja*. Beograd: Laguna.

Steinbeck, J. (1935). *Tortilla Flat*. New York: Covici-Friede.

Steinbeck, J. (1937). *Of Mice and Men*. New York: Covici-Friede.

Steinbeck, J. (1939). *The Grapes of Wrath*. New York: The Viking Press.

Steinbeck, J. (1952). *East of Eden*. New York: The Viking Press.

Steinbeck, J. (1982). *Tortilla Flat*. Zagreb: Znanje.

II Filmografija

Fleming, V. (1942). *Tortilla Flat*. California: Metro-Goldwyn-Mayer.

Ford, J. (1940). *The Grapes of Wrath*. California: Twentieth Century-Fox.

Kazan, E. (1955). *East of Eden*. California: Warner Brothers.

Milestone, L. (1939). *Of Mice and Men*. California: United Artists.

Sinise, G. (1992). *Of Mice and Men*. California: MGM.

Sekundarni izvori:

- Agee, J. (1969). *Agee on Film Vol. I*. New York: Grosset and Dunlop.
- Andrew, D. (1992). From Concepts In Film Theory: Adaptation. U: Mast, G. & Cohen, M. (ed.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press. 420–428.
- Baer, W. (2000). *Elia Kazan: Interviews*. University Press of Mississippi.
- Bhaskar, I. (1999). "Historical Poetics," Narrative, and Interpretation. U: Miller, T. & Stam, R. (ed.) *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 387–411.
- Bloom, H. (2005). *John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Bloom, H. (2006). *John Steinbeck's Of Mice and Men*. New York: Chelsea House Publishers.
- Bluestone, G. (1957). *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Bohn, T. (1977). *An Historical and Descriptive Analysis of the "Why We Fight" Series*. New York: Arno.
- Boozer, J. (2008). *Authorship in Film Adaptation*. Austin: University of Texas Press.
- Burkhead, C. (2002). *Student Companion to John Steinbeck*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Campbell, R. (1978). Trampling Out the Vintage: Sour Grapes. U: Peary, G. & Shatzkin, R. (ed.) *The Modern American Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar Publishing Co. 107–118.
- Cardwell, S. (2007). Adaptation Studies Revisited: Purposes, Perspectives, and Inspiration. U: Welsh, J.M. & Lev, P. (ed.). *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. USA: Scarecrow Press, Inc. 51–64.

- Cartmell, D. & Whelehan, I. (2007). Introduction – Literature on screen: a synoptic view. U: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press. 1–13.
- Cartmell, D. (2012). 100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy. U: Cartmell, D. (ed.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd. 1–15.
- Casetti, F. (2004). Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses. U: Stam, R. & Raengo, A. (ed.) *A Companion to Literature and Film*. USA: Blackwell Publishing Ltd. 81–91.
- Chatman, S. (1992). What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa). U: Mast, G. & Cohen, M. (ed.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press. 403–419.
- Ciment, M. (1980). *Kubrick: The Definitive Edition*. USA: Faber and Faber Inc.
- Cobb, S. (2012). Film Authorship and Adaptation. U: Cartmell, D. (ed.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd. 105–121.
- Corrigan, T. (2007). Literature on screen, a history: in the gap. U: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press. 29–44.
- Cutchins, D. (2014). Bakhtin, Translation and Adaptation. U: Krebs, K. (ed.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York: Routledge. 36–59.
- Davis, G.C. (1975). *John Steinbeck in Films: An Analysis of Realism in the Novel and in the Film – A Non-teleological Approach*. USA: University of Southern California.
- Dixon, W.W. & Foster, G.A. (2008). *A Short History of Film*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Dwyer, S. (2009). Censorship. U: Livingstone, P. & Plantinga, C. (ed.). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York: Routledge. 29–37.
- Elliott, K. (2004). Novels, Films, and the Word/Image Wars. U: Stam, R. & Raengo, A. (ed.) *A Companion to Literature and Film*. USA: Blackwell Publishing Ltd. 1–22.

- Everson, W.K. (1978). Thoughts on a Great Adaptation. U: Peary, G. & Shatzkin, R. (ed.) *The Modern American Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar Publishing Co. 63–70.
- Ferrell, K. (1986). *John Steinbeck: The Voice of the Land*. Maryland: The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.
- Fontenrose, J. (2011). Tortilla Flat and the Creation of a Legend. U: Noble, D. (ed.) *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California: Salem Press. 110–123.
- French, W. (1973). *Filmguide to The Grapes of Wrath*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- French, W.G. (2011). Steinbeck's "Self-Characters" as 1930s Underdogs. U: Noble, D. (ed.) *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California: Salem Press. 197–207.
- Gallagher, T. (1986). *John Ford: The Man and His Films*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Gladstein, M.R. (2009). Of Mice and Men: Creating and Re-creating Curley's Wife. U: Meyer, M.J. (ed.) *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc. 203–219.
- Gossage, L. (2017). *The Artful Propaganda of Ford's "The Grapes of Wrath"*. Dostupno preko: <http://scrapsfromtheloft.com/2017/01/28/artful-propaganda-fords-grapes-wrath/>. Preuzeto (8.4.2018.).
- Gray, J. (1971). *John Steinbeck: University of Minnesota Pamphlets on American Writers No. 94*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Halliwell, M. (2007). Modernism and adaptation. U: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press. 90–106.
- Hayashi, T. (1993). *John Steinbeck: The Years of Greatness, 1936–1939*. Alabama: University of Alabama Press.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Kiernan, T. (1979). *The Intricate Music: A Biography of John Steinbeck*. New York: Little Brown & Co.

- King, S. (2010, February 17). "Elia Kazan, an actor's director". Los Angeles Times.
- Kracauer, S. (1970). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press.
- Krebs, K. (2014). Introduction: Collisions, Diversions, and Meeting Points. U: Krebs, K. (ed.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York: Routledge.1–12.
- Kuk, D.A. (2005). *Istorija filma I*. Beograd: Clio.
- Kuk, D.A. (2007). *Istorija filma II*. Beograd: Clio.
- Kuk, D.A. (2007a). *Istorija filma III*. Beograd: Clio.
- Leitch, T. (2007). *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Leitch, T. (2012). Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter? U: Cartmell, D. (ed.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd. 87–104.
- Lev, P. (2003). *Transforming the Screen 1950–1959: History of the American Cinema Vol.7*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Locke, E. (1972). Review of *The Grapes of Wrath*. U: Kauffmann, S. (ed.) *American Film Criticism*. New York: Liveright.
- Loftis, A. (2011). A Historical Introduction to *Of Mice and Men*. U: Noble, D. (ed.) *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California: Salem Press. 134–144.
- Maland, C.J. (1977). *American Visions: The Films of Chaplin, Ford, Capra, and Welles 1936 – 1941*. New York: Amo Press.
- McElrath, J. R. & Crisler, J.S. (1996). *John Steinbeck: The Contemporary Reviews*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McFarlane, B. (2007). It Wasn't Like That in the Book. U: Welsh, J.M. & Lev, P. (ed.). *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. USA: Scarecrow Press, Inc. 3–15.

- McFarlane, B. (2007). Reading film and Literature. U: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press. 15–28.
- Meskin, A. (2009). Authorship. U: Livingstone, P. & Plantinga, C. (ed.). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York: Routledge. 12–26.
- Millichap, J.R. (1983). *Steinbeck and Film: moving-pictures and literature*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Minier, M. (2014). Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse. U: Krebs, K. (ed.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York: Routledge. 13–35.
- Monaco, P. (2010). *A History of American Movies: A Film-by-Film Look at the Art, Craft, and Business of Cinema*. New York: The Scarecrow Press, INC.
- Murray, S. (2012). The Business of Adaptation: Reading the Market. U: Cartmell, D. (ed.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd. 122–140.
- Neve, B. (1992). *Film and Politics in America: A Social Tradition*. New York: Routledge.
- Neve, B. (2009). *Elia Kazan, The Cinema of an American Outsider*. New York: I.B. Tauris.
- Owens, L. (2011). Of Mice and Men: The Dream of Commitment. U: Noble, D. (ed.) *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California: Salem Press. 145–150.
- Petrić, V. (1970). *Razvoj filmskih vrsta*. Beograd: Umetnička Akademija u Beogradu.
- Railsback, B. & Meyer, M.J. (2006). *A John Steinbeck Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press.
- Réka, M.C. & Zoltan, D. (2008). Do You Speak Film?: Film Language and Adaptation. U: *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories*. Szeged: Szegedi Egyetemi Kiado. 35–49.
- Réka, M.C. & Zoltan, D. (2008a). Cinema and Its Discontents: Auteur, Studio, Star. U: *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories*. Szeged: Szegedi Egyetemi Kiado. 86 – 106.

- Rothstein, M. (2003, September 28). "Elia Kazan, Influential Director, Dies at 94". The New York Times.
- Sarris, A. (2012). *History of Film Criticism: Andrew Sarris on John Ford*. In: Toronto Film Review. Dostupno preko: <http://torontofilmreview.blogspot.rs/2012/09/history-of-film-criticism-andrew-sarris.html>. Preuzeto (27.2.2018).
- Sarris, A. (1975). *The John Ford Movie Mystery*. Bloomington: Indiana University Press.
- Schultz, J. & Luchen, L. (2005). *Critical Companion to John Steinbeck: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File, Inc.
- Shillinglaw, S. (2011). Steinbeck and Ethnicity. U: Noble, D. (ed.) *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California: Salem Press. 252–272.
- Smyth, J.E. (2006). *Reconstructing American Historical Cinema: From Cimarron to Citizen Kane*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Snyder, M.H. (2011). *Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and guide*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Sobchack, V. (2017). *The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Through Visual Style*. Dostupno preko: <http://scrapsfromtheloft.com/2017/01/28/artful-propaganda-fords-grapes-wrath/>. Preuzeto (8.4.2018.).
- Sragow, M. (2008). *Victor Fleming: An American Movie Master*. New York: Pantheon Books.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. U: Naremore, J. (ed.) *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press. 54–76.
- Steinbeck, J. (1990). *Journal of a Novel: The East of Eden Letters*. New York: Pinguin Books.
- Stevens, G. (2006). Conversations with the Great Moviemakers of Hollywood's Golden Age. USA: Alfred A. Knopf. (389 – 408).
- Tibbetts, J.C. & Welsh, J.M. (2005). *The Encyclopedia of Novels into Film*. New York: Facts On File, Inc.
- Tillman, L. (1987). A Film with History. U: *The Independent*, January/February issue. 12–13.

Toland, G. (2018). *Gregg Toland: Deep focus technique and lighting schemes*. Dostupno preko: https://en.wikipedia.org/wiki/Gregg_Toland. Preuzeto (5.3.2018.).

Toland, G. (1989). Gregg Toland. U: *Internet Encyclopedia of Cinematographes*. Dostupno preko: <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/toland.htm>. Preuzeto (3.4.2018).

Young, J. (1999). *Kazan: The Master Director Discusses his Films*. New York: Newmarket Press. (272–273).

Young, J. (2000). *Kazan on Kazan*. USA: Faber&Faber Inc.

PRILOG 1

Filmska adaptacija *O miševima i ljudima* (1939)



O miševima i ljudima (1939) fotografija 1



O miševima i ljudima (1939) fotografija 2



O miševima i ljudima (1939) fotografija 3



O miševima i ljudima (1939) fotografija 4



O miševima i ljudima (1939) fotografija 5



O miševima i ljudima (1939) fotografija 6



O miševima i ljudima (1939) fotografija 7



O miševima i ljudima (1939) fotografija 8



O miševima i ljudima (1939) fotografija 9



O miševima i ljudima (1939) fotografija 10



O miševima i ljudima (1939) fotografija 11



O miševima i ljudima (1939) fotografija 12



O miševima i ljudima (1939) fotografija 13



O miševima i ljudima (1939) fotografija 14



O miševima i ljudima (1939) fotografija 15

Filmska adaptacija *O miševima i ljudima* (1992): prikaz transformacije lika Kerlijeve supruge u kontekstu holivudske produkcije



O miševima i ljudima (1939) fotografija 16



O miševima i ljudima (1992) fotografija 17



O miševima i ljudima (1939) fotografija 18



O miševima i ljudima (1992) fotografija 19



O miševima i ljudima (1992) fotografija 20

Filmska adaptacija *Plodovi gneva* (1940)



Plodovi gneva (1940) fotografija 21



Plodovi gneva (1940) fotografija 22



Plodovi gneva (1940) fotografija 23



Plodovi gneva (1940) fotografija 24



Plodovi gneva (1940) fotografija 25



Plodovi gneva (1940) fotografija 26



Plodovi gneva (1940) fotografija 27



Plodovi gneva (1940) fotografija 28



Plodovi gneva (1940) fotografija 29



Plodovi gneva (1940) fotografija 30



Plodovi gneva (1940) fotografija 31



Plodovi gneva (1940) fotografija 32



Plodovi gneva (1940) fotografija 33



Plodovi gneva (1940) fotografija 34



Plodovi gneva (1940) fotografija 35



Plodovi gneva (1940) fotografija 36



Plodovi gneva (1940) fotografija 37



Plodovi gneva (1940) fotografija 38



Plodovi gneva (1940) fotografija 39



Plodovi gneva (1940) fotografija 40



Plodovi gneva (1940) fotografija 41

Filmska adaptacija *Tortilja Flet* (1942)



Tortilja Flet (1942) fotografija 42



Tortilja Flet (1942) fotografija 43



Tortilja Flet (1942) fotografija 44



Tortilja Flet (1942) fotografija 45



Tortilja Flet (1942) fotografija 46



Tortilja Flet (1942) fotografija 47



Tortilja Flet (1942) fotografija 48



Tortilja Flet (1942) fotografija 49



Tortilja Flet (1942) fotografija 50



Tortilja Flet (1942) fotografija 51



Tortilja Flet (1942) fotografija 52



Tortilja Flet (1942) fotografija 53



Tortilja Flet (1942) fotografija 54



Tortilja Flet (1942) fotografija 55



Tortilja Flet (1942) fotografija 56



Tortilja Flet (1942) fotografija 57



Tortilja Flet (1942) fotografija 58



Tortilja Flet (1942) fotografija 59



Tortilja Flet (1942) fotografija 60



Tortilja Flet (1942) fotografija 61



Tortilja Flet (1942) fotografija 62



Tortilja Flet (1942) fotografija 63



Tortilja Flet (1942) fotografija 64

Filmska adaptacija *Istočno od raja* (1955)



Istočno od raja (1955) fotografija 65



Istočno od raja (1955) fotografija 66



Istočno od raja (1955) fotografija 67



Istočno od raja (1955) fotografija 68



Istočno od raja (1955) fotografija 69



Istočno od raja (1955) fotografija 70



Istočno od raja (1955) fotografija 71



Istočno od raja (1955) fotografija 72



Istočno od raja (1955) fotografija 73



Istočno od raja (1955) fotografija 74



Istočno od raja (1955) fotografija 75



Istočno od raja (1955) fotografija 76



Istočno od raja (1955) fotografija 77



Istočno od raja (1955) fotografija 78



Istočno od raja (1955) fotografija 79



Istočno od raja (1955) fotografija 80



Istočno od raja (1955) fotografija 81



Istočno od raja (1955) fotografija 82



Istočno od raja (1955) fotografija 83



Istočno od raja (1955) fotografija 84



Istočno od raja (1955) fotografija 85



Istočno od raja (1955) fotografija 86



Istočno od raja (1955) fotografija 87



Istočno od raja (1955) fotografija 88



Istočno od raja (1955) fotografija 89



Istočno od raja (1955) fotografija 90



Istočno od raja (1955) fotografija 91



Istočno od raja (1955) fotografija 92



Istočno od raja (1955) fotografija 93



Istočno od raja (1955) fotografija 94



Istočno od raja (1955) fotografija 95



Istočno od raja (1955) fotografija 96



Istočno od raja (1955) fotografija 97



Istočno od raja (1955) fotografija 98

PRILOG 2

O miševima i ljudima (1939) Luisa Majlstouna

- Majlstoun dodaje scenu u kojoj Džordž i Leni koračaju prašnjavim putem i prolaze pored bilborda koji prikazuje čoveka udobno zavaljenog u sedištu klimatizovanog voza, čime se naglašavaju jasno izražene klasne razlike američkog kapitalističkog društva.
- Majlstoun ne izostavlja ni jednu ključnu scenu iz Stajnbekove novele ali menja redosled scena stvarajući filmski narativ u kome postepeno razvija međuljudske odnose glavnih likova. U filmu je prvo prikazana scena koja se odvija u gazdinoj kancelariji, a zatim scena u spavaonici, kako bi se postepeno gradila dramska napetost među likovima.
- Za razliku od Stajnbekove novele u kojoj svi glavni likovi, uključujući i gazdu, vode razgovor u spavaonici, Majlstoun ih uvodi na različite načine i u različitim scenama uglavnom na otvorenom prostoru, kako bi što realističnije prikazao život i rad na farmi. U filmu, lik gazde pojavljuje se u kancelariji; Kruks, ostareli crnac konjušar na farmi, još jedan je invalid koji pogrbljen hrana pokraj ograde; Kerli, gazdin sin, pojavljuje se na konju, poput kauboja, uvek spreman da započne svađu; Mej, Kerlijeva supruga, igra se u štali sa štencem; Slim, skiner na farmi, prikazan je dok upravlja teretnim kolima na konjsku vuču.
- Režiser postepeno podiže napetost u filmu, tako što dodaje scenu tuče u štali između Kerlija i Vita, mladog pomoćnika na farmi, sa ciljem da prikaže Kerlija kao kavgadžiju uvek spremnog da započne tuču i pri tom bolesno ljubomornog muža koji neprestano motri na svoju suprugu.
- Stajnbek prikazuje Kerlijevu suprugu kao „laku ženu koja svima namiguje“ i „propalicu koja bi ostavila muža za 20 dolara“. U filmskoj adaptaciji Mej ima ulogu žrtve, i prikazana je kao osoba koja se oseća do te mere usamljeno da gotovo vapi za bilo kakvim društvom.
- Majlstoun želi da jasno demonstrira Lenijevu natprirodnu snagu i zbog toga uvodi scenu u kojoj Leni na svojim leđima podiže čitava kola natovarena džakovima, dok Džordž visi na točku. Na taj način simbolično oslikava dubinu njihovog prijateljstva, jer su njih dvojica u svakom trenutku spremni da jedan drugom poveru svoj život.
- Radnja se ne odvija isključivo u spavaonici. Dok Slim i Džorž vode razgovor, istovremeno su prikazani kako jašu na farmi, umivaju se ili večeraju u trpezariji. Te scene omogućavaju režiseru da pored prikaza polja i farme, takođe prikaže i druge prostorije u kojima radnici borave, kako bi na što realističniji način dočarao atmosferu života na farmi.

- Majlstoun želeći da prikaže kontrast uslova života radnika nasuprot njihovim gazdama, dodaje još jednu scenu koje nema u Stajnbekovoj noveli. U toj sceni prikazani su za večerom gazda, njegov sin i snaja. Mej sa prezirom gleda na njih dvojicu kako halapljivo jedu i srču iz prepunih tanjira. Nakon večere, Kerli odlazi i ponovo ostavlja Mej samu sa svekrom, koji se isključivo bavi papirima. Ovom scenom režiser još jednom naglašava njenu usamljenost, očajanje i razočaranost zbog bračnog života kakvog je izabrala. Ljudska otuđenost daleko je više izražena u gazdinoj kući nego u radničkoj spavaonici. Razgovor među radnicima u trpezariji za večerom daleko je srdačniji i iskreniji. Time je film uspešno dočarao atmosferu bliskosti među siromašnim radnicima, koji svojom neposrednošću i solidarnošću formiraju daleko prisnije porodične veze nego što ih imaju Mej, Kerli i njegov otac, koji bi zapravo trebali da predstavljaju pravu porodicu na farmi.
- Majlstoun dodaje još jednu scenu koja se odvija u štali gde Mej ostaje nasamo sa Slimom čiju pažnju želi da pridobije i očajnički ga moli da je sasluša. Za razliku od Stajnbeka kod koga je Mej prikazana kao žena lakog morala, dostojna prezira, spremna sa svima da flertuje, Majlstoun, međutim, dodaje ovu scenu kako bi prikazao Mej kao usamljenu osobu čiji su snovi o nekom srećnijem životu propali i koja zavređuje isto ono saosećanje koje publika gaji prema ostalim likovima (Milestone 1939: 53).
- U narednoj sceni na vratima Kruksove sobe pojavljuje se Mej. U filmu je izostavljen deo u kome Mej napada Kruksa da joj kaže istinu o povredi Kerlijeve ruke, preteći mu da je dovoljna jedna njena reč pa da bude obešen na drvo, zbog čega se Kruks u strahu povlači. U filmu glavnu ulogu u sceni preuzima Džordž. U želji da čestita Leniju kao jedinom pravom muškarcu koji se nije uplašio njenog muža, Mej ga potapše po ramenu što će razljutiti Džordža. Pokušavajući očajnički da Lenija spase bilo kakvih nevolja, Džordž ljutito preti Mej da ga ostavi na miru i čak u besu zamahuje rukom kao da će je ošamariti, međutim, u tom trenutku se na vratima pojavljuje gazda i time se njihova dalja rasprava završava.
- Majlstoun takođe dodaje još jednu scenu koje nema u romanu a koja će odmah potom uslediti u gazdinom domu. Mej saznajući istinu o Kerlijevoj povredi počinje da ga ismeva i izaziva, zbog čega Kerli odlazi da joj spakuje stvari kako bi je izbacio iz kuće. Mej je prikazana u krupnom planu dok ga ismeva ali je njen smeh prepun očaja i suza. Ona je svesna da se nalazi u bezizlaznoj situaciji i da će nakon što je Kerli izbacio, ostati na ulici bez sredstava za život.
- U sceni koja se odvija u štali neposredno pre nego što će Leni počinuti ubistvo, Majlstoun u Mejinom monologu dodaje određene replike koje ne postoje u Stajnbekovom tekstu a odnose se na Mejino detinjstvo. Mej se poverava Leniju, kako su joj se roditelji stalno svadali dok je bila dete, jer joj je otac bio pijanac. Njena najlepša uspomena iz detinjstva je topla očeva reč kada joj je govorio kako će njih dvoje živeti zajedno, međutim, zbog pijanstva on završava u zatvoru gde i umire (Milestone 1939: 88). Na ovaj način Majlstoun

uspeva kod publike da izazove sažaljenje prema Mej, prikazujući je kao osobu koja je takođe žrtva teških životnih uslova, čiji su snovi drugačiji od Lenijevih ali koja isto tako mašta o nekoj boljoj budućnosti u kojoj bi bila sretnija i gde se ne bi osećala tako usamljenom i pre svega nevoljenom.

- Oko kamere ne prikazuje sam čin ubistva, niti njeno opiranje u pokušaju da se oslobodi Lenijevog stiska. Publika vidi samo njegovu ruku u njenoj kosi, a potom njena stopala u vazduhu. Kada jedna od njenih visokih potpetica padne na pod, to je znak njene smrti. U trenutku kada Leni ispusti njeno beživotno telo u slamu, kamera se udaljava, i mi vidimo samo obris njenog boka kako viri iz sena. Film ovde odstupa od romana, u kome je u fokusu njeno mrtvo lice, koje Stajnbek opisuje na sledeći način: „I sva zloba i svi planovi i sve nezadovoljstvo i sva želja za pažnjom behu iščezli sa njenog lica. Bila je vrlo lepa i jednostavna, a lice joj je bilo slatko i mlado“ (Stajnbek 2015: 99). Cenzura toga vremena nije dozvoljavala prikaz mrtvog lica u krupnom planu, pa je Majlstoun morao vešto pronalaziti režijska rešenja, kako bi uspeo što upečatljivije da dočara ovu scenu.
- Za razliku od romana, u filmu Džordž ne odlazi sam do šikare gde je rekao Leniju da se sakrije u slučaju opasnosti, već je uz njega i Slim. Majlstoun uvodi Slima u ovu scenu, kako bi na neki način ublažio i opravdao Džordžovu odluku da izvrši ubistvo iz milosrđa.
- Džordž vadi pištolj i prekriva ga maramom pre nego što će ga naciljati ka Leniju i opaliti hitac. Režiser je svakako u cilju sprečavanja cenzure pokušao maramom da sakrije oružje u Džordžovoj ruci.
- Režiser dodaje i epilog u kome Slim prilazi Džordžu, u znak podrške, i ohrabruje ga da pištolj preda šerifu. Na taj način je u filmu naznačeno da Džordž mora da se preda vlastima i da se pomiri sa kaznom koja mu sleduje, jer ni jedno ubistvo ne može proći nekažnjeno.
- Pojedine Stajnbekove replike poput „kučkin sin“ ili „do đavola“ koje su u to vreme smatrane psovka i vulgarnostima, morale su biti izostavljene.
- Stajnbek jasno naglašava problem rasne netolerancije uvodeći lik Kruksa, crnca koji radi kao konjušar na farmi i živi potpuno izolovan od drugih radnika, samo zbog boje svoje kože. Ulogu Kruksa na filmu tumači Li Viper, koji svojim monologom ostvaruje izuzetnu interpretaciju lika, koji zbog svoje usamljenosti i otuđenosti, zavidi ljudima poput Lenija i Džordža na njihovom prijateljstvu. Interesantno je zapaziti da sa pojavom televizije u Americi, ovakve scene bi prve bile na udaru cenzure, što nam takođe govori u prilog značaja Majlstounove filmske adaptacije, koja sadrži sve važne moralne teme Stajnbekovog dela.

- Lik koji je svakako doživeo najveću transformaciju u Majlstounovoj adaptaciji je lik Mej. Majlstoun je želeo da lik Mej prikaže na isti način kao i ostale likove u filmu, kao još jednu žrtvu društvenog sistema, koji nemilosrdno ruši sve njihove snove o nekom boljem i srećnijem životu. Na filmu, Mej nije prikazana kao obesna i osvetoljubiva žena, već kao usamljena žena, razočarana i cinična, ali željna ljubavi i pažnje. Ona je naivna i lakoverna poput Lenija, zbog čega se i njena sudbina završava na isti tragičan način.

Filmska adaptacija *O miševima i ljudima* (1992): prikaz transformacije lika Kerlijeve supruge u kontekstu holivudske produkcije

- Majlstoun odstupa od originalne Stajnbekove verzije u kojoj se Mej pojavljuje na vratima radničke spavaonice, ali njenu raskalašnu prirodu prikazuje na drugačiji način. Mej je prikazana kako leži na senu u štali, dok nogama podiže i spušta štene, poigravajući se sa njim. Na ovaj način, režiser je istakao u prvi plan njenu seksualnost, prikazujući već u prvom kadru njene noge u crnim svilenim čarapama i štiklama, što je u Holivudu tridesetih godina prošlog veka simbolično predstavljalo ženu lakog morala.
- Majlstoun dodaje i dijalog između Kerlija i njegovog oca dok stoje na vratima štale, u kome svekar pokazuje razumevanje za njenu usamljenost, govoreći da bi za nju bilo dobro da ima u blizini još neku ženu sa kojom bi mogla da razgovara.
- Za razliku od Stajnbeka koji ovaj ženski lik u svom delu oslovljava isključivo kao Kerlijevu suprugu, Majlstoun joj daje ime Mej, te je na taj način ona dobila istu onu crtu ljudskosti kakvu poseduju i drugi likovi u filmu.
- U filmskoj adaptaciji istoimenog filma iz 1992. godine u režiji Gerija Siniza, ulogu Kerlijeve supruge igra Šerilin Fen. Nalik romanu, ona se u filmu prvi put pojavljuje na vratima radničke spavaonice. Međutim, njen izgled je u skladu sa filmskom produkcijom devedesetih godina. Ona nije obučena u pamučnu kućnu haljinu sa crvenim papučama ukrašenim nojevim perjem, sa jakom šminkom i uvojcima, kao što ju je Stajnbek predstavio. Njena seksualnost nije naglašena kostimom ili šminkom, već njenom pojavom i držanjem. Ona se pojavljuje na vratima, zadihana, poigravajući se krajem svoje haljine poput devojčice. Mekoćom svoga glasa pomalo podseća publiku na Merlin Monro, čime se naznačava njena seksualnost.
- Siniz Kerlijevu brutalnost prikazuje na nešto drugačiji način. Kako bi naglasio njegovu nasilnu prirodu i sklonost ka borbama, u ovom filmu Kerli je prikazan kako pesnicama udara u boksersku vreću. Za to vreme, njegova supruga sedi sama na tremu kuće, odevena

neupadljivo i ne progovara. Na ovaj način režiser je takođe uveo motiv otuđenosti u svoj filmski narativ, ali je usamljenost Kerlijeve supruge ovde naglašena njihovom razdvojenošću i nedostatkom bilo kakve interakcije ili komunikacije.

- U želji da eliminiše odbojnost koju bi publika svakako osetila prema ovom liku, ukoliko bi scenario ostao dosledan originalnom tekstu, Fut potpuno eliminiše iz scenarija jednu od ključnih scena u Stajnbekovom romanu, kada se Kerlijeva supruga sukobljava sa Lenijem, Kendijem i Kruksom, podsmevajući se njihovim ispraznim snovima o posedovanju farme, i preteći Kruksu vešalima ukoliko joj ne kaže istinu o Kerlijevoj povređenoj ruci. Na taj način, Fut oslobađa ovaj lik svih negativnih konotacija i osećaja odbojnosti, kako bi joj zapravo dao ulogu žrtve.
- Futov scenario uvodi savremenu temu zlostavljanja žena u bračnoj zajednici. Fut tom prilikom odstupa od Stajnbekovog originalnog teksta i dodaje novu scenu u kojoj je žena prikazana u ulozi žrtve. Savremena publika veoma je osetljiva na temu zlostavljanja žena, a u ovoj sceni ona ne samo da je potpuno zanemarena od strane svog supruga, već je on spreman da uništi njene ploče, koje su joj predstavljale jedini način zabave, čime njegoa nasilna priroda dolazi još više do izražaja.
- Filmska verzija iz 1939. godine prikazuje Mej odevenu na način koji bi se u tom periodu pripisivao izgledu „lake“ žene. Njena odeća je u potpunoj suprotnosti od prostora u kome je zatičemo. Ona se nalazi usred štale, u senu, odevena u crne svilene čarape, sa sandalama sa visokom štiklom. U sceni gde je prikazana porodična večera, ona je jako našminkana, u haljini sa dekolteom i ogromnim prstenom na ruci, a sve u pokušaju da izgleda što privlačnije. Dok u sceni u kojoj je prikazana njena svađa sa Kerlijem, ona je u neglizheu otvorenog dekoltea sa nakitom, što još jednom aludira na njeno neprimereno oblačenje. Čak i u završnoj sceni njenog ubistva, ona je odevena na provokativan način u providnoj bluzi, uskoj suknji i visokim štiklama. U krupnom planu ističu se iscertane obrve, lakirani nokti i puno jeftinog nakita. Ovakav način odevanja u kulturološkom kontekstu tridesetih godina, zapravo, je značio da „žena traži nevolju“.
- U filmskoj adaptaciji iz 1992. godine, kada je u pitanju kostim i šminka, nailazimo na određene kontradiktornosti. Izuzev u prvoj sceni, u kojoj se Kerlijeva supruga pojavljuje u uskoj haljini, u svakoj narednoj sceni njeno oblačenje je dosta neupadljivo. Ona ulazi u štalu sa knjigom u ruci, čime je verovatno režiser želeo da naglasi da kod njenog lika postoji i nešto više od samog fizičkog izgleda. Njeno držanje je opušteno. Ona nije plavuša, već brineta, duge crne kose, prirodnog izgleda. Ona nije jako našminkana, niti nosi crveni lak na noktima. Njen glas nije nazalan, zavodnički, već mek i devojački. Ona ne nosi crne svilene čarape, već je bosonoga. U završnoj sceni, pojavljuje se u štali u beloj haljini, koja je zapravo simbol njene nevinosti. Ona nosi cipele bez štikle, i čitav njen nevin devojački izgled usklađen je sa predstavljanjem njenog lika u ulozi žrtve, a ne zavodnice.

- U Sinizovoj filmskoj adaptaciji iz 1992, u završnoj sceni ubistva pored samog čina nasilja, pojačana je i seksualna tenzija u odnosima Lenija i Kerlijeve supruge. Ona i Leni prikazanu su u daleko prisnijoj komunikaciji, jer za razliku od Majlstounove scene gde oni sede jedan pored drugog, ovde su okrenuti licem u lice. Scena se odvija u jednom sporom ritmu i na trenutak ona pozitivno reaguje na Lenijevo milovanje kose rečima: „I meni se sviđa. Fin je osećaj“ (Sinise 1992: 88).
- U sceni ubistva, za razliku od Majlstounove adaptacije, kamera nije okrenuta na drugu stranu. U filmskoj adaptaciji iz 1992. čitava scena ubistva odvija se pred našim očima. Ona se opire, pokušavajući da se oslobodi Lenijevog snažnog stiska, nogama mlatara u vazduhu, i u trenutku kada se začuje vrisak, Leni joj lomi vrat. On ispušta njeno beživotno telo i kamera u krupnom planu prikazuje njeno telo okrenuto leđima, zadignute haljine. Na taj način, Siniz Kerlijevu suprugu stavlja u ulogu žrtve, što je i glavni razlog zbog kog u završnoj sceni izostavlja Kendijev govor nad njenim mrtvim telom, u kome je on osuđuje da je sva krivica na njoj, zbog čega on, Leni i Džordž nikad neće ostvariti svoj san o životu na sopstvenoj farmi.
- Majlstounova junakinja je tragičan lik, jer se ona suprotstavlja Kerliju, spremna da napusti sve za sobom, kako bi pokušala da ostvari svoje snove i postane filmska zvezda. Sinizova junakinja više igra ulogu nevine devojčice, koja besciljno luta i ne pokazuje nikakvu rešenost da se bori za svoje snove. U vremenu kada kulturološka kritika savremenog društva ide u pravcu ženske nezavisnosti, lik Kerlijeve supruge u Sinizovoj adaptaciji ima daleko manju snagu ličnosti nego što je imala Mej u Majlstounovoj filmskoj adaptaciji, jer ona ima hrabrosti da se suprotstavi muževljevom autoritetu i da se suoči sa ostalim likovima, čime dobija značajnije mesto u filmskoj priči. Zarobljena stegama patrijarhalnog društva, ona se ne predaje, već pokušava da se oslobodi, ne bi li ostvarila svoje snove. Kerlijeva supruga u Sinizovoj filmskoj adaptaciji svedena je na ulogu žrtve, bez imena, bez cilja, bez sna.

Plodovi gneva (1940) Džona Forda

- U filmskom scenariju potpuno su izostavljena Stajnbekova umetnuta poglavlja u kojima se ne govori direktno o stradanju porodice Džoud, već u njima pisac iznosi svoje političke stavove baveći se raznim temama kao što su: prevare kojima se služe prodavci polovnih automobila dok zarađuju na nesreći migranata; stepen solidarnosti koji je sve izraženiji

među obespravljenim ljudima; zajednički život ljudi u kampovima koji niču pokraj puta; razvoj kalifornijske poljoprivrede u veliku industriju; bacanje i uništavanje viškova hrane.

- Takođe, kako su nalagala pravila Produkcijuskog koda, svaka vrsta religiozne satire, kojom roman takođe obiluje, morala je u potpunosti biti izostavljena.
- Ford prikazuje nesrećnu sudbinu ljudi koji ostaju bez svojih ognjišta. Banke i kompanije postaju vlasnici zemlje, sa koje nasilno traktorima proteruju ljude, koji su prinuđeni da lutaju drumovima u potrazi za bilo kakvim poslom. Vozač traktora, međutim, nije prikazan kao monstrum ili robot koji ruši sve pred sobom, već kao čovek koga je očajanje i strah za opstanak svojih najbližih prinudilo da se bavim takvim poslom. On ne pokazuje saosećanje sa svojim sunarodnicima jer u ličnoj borbi za opstanak nema mesta za empatiju.
- Nadzornik imanja i šerif dozivaju Malija, dok se on zajedno sa Tomom i Kesijem krije u šiblju. Ford je ovom scenom takođe na simboličan način oslikao neizbežan sukob između obespravljenog naroda i predstavnika vlasti i institucija koje ga nemilosrdno eksploatišu. Ova scena poslužiće kao uvod u dalji tok priče gde će predstavnici vlasti biti prikazani u daleko gorem svetlu kao neprijatelji vlastitog napaćenog naroda, što najviše dolazi do izražaja u sceni koja se odvija u kampu Huvervil.
- U sceni kada se Tom nakon što je pušten iz zatvora vraća kući, Ford menja redosled, te prva osoba koja će kroz prozor ugledati Toma zapravo je majka Džoud, koja izlazi napolje u susret sinu. Za razliku od filma, u romanu se Tom prvo susreće i pozdravlja sa ocem, međutim, isticanje lika majke u prvi plan, imalo je za cilj da publici dočara značaj njene uloge u porodici Džoud. Pošto su muškarci zgranuti onim što ih je snašlo i gotovo obezglavljeni u situaciji kad su izgubili svoje ognjište i kad su proterani sa zemlje koju su obrađivali, žene postaju stub porodice. One dobijaju nekakvu natčovečansku snagu kojom se bore za opstanak svojih najmilijih.
- Već pri prvom susretu majke i sina, Stajnbek upravo kroz majčine reči uvodi i prve ideje o mogućnosti narodnog bunta. I ovaj odlomak iz romana nije mogao postati deo filmskog narativa. Stroga cenzura četrdesetih godina svakako nije dozvoljavala ispoljavanje radikalnih revolucionarnih ideja na filmu, pa je Ford ovako značajne reči, koje mati izgovara već na početku romana, morao izostaviti: „Tome nemoj da povedeš borbu sam protiv njih. Goniće te i ubiti kao kojota. Tome, ja sam razmišljala i snila u dovijala se. Kažu da su nas stotine hiljada oterali. Kad bi svi bili jednako kivni, Tome – ne bi nikog mogli da dotuku...“ (Stajnbek 2015a: 103 – 104). Filmski scenario imao je za cilj da fokus publike usmeri na ličnu dramu jedne porodice, ističući u prvi plan dva glavna lika: Toma i njegovu majku. Stajnbek je svojim delom želeo da istakne da se broj ljudi proteranih sa zemlje koju su obrađivali, drastično povećavao, i da su te stotine hiljada beskućnika, zapravo, imali

potencijal da prerastu u snažan revolucionarni pokret. Ovom filmskom adaptacijom izbegnute su takve vrste Stajnbekovih političkih konotacija, koje bi se mogle dovesti u vezu sa propagandom komunističkih učenja.

- Stajnbek daje neku vrstu kontrasta unoseći u roman dva dokumentaristička poglavlja: jedanaesto poglavlje kojim ilustruje napuštene domove nekadašnjih farmi i opustele kuće zarasle u korov; i dvanaesto poglavlje koje opisuje autoput 66 koji predstavlja glavni put seobe porodica koje su krenule iz Oklahome ka Zapadu. Ova dva poglavlja koja podsećaju na dokumentarne fotografije koje prikazuju opustošene kolibe i prepune automobilske olupine kako mile duž puta u pravcu Kalifornije, poslužila su Fordu da vizuelnim sredstvima predstavi publici delić atmosfere jedne od najvećih migracija u Americi XX veka.
- Stajnbekovo trinaesto poglavlje dosta je obimno i za cilj ima da prikaže različite stavove ljudi prema migrantima. Jedni ih osuđuju, zauzimajući neprijateljski stav prema pridošlicama, drugi se iz ličnih sebičnih razloga pribojavaju za vlastite prihode, pa se pitaju u kom pravcu sve ovo vodi? Kesijeve reči da su ljudi kivni zbog teške životne situacije i da su spremni na borbu, predstavljaju previše revolucionarne ideje za period kada je film nastao. One su morale biti cenzurisane.
- Možda je najveći nedostatak ove filmske adaptacije upravo taj što sporedni likovi poput Vilsonovih i Vejnrajtovih, koji predstavljaju simbol ljudske solidarnosti i empatije, nisu prikazani na filmu. Naravno vremensko ograničenje trajanja filma moralo je dovesti do izostavljanja sporednih likova iz filmskog narativa, ali na žalost takva odluka svakako je umanjila njegovu umetničku vrednost i onemogućila da se jedna od najhumanijih Stajnbekovih poruka prenese na veliko platno.
- U filmskom narativu dolazi do rotacije scena koje su kod Stajnbeka prikazane u petnaestom i šesnaestom poglavlju. Ford prvo prikazuje scenu u kojoj porodica Džoud provodi noć u jednom od kampova pokraj glavnog puta. Prikazujući Džoudove kako razgovaraju sa drugim migrantima u kampu, govoreći o svojim planovima za dalje putovanje, zapravo, Ford na trenutak u filmu stvara sliku zajedništva ljudi koje je zadesila ista nesreća a da pri tom vešto izbegava Stajnbekove revolucionarne komunističke ideje i shvatanja.
- Film ne sadrži slobodoumne Stajnbekove buntovne reči kojima poziva narod na pružanje otpora eksploataciji i ugnjetavanju i podstiče ga na večitu borbu za slobodu od bilo kakvi stega koje mu društvo nameće. Jasno je da su ovakve ideje i stavovi morale podleći cenzuri holivudskih studija, ali je Ford ipak uspeo da neke od ključnih scena koje govore o stravičnom stradanju migranata u potpunosti prenese na veliko platno i time dočara potresnu sudbinu ovih ljudi. Takve su reči upozorenja koje izgovara jedan od Okija koji je

proveo na putu više od godinu dana, shvativši da posla u Kaliforniji nema i da su nadnice koji radnici dobijaju nedovoljne da prehrane svoje porodice. U ovoj sceni on govori o tome kako su mu deca umrla od gladi a Ford verno prenosi ovaj monolog na veliko platno.

- Stajnbek u svom romanu opisuje majku Džoud kako se snažno protivi pokušaju rasturanja porodice. Ona ne samo što se suprotstavlja autoritetu svoga muža, već mu i preti ručicom dizalice, govoreći da je spremna da upotrebi i silu kako bi ih zaustavila. Ova scena takođe je morala biti izostavljena na filmu. Ovakva vrsta bunta izražena kroz pretnju nasiljem svakako nije mogla biti prikazana na velikom platnu jer ne bi dobila odobrenje Produkcijuskog koda. Ona je morala biti cenzurisana ma kako bila važna za samu metamorfozu glavnog lika koji ne preza ni od čega u trenutku kada oseti da je njena porodica ugrožena. Četrdesetih godina prošloga veka bilo bi potpuno nezamislivo da žena svom mužu preti nasiljem, ma kakvi bili njeni motivi. Stoga je lik majke u interpretaciji Džejn Darvel morao zadržati pribranost i miriti se sa nedaćama ćudljive sudbine.
- Devetnaesto poglavlje romana izostavljeno je u filmu jer sadrži Stajnbekovu oštru kritiku kalifornijskog društva kao i analizu istorijskog nastanka ove države. Stajnbek govori o činjenici da je Kalifornija nekada pripadala Meksikancima dok nisu došle divlje horde Amerikanca koji su je prisvojili. Ubrzo se poljoprivreda razvila u industriju, koja je bogatim zemljoposjednicima donosila veliki profit, koji se temeljio na jeftinoj radnoj snazi.
- Jedna od najpotresnijih scena u filmu je trenutak kada majka pali vatru kuvajući večeru porodici. U tom trenutku petnaestoro dece je okružuje, ne govoreći ništa ali nadajući se da će nešto hrane preteći i za njih. Ford je dosledan u transponovanju ove scene na veliko platno i time još jednom uspešno prenosi Stajnbekovu poruku o važnosti ljudske solidarnosti. Publika saoseća sa nesrećom izgladnele dece migranata, a time se kod njih budi svest o važnosti postojanja univerzalne porodice.
- Filmski narativ u potpunosti izostavlja umetnuta dokumentaristička poglavlja u kojima se akcenat stavlja na ekonomsku nepravdu kao dominantnu temu, koja doprinosi kulminaciji Stajnbekovih ideja i političkih stavova. Revolucionarne Stajnbekove ideje koje govore o sve većem besu potlačenog naroda, čiji bunt može dovesti do pobune i otpora protiv eksploatatora, morao je podleći cenzuri Produkcijuskog koda. Čitavih pet umetnutih poglavlja romana moralo je biti izostavljeno u potpunosti. U dvadeset i prvom poglavlju Stajnbek govori o posledicama industrijalizacije koja je dovela do nestanka malih farmi i prelaska vlasništva u ruke krupnog kapitala kompanija i banaka. Uprkos plodnim oranicama i voćnjacima ljudi su umirali od gladi a Stajnbek poručuje: „Velike kompanije nisu znale da je granica između gladi i gneva uska. I novac koji bi mogao otići na nadnice, upotrebljen je za suzavac, za oružje, za agente i doušnike...Putevima su mileli ljudi kao mravi, i tražili rada, hrane. I počelo je da vri“ (Stajnbek 2015a: 370). Dvadeset i treće

poglavlje govori o sitnim ljudskim zadovoljstvima, poput šale i razgovora, koje su ljudima bar na tren, vraćale onaj osećaj ljudskosti i pokušaja da se bar u mašti pobegne od surove realnosti koja ih je neprestano pritiskala. Dvadeset i peto poglavlje daje strašnu sliku o tome kako se hrana poput voća i žita uništava kako bi se na veštački način podigle cene poljoprivrednim proizvodima. Stajnbek upečatljivo prikazuje ljude i decu kako umiru od gladi jer pomorandže i drugi proizvodi ne donose dovoljno profita: „...dok posmatraju kako brda pomorandži postaju trulo blato; u očima ljudi je nemoć; u očima gladnih raste gnev“ i upravo ovo izostavljeno poglavlje sumira svu piščevu srdžbu izazvanu ovakvom socijalnom nepravdom gladnih i obespravljenih sažetom u rečenici: „U dušama ljudi plodovi gneva postaju puni i teški, postaju zreli za berbu“ (Stajnbek 2015a: 452). Dvadeset sedmo poglavlje govori o mukotrpnom radu berača pamuka dok u dvadeset devetom poglavlju Stajnbek govori o surovim zimskim uslovima koji ionako teške životne uslove migranata čine neizdrživim. Glad i bolest uzimaju svoj danak, mrtvih je sve više. Strah od smrti neke od njih tera i na krađu kao poslednji pokušaj preživljavanja, dok osećanja lokalnog stanovništva, koje je u početku prema migrantima gajilo sažaljenje, postepeno prerastaju u odvratnost, strah, bes i mržnju (Stajnbek 2015a: 558).

- Ford želi da dostigne neku vrstu patosa svog filmskog narativa, stoga, u potpunosti preuzima monolog majke iz romana, koji ona ljutito izgovara u dvadeset šestom poglavlju romana, u trenutku kada joj Tom saopštava da mora da ih napusti. U filmu je ova scena prikazana u potpuno drugačijem tonu. Dok majka vida Tomove rane nakon sukoba sa policijom, obraća mu se molećivim tonom, preklinjući ga da joj pomogne i da ih ne ostavlja.
- Pored izostavljanja sporednih likova i sami članovi porodice Džoud, poput dede, babe, Ala, Noe i ujka Džona, dosta su marginalizovani i ostaju u senci dva glavna lika Toma i majke, jer njihovi postupci nisu dovoljno motivisani i mi kao gledaoci zapravo ne vidimo sam čin dezintegracije porodice Džoud. Alov nemir jedva da je naznačen u filmskim scenama; ujka Džonova opsesija grehom i prošlošću na filmu nije dokumentovana i on ostaje samo lik u pozadini čitave priče; otac dobija nešto više pažnje na filmu, dok su Ruti i Vinfield prikazani kao dvoje razigrane dece, bez ikakvih naznaka da će „podivljati kao životinje“ kako ih majka opisuje.
- Nakon boravka na plantaži bresaka, Džoudovi pristižu u Vidpeč kamp, jedan od državnih kampova koji je pod vladinom upravom. U romanu je iskustvo porodice Džoud u ovom kampu opisano u dvadeset drugom i dvadeset četvrtom poglavlju i na filmu je gotovo dosledno transponovano, iz razloga kako bi se publici prikazali pozitivni naponi vlade koja se trudi da migrantima olakša nedaće i omogući humanije uslove života.

- Najveća izmena filmskog narativa leži u samoj završnici gde možemo videti da je Ford u potpunosti odstupio od Stajnbekovog kraja. Čitavo tragično finale Stajnbekovog romana u potpunosti je izostavljeno u filmskom scenariju. Scene u kojima su prikazana dalja stradanja porodice Džoud: njihov dolazak na farmu pamuka, ogromne poplave, rođenje mrtvog deteta i nastavak njihovog puta koji vodi u potpunu destrukciju; nisu našle svoje mesto u filmu. Naročito poslednja scena u kojoj Rozašarn želi da podoji čoveka koji umire od gladi, kao Stajnbekov najupečatljiviji simbol ljudske solidarnosti i borbe za opstanak, nije mogla biti prikazana na velikom platnu, u vreme stroge cenzure Produkcijiskog koda. Stajnbekova ideja bila je previše revolucionarna da bi na bilo koji način mogla biti predstavljena filmskoj publici tog vremena.
- Filmska adaptacija ostala je bez tragičnog kraja, a kako bi se bar delimično ostalo verno originalnom delu, umesto hepienda koji bi potpuno narušio transpoziciju Stajnbekovog dela, film se završava u potpuno drugačijem raspoloženju. Ostatak porodice Džoud kreće ponovo na put u potrazi za novim poslom ali poslednje reči koje majka izgovara, zapravo su pune nade u neko bolje sutra i vere da narod koji je preživeo ovakve patnje mora opstati. Govor majke Džoud preuzet je iz samoga romana, ali se on u Stajnbekovom delu pojavljuje u potpuno drugačijem kontekstu, na kraju dvadesetog poglavlja romana. Ove reči majke Džoud zapravo su upućene njenom sinu Tomu koji je ogorčen onim što su doživeli u Huvervilu. U filmu se razgovor odvija između oca i majke u završnoj sceni:

Otac: Da, ali stalno dobijamo batine.

Mati: Znam. Možda nas to i čini žilavim. Bogati ljudi rastu i umiru, a deca im nisu ni za šta, i izumiru, a mi dolazimo. Mi ćemo živeti i kad onih drugih više ne bude. Mi smo narod što živi. Oni ne mogu da nas satru. Mi ostajemo i živimo dalje – mi smo narod. (Ford 1940: 127).

Tortilja Flet (1942) Viktora Fleminga

- Koristeći se strukturnim i tematskim elementima Malorijeovog dela *Arturova smrt*, Stajnbek je stvorio modernu alegoriju o čoveku kao jedinki i kao sastavnom delu društvenog organizma. Međutim, filmska adaptacija će u potpunosti zanemariti ovakvu vrstu strukturne paralele dveju priča i formirati svoj jedinstveni narativni tok.
- Filmska priča započinje dolaskom advokata u Tortilja Flet kako bi prepisao na Denija dve kuće koje mu je deda ostavio u nasleđstvo. Pilon odvodi advokata u zatvor da se vidi sa Denijem koji u početku odbija da prihvati svoje nasleđstvo jer ne želi da mu se nameće

bilo kakva vrsta odgovornosti. Likovi paisanosa su ovde prikazani u skladu sa Stajnbekovom zamisli koji ih predstavlja kao ljude koji nisu materijalisti i koji prema advokatovim rečima, prosto ne razumeju duh američke kulture koja se zasniva na vlasništvu i posedovanju imovine. Oni su simpatični buntovnici čiji život je u potpunoj suprotnosti sa komercijalnom civilizacijom koja ih okružuje.

- Međutim, paisanosi nisu prikazani isključivo kao prevaranti i besposličari koji se opijaju po čitav dan, užasavajući se bilo kakvog pošteno plaćenog posla koji bi ih lišio njihove dragocene slobode. Oni u sebi imaju i humanu crtu i želju da pomognu ljudima u nesreći što im daje karakteristike viteške prirode. To je najbolje ilustrovano scenom u kojoj oni čine svoje prvo dobro delo tako što priskaču u pomoć mladom ocu, meksičkom kaplaru, koji se pojavljuje sa bolesnom bebom u naručju. Ova scena u filmu je značajno izmenjena u odnosu na originalnu priču kako bi se ublažila Stajnbekova ideja da se prikaže stradanje siromašnih i obespravljenih ljudi u nevolji, a publici prikazala još jedna epizoda sa srećnim završetkom. Paisanosi nailaze na nesretnog mladića koji nosi bebu u naručju. Kada ga upitaju gde se uputio, on im objašnjava da mu je žena umrla od gripa i da je on sa detetom pošao kod svoje majke u Santa Kruz. Na putu je prespavao u šumi pa se dete razbolelo. Paisanosi ga dovode u Denijevu kuću i saznaju da beba ništa nije jela već dva dana. Pilon diže uzbunu da se nešto mora preduzeti pod hitno kako dete ne bi umrlo od gladi i šalje Denija kod Dolores da donese kozje mleko. Ova inače tragična scena u romanu potpuno je promenjena i stavljena je u funkciju daljeg razvoja odnosa između dvoje ljubavnika. Dok Dolores hrani bebu, Deni je zaljubljeno posmatra potpuno opčinjen ovakvim prizorom. Nakon toga velikodušnost glavnih junaka naglašena je kada oni sakupljaju poslednji novac koji imaju u džepu, kako bi kupili kartu za autobus i pomogli nesrećnom mladiću. Na ovaj način scenaristi su pokušali da ovu scenu iskoriste kako bi prikazali plemenitost i velikodušnost glavnih junaka ali izbacujući sve tragične elemente. Cilj filmske komedije bio je da zabavi i nasmeje publiku, stoga smrt deteta nikako nije mogla biti prikazana na velikom platnu, pa je još jedna tragična nit priče zamenjena hepiendom.
- Još jedna važna scena u romanu koja svedoči o njihovoj plemenitosti i želji da se pomogne siromašnima je scena u kojoj paisanosi odlučuju da obezbede hranu za samohranu majku Terezu Korteza koja svoju decu odgaja na tortiljama i pasulju. Tereza je majka devetoro dece koje odgaja zajedno sa svojom majkom u teškim životnim uslovima i koji preživljavaju jedući celoga života pasulj koji sakupljaju na poljima nakon uspešne žetve. Međutim, nakon što je rod pasulja podbacio zbog loših vremenskih uslova, cela porodica našla se u opasnosti od gladi. Paisanosi su se zavetovali da deci moraju pomoći da ne umru od gladi pa su počeli da prikupljaju velike količine najrazličitije hrane na koju deca zapravo nisu navikla. Njihovo dobro delo zamalo je moglo dobiti tragičan kraj jer su se deca razbolela jer njihovi stomaci nisu navikli na druge vrste namernica osim pasulja. Kako bi se iskupili za svoju grešku oni odlaze u krađu i donose ogromne količine pasulja u Terezinu

kuću. Na ovaj način crnim humorom Stajnbek gradi tragikomičan zaplet i kod čitaoca izaziva istovremeno tugu, saosećanje i smeh. Paisanosi jesu spremni na greh i krađu ali u cilju nekog višeg dobra što još jednom naglašava njihovu vitešku prirodu. I ova scena nije našla mesto u filmskoj adaptaciji mada su likovi Tereze i njene dece iskorišćeni u filmu kako bi se još jednom podvukla komična nota. Akcenat nije stavljen toliko na njihovo siromaštvo i opasnost da mogu umreti od gladi, već na komični komentar lokalnog doktora koji u filmu dolazi da ih pregleda i proveri njihovo zdravlje. On je začuđen kada mu dečak saopštava da svaki dan za sva tri obroka jede pasulj i tortilje, pitajući se kako je moguće da sva deca imaju tako zdrave zube.

- Jedna od najznačajnijih epizoda kako u romanu tako i na filmu je scena u kojoj se pojavljuje Pirat, dobroćudni starac i skitnica, koji živi u šumi sa svojim psima lualicama. U početku, Pilon u njemu vidi naivnu žrtvu koju bi mogao da iskoristi i da mu ukrade teško stečeni novac koji starac krije zakopan u šumi. Pilon svojom slatkorečivošću uspeva sa lakoćom da ubedi naivnog starca kako su on i njegovi prijatelji zabrinuti za njega i kako žele da se on doseli u njihovu kuću. Kada se Pirat doseli u Denijevu kuću, družina će odmah početi sa strašnim pričama o krađi novca koje su se dešavale ljudima koji su ga zakopavali u šumi. Paisanosi uspevaju da ga zaplaše pričom o lopovima, tako da Pirat sav svoj novac dobrovoljno predaje prijateljima na čuvanje: „Vi ste moji prijatelji, moji jedini prijatelji i niko mi ne može ukrasti novac ako ga vi budete čuvali za mene“ (Fleming 1942: 63). Kada Pilon i ostatak družine čuju čitavu starčevu priču u kojoj im on govori o tome kako mu se jedan od pasa teško razboleo ali da ga je Sveti Franja spasao od sigurne smrti i da je zbog toga rešio da godinama sakuplja granje i prodaje ga, kako bi uštedeo neophodni novac da kupi zlatni svećnjak kojim bi se ovom svecu zahvalio na ukazanoj milosti; starčeva priča kod paisanosa ipak budi sažaljenje i naklonost i oni odustaju od namere da ga opljačkaju i donose odluku da mu pomognu da ostvari svoju zamisao, te tako započinje njihova humana misija. Naravno filmska verzija lišena je nekih satiričnih elemenata originalne Stajnbekove priče i više je prožeta sentimentalnom melodramom.
- U filmu, Pirat postaje simbolično neka vrsta sveca paisanosima i veći broj scena posvećen je baš ovoj priči koja preuzima primat i zbog svoje sentimentalne prirode pomalo narušava čitavu Stajnbekovu prvobitnu ideju koja se zasnivala na ironiji i satiri. Frenk Morgan drži nekoliko nadahnutih govora u čast Svetog Franje dok ga kamera snima u krupnom planu a lice mu biva obasjano mekom svetlošću koja dopire sa nebesa. Dok je takva vrsta pseudo pobožnosti bila uobičajena u filmovima toga vremena, svakako možemo zaključiti da nije imala nikakvih dodirnih tačaka sa Stajnbekovom ironičnom premisom. Moramo uzeti u obzir da je holivudska produkcija tog vremena pod uticajem Produkcijuskog koda, nametala ideju pobožnosti, pa samim tim i mogućnost pokajanja i iskupljenja za počinjene grehe. Otuda je filmska adaptacija toliko pažnje posvetila liku Pirata, jer je on zaslužan za preobražaj kroz koji paisanosi prolaze, te od skitnica, lopova i pijanaca postaju saosećajni,

plemeniti i požrtvovani prema bližnjima. Ovakva poruka bila je u skladu sa pravilima Produkcijškog koda i verskim učenjima pa je samim tim i odobrena od strane holivudskih studija.

- Scena kojoj je posvećeno dosta pažnje je ona u kojoj Pirat kupuje zlatni svećnjak Svetom Franji i odnosi ga u crkvu. Ona je poslužila kao odličan primer preobražaja glavnih junaka čija humanost i požrtvovanost dolaze do izražaja u trenutku kada Pirata treba obući za crkvu. Družina prvo sakuplja nešto malo novca koji daju Piratu da sebi kupi novo odelo, međutim, kada on potroši sav novac na šarenu maramu i pojas, oni su prinuđeni da sa sebe skinu vlastitu odeću kako bi ga obukli za misu. Iz tog razloga oni nisu u stanju da i sami prisustvuju misi, ali su zadovoljni što vide Pirata srećnog i raduju se činu u kome je njihov prijatelj uspeo da ostvari svoj veliki san. Ovakva scena je istovremeno omogućila da se u film unesu komični elementi koji će publiku nasmejati i zabaviti.
- Vrlo vešto u filmu su kombinovani elementi koji upućuju na pobožnost i hrišćansku velikodušnost sa komičnim elementima, stvarajući na taj način komediju koja u sebi nosi i prave hrišćanske vrednosti što se uklapalo sa osnovnim premisama Produkcijškog koda. Pirat odlazi u crkvu gde suznih očiju posmatra zlatni svećnjak i sluša propovednikove reči kojima on hvali Piratovu požrtvovanost i veru. U tom trenutku u crkvu ulaze i njegovi psi koji su navikli da se od njega ne odvajaju. Vrlo vešto režiser na ovaj način kombinuje nadahnuti sveštenikov govor o hrišćanskim vrlinama sa jednim nadasve komičnim prizorom laveža razigranih pasa u sred crkvene mise i takvim kontrastom uspešno gradi komični vrhunac. Nakon službe Pirat odlazi u šumu sa svojim psima kako bi pred njima održao misu i sa njima podelio svoje najsrećnije trenutke u životu.
- Za razliku od romana, u filmu je posvećeno mnogo više pažnje Denijevom udvaranju i odnosu sa Dolores. Izbor Hedi Lamar u ulozi Dolores nimalo se ne uklapa u Stajnbekovu viziju glavnog ženskog lika. Naravno, velika holivudska zvezda značila je veliku popularnost kod publike, zbog čega je njen lik u filmu takođe pretrpeo značajne izmene. Daleko od nezgrapne ženske prilike grubih crta lica, Hedi Lamar očarava publiku svojom lepotom pa je samim tim izmenjena i njena karakterna ličnost, stoga, njena nežna ženska strana dominira nad vatrenom latinskom naravi.
- U filmu, scenaristi unose izmene u odnosu na originalnu priču i polako počinju sa transformacijom Denijevog lika koji se, kada postane svestan da se ne može domoći novca na lakši način, ipak odlučuje da prihvati posao na ribarskom brodu. Pilon i njegovi prijatelji zgražavaju se nad ovim prizorom, zastrašeni da će Dolores uspeti u svojoj nameri da Denija nagovori na brak, još jednom posežu za lukavstvom i lažima, kako bi uneli razdor među ljubavnicima.

- Uslediće još jedna scena koja je dodata filmskom narativu, a to je žustra svađa dvoje ljubavnika u kojoj Dolores optužuje Denija da je najobičniji lopov koji je ukrao svoj vlastiti poklon. Deni joj prebacuje da je slagala kada je svima ispričala da će je on oženiti, nakon čega dobija šamar a Dolores u suzama govori da se nikada neće udati za njega. Cilj ovakve scene u filmu bio je da se učini zanimljivijim zaplet priče dvoje ljubavnika, da se unese element strasti i melodrame, koju su scenaristi vešto obojili komičnim elementima kada u samoj završnici Dolores uplakana, jecajući, dočekuje svog drugog udvarača rečima: „tako sam srećna što vas vidim“ (Fleming 1942: 72).
- Dok je Stajnbek u romanu liku Dolores posvetio jedno poglavlje, u filmu njihova ljubavna priča čini značajan deo filmskog narativa. Ovde je motiv ljubavi poslužio kao osnovni motiv za transformaciju Denijevog lika od skitnice i pijanice do uzornog građanina društva. Stoga, upravo u liku Denija vidimo i najveće odstupanje od Stajnbekove originalne zamisli tragičnog heroja koji strada kako bi ostao veran idealu lične slobode. U holivudskoj adaptaciji Deni je samo još jedan nezreli mladić koji živi raskusnim boemskim životom beskućnika do trenutka kada upozna voljenu osobu. Tada je spreman da svoj ideal slobode podredi društvenim normama kako bi poput ostalih ostvario ideju američkog sna.
- Nakon burne svađe sa Dolores, Deni napušta posao, počinje da se opija, besan na svoje prijatelje za koje zna da su izazvali čitav nesporazum. On baca na njih kamenice nazivajući ih „pacovskim gnezdrom“ (Fleming 1942: 71). Stajnbekova priča o Denijevom ludilu i nezadovoljstvu, iskorišćena je u filmskom narativu, ali sa drugačijim motivom, što vodi priču u potpuno različitom pravcu od Stajnbekove. Deni se sukobljava sa Dolores u fabrici konzerva u kojoj radi. Ljutiti upravnik zahteva od njega da napusti fabriku ali Deni u besu započinje tuču u kojoj strada tako što glavom udara u mašinu. Dok Deni leži u bolnici u komi, Dolores u besu optužuje Piona da je on odgovoran za Denijevo stradanje.
- Pion ophrvan tugom besciljno luta šumom u kojoj zatiče Pirata kako prepričava svojim psima sve detalje crkvene mise. U tom trenutku jaki sunčevi zraci probijaju se kroz gusto rastinje bacajući svetlost na Pirata i njegove pse na šta on ushićeno kaže da mu se Sveti Franja ponovo javio. Po mišljenju kritike ovakva filmska scena je zaista suvišna, jer svojim sentimentalizmom samo upućuje na preteranu bogobojažljivost. Svakako je svoj udeo u tome imao zahtev Produkciskog koda koji je nametao svoju zamisao o hrišćanskom preobražaju grešnika koje treba privesti pravoj veri.
- Ovakva zamisao prenosi se i u narednu filmsku scenu u kojoj Pion ulazi u crkvu kako bi se pomolio Svetom Franji da poštedi život njegovog prijatelja. Pion oseća grižu savesti i obećava svecu da će mu kupiti još jedan zlatni svećnjak ako spasi Denijev život.

- U skladu sa holivudskim hepiendom, Deni se potpuno oporavlja, miri se sa Pilonom i ženi sa Dolores. Pilon po prvi put u životu počinje da radi u fabrici kako bi zaradio novac za svećnjak koji je obećao, međutim, sveštenik mu predlaže da kupi ribarski čamac za Denija kako bi mu pomogao. Na taj način u filmskoj adaptaciji istoimenog romana Pilon okajava svoje grehe i doživljava iskupljenje, dok Deni i Dolores postaju tipičan primer pripadnika srednje klase čija će buduća porodica živeti od poštenog rada.
- U završnoj sceni filma i druga Denijeva kuća izgori u požaru zbog čega Pilon i ostatak družine odlaze ponovo da spavaju na plaži pod vedrim nebom kao što su to nekada činili. U duhu komedije situacije, film je svojom srećnom završnicom ispunio očekivanja publike ali u poređenju sa originalnim delom, adaptacija je značajno odstupila od autorove originalne zamisli.
- Poslednja četiri poglavlja romana govore o Denijevom propadanju, neizbežnoj smrti koja uzrokuje raspad ove vesele družine. On postaje depresivan i postepeno gubi razum. Prijatelji su takođe spremni na najveću moguću žrtvu kako bi mu pomogli u nevolji, stoga počinju da rade u fabrici konzervi kako bi zaradili novac i priredili mu proslavu. U nadi da će ga oraspoložiti, njegovi prijatelji mu priređuju zabavu, međutim, pod dejstvom alkohola Deni postaje besan i sukobljava se sa njima. Izjurivši iz kuće u napadu ludila i želji za borbom, pada niz liticu gde ostaje na mestu mrtav. Nakon toga njegovi prijatelji spaljuju kuću, kao neku vrstu počasti palom heroju.
- Paisanosi su očajni zbog Denijeve tragične smrti i obuzeti tugom što ne mogu dostojanstveno da isprate njegovu pogrebnu povorku jer im je odeća stradala tokom zabave. Zbog toga krišom prate ceremoniju u crkvi i iz prikrajka posmatraju njegovu sahranu. Osećaju se poniženo, i osramoćeno puni jada i tuge što nisu kraj svog prijatelja čiji su oni zapravo najbliži članovi porodice. Njihov vođa je mrtav a samim tim to je kraj njihovog bratstva i njihovog zajedničkog života. Oni napuštaju zgarište Denijeve kuće i odlaze svako u svom pravcu vraćajući se svojim nekadašnjim usamljenim životima. Njihov san je mrtav a sa tim i svaki pokušaj da se povinuju zakonima organizovanog društvenog sistema.
- Za razliku od originalnog dela, holivudska produkcija odlučila se za hepiend u kome su prikazani svi likovi Stajnbekovog romana kako srećni slave Denijevo venčanje. Film je pre svega žanrovski određen kao komedija što je moralo usloviti drastične izmene u originalnoj priči. Takođe prvenstveno je osmišljen kao zabava za američku publiku koja je te 1942. godine tokom Drugog svetskog rata već dovoljno preživljavala strahote svakodnevnosti. Otuda je ova filmska adaptacija imala ulogu da publici podigne moral, zabavi je i omogući joj neku vrstu eskapizma. Nisu svi kritičari pozitivno prihvatili ovakvu vrstu slobodne adaptacije, koja je najveći zaokret napravila u samoj završnici u kojoj su

scenaristi odbacili ideju tajanstvene i brutalne Denijeve pogibije i u duhu holivudske fabrike snova, za sam kraj osmislili idealno venčanje dvoje ljubavnika uz pratnju muzike i plesa veselih paisanosa.

- Povrh svih ovih izmena u dramskim elementima najveća zamerka filmske kritike leži u izboru velikih zvezda kao što su Džon Garfield, Spenser Trejsi i Hedi Lamar za uloge, koje im po njihovom mišljenju, nisu odgovarale i nisu na adekvatan način predstavljale likove Stajnbekovog romana. Stajnbekova prvobitna zamisao da na jednostavan i realističan način dočara život paisanosa Tortilja Fleta apsolutno se nije podudara sa idejom holivudskih producenata, koji su napravili film koji je na glamurozan način predstavljao nevolje siromašnih ljudi koji zahvaljujući svojoj pobožnosti i iskupljenju greha bivaju nagrađeni veseljem, plesom i muzikom.
- Za razliku od romana, filmska adaptacija ipak nosi drugačiju poruku, stoga individualni bunt i opiranje društveno prihvatljivim normama nije našlo mesta u ovoj adaptaciji, već je venčanje Denija i Dolores simbol prilagođavanja i usvajanja društvenih normi koji su osnov za ostvarenje američkog sna. Monterej će postati samo još jedan američki grad koji će podleći snagama komercijalizma i industrijalizacije XX veka. Na neki način posmatrajući roman *Tortilja Flet* možemo uočiti Stajnbekov otpor kapitalističkim vrednostima koje nameće kultura američkog društvenog sistema, a ako analiziramo filmsku adaptaciju istoimenog dela, videćemo da je holivudska produkcija nametnula svoje kulturološke norme i na taj način Stajnbekove buntovne junake za koje je vlastita individualna sloboda bila najveće bogatstvo, predstavila kao simbole ostvarenja američkog sna.
- Holivudska produkcija eliminisala je tragične scene koje su oslikavale surovu realnost života paisanosa, menjajući njihov sadržaj u srećne trenutke i komične zaplete, smatrajući da ova adaptacija treba pre svega da zabavi i nasmeje publiku u duhu klasične komedije, izbegavajući bilo kakve tragične elemente.
- Filmska adaptacija takođe ima za cilj da prikaže preobražaj glavnih likova, ali kroz hrišćansku veru, pobožnost i prihvatanje moralnih vrednosti i radne etike američkog društva. U tome leži ključna razlika između filmske adaptacije i romana, jer je tematski i idejno postavljena na potpuno različitoj osnovi od Stajnbekove zamisli. Zbog toga je smatramo slobodnom adaptacijom jer ni svojim narativnim tokom niti idejnom premisom nije ostala verna originalu.

Istočno od raja (1955) Elije Kazana

- Filmski narativ akcenat stavlja na priču o odnosu dvojice braće Kola i Arona i njihovoj međusobnoj borbi za očevu ljubav i ljubav djevojke Ejbre.
- Paralelni zaplet u romanu koji govori o životu porodice Hemilton nije mogao biti prikazan u filmu zbog vremenske ograničenosti filmskog narativa.
- Iako je Adam Tresk glavni lik Stajnbekovog romana i stožer čitave priče, u filmu je u centru zbivanja zapravo lik mladog Kola, koji je po svom karakteru živopisniji od svoga brata blizanca, dok Adam igra više sporednu ulogu u filmskom narativu. U prvoj filmskoj sceni pojavljuje se Kol kao glavni junak filmske priče, koji je u stalnoj potrazi za ljubavlju, što je i osnovna tema filma.
- Lik Kejt, takođe, postaje jedan od sporednih likova u filmu, a scenarista vrlo vešto izostavlja iz priče sve one mahinacije kojima se Kejt bavila u javnoj kući kako bi došla do svog položaja i bogatstva. Mora se imati u vidu da je i tokom pedesetih godina XX veka, u Holivudu i dalje na snazi bio Produkcijfski kod, koji je zabranjivao prikazivanje bludnih i nemoralnih radnji na filmu.
- Vrlo vešto prateći kamerom Kejt na svom putu ka bordelu, Kazan oslikava atmosferu gradića Monterej, istovremeno prikazujući na koji način je lokalna sredina prihvatila; to su prekorni pogledi žena koji je krišom posmatraju kroz izloge i grupa muškaraca na ulici koja je pozdravlja i dobacuje zvižducima. Na taj način jasno je naznačeno kakav društveni položaj ona zauzima.
- Međutim, tokom daljeg filmskog narativa, publika ne saznaje ni jednu stvar iz Kejtine mračne prošlosti o kojoj se dosta govori u romanu. Kejt u filmskoj priči nije prikazana kao moralno čudovište, kako je Stajnbek predstavlja i kao masovni ubica koja na svojoj savesti nosi smrt vlastitih roditelja i još nekoliko ljudi. Kejt je u filmu prikazana kao hladna, proračunata i surova osoba, koje se svi plaše sa razlogom, ali ne isključivo kao oličenje zla. Tokom daljeg razvoja događaja filmskog narativa, čak i Kejt pokazuje neko dugo lice koje nije u potpunosti lišeno ljudskosti. Upravo ovakav rediteljski potez imao je za cilj da ukaže da je svako ljudsko biće prožeto dobrim i zlim koji su u stalnom sukobu.
- Kol je u daljoj filmskoj priči stalno rastrzan saznanjem da postoji neka mračna tajna vezana za njegovo rođenje i poreklo. On sumnja da je po prirodi rođen zao i da koliko god se trudio da učini neko dobro delo, to iskonsko zlo u njemu prevladava.

- U uvodnoj sceni u Montereju, Kazan prikazuje Kolov odnos sa majkom, koja je za njega potpuni stranac, zatim, u narednoj sceni koja se odvija u Salinasu, prikazuje Kolov odnos sa ocem, koji je ispunjen tenzijom i nerazumevanjem. Adam ne shvata postupke svog sina koji je nestao preko noći a da mu nije ni javio gde ide. Na taj način, već u prvoj sceni u kojoj se Adam pojavljuje kao očinska figura, možemo zaključiti da je njegov odnos sa sinom ispunjen stalnim prekorima i nerazumevanjem. On otvoreno kaže da ne shvata Kolovo ponašanje, istovremeno, pokazujući svoju privrženost drugom sinu Aronu.
- U sledećoj sceni koja se dešava u samoj hladnjači, Kolov neprijateljski odnos prema roditeljima, transponuje se na drugi nivo odnosa prema Aronu i Ejbri. Posmatrajući ovaj zaljubljeni par, kod Kola se pojačava osećaj ljubomore i zavisti, koju oseća prema rođenom bratu iz dva razloga: zato što je Aron očevo ljubimac čiji je svaki postupak praćen pohvalom i odobravanjem; ali i zato što su dva brata zapravo zaljubljena u istu devojku, što je takođe osnov njihovog daljeg sukoba u filmu.
- Ejbra smatra da Kol nikoga ne voli i čak govori da ga se plaši. U trenutku kada Ejbra i Aron započnu priču o venčanju, izjavljujući jedno drugom ljubav, kod Kola ceo njihov razgovor izaziva ozlojeđenost i bes, zbog koga on počinje da baca komade leda rušeći sve pred sobom. Adam ne shvata odakle dolazi Kolova ogorčenost i ne shvata motiv sinovljevih postupaka. Kazan se i u ovoj sceni poslužio simbolikom prikazujući ogromne komade leda koji na neki način predstavljaju zahladnele i otuđene odnose među najbližim članovima porodice. Kolov bes proizilazi iz očajja, zbog toga što ga baš niko ne razume i ne shvata, i što svi u njemu vide samo neku mračnu i negativnu stranu ličnosti.
- Naredna scena koja se odvija za trpezarijskim stolom u Adamovoj kući, od velike je važnosti za dalji filmski narativ jer uspostavlja glavnu okosnicu radnje a to je sukob između oca i sina. Adam insistira na čitanju Biblije, ali Kol ga namerno provocira, dok mehanički izgovara tekst terajući ocu inat, sve do trenutka kada Adam u besu počinje da viče na njega: „Nimalo se ne kaješ! Ti si zao, istinski zao!“ (Kazan 1955: 17). Adam se odmah kaje zbog izrečenih reči, pravdajući se da zapravo tako ne misli, već da je govorio u besu. Međutim, Kol kaže da on već dugo zna da je zao a da je Aron taj koji je dobar. On smatra da postoji određena količina dobra i zla koju naslediš od roditelja a da je on nasledio samo zlo. U tom trenutku Adam je svestan Kolove patnje i želi da pomogne sinu svojim savetom: „Kol slušaj me. Možeš stvoriti od sebe sve što poželiš. Čovek ima mogućnost izbora i to ga razlikuje od životinja“ (Kazan 1955: 18). Ove Adamove reči zapravo prenose osnovnu Stajnbekovu idejnu poruku da čovek sam određuje svoju sudbinu.
- U nastavku ove scene Kol otkriva ocu istinu i pravi razlog svoje patnje i besa. On postavlja Adamu pitanja: da li je istina da je njihova majka živa; koji je razlog zbog koga ih je otac čitavog života lagao i kakva je ona kao osoba? Kol gotovo vapajem moli oca da mu kaže

istinu: „Razgovaraj sa mnom oče. Moram da znam ko sam. Moram da znam na koga ličim“ (Kazan 1955: 24). Adam priznaje da ih je lagao kako bi ih poštedeo bola. U ovoj sceni, Adam ne kaže da je Kejt zla, već da je oduvek bila drugačija od ostalih i da joj je nedostajala dobrota i savest (Kazan 1955: 25). On ne zna pravi razlog zašto ih je napustila ali kaže da je bila puna mržnje prema svima. Otac ga moli da ne kaže istinu Aronu kako bi ga zaštitio, dok Kol ironično kaže da neće učiniti ništa što bi povredilo njegovog brata. Ova scena je ključna za dalji razvoj filmskog narativa jer zapravo otkriva motive Kolovog buntovnog ponašanja, kao i razlog njegove tuge i besa koji ga prožima. Gledaoci mogu da se poistovete sa daljim patnjama i postupcima glavnog tragičnog junaka koji je okosnica filmske priče.

- U daljem toku filmskog narativa, uslediće scena u kojoj dolazi do Kolovog konačnog suočavanja sa majkom. Kazan je na realističan način uspeo da prikaže unutrašnjost bordela i da dočara atmosferu Kejtine kuće greha, kocke i alkohola. Kol ulazi u dugačak mračan hodnik kojim Kazan ponovo na simboličan način prikazuje Kejtinu mračnu prošlost. Kada otvori vrata njene kancelarije, Kol će ugledati svoju majku kako spava u fotelji. Kamera u krupnom planu prikazuje njene ruke deformisane od artritisa a zatim i njeno izmučeno lice. Kol kleči pred njom, moleći je za razgovor, ali kada se Kejt probudi, ona počinje da viče u strahu i mržnji i da doziva Džoa u pomoć, tražeći od njega da izbaci mladića napolje. Kol se odupire svim snagama, očajnički preklinjući Kejt da samo želi da razgovara sa njom i tek u tom trenutku otkriva svoj identitet, obraćajući joj se rečima: „Razgovaraj sa mnom, molim te majko!“ (Kazan 1955: 30). Kazan u ovoj ključnoj sceni prikazuje naizmenično u krupnom planu Kejtino lice namršteno od mržnje i bola i Kolov očajnički pogled uperen ka njoj. Ovom scenom reditelj je ostvario vrhunac dramske napetosti koju je gradacijski vešto stvarao prethodnom scenom sukoba oca i sina.
- Kol završava u zatvoru kod šerifa Sema Kvina, koji u filmu ima više ulogu prijateljskog savetnika. Kineski sluga Li ima ključnu ulogu u Stajnbekovom romanu, jer zapravo predstavlja pravu očinsku figuru Aronu i Kolu o kojima se starao još od najranijeg detinjstva, međutim, u filmskoj adaptaciji potpuno je izostavljen. Pošto je njegova uloga izuzetno značajna u romanu, važni dijalozi između Kola i Lija zapravo su transponovani u scenu sa šerifom, pa je tako njihov dijalog iz trideset osmog poglavlja preveden u dijalog između šerifa i Kola.
- Kol pokušava da sazna kakav razlog je mogao naterati Kejt da pokuša da ubije njegovog oca. On sumnja da ju je otac nečim povredio, ali šerif mu odgovara da to što se među njima dogodilo nije bila Adamova krivica, jer joj je pružio sve što bi neko mogao da poželi, a da je posle njenog odlaska prosto umro: „Hodao je ali kao da je bio mrtav“ (Kazan 1955: 35). U filmu mi, zapravo, nemamo uvid u Adamovo stanje nakon Kejtinog odlaska. U romanu Stajnbek jasno opisuje Adamovu depresiju, koja je trajala punih godinu dana, zbog koje on

nije imao nikakav odnos sa svojim tek rođenim sinovima. Tek na insistiranje Sema Hemiltona, Adam im je podario imena kada su već napunili prvu godinu života, a decu je zapravo odgajao kineski sluga Li koji im je potpuno zamenio roditelje. Naravno, u filmu nije bilo mesta da se prikažu svi ovi detalji iz života porodice Tresk a i određeni sporedni likovi morali su biti izbačeni. Ipak ovaj detalj u romanu važan je pripovedni element, koji govori dosta u prilog otuđenosti koja je oduvek postojala između Adama i njegovih sinova.

- U daljem toku filmskog narativa dolazi postepeno do transformacije Kolove ličnosti, koji od bludnog sina, postaje požrtvovan i vredan, u želji da pomogne ocu. Takođe, daleko je otvoreniji i u odnosu sa Ejbrom. Naredna filmska scena u kojoj Kol i Ejbra po prvi put razgovaraju nasamo, na pauzi za ručak, zapravo je poslužila radi uspostavljanja bližeg odnosa dvoje mladih. Po prvi put njih dvoje razgovaraju otvoreno i Ejbra se poverava Kolu. Ona mu govori kako joj je majka umrla kada je imala svega trinaest godina nakon čega se otac ponovo oženio. Dok se Ejbra poverava Kolu, čitav razgovor prolazi u šali i smehu, jer mu Ejbra govori o svojim dečijim nestašlucima pri tom stavljajući doznanja da mržnja i ljubomora nisu strani ni jednom čoveku pa ni njoj samoj, ali da je opraštanje bližnjima jedini način da čovek pronađe utehu i duševni mir. Ovakva poruka svakako je bila u skladu sa hrišćanskim učenjima za koje se zalagao Produkcijski kod pa je zato jasno naznačena i u ovoj sceni. Interesantno je da Kazan rediteljski vešto dočarava Kolove stalne promene raspoloženja. Mračne misli ponovo opsedaju Kola samo na pomen majke jer on još uvek nije spreman da oprost i očigledno je da mržnja koju oseća prema njoj i dalje tinja u njemu i izjeda ga iznutra. Na ovaj način Kazan stavlja do znanja publici da glavni junak mora proći kroz mnoga iskušenja kako bi bio spreman da odraste i oprost i sebi drugima. Ova scena ne postoji u romanu, jer je Stajnbek drugim narativnim tehnikama dočarao transformaciju odnosa među likovima i njihovo postepeno zbližavanje. Međutim, ona je dodata filmskom narativu kako bi u jednom trenutku napravila jasan zaokret u emotivnom smislu i naznačila promenu Ejbrinih osećanja, jer ona polako uviđa da osoba koju zapravo voli nije Aron već njegov brat. Na taj način reditelj je zahvaljujući ovoj umetnutoj sceni mogao dalje voditi priču u smeru ljubavnog zapleta između Ejbre i Kola.
- Stajnbek je tek u pedeset drugom poglavlju romana prikazao dijalog Kola i Ejbre u kom oni otkrivaju svoja prava osećanja jedno prema drugom i to tek kada Ejbra dobije od Arona pismo u kome on raskida sa njom. Ljubavni odnos dvoje mladih ne predstavlja okosnicu Stajnbekove priče u romanu, za razliku od filmskog narativa. Kazan i Ozborn daleko su više pažnje posvetili ljubavnoj priči i na njoj gradili dramski zaplet ljubavnog trougla, kako bi pronašli odgovarajuću motivaciju za tragične postupke glavnih likova, tokom daljeg razvoja događaja filmskog narativa.
- U romanu, novac koji je neophodan Kolu da započne posao, dobiće od Lija, ali u filmu novac dolazi od Kejt, i scena koja će uslediti jedna je od najznačajnijih u prikazu odnosa

između majke i sina u daljem filmskom narativu. Kejt u romanu nikad ne podleže emocijama. Ona je hladna i proračunata, ispunjena mržnjom prema čitavom svetu. Ona ne zna za pokajanje i ne želi oprostaj jer ni u jednom trenutku moralno ne preispituje svoje odluke i postupke. Kejt u filmu je osoba koja pokazuje i drugo naličje svoje surove prirode. Njoj su njena sloboda i nezavisnost najvažnije u životu i to je razlog zašto napušta svoju porodicu. Međutim, njen susret sa Kolom predstavlja neku vrstu preobražaja za Kejt, i ona pokazuje i svoju humaniju stranu. Ona ipak oseća bol, patnju i pokajanje, i u tome leži suštinska razlika u građenju Kejtinog lika.

- Veći deo ove scene, temelji se na dijalogu Kola i Kejt preuzetog iz trideset devetog poglavlja romana u kome Kejt, takođe, objašnjava da osnovni motiv njenih postupaka leži u potrebi za slobodom, jer ona oseća prezir i mržnju prema svakom ko pokuša da je poseduje. Za razliku od filma, u kome se Kejt obraća Kolu sa nekom vrstom nežnosti, govoreći mu da je on mladić koji se svakom može dopasti, Kejt u romanu svom sinu govori da je zapravo Kol „njena sorta, možda čak i isti“ i na taj način potencira sumnju koja stalno izjeda Kola da je zlo urođeno i da se tu ništa ne može učiniti. (Stajnbek 2015b: 573). Možemo zaključiti da najznačajnija izmena ove adaptacije u odnosu na Stajnbekovu originalnu ideju, leži u način građenja lika Kejt, koja igra ključnu ulogu u filmskom narativu.
- Dalji tok radnje prebacuje se sa plana ličnih porodičnih problema porodice Tresk, na širi plan događaja koji će potresti Kaliforniju i čitavu Ameriku, zbog objave Prvog svetskog rata. Scena započinje prikazivanjem naslovne strane novina sa koje saznajemo da Amerika ulazi u rat sa Nemačkom. Radnja se prebacuje u grad Monterey, prikazivanjem svečane parade u čast američkih vojnika koji polaze u rat. Stanovnici su puni patriotskog ponosa, dok radosno ispraćaju vojnike. U filmu je jasno naznačeno naivno verovanje kod ljudi da će se rat okončati već za par nedelja, onog trenutka kad Amerikanci stupe na evropsko tlo. Ni jedan od Adamovih sinova nije obuzet ratnom euforijom. Aron je namršten, obuzet crnim slutnjama, dok saopštava Ejbri: „Ništa me neće prisiliti da odem. Jednostavno ne verujem da je to u redu“ (Kazan 1955: 66). Dok Aron smatra rat i ubijanje nemoralnim činom u kome ne želi da učestvuje, njegov brat Kol ne razmišlja o ratnim stradanjima, već je srećan što su se Vilove prognoze obistinile i što će svakim danom postati sve bogatiji. Kol je potpuno obuzet svojim poslovnim poduhvatom prodaje pasulja, da na rat gleda isključivo kao na dobru poslovnu priliku.
- U filmu se dosta pažnje posvećuje sceni koja govori u prilog tome kako se zbog masovnog ratnog stradanja, kod američkog naroda javlja mržnja i netrpeljivost čak i prema do nekadašnjim komšijama nemačkog porekla. Prikazana je scena u kojoj jedan od meštana kamenicom gađa izlog lokalnog obučara Gustava Albrehta preteći mu da se vrati u

Nemačku odakle je došao. Treskovi su jedni od retkih meštana koji prihvataju Albrehta kao svog kućnog prijatelja i koji imaju razumevanje za njegove nevolje.

- Naredna scena dešava se u zabavnom parku na jednom lokalnom vašaru. Ono što je bilo karakteristično za holivudske filmove pedesetih je da su često pojedine scene smeštane baš u ovakav ambijent kako bi predstavljale neku vrstu miljea američke pop kulture. Tako je i u ovom filmu baš takav ambijent poslužio kao neka vrsta bajke za mladi zaljubljeni par. Trenuci smeha i zabave dvoje mladih prerastaju u ozbiljan razgovor u kome Ejbra poverava Kolu svoja najintimnija osećanja. Ejbra zapravo počinje da preispituje svoju ljubav prema Aronu pitajući se da li ga istinski voli jer ljubav mora biti nešto više od toga. Zbog takvih misli, Ejbra oseća grizu savesti, i čak počinje da smatra sebe lošom osobom. Ejbra smatra da je Aron, pošto nikada nije imao majku, stvorio neku idealnu sliku o njoj te se stoga u nju zaljubio zato što je idealizuje i poistovećuje sa tom zamišljenom osobom. Scena kulminira njihovim poljupcem, nakon čega Ejbra počinje da plače zbog griže savesti, pokušavajući da ubedi sebe da zaista voli Arona. Dijalog između Ejbre i Kola zapravo potiče iz četrdeset i četvrtog poglavlja romana, gde se Ejbra zapravo poverava slugi Liju koji u romanu predstavlja istinsku očinsku figuru. Ejbra kaže da ona nije onakva kakvom je Aron zamišlja: „On je nekog zamislio pa je to kao da je na nju navukao moju kožu. Ja nisam takva, ne kao ona koju je zamislio – čista. Upravo apsolutno čista. Oličenje čistote – nikad nešto loše. Ja nisam takva“ (Stajnbek 2015b: 610). Pol Ozborn je Ejbrino preispitivanje transponovao u drugačiji ambijent sa namerom da stvori ljubavni trougao koji će poslužiti kao osnovni motiv za razvoj daljeg sukoba među braćom.
- Ljubavnu scenu smeniće scena potpuno drugačijeg karaktera u kojoj će se desiti novi i ozbiljniji napad na Albrehta. Interesantno je da je kod Stajnbeka u četrdeset i šestom poglavlju romana na svega dve strane, spomenut incident koji se desio gospodinu Fenčelu lokalnom krojaču iz Salinasa nemačkog porekla, koji je za vreme ratnih zbivanja ismevan od strane nekadašnjih suseda i jednom prilikom napadnut tako što su mu polomili ogradu kuće i zapalili trem. Njegov strah i poniženje prikazani su u filmu u liku Albrehta samo što je ova scena dobila daleko više pažnje u scenariju nego što je to bio slučaj sa romanom. Na primeru ove scene, sagledavamo Kazanovo interesovanje za socijalnu i politički angažovanu tematiku. Njegovo suprotstavljanje idejama rasizma i antisemitizma, kojima je posvetio svoja prethodna filmska ostvarenja, i ovoga puta pronalaze svoje mesto u filmskom narativu.
- Međutim, u trenutku kada Ejbra, Aron i Kol ostanu sami u dvorištu, počinje pravi sukob između dvojice braće. Aron uviđa da se nešto dešava između Ejbre i njegovog brata i ostrašćen ljubomorom, prekoreva ga da je on glavni krivac za tuču koja je započela. Kol ga u napadu besa udara, govoreći da je samo hteo da ga zaštiti. Ejbra uspeva da ih razdvoji i Kol odlazi u bar prekoputa u želji da se napije. Kol je očajan, jer ponovo oseća da ono zlo

u njemu dominira. On kaže Ejbri: „Pokušao sam da mu pomognem. Ma koga zavaravam pokušao sam da ga ubijem“ (Kazan 1955: 82). Ozborno je uspeo da ovakvom adaptacijom zapravo ostvari Stajnbekovu alegoriju o biblijskoj legendi o braći Kainu i Avelju. Kol ponovo u ovoj sceni igra ulogu bludnoga sina i stalno se iznova vraća prvobitnoj ideji o postojanju nekakvog urođenog iskonskog zla koje u njemu prevladava. Svaki pokušaj činjenja dobrog u njegovom slučaju završava se osudom. Na taj način iako je filmski scenario pojedine Stajnbekove dijaloge transponovao u potpuno drugačiji scene i postavio ih u drugačije okruženje, osnovna piščeva zamisao je sačuvana.

- Kazan dodaje još jednu ljubavnu scenu u kojoj Kol usred noći dolazi pod Ejbrin prozor želeći da joj poveri svoju veliku tajnu. On joj govori da je zaradio novac koji je otac izgubio i da namerava da mu ga pokloni za rođendan. Kol moli Ejbru da mu pomogne da organizuju rođendansku proslavu. U romanu, Ejbra ne zna za njegove namere, a jedina osoba kojoj se Kol poverava je sluga Li, koji predstavlja glas savesti i glas mudrosti. Ovakva scena trebala je doprineti svojim melodramatičnim elementima izgradnji emotivnog odnosa dvoje mladih ljubavnika, kako bi njihova priča dobila na uverljivosti.
- Daljim nastavkom priče reditelj nas postepeno uvodi u jednu od najznačajnijih scena ove filmske adaptacije. Kol je poput deteta uzbuđen zbog priprema za očev rođendan jer ne može da dočeka taj trenutak kada će mu uručiti svoj poklon. Od Ejbre saznaje da i Aron ima spreman poklon za oca ali mu se ona zaklinje da ne zna šta je njegov brat spremio. Kol je uznemiren zbog tog saznanja jer se pribojava da bi se ocu mogao više dopasti Aronov poklon. Na taj način reditelj gradi dramsku napetost i osećaj neizvesnosti.
- Aron koji je oduvek navikao da bude očev ljubimac, ne miri se sa tim da mu rođeni brat ugrozi tu poziciju. Povrh svega, on je svestan da su Kol i Ejbra postali previše bliski, što pojačava njegovu ljubomoru. U trenutku kada Kol uručuje ocu poklon, osećajući potrebu za osvetom, Aron preusmerava očevu pažnju na sebe i saopštava mu da on i Ejbra imaju takođe poklon za njega ali da ne mogu da ga uruče. On priznaje da se prethodno nije dogovorio sa Ejbrom, ali saopštava ocu radosnu vest da su njih dvoje zaručeni. Adam je presrećan smatrajući da ništa lepše nisu mogli da mu daruju. Na taj način Aron uspeva u trenutku da svu očevu pažnju i ljubav preusmeri na sebe, kako bi Kolovo iznenađenje palo u drugi plan. Aron nije oličenje apsolutnog dobra jer i njega obuzima zavist i ljubomora zbog koje je spreman da bratu zada snažan udarac.
- U daljem nastavku scene, otac je začuđen što na poklon dobija novac i postavlja Kolu pitanje kako je došao do njega. Kol objašnjava kako je zaradio na prodaji pasulja, čija je cena skočila tokom rata. Kol pokušava da objasni ocu da je sve to učinio radi njega kako bi povratio novac koji je Adam izgubio u poslu sa salatama. Adam zahteva od Kola da vrati novac. Dok traje dijalog oca i sina, Kazan vešto smenjuje krupne planove dva glavna lika,

kako bi dočarao promenu emotivnog stanja: od sreće i radosti, do razočarenja, očajanja i besa. Adam insistira da novac treba da bude vraćen farmerima koje su opljačkali. On u svom daljem monologu objašnjava glavni razlog zašto ne može da prihvati novac. Njegova savest mu to ne dozvoljava jer ga muči osećaj krivice zbog odgovornosti koju je preuzeo na sebe da regrutuje mladiće i da ih šalje na ratište.

- Kol potpuno slomljen tugom zbog očevih reči, kaže da će čuvati novac za njega. Adam pokušava da ga uteši govoreći da bi bio sretniji da mu je Kol dao neki poklon nalik Aronovom, „nešto iskreno, ljudsko i dobro...Ne ljuti se sine. Ako želiš nešto da mi pokloniš neka to bude valjan život. To bih mogao da cenim“ (Kazan 1955: 95). Kazan i u ovoj sceni kamerom snima iz iskošenog ugla, pokušavajući da naglasi dramatičnost zapleta i simbolično urušavanje čitavog Kolovog sveta, koji nestaje pred njegovim očima. Ne samo što Kol ne uspeva da zadobije očevu ljubav, on oseća da postaje predmet njegovog prezira. Kazan prikazuje Kolov očajnički pokušaj da zagrlji oca, bez glasa, grecajući u suzama. Oseća da je sve izgubljeno i pri tom ispušta novac, jer on za Kola više nema nikakav značaj. Adam u tom trenutku sinu ne pruža podršku i ne uzvraća zagrljaj, već ga prekorno opominje dva puta ljutito uzvikujući njegovo ime. Kol ispušta vapaj, uzvikujući: „Mrzim te!“ (Kazan 1955: 96), dok napušta kuću. Ova scena je zaista uspešno transponovana iz četrdeset devetog poglavlja Stajnbekovog romana i Kazan je ostao u potpunosti veran dijalogu oca i sina, kao i suštinskoj piščevoj ideji o večitoj borbi dobra i zla, koja se neprestano odvija u ljudskim dušama.
- Svaki Kolov postupak, zapravo, je motivisan njegovom potrebom da oseti očevo poverenje, toplinu i bliskost. U romanu Aron nije taj koji je rukovođen osećanjem ljubomore; on i Ejbra ostaju u potpunosti u pozadini ove scene i on ne saopštava ocu nikakvu odluku vezano za veridbu. Otac je presrećan zbog samog njegovog prisustva, jer mu je nedostajao dok je boravio na fakultetu i za njega je najdraži poklon to što je porodica ponovo na okupu. Kazan je ovde vešto izmenio uloge Ejbre i Arona, jer je želeo da im da značajniju ulogu u dramskom zapletu. Ejbra preuzima Lijevu ulogu, nekoga u koga Kol ima potpuno poverenje i ko prema njemu gaji ljubav i naklonost. Lijeva očinska ljubav transponovana je u ideju romantične ljubavi na filmu. Aronov lik je izmenjen u odnosu na roman, utoliko što je i on prikazan kao realno ljudsko biće, koje takođe oseća zavist i ljubomoru; kao što Kejt na filmu nije oličenje apsolutnog zla, tako ni Aron nije oličenje apsolutnog dobra. Ovakvim filmskim narativom, likovi su unetim izmenama, zapravo, dobili na uverljivosti i životnosti. Što se tiče samog dijaloga između Kola i Adama, koji predstavlja vrhunac katarze dramskog zapleta, Ozborn i Kazan u potpunosti su ostali verni Stajnbekovom originalnom tekstu ne noseći nikakve izmene.
- U scenama koje će uslediti u daljoj završnici filmske adaptacije videćemo mnoga odstupanja od originalne Stajnbekove priče. Kazan je odlučio da određene scene budu

dodate, kako bi na što bolji način prikazao dalji razvoj odnosa među likovima i zaplet dramske radnje u skladu sa očekivanjima holivudske produkcije. Nakon burne emotivne scene u trpezariji Adamove kuće, radnja se prenosi u mračni vrt. Čitava scenografija zamišljena je da na simboličan način prikaže prvobitan greh, koji dovodi do čovekovog progona iz rajskog vrta. Bolna spoznaja istine zauvek će mladog Arona lišiti spokojstva i sreće i on koračajući putevima ljudskog sagrešenja i sam spoznaje šta znači izdaja, bol i stradanje.

- Scena započinje prikazivanjem Kola kako stoji pod krošnjom gustog drveta. Sakriven u zelenilu i obavijen mrakom, njegov lik je potpuno sakriven od publike, ali se zato čuju njegovi bolni jecaji. Ejbra mu prilazi i počinje da ga grli u tami, pokušavajući da mu pruži reči utehe. Na tremu se pojavljuje Aron koji ljubomorno posmatra dvoje zagrljenih i počinje ljutito da govori Kolu da ostavi Ejbru na miru. Interesantan je režijski postupak na koji su prikazani likovi u ovoj sceni, jer se ona odvija u potpunom mraku: Kol je sakriven pod drvetom a Aron nam je okrenut leđima, dok izgovara reči prekora upućene bratu. Na taj način akcenat je stavljen na srž onoga što Aron izgovara, a to su reči ispunjene mržnjom i prezirom, gde Aron kaže Kolu da je oduvek bio zao i pokvaren, da su on i otac čitavog života trpeli njegove podlosti i da su mu uvek opraštali (Kazan 1955: 98). Aron još jednom upozorava Kola da ne prilazi Ejbri. Na ovaj način, formirajući ljubavni trougao, režiser pronalazi motiv za Aronovo surovo ponašanje prema bratu. Isprovociran bratovljevom govorom mržnje, Kolovi jecaji prestaju i on izlazi iz mraka guste krošnje i poziva Arona da pođe sa njim na jedno mesto koje želi da mu pokaže. Kol je svestan da će istina o njihovoj majci zadati Aronu najjači udarac i donosi odluku da mu se osveti. Govori mu kako postoji mogućnost da je njihova majka živa i da se nalazi u susednom mestu. Podseća ga kako je oduvek idealizovao majku zamišljajući je kao anđela dobrog srca. Kol ga izaziva da je kukavica i da nema hrabrosti da pogleda istini u oči. Upravo se ovde ogleda najveće odstupanje u građenju Aronovog lika, jer u Stajnbekovom delu Aron se ne sukobljava direktno sa bratom niti izgovara ovako teške reči koje bi provocirale Kolovu želju za osvetom. Ta želja da se osveti bratu i da mu nanese bol, koju je sam osetio posle sukoba sa ocem, Kol donosi samostalno. On nije isprovociran bratovljevom ljubomorom, već je prosto rukovođen željom da nanese zlo Aronu kako bi i on osetio istinsku patnju.
- U narednoj sceni Kol vodi Arona niz mračni hodnik Kejtinog bordela. Kol otvara vrata Kejtine kancelarije i zatiče je kako sedi za radnim stolom. U krupnom planu prikazano je Kejtino lice, koje deluje iscrpljeno, ali ipak sa osmehom dočekuje Kola. Ona ustaje da ga pozdravi srećna što je došao u posetu, međutim, Kol uvodi Arona koji je zapanjeno posmatra. Kol predstavlja majci svog drugog sina za koga ironično kaže da je „oličenje svega dobrog“ (Kazan 1955: 100). Kazan gradi napetost tako što smenjuje krupne planove u čijim kadrovima prikazuje lica Kejt i Arona kako posmatraju jedno drugo u očaju i neverici. Sukob kulminira tako što Kol nasilno gura Arona da pozdravi majku i on pada

oborivši i nju. Kol se cinično osmehuje dok zatvara vrata i odlazi mračnim hodnikom ka gomili ljudi koji se kockaju i opijaju uz zvuke vesele muzike. U romanu, zapravo, nikada ne dolazi do direktnog susreta Kejt i Arona. Samo iz Kolovog sećanja mi saznajemo da je u želji za osvetom odveo brata do bordela. Kada je Aron shvatio istinu o majci, on udara Kola pesnicom i beži u nepoznatom pravcu „vrišteći poput ucveljenog deteta“ (Stajnbek 2015b: 696).

- U filmu, čitav niz dramatičnih događaja koji će uslediti, vremenski je smešten u isto veče. Naredna scena odvija se u Adamovom domu i započinje prizorom Ejbre koja sedi kraj Adama, čitajući mu odlomak iz knjige. Kol se pojavljuje na vratima ali ne ulazi u kuću, tako da Adam izlazi na trem i zatiče ga na ljuljašci. Adam mu ljutito postavlja pitanje gde je Aron, na šta Kol ironično odgovara ocu da ne zna jer on nije čuvar svoga brata. Dalji razgovor oca i sina potpuno odstupa od originalnog teksta i dodat je filmskom narativu, kako bi se produbio sukob između Adama i Kola, što će dalje usloviti niz tragičnih događaja. Na Adamovo pitanje da li je i dalje ljut zbog odbijenog novca, Kol ironično odgovara ocu da će ga pametno iskoristiti da pokrene vlastiti posao kao što je to njegova majka učinila. Adam u neverici, postavlja pitanje Kolu šta on zapravo zna o njoj, na šta mu sin saopštava da zna čitavu istinu i da je on sam glavni razlog zašto je Kejt otišla jer Adam nikada nije istinski voleo ni nju ni njega. Svojim govorom mržnje i prezira Kol zadaje ocu snažan udarac.
- Sada je Kol taj koji dominira scenom i preuzima inicijativu. Adam ostaje bez reči, počinje da klone duhom, i kao da potpuno gubi snagu da se bilo kome suprotstavi. On seda u fotelju, potpuno pogrbljen, dok netremice zuri u pod. Kolove reči zadale su snažan udarac i Adam se predaje, osećajući da je konačno poražen. Poslednjim atomima snage, on pokušava da sazna gde je Aron i u tom trenutku Kol mu saopštava istinu da je sa majkom u Montereju u njenom bordelu. Kol priznaje da ga je odveo tamo iz ljubomore i da je čitavog života bio toliko ljubomorani na njega da to više nije mogao da podnese. Takođe, Kol priznaje da je pokušao da kupi njegovu ljubav, ali da je više i ne želi jer mu više nije potrebna (Kazan 1955: 103). U tom trenutku Ejbri koja sve vreme stoji u kadru između oca i sina progovara i upozorava Kola da tako ne razgovara sa ocem. Kol je i prema njoj grub i govori joj: „više mi nije potrebna nikakva vrsta ljubavi, jer se ne isplati. U njoj nema budućnosti“ (Kazan 1955: 103). Ovakvim Kolovim monologom, jasno je naznačeno da se i Kol oseća potpuno poraženim, jer su mržnja, ljubomora i prezir preovladali njegovim emocijama, a svaki pokušaj da učini nešto dobro, kako bi bio nagrađen ljubavlju, ostao je uzaludan. Kol se predaje svojoj mračnoj strani, dok se Adam predaje beznađu. Adam govori Ejbri da ga pusti da ide, ali Ejbri ne želi da odustane. Ona je jedina oličenje snage i mudrosti i do kraja pokušava da ih pomiri.

- Uslediće još jedna scena izuzetnog emotivnog naboja u kojoj Adam juri železničkom stanicom, od jednog do drugog vagona pokušavajući da pronađe Arona. Kada ga ugleda na prozoru, zatiče ga pijanog, ludačkog pogleda, kako mu se očajnički ceri u lice, dok glavom razbija prozorsko staklo. U krupnom planu prikazano je Aronovo lice obliveno krvlju, dok se smeje kroz plač i očajanje. Potresen ovakvim prizorom Adam doživljava moždani udar, gubi svest i pada u Kolovo naručje. Za razliku od romana, u filmu nije naznačeno da Aron gine na ratištu, mada sam prizor njegovog očajnog krvavog lica na prozoru vagona na neki način simbolično prikazuje njegovu dalju tragičnu sudbinu. Ipak, u filmu je izbegnuto eksplicitno naglašavanje Aronove smrti i na taj način je umanjen utisak tragične sudbine porodice Tresk, čiji je Kol jedini potomak.
- Sama završnica filma je izmenjena u odnosu na originalnu priču tako da u filmu ni Kejt ni Aron ne umiru, što je ponovo urađeno kao neka vrsta kompromisa zahtevima holivudskog studija koji je želeo da žanrovski odredi film kao melodramu koja će u sebi poneti tragične elemente ali koji će na kraju pružiti gledaocima neku vrstu utehe i naznake porodičnog pomirenja i vere u snagu američke porodice koja prolazi kroz razna iskušenja ovozemaljskog sveta, ali na kraju doživljava iskupljenje, i iz svih nedaća izlazi snažnija.
- Kazan prikazuje Adama kako leži u postelji u polumračnoj sobi dok su Kol i Ejbra na vratima, okrenuti leđima, zbog osećaja krivice koja ih prožima. Ejbra se nada da je Adam pri svesti i da će svojom molbom uspeti da od njega dobije oprostaj. Ejbrin monolog u filmu je delo scenariste Ozborna i zapravo predstavlja celokupno sagledavanje uzroka i posledica disfunkcionalnosti porodičnih odnosa. Ovaj monolog zasniva se na poslednjim rečima koje sluga Li upućuje Adamu na samrti moleći ga za oprostaj. Uloga Lija je potpuno prenesena na Ejbru koja je stožer snage i pomirenja.
- Adam svoje poslednje reči šapuće sinu u uho, ali na Kolovom uplakanom licu na trenutak promiče osmeh. Napetost i iščekivanje publike da sazna Adamove poslednje reči, kulminira, i njih zapravo Kol saopštava Ejbri: „Ne uzimaj nikog. Ostani kraj mene i brini se o meni“ (Kazan 1955: 117). Čitava potresna scena završava se konačnim pomirenje oca i sina i u poslednjem kadru Ejbra i Kol se ljube a Kol ostaje da bdi nad očevom samrtnom posteljom.
- Iako je sled događaja u romanu drugačiji ipak suštinska forma je neizmenjena. Adam doživljava šlog tek kada sazna da je Aron poginuo na frontu. On i ne zna pravi razlog zbog čega je Aron dobrovoljno otišao na ratište. Tek na njegovoj samrtnoj postelji Kol mu se poverava: „Ja sam odgovoran za Aronovu smrt i tvoju bolest. Ja sam ga odveo kod Kejt. Ja sam mu pokazao majku. Zato je otišao. Ne želim da činim opake stvari – ali ih činim“ (Stajnbek 2015b: 732). Li je taj koji uviđa da Kol neće moći da živi pod teretom krivice i odgovornosti za smrt brata i zato je on taj u romanu koji moli Adama za oprostaj.

- Adamova poslednja reč u romanu je „timšel“ stara hebrejska reč, koja zapravo ima dvosmisleno tumačenje. Označava Božiji blagoslov Kainu, kojim Bog ostavlja Kaina sa izborom, prema kojoj teret odluke prelazi sa uzvišenog božanstva na ljudsko postojanje. „Ti, možeš, Kaine, ali i ne moraš!“, što znači da Kainu ostaje slobodna volja. Upravo u tome i leži Stajnbekova osnovna ideja i poruka da je čovek taj koji ima božansku snagu i volju da odluči i presudi dobru ili zlu u sebi i oko sebe.

BIOGRAFIJA

Ana Mandić Ivković rođena je 26. marta 1973. godine u Beogradu, gde je završila gimnaziju jezičkog smera. Radi daljeg usavršavanja 1991. godine odlazi u SAD gde kao stipendista završava četvrti razred privatne srednje škole pod nazivom „Akademija Svete Ursule” u gradu Sinsinatiju države Ohajo. Diplomirala je na Odseku za engleski jezik i književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu 2000. godine. Master studije završava 2009. godine na matičnom fakultetu odbranivši rad pod nazivom *Američki san u dramama Edvarda Olbija* pod mentorstvom prof. dr Radojke Vukčević.

Od 1997. do 2005. godine radila je kao profesor engleskog jezika u tri privatne škole stranih jezika gde je predavala sve nivoe kurseva engleskog jezika pripremajući studente za polaganje ispita za dobijanje Kembridž diploma u Britanskom savetu. U tom period predavala je i engleski poslovni jezik zaposlenima u firmama: Tehnogas, Jugohemija, Delta banka, Delta M, Narodna banka Jugoslavije, Zavod za izradu novčanica, Partner inženjering, Burda medija. U periodu od 2005. do 2007. godine radila je kao predavač za engleski jezik na Hemijskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Od 2006. godine radi kao predavač za engleski poslovni jezik u Beogradskoj poslovnoj školi – visokoj školi strukovnih studija.

Sa svojim naučnim radovima Ana Mandić Ivković učestvovala je na 12 međunarodnih konferencija u zemlji i inostranstvu. Uža područja naučnog interesovanja su: engleski jezik struke, metodika engleskog jezika, američka književnost i film.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Ана Б. Мандић Ивковић

број уписа 11043/д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Стајнбек и филм

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 26.11.2018.

Ана Мандић Ивковић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Ана Б. Мандић Ивковић
Број уписа 11043/д
Студијски програм ДАС: Модул Књижевност
Наслов рада Стајнбек и филм
Ментор проф. др Радојка Вукчевић

Потписани Ана Мандић Ивковић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 26.11.2018.

Ана Мандић Ивковић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Стајнбек и филм

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 26.11.2018.

Ана Манџић Уљковић

1. Ауторство - Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.