Braća Karamazovi F. M. Dostojevskoga u filmskoj adaptaciji Petra Zelenke

Skorić, Vinka

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:814506

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku i slavistiku - Odsjek za ruski jezik i književnost

Diplomski sveučilišni studij ruskog jezika i književnosti; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Vinka Skorić

Braća Karamazovi F. M. Dostojevskoga u filmskoj adaptaciji Petra Zelenke

Diplomski rad

Zadar, 2016.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku i slavistiku - Odsjek za ruski jezik i književnost

Diplomski sveučišni studij ruskog jezika i književnosti; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Braća Karamazovi F. M. Dostojevskoga u filmskoj adaptaciji Petra Zelenke

Diplomski rad

Student/ica:
Vinka Skorić

Mentor/ica:
doc. dr. sc. Adrijana Vidić

Zadar, 2016.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, dolje potpisan/potpisana **Vinka Skorić** ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Braća Karamazovi F. M. Dostojevskoga u filmskoj adaptaciji Petra Zelenke** rezultat mojega vlastitog rada, koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na izvore i objavljenu literaturu kao što pokazuju korištene bilješke i popis korištene literature. Niti jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz bilo kojeg necitiranog rada i ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem također da niti jedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj ili znanstvenoj ustanovi ili pravnoj osobi. Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada.

U Zadru, 12. veljača 2016.

Sadržaj

1. UVOD 5

2. MEDIJI: KNJIŽEVNOST, FILM, KAZALIŠTE 7

2.1 Odnos književnosti i filma – put prema adaptaciji 7

2.2 Status kazališta u filmskim adaptacijama kazališnih izvedbi 8

2.3 Karakteristike procesa snimanja 9

2.4 Dimenzija "stvarnog života" 11

2.5 Diskretne dimenzije 15

3. ROMAN IDEJA: PREDLOŽAK I ADAPTACIJA 21

3.1 Patnja nevine dječice 24

3.2 Krivica i kazna, odgovornost i spasenje duše 26

3.3 Postojanje boga 28

3.4 Apstraktna i djelatna ljubav te sloboda izbora 29

4. ZAKLJUČAK 34

5. BIBLIOGRAFIJA 36

1. UVOD

Tema ovog diplomskog rada usporedba je filma *Karamazovi* (*Karamazovi*, 2008.) redatelja, scenarista i dramatičara Petra Zelenke i romana *Braća Karamazovi* (*Brat'ja Karamazovy*, 1880.) Fjodora Mihajloviča Dostojevskog. Kako je riječ o dvama posve različitim medijima i kako je film u pravilu, ali i u ovom slučaju, reduktivan u odnosu na književni predložak, polazna točka pri usporedbi bit će upravo ekranizacija, a ne roman. U skladu s time iznosit će se i uspoređivati samo činjenice i događaji koje nalazimo u filmu. *Karamazovi* je film češkog redatelja Petra Zelenke u trajanju od sto deset minuta, koji je osvojio nagradu Međunarodne federacije filmskih kritičara (FIPRESCI) te nagradu Češki lav za najbolji film, režiju i najbolji filmski plakat („Karamazovi" [1], n. pag.).[1] Zelenka je inspiraciju za film pronašao u izvedbi *Karamazovi* praškog kazališta Dejvické na temelju dramatizacije i adaptacije filmskog i kazališnog režisera Evalda Schorma iz osamdesetih za Divadlo Bez zábradlí, ali Lukaš Hlavica je *Karamazove* režirao za kazalište Dejvické. Schormovu dramatizaciju je izabrao zbog njene jednostavnosti, a Zelenkina zadaća je bila tek nastaviti ono što je Lukaš Hlavica na pozornici odlično izrežirao. Tako je u neku ruku bio tek adapter adaptacije. Stvaranju filma *Karamazovi* prethodila je Zelenkina suradnja s kazalištem Dejvické u kojem je režirao kazališnu predstavu *Priče o običnom ludilu* (*Příběhy obyčejného šílenství*) koja je 2005. godine pretvorena u televizijski film, a koji se također, na razini aluzije, dotiče književnog predloška, onog Charlesa Bukowskog.

U adaptaciji Dostojevskoga ne nedostaje tipičnog Zelenkinog humora, pretjerivanja i mistifikacija. Taj humor se u filmu može prepoznati već u trećoj minuti kada se glumci šale i zavode koordinatoricu Kasiu, pretvaraju se da ne govore strane jezike, ili kad njihov režiser navodi zašto se glumci znoje više od "normalnih ljudi" (Hajdová, n. pag.). Svi glumci su preuzeti iz kazališta Dejvické iz postave koja je glumila u istoimenoj predstavi već osam godina, izuzev glumice koja utjelovljuje Katerinu Ivanovnu i glumca koji glumi lik Snjegireva, a koji je u filmskoj verziji dodan naknadno („Rozhovor s režisérem a scenáristou Petrem Zelenkou", n. pag.). Konačnoj su prethodile tri verzije scenarija. Prema riječima Petra Zelenke izvorno su htjeli iskoristiti filmski studio, no ambijent im se učinio presterilan. Druga ideja je bila brodogradilište u Gdanjsku, ali nije izgledalo dobro za snimanje. Na kraju je netko spomenuo čeličanu za koju su se i odlučili. Našli su tvornicu koja predstavlja poljsku Nowu Hutu kraj Krakova (Velinger, n. pag.). Lokacije snimanja su bile: Hrádek (točnije dio

[1]Svi prijevodi s poljskog, češkog i engleskog jezika su vlastiti, s izuzetkom prijevoda titlova za film *Karamazovi*.

Nová Huť) u okrugu Rokyčani u Češkoj, Krakov i Nowa Huta kraj Krakova u Poljskoj („Karamazovi. Filming Locations“, n. pag.). Zanimljiva je podudarnost u nazivima dviju lokacija. Te lokacije su vezane s nastankom i počecima željezara (čeličana), rudarstva i industrije, a kasnije su sinonim za velike i poznate metalurške firme. Zbog povijesne pozadine tvornice i samog grada, dovode se u kontrast s idejama i događajima važnima za radnju. Prema tome može se zaključiti da su lokacije planski i značenjski odabrane, jer na takav način redatelj uspijeva naglasiti odrednice filma bitne za razumijevanje. Film je nastao kao međunarodni projekt u češko-poljskoj koprodukciji, a filmsku ekipu je činilo 60 posto Čeha i 40 posto Poljaka („Kraków. Zelenka kręci zdjęcia do *Braci Karamazow*“, n. pag.). Poljskih glumaca je bilo petero i svi su, osim radnika oko kojeg je isprepletena dodatna radnja koja tek kasnije dobiva na važnosti, imali sporedne uloge: radnik koji se brine o sigurnosti na radu, žena radnika, pijanist, koordinatorica Kasia („Karamazovi [2]“, n. pag.).

U filmu skupina praških glumaca s redateljem dolazi na alternativni kazališni festival kako bi u netradicionalnom prostoru čeličane odigrali kazališnu adaptaciju romana *Braća Karamazovi*. Film tako postaje proba predstave *Karamazovi* u industrijskom okruženju. Garderobe su improvizirane u radionicama, među alatom i prljavštinom, tuševi su hrđavi, provlači se pitanje ima li tople vode. Da bi sve bilo apsurdnije, prilazi im radnik koji im govori o mjerama sigurnosti i dijeli kacige koje moraju nositi, jer prostor nije najsigurniji. U pozadini kazališne probe možemo pratiti glumce i isječke iz „njihovih“ života kada u pauzama zapale cigaretu, tračaju, razgovaraju o problemima napuštajući kazališne uloge. Nakon nekog vremena u radnju se upliće osobna tragedija jednog od radnika, koji je ujedno i pozoran gledatelj probe. Napeto gleda predstavu iščekujući telefonski poziv o sudbini svog djeteta, koje je nekoliko dana prije palo sa skele u tvornici i koje na kraju umire.

Prvo poglavlje diplomskog rada će biti fokusirano na detalje specifične za ovu filmsku adaptaciju kazališne izvedbe *Karamazovi*. Osim što će se govoriti o sličnostima i razlikama između medija, u ovom slučaju književnosti, kazališta i filma, te o osnovama, karakteristikama i problematici procesa adaptacije, naglasit će se mogućnosti i prednosti svakog od navedenih medija. Filmski postupci kojima se Zelenka služio kako bi što bolje i što življe prenio kazalište na film, dimenzija „stvarnog života“ koju je uveo u filmsku adaptaciju, prijelaz glumaca iz dimenzije kazališta u dimenziju „stvarnosti“, dvojništvo glumca i lika kojeg utjelovljuje, povijesna važnost lokacije snimanja i na njezine poveznice s filmom i romanom neke su od stvari kojima se bavi prvo poglavlje. U drugom poglavlju će biti

izdvojene i analizirane ideje koje se provlače u filmu. Dodatno će biti uspoređene i obrazložene kroz oči i doživljaje gledatelja, radnika iz tvornice, koji ima posebnu značenjsku i interpretativnu funkciju.

2. MEDIJI: KNJIŽEVNOST, FILM, KAZALIŠTE

Općenito je nemoguće da se izrazi ista stvar u dva različita medija. Ovdje se susrećemo s tri vrste medija, a to su književnost, kazalište i film. U tekstu koji slijedi biti će objašnjeni međusobni odnosi između medija te njihove sličnosti i razlike.

2.1 Odnos književnosti i filma – put prema adaptaciji

Uvriježeno je uvjerenje da je književnost superiorna filmu. Ovu predrasudu može se pojasniti inherentnom evaluacijskom pristranošću prema kojoj se starija umjetnost smatra superiorna mlađoj (Uvanović, 287). Knjiga ne predočava poput filma pa ostavlja čitateljima prostor za individualnu vizualizaciju. Književnost se čita kroz prizmu vlastitog iskustva, doživljaja i stajališta zbog čega će se redateljevo viđenje teško podudarati s viđenjem čitatelja. U filmskoj umjetnosti redatelj bira što će prikazati, a koje će dijelove u adaptaciji izbaciti pa je ekranizacija zapravo filmska interpretacija književnog djela, a nerijetko i posve nova kreacija redatelja. Pri adaptaciji književni medij se prilagođava mogućnostima filmskog medija kao i redateljevoj zamisli. Drugim riječima, „(…) čitatelj kreće od tiskane riječi prema predočavanju prikazanog predmeta, gledatelj se kreće u suprotnom smjeru, od rijeke slika prema imenovanju prikazanih predmeta i identifikaciji ispričanih događaja“ (Uvanović, 217). Navedeno je temeljna razlika u načinu funkcioniranja dva medija.

Književnost uglavnom lakše prenosi razmišljanja i unutrašnje monologe likova nego li će to film ikad uspjeti jer na filmu likove uglavnom upoznajemo preko njihovih radnji i ponašanja. Redatelji stoga posežu za sredstvima kompenzacije vodeći računa da postupci ostanu razumljivi gledateljima. Uvođenje pripovjedača, *voice-over* dnevnika i pisama, te korištenje glazbenih podloga i audio efekata koji naglašavaju neku komponentu filma samo su neki od primjera. U slučaju filma *Karamazovi* unutrašnji monolozi se mogu pročitati samo iz mimika i gesti glumaca. Sudac zadužen za istragu ocoubojstva ujedno je iskorišten kao pripovjedač da gledatelja uvede u radnju predstave/filma i zatim nestane s pozornice (*Karamazovi*, 00:11:00). Filmska sredstva u funkciji orijentacije gledatelja sa samog početka filma su plakati koji prikazuju da se ide na alternativni festival, posteri koji pozivaju ljude da dođu na njihovu predstavu, telefonski razgovor glumca (Radek Holub) dok se voze

autobusom iz kojeg se saznaje gdje se festival točno odvija. Nakon toga scene s funkcijom objašnjenja bivaju umetnute retrospektivno u odnosu na predložak. Sljedeći problem na koji nailazimo kad se uspoređuju književnost i film je odnos opsežnosti knjige naspram trajanja filma. Čitanje romana u ovom slučaju znatno nadmašuje vrijeme projekcije filma. Igrani film je u odnosu na predložak u pravilu kraći jer ne obuhvaća sve dijelove romana. Razlozi tomu su svakako ekonomski, ali nezanemariva je i ograničenost ljudske sposobnosti praćenja i koncentracije koja iznosi oko sat i pol (Uvanović, 323). S druge strane, stvaranje romana je relativno neodređeno financijskim problemima.[2]

Film i filmska adaptacija stoga imaju i neke prednosti poput uključivanja i izazivanja tjelesnih reakcija. Primjerice akcijski filmovi podižu adrenalin, mogu preplašiti, izazvati fizičku mučninu ili dezorijentaciju te potaknuti na ples, generirati zaraznu energiju (Uvanović, 295). Osim toga, brzi razvoj tehnologije i veliki izbor specijalnih efekata bi trebao rezultirati snimanjem što boljih filmova. U konačnici, čini se da je film neodvojiv od knjige te često služi kao podsjetnik na odlična djela iz književnosti. S druge strane, film može i uništiti ono što je u književnosti izuzetno, u najmanju ruku drage likove pretvoriti u antipatične i odbojne. Filmskim ekranizacijama često se predbacuje da su samo pojednostavljene verzije originalnih predložaka cilj kojih je zadovoljiti publiku. Predbacuju im i da parazitiraju na književnosti i ne prenose esencijalne osobine književnog djela (Uvanović, 298). Zelenka je u jednom intervjuu izjavio da je poticaj za stvaranje pronašao u činjenici da je kazalište prolazno te nije htio dopustiti da ljudi za dvadeset godina ne znaju za predstavu Dejvické kazališta. Pri tom je bio svjestan da je kazališni doživljaj teško prebaciti na film, jer to često biva tek nepotpuno svjedočenje o samom nastupu („Rozhovor s režisérem a scenáristou Petrem Zelenkou“, n. pag.). Dodatan poticaj mu je bilo prepoznavanje važnosti uloge umjetnosti u životu svakog čovjeka i promjena koje one uzrokuju („Karamazovi [1]“, n. pag.).

2.2 Status kazališta u filmskim adaptacijama kazališnih izvedbi

Kazalište oduvijek zauzima posebno mjesto među umjetnostima zbog tisućljetne tradicije koja ga čini starijim od filmske umjetnosti, unatoč velikoj modernizaciji i popularnosti potonje. Živa je predstava u kojoj su glumac i publika simultano fizički prisutni i događaju se u apsolutnom sad i ovdje (Lukić 2011, 58). Prije je imalo glavnu ulogu u

[2]Film *Karamazovi* je sniman dvadeset dana, a redatelj je imao veću podršku s poljske strane, čak i od gradonačelnika Krakova. Zelenka je naveo da je u Poljskoj poznatiji nego kod kuće te da su oni prije pristali na financiranje filma, za razliku od Čeha koji nisu uvidjeli kvalitetu filma i njegovu različitost od uobičajene češke plitke komedije („Kraków. Zelenka kręci zdjęcia do *Braci Karamazow*“, n. pag.).

stvaranju i destabilizaciji društvenih i nacionalnih identiteta no danas pod utjecajem masovnih medija ljudi su promijenili poimanje zabave (Lukić 2011, 61). Sličnosti između kina i kazališta su dvorane, modalitet interakcije s gledateljima, ali dok se u kazalištu izabire vlastiti fokus i detalje na koje će se usredotočiti, na filmu je fokus već zadan. U snimkama i filmovima montaža obavlja selekciju znakova i detalja, to jest priprema interpretiranu interpretaciju, dok gledatelj u kazalištu sve sam aktivno bira (Lukić 2011, 66). Kazalište je posebno i stoga jer je uvijek u sadašnjosti, dok se film može zaustaviti, repризirati, isključiti. Osim toga, kazalište karakteriziraju izravni kontakt, jedinstvenost i neponovljivost trenutaka (Lukić 2011, 64). Uspješnost filmske ekranizacije kazališnih predstava ovisi o puno čimbenika, a ponajviše o stručnosti te umjetničkoj sposobnosti filmske ekipe (Uvanović, 35). Film sadrži vlastite jedinstvene zakonitosti, oblikotvorne elemente, prikazbena sredstva i filmski jezik što ga čini složenom umjetnošću za adaptaciju kako književnog tako i kazališnog djela (Uvanović, 189). Često se dogodi da filmska ekranizacija kazališnih izvedbi ne uspije prenijeti dinamiku i posebnost odnosa između glumaca i kazališne publike. Stoga kazalište u filmu predstavlja poseban izazov za svakog filmskog redatelja, a posebno „(…) pretvorbe opširnih dramskih ekspozicija u vizualni jezik filma i proširenja glumačkog ansambla“ (Uvanović, 31). Međutim, Branko Belan tvrdi da su za adaptaciju najprikladniji upravo kazališni komadi, jer je njihova struktura najbliža filmskom mediju. To jest, trajanje kazališne predstave i filma je približno isto, dijalog je također sličan i u oba slučaja su glavni nositelji radnje glumci. Također tvrdi da je teže adaptirati romane, pripovijetke i novele upravo zbog osjećaja, misli i unutrašnjih previranja likova te stilskih figura koje je nemoguće doslovno prenijeti u filmski medij (Peterlić, 3).

Zelenkin film je primjer toga da se umjetnosti mogu ispreplitati i iz toga može proizaći nešto zanimljivo, poštuje li se i cijeni svaka umjetnost kroz prizmu njenih kvaliteta i mana. Proširio je kontekst radnje pomoću novih likova i iskoristio neobičan prostor i lokaciju za mjesto radnje. Prema tome u nastavku ćemo se detaljnije pozabaviti dijelovima karakterističnim značajem i pozadinom lokacije i prostora u koju je smještena radnja ovog filma.

2.3 Karakteristike procesa snimanja

Pojam vremena se u filmu može prikazati na više načina: eksplicitno, postavljanjem natpisa ili titlova s mjestom i vremenom radnje, monologom likova i *off* komentarom. Može se prikazati i implicitnim načinom: kolorom, šminkom, glazbom iz tog vremena, rekvizitima

(slikama i fotografijama vladajućih ideologija, zastavama), odjećom to jest kostimima koja bi trebala odisati atmosferom tog vremena (Uvanović, 199). U filmu *Karamazovi* uveden je nesklad između kostima i prostora u kojem se snima. Kostimi su bogati i teški, karakteristični za kazalište te ne odgovaraju pozornici tvornice gdje se proba odvija. Po njima se može prepoznati i društveni rang likova, kao i situacije koje nalažu posebna pravila odijevanja, na primjer suđenje Dmitriju. U ovom filmu pomoću kostima se može iščitati razina uživljenosti glumaca i nestajanje granica između probe i pauza, konkretnije kazališne predstave i stvarnosti. Naime, na početku probe neki glumci se nisu ni presvukli u svoje kostime, no kako predstava ide prema kraju tako se glumci kostimom kompletiraju.[3]

U filmskoj adaptaciji kazališnog komada treba voditi računa i o odgovarajućem osvjetljenju i radu kamera. Svjetlo je važno radi oblikovanja filmskog prostora, a služi stvaranju plastičnosti. Ovisno o svjetlu može se na određen način doživjeti raspoloženja, svojstva situacije i svojstva karaktera (Uvanović, 216). U jednom od intervjua kamerman Alexander Šurkala je pojasnio da je za snimanje zbog svjetla bila potrebna velika dvorana s prozorima na obje strane zgrade i na stropu. Najveći problem filmskoj ekipi je bila upravo borba s promjenama svjetla te su dvoranu na kraju zatamnili i instalirali dodatna svjetla da bi lakše mogli kontrolirati ambijent rasvjete. Uz to, koristili su specijalni filtar koji rasvjetljava sjenovite dijelove scene. Prevladavaju crna i čeličnoplava boja, jer simboliziraju tamu, industrijski pogon pa čak i karamazovštinu.[4] Niskom razinom svjetla se postiže dramatičnost, tajnovitost, mističnost, izaziva se psihološka napetost. Takav spektar boja je uravnotežen svijetložutom prisutnom u kostimima i prozorima tvornice („Rozhovor s kameramanem Alexandrem Šurkalou“, n. pag.). Na upotrebi prirodnog svjetla se više inzistiralo u scenama koje su izvan kazališne izvedbe u užem smislu (Velinger, n. pag.).

Što se kamere tiče, poželjno je koristiti tri kamere kako bi se mogla mijenjati udaljenost i perspektiva. Kadrovi iz kuta jednog lika tako se mogu rezati da se pokaže reakcija iz perspektive drugog (Uvanović, 408). Redatelj i snimatelj su otkrili da je činjenici da je cijeli film snimljen u svega dvadeset dana pridonijelo to što se često koristili dvije kamere (što je s druge strane bilo tehnički zahtjevno jer su se okviri snimka često preklapali zbog širokog kuta snimanja). U okvirima u kojima je prisutno više izvođača inzistiralo se na isticanju dubine

[3]Zanimljiva činjenica je da je filmska ekipa bila sačinjena od 60 posto Čeha i 40 posto Poljaka, ali da su za potrebe snimanja u tehničkim strukama bili zastupljeni Poljaci, koji su imali iskustva sa snimanja poznatog redatelja Romana Polanskog („Rozhovor s kameramanem Alexandrem Šurkalu“, n. pag.)

[4] Doslovno značenje prezimena Karamazov bilo bi „premazano crnom bojom“ (od turskog *kara* – „crni“ i ruskog *mazat'* – „premazati“) (Čižova, 74).

polja snimanja kako bi svi došli do izražaja i tako, posljedično, više reakcija moglo biti prikazano istovremeno. Također, dramatičniji efekt približavanja glumcima je omogućilo *steadycam* snimanje iz ruke (Velinger, n. pag.). Različite perspektive reakcija u slučaju filma *Karamazovi*, osim navedenim tehnikama upotrebe kamere, posebno su naglašene i uvođenjem gledatelja kazališne izvedbe u film, a njihova reakcija na kazališnu izvedbu u cijelosti, pojedine točke njihova fokusa ili čak reakcije glumaca koje izlaze iz uloge zbog određenih poticaja van konteksta same kazališne izvedbe, neposredno prikazuju i pružaju dodatni ili produbljuje postojeći sloj značenja. Samo jedna kamera bi značila doslovno snimanje kazališne izvedbe iz jednog kuta uz mogućnost manipulacije fokusom putem promjene dubine polja snimanja.[5]

2.4 Dimenzija "stvarnog života"

Zelenka se u filmu *Karamazovi* poigrava s romanom, kazalištem, filmom i „stvarnim životom" izvan ovih medija te ih međusobno isprepleće. O prve tri dimenzije je već bilo riječi pa će se ovo poglavlje posebno posvetiti dimenziji tzv. stvarnog života.

Prema Lukiću cijelo je kazalište mreža dualiteta ili dvojnosti: glumac/kreator, glumac/lik, gledatelj/pojedinac, gledatelj/dio kolektiva, realno vrijeme/simulirano vrijeme scenske radnje, stvarni prostor izvedbe/simulirani prostor izvedbe, publika/dio kazališnog čina, publika/dio kazališnog okruženja (Lukić 2010, 251). Dok romani imaju samo lik, filmske ekranizacije imaju i lik i glumca. Dvostrukost filmskog prikaza uključuje mogućnosti uzajamnog djelovanja i proturječja, što znači da u filmu jedan glumac može igrati više likova (Uvanović, 339). Tako i u filmu kojeg analiziramo postoji dualitet, jer osim što postoji uloga glumca, postoji i uloga uloge koju taj glumac utjelovljuje. Glumci se pojavljuju pod svojim pravim imenima i uskaču u svoje kazališne glumačke uloge te iskaču iz njih. Na primjer, Igor Chmela koji glumi Ivana Karamazova otkriva da je iz Ostrave (*Karamazovi*, 00:43:00) što je stvaran podatak iz njegove biografije („Igor Chmela", n. pag.). Nadalje, Michaela Badinková, uvježbavajući tekst, moli redatelja da umjesto 3000 govori 2000, jer joj teško izgovoriti broj 3000 (tři tisíce) na češkom. Iz njene biografije doznajemo da je Slovakinja i upravo stoga je

[5] Dodatni problemi s kojima se susrela filmska ekipa su bile svakojake leteće čestice i komadi metala koje su zadnji dan ogrebali kameru pa su te ogrebotine sa snimke trebali odstraniti digitalno. Kratak period snimanja otežali su vrućina, teški kostimi, prljavština i intenzivne smjene („Rozhovor s kameramanem Alexandrem Šurkalou", n. pag.). Podatak o prljavštini pojavljuje se i u sceni u kojoj se glumica žali i zbog toga se ne kani tamo presvlačiti (*Karamazovi*, 00:06:00). U Krakovu se snimalo svega jedan dan u srpnju, na mostu Dębnicki mostu i ulici Dietla, na središnjem trgu Nowe Hute i na ulazu u tvornicu bivše željezare Lenjina („Kraków. Zelenka kręci zdjęcia do *Braci Karamazow*", n. pag.).

moguće da ima problema s izgovorom ovog broja jer u njenom materinjem jeziku nema slova „ř“ („Michaela Badinková“, n.pag.). Takvo izlaženje iz uloga daje filmu dimenziju ili barem tendenciju prema stvarnosti. Iz ponašanja glumaca dok izlaze iz autobusa, razgledavaju tvornicu i pozornicu te kasnije prikazom međusobnih sitnih prepirki može se zaključiti da su prirodni i uigrani kao ekipa koja već duže skupa nastupa ili se barem takvima nastoje prikazati. U tim scenama glume same sebe kao glumce, kao i u pauzama kazališnih probe kad izlaze iz kazališnih uloga te se svatko bavi svojim – filmskim i/ili stvarnim – problemima i ambicijama. Glumci glatko prelaze „iz kazališta na film i natrag“ i pojedinačne scene postaju pravi oblici filmskih likova. I kroz nastupe glumaca u filmskoj i kroz nastupe glumce glumaca u kazališnoj ulozi protežu se pitanja koja čine djelo Dostojevskog i Zelenke posebnim, a to su: pitanje vjere i Boga, pitanje odgovornosti za vlastite postupke i pitanje granice dopuštenog i njezina postojanja uopće. Gledatelj tako dobiva osjećaj da skoro svaki glumac ima nešto zajedničko s likom kojeg glumi, no ne može biti siguran je li to zbog utjecaja kojeg uloga ima na njega ili je glumac uistinu takav.

Odgovornost za vlastite postupke utjelovljuje David Novotný u ulozi Dmitrija. Pokušava nekoliko puta pobjeći natrag u Prag kako bi snimio zaboravljenu noćnu scenu filma u kojem glumi, što ga čini neodgovornim prema kolegama iz kazališta i prema redatelju. Njegova filmska uobraženost odgovara njegovom kazališnom/književnom liku Dmitrija, a bježanje u „stvarnom životu“ se reflektira bježanjem od vlastite savjesti u liku Dmitrijana pozornici. S druge strane glumac koji glumi kazališnog redatelja na sve načine sprječava njegov odlazak, čak zapljenjujući mu putovnicu. Potvrđuje se teza da cilj opravdava sredstvo, bez obzira na posljedice i ispravnost. Osim uobraženosti, Davidu/Dmitriju se mogu pripisati i strastvenost, entuzijazam, iskrenost i ponositost. Lenka Krobotová u ulozi lokalne zavodnice Grušenjke je jako emocionalna no također sebična, vesela i koristi svaku situaciju u svoju korist. Tek pred kraj romana/predstave želi žrtvovati sebe i spasiti Dmitrija. U “stvarnosti“ je suosjećajna i empatična i od svih glumaca nju najviše pogađa radnikova nesreća. U sceni kada prekidaju probu jedino ona ne ostaje hladna, nego naprotiv, postaje histerična te ispravno zaključuje kakav jedino ishod može biti u situaciji kad je nekome sin u bolnici i iznenada dobije telefonski poziv: „Ali mi izvodimo predstavu na njegovom radnom mjestu, razumiješ?“ (*Karamazovi*,00:49:00). Još jednom pokazuje svoju uznemirenost i pogođenost radnikovom situacijom kada na pauzi za cigaretu promatra prepirku između radnika i njegove supruge. S druge strane Michaela Badinková glumi ponosnu, inteligentnu, čestitu, obrazovanu Katerinu Ivanovnu, nedoraslu djelatnoj ljubavi, koja i u kazališnim pauzama ostavlja dojam

emocionalne ograničenosti. Taj navod se može potkrijepiti upravo scenom kad pretpostavlja što se dogodilo radniku i pita plače li on možda zbog ukradenog auta. Martin Myšička koji utjelovljuje Aljošu ne pokazuje suosjećanje i dirnutost radnikovom tragedijom. Vidi se to kad u razgovoru u garderobi hladnokrvno izjavi: „Tehnički gledajući, to nema veze s nama“ (*Karamazovi,* 00:59:00). S druge strane, lik Aljoše podrazumijeva blagost, dobrotu i altruizam.

Za filmskog Igora Chmelu bi se moglo reći da je sličan liku Ivana Karamazova kojeg utjelovljuje. Poput Ivana Karamazova razglaba o patnji nevine dječice no cijelo vrijeme se doima emocionalno udaljen i hladan. Van uloge Ivana, u šetnji tvornicom, radniku čiji je sin u bolnici govori da mu je majka radila u Indiji u veleposlanstvu. Tamo je, navodno, vladala tolika bijeda da su majke bacale vlastitu djecu pod diplomatska auta kako bi odštetom prehranile ostatak obitelji (*Karamazovi,* 00:45:00). Nesvjestan je da je možda upravo opisao sugovorniku aktualnu situaciju s njegovim sinom, na što gledatelja podsjeća radnikova reakcija: „Zašto mi to govorite? Mislite da bi tako nešto mogao učiti svome djetetu? Možda bih mogao. Što mislite bi li mi Bog oprostio?“ (*Karamazovi,* 00:45:00). Izraz lica Igora Chmele/Ivana Karamazova u obje uloge uvijek je isti, flegmatičan, bezličan, bez puno mimike i s izostankom reakcija. U obje uloge pokazuje najmanje smisla za humor. Ivan Trojan je nekoliko puta u filmu na sarkastičan način istaknut kao poznata ličnost među svim glumcima. Poklanja svoj potpisani DVD koordinatorici Kasji. U „stvarnom životu“ je ozbiljniji i za razliku od filma zna se ponašati sukladno situacijama i prepoznati kad je vrijeme za šalu. „Glumac Ivan Trojan pljuje po papi. Odglumio si zadnje u Poljskoj.“; „Zašto onda ne odglumiš sve sam? Vole te u Poljskoj“ (*Karamazovi,* 00:60:00). Gluma Ivana Trojana u ulozi starog Karamazova je teatralno izvrsna, a može se primijetiti velika razlika u procesu izlaženja i ulaženja u ulogu kazališnog lika. Radek Holub glumi lukavog i amoralnog Smerdjakova koji podmeće Ivanu Trojanu sliku pape Ivana Pavla II. u trenutku kad treba pljuvati po ikoni. Postavlja se pitanje je li to napravio pod utjecajem uloge Smerdjakova ili je to njegova crta karaktera. Skoro cijelo vrijeme zbija šale, smije se i ruga.

Da film ne bi izgledao kao *kazalište iz konzerve* (Uvanović, 454), to jest doslovno prenesen na filmsku vrpcu, treba proširiti broj glumaca da izgleda realističnije kao što je sam Zelenka to učinio. Uveo je Snjegireva i gledatelje, koji su sastavna poveznica s kazalištem kao takvim. Na taj način nije izgubio posebnost kazališnog izričaja nego ju je upotpunio jer: „Film inače preuzima kazališnu igru unutar igre koja zahtijeva aktivnu imaginaciju publike i,

kao što se može očekivati, preobličuje ih u realistične izvedbe kompletirane s obzirom na prostore glume, gledatelje i prateće glazbenike“ (Uvanović, 466). Stalna je izmjena kutova gledanja to jest perspektive, nerijetko se jedva i primijeti da se proba stopila sa stvarnim životom. Što film i proba više odmiču, dobiva se osjećaj da se sve više i više stapaju jedno s drugim, te da se ne zna gdje počinju Karamazovi, a gdje Zelenka završava. Posebno je to izraženo u scenama gdje nema montažnih prijelaza između kadrova koji bi razdvajali scene kako ne bi zbunile gledatelje (Turković, 15), no to je vjerojatno i bila redateljeva namjera. Izostanak prijelaza najbolje se može vidjeti u sceni kad se Igoru Chmeli/Ivanu Karamazovu, odmah poslije vankazališnog razgovora s gledateljem (radnikom), obraća Smerdjakov (*Karamazovi,* 00:47:00). Ta scena je izvedena vrlo dojmljivo, nestaje granica između stvarnosti i probe. Nema značajnije pauze ili prekida kadra pomoću kojih bi se moglo zaključiti da se proba predstave nastavlja i zbog toga gledatelj ostaje zatečen.

Lukić navodi da postoji dvojna narav gledatelja, jer svaka osoba predstavu doživljava individualno pod utjecajem vlastitih očekivanja i sposobnosti primanja, te kolektivno kao dio grupe gledatelja. Postoje kazališne situacije u kojima je publika direktno pozvana da se aktivno uključi u stvaranje kazališnog događaja i time istovremeno promijeni i percepciju i recepciju predstave. Razlika u kazališnim publikama i filmskim publikama je u tome što je publika u kazalištu snažno uključena u predstavu sve dok traje predstava, a po završetku se vraća u obični svijet, dok film održava neprestani odnos između svijeta svakodnevne stvarnosti i svijeta izvedbe (Lukić 2010, 255). Posebnost ovog filma su i gledatelji koji dolaze u fokus. Tijekom cijele probe se mogu primijetiti radnici tvornice kako s različitim emocijama prate predstavu ovisno o sceni koja se odigrava. Nekad su u krupnom planu, a nekad u pozadini. Gledatelji kazališne predstave u filmu pomažu gledatelju filma da zadrži osjećaj da – gleda film, a ne kazališnu predstavu. Jedan neimenovani gledatelj – tvornički radnik – posebno je izdvojen. Oko njega je isprepletena paralelna radnja koja se umnogome dotiče radnje predstave. Čak u dva navrata postaje njezin dio, uvijek u scenama sa Smerdjakovom u ključnoj ulozi. Prvi put se nađe kraj Smerdjakova za vrijeme njegova (lažnog) epileptičnog napadaja, koji ga jako prestraši. Drugi put se našao usred prepirke u kojoj je Smerdjakov povikavši: „Ubojico!“ Ivanu, to isto povikao i radniku. Radnju predstave moguće je tumačiti kroz tog gledatelja upravo zbog nesretne sudbine njegova sina, o čemu će više govora biti u sljedećem poglavlju.

Širi kontekst kazališne izvedbe predstavlja Međunarodni alternativni festival. Pred kraj filma je prikazana izvedba talijanskog lutkara kojeg glumi slovenski umjetnik Matija Solce. Nestašna plišana igračka monči̇čak („MONCHHICHI – monči̇čáči̇ historie“, n. pag.) poskakuje po pozornici i utjelovljuje epileptički napadaj Dostojevskog, koji mu je navodno bio nužan za inspiraciju prije pisanja djela (*Karamazovi*, 00:72:00). Poznato je da je Dostojevski u romanima koristio neke autobiografske detalje poput kockanja, ali i osjećaja krivnje zbog nesretne smrti vlastita oca nakon koje je dobio prvi epileptični napad, čime ova lutkarska izvedba postaje komentar o nastanku romana.[6] U filmu se scena epilepsije pojavljuje i kada epileptičar Smerdjakov odglumi napad za očevu zabavu (*Karamazovi*, 00:29:00). Matija Solce također utjelovljuje vraga koji puzi po podu između strojeva i ormarića (*Karamazovi*, 01:20:00). Pojavljuje se u koži koja je na početku filma visjela u glumačkom autobusu. Neimenovani radnik koji ga primjećuje i počinje ludjeti zbog svojih unutarnjih borbi i pokušaja odgovaranja na pitanja postavljena na pozornici. Osim lutkarske, prikazana je baletna izvedba (*Karamazovi*, 00:44:00) u čijoj pozadini radnik vari i frcaju iskre. Prizor je u vizualnom kontekstu nadrealan i kao da donosi dašak raja i/ili spasenja u karamazovski/industrijski pakao (tim više što radnik Ivana neposredno prije prizora baleta vodi da mu pokaže pakao s kukama).

2.4 Diskretne dimenzije

Nakon što smo naveli značajke svakog pojedinog medija i problema s kojima se redatelji susreću pri adaptacijama, pozabavit ćemo se i nekim dodatnim detaljima Zelenkine adaptacije pomoću kojih premošćuje udaljenosti između pojedinih umjetnosti. Točnije, bit će riječi o povijesnom kontekstu lokacije snimanja i prostora te funkciji spomena praunuka F. M. Dostojevskoga.

Neobičnost lokacije u koju je smještena kazališna izvedba nužno navodi na pretpostavku o njezinom dodatnom ili skrivenom značenju. U kazališnom mediju prostor je trodimenzionalan, usko ograničen i koncentriran, dok je u filmskom dvodimenzionalan i podrazumijeva veće financijske troškove, a oblikuje se načelima iluzijskog djelovanja, to jest rekonstrukcijom prostora iz svakodnevice. Prostor može biti okarakteriziran glazbom i govorom (dijalektom) glumaca (likova) (Uvanović, 211). Od u uvodu navedenih lokacija snimanja u Češkoj i Poljskoj, najviše je snimano na lokaciji Hrádek (točnije dio Nová Huť) u

[6]Ove podatke iznosi i Freud u poznatom eseju od patricidu u književnosti „Dostojewski und die Vatertötung“ (1928) (Freud, 173-196).

okrugu Rokyčani u Češkoj gdje se nalazi funkcionalna tvornica za proizvodnju čelika, a predstavljala je bivšu željezaru Lenjina u Poljskoj koja danas nosi ime poljsko-američkog izumitelja Tadeusza Sędzimira. Uglavnom je korištena glavna velika dvorana, gdje su sagradili i pozornicu na kojoj će se odvijati proba predstave, ali snimano je i u vanjskom prostoru tvornice. Noću, točnije od 22 sata do jutra, u toj su dvorani radnici obavljali posao, a danju se snimalo („Karamazovi" [1], n. pag.). Stara dvorana tvornice metala je bila ograničen prostor s minimalno rekvizita. Garderobe su bile improvizirane u radionicama, među alatom i prljavštinom. Tuševi su hrđavi i provlači se pitanje ima li uopće tople vode. Ormarići su nalik na one u vojarnama, a zidovi oblijepljeni posterima nagih žena što jeste industrijska ikonografija, ali ide i u prilog motivu karamazovštine. Prostor dvorane zauzimaju ogromni željezni stupovi, crnilo, prljavština, tama i gigantski strojevi koji izazivaju strahopoštovanje i osjećaj malenkosti glumaca. Tvornica odiše hladnom, depresivnom i teškom atmosferom. Glumcima prilazi radnik koji im govori o mjerama sigurnosti i dijeli kacige bi trebali, ali odlučuju ne nositi, jer je prostor u stanju propadanja i nije najsigurniji (*Karamazovi*,00:10:00). To upozorenje potvrđuje navod o nesretnom padu radnikova sina.

Osim od koordinatorice Kasie, većinu informacija o Nowoj Huti kraj Krakova dobivamo od neimenovanog gledatelja – radnika u tvornici. Navodi da je Nowa Huta trebala biti mjesto bez Boga kojim bi upravljao Staljin. Krakov je bio intelektualno središte Poljske, koje je Staljin pokušao uništiti tako da je dao da se tamo sagradi najveća europska željezara. Radnici su trebali premašiti intelektualce, ali se dogodilo obrnuto. Radnici su uspjeli dobiti crkvu koju je sam papa blagoslovio te su svaki dan poslije posla išli tamo (*Karamazovi*, 00:43:00). Radilo se naravno o Karolu Wojtiłi koji je imao veliku ulogu u padu komunizma. Nowa Huta, mjesto koje je trebalo biti bez crkve i boga, počela se razvijati nakon Drugog svjetskog rata, a sagrađena je prema socijalističkim načelima radničkog grada. Namjera vlasti je bila da Nowa Huta i tvornica koju je Staljin dao izgraditi budu model komunizma i ateizma, protuteža „reakcionarnom i buržoaskom" Krakovu. Godine 1980. pokrenut je prvi štrajk za prava radnika u Nowoj Huti koji je izražavao potporu prosvjednicima u Gdanjsku. U čeličani nazvanoj po Lenjinu nastalo je sindikat Solidarność. U filmu je spomenut čelnik sindikata, Lech Wałęsa, koji je 1980. godine održao govor u tvornici (*Karamazovi,* 00:08:00), a nakon pada komunizma postao prvi poljski predsjednik. Nowa Huta je tako postala najjači i najvažniji temelj Solidarnošći u Poljskoj. Odigrala je značajnu ulogu u društveno-gospodarskim preobrazbama u Krakovu i u cijeloj državi. Križ u Nowoj Huti je jedan od najvažnijih simbola gradića, a kad ga je vlast htjela ukloniti, u njegovu obranu stali su mještani. Rođen je novi čovjek – radnik koji prihvaća duhovnu sferu i kršćanstvo

(Gąsiorowski, n. pag.). Nakon pada komunizma ime željezare je promijenjeno. Godine 2005. kompleks je postao vlasništvo firme "ArcelorMittal Poland“ indijskog magnata Lakshmi Mittala („Sendzimir Steelworks (Huta im. Tadeusza Sendzimira)“, n. pag.). Prema riječima koordinatorice Kasie, za kćerin rođendan iznajmio je Versailles na tri dana, što dovoljno govori o njegovu bogatstvu, ali i o neopravdanoj nebrizi za sigurnost u tvornici („Lakshmi Mittal Biography“, n. pag.).

U prostoru tvornice posebno se ističu divovske, željezne kuke koje se spominju četiri puta u filmu kao neki popratni znakovi poslije zloslutnog događaja. Pri put ih spominje Fjodor: „I kad umrem, uzet će kuke i odvući me dolje u pakao. Odakle im? Kakve kuke? Željezne? Gdje su napravljene? Imaju vlastitu željezaru?“ (*Karamazovi*, 00:17:00). Fjodor Karamazov kuke spominje u istom kontekstu i u romanu:

> „Jer nije moguće, ipak, mislim, da će vragovi zaboraviti da me kukama odvuku tamo dolje kad umrem? I eto, tako si mislim: kukama. A otkud njima kuke? Od čega su im? Gdje ih samo kuju? Nije vrag da imaju tamo svoju fabriku? Oni kaluđeri tamo u manastiru sigurno vjeruju da u paklu ima, recimo i strop. (…) Pa ipak, sve ti baš o tome ovisi! E, ako nema stropa, onda nema valjda ni kuka. A ako nema kuka, onda je sve bez veze, opet je dakle nevjerojatno: tko će me onda kukama odvući, jer ako me ne odvuku, što će onda biti, gdje je onda pravda na svijetu?“ (Dostojevski, 30).

Navodi da bi te kuke samo za njega trebalo izmisliti pa su moguće upravo industrijske kuke predstavljale inspiraciju redatelju za odabir lokacije. Iz Fjodorovih navoda može se iščitati da je zbog svega što je radio u životu svjestan da će završiti u paklu i da se pakla pomalo boji. Tu scenu sa smiješkom napeto promatra neimenovani gledatelj koji u pauzi odvodi glumca koji utjelovljuje Ivana Karamazova da mu ih pokaže („Ovo su te kuke. Ovo je pakao“ [*Karamazovi*, 00:43:00]). U filmu su prikazane ogromne kuke na putu prema gorućoj peći koja prska naokolo što se lako može zamisliti kao metafora odvlačenja u pakao. Kuke su prikazane i nakon što je Aljoša obavijestio Ivana da se Smerdjakov objesio. Posljednji put se pojavljuju uz ljuljanje i jezivu škripu nakon pucnja, to jest samoubojstva neimenovanog gledatelja– radnika (*Karamazovi*, 00:94:00). Zbog svega navedenog ova lokacija postaje spretna metafora za svijet bez Boga i/ili za pakao. To potvrđuje sam gledatelj – radnik – kad objašnjava svrhu izgradnje grada i tvornice te time potencijalno nagoviješta negativna zbivanja koja će se dogoditi. Za njega tvornica može predstavljati i intimni pakao u kojem ne zarađuje dovoljno novca unatoč uspjehu vlasnika, i zbog čega je primoran žrtvovati vlastitog

sina – u tom istom paklu. I samoj filmskoj ekipi, kako je već navedeno, uvjeti snimanja su bili „paklenski“. Lokacija je u svjetlu ideja romana ironična: lik Ivana Karamazova se zalaže za ateizam ili makar za neprihvaćanje svijeta kojeg je bog stvorio jer je u njemu dopuštena patnja djece, a s druge strane upravo su radnici tvornice prihvatili crkvu i počeli redovito odlaziti na mise te negirali Staljinov naum stvaranja mjesta bez boga. Također, kako će se ispostaviti, ova tvornica jeste mjesto patnje djece pa su ideje romana i izbor lokacije s njezinim povijesnim kontekstom vrlo simbolično isprepletene. Zanimljiva je i ironija češko-poljske koprodukcije u paraleli s lokacijom, simbolom poljske pobjede nad komunizmom i ateizmom. Poljska je jedna od izrazito katoličkih zemalja, dok se Česi predstavljaju ateistima upravo zbog komunističke represije („Europa i religija“, n. pag.).

Dodatni detalji na koje bi trebalo skrenuti pozornost su oni s početka samog filma. Film počinje razgovorom dvoje glumaca u autobusu o tome da je praunuk Dostojevskog vozač tramvaja u Peterburgu (*Karamazovi,* 00:00:06). U jednom od intervjua Zelenka navodi da nije tražio informacije o njemu nego je samo citirao dokumentarni film *Dostojevski na putu* (*Dostoevsky's Travels*, 1991.), britanskog redatelja poljskih korijena Pawla Pawlikovskog („Rozhovor s režisérem a scenáristou Petrem Zelenkou“, n. pag.). Taj tragikomični film prikazuje praunuka Dostojevskog koji prati pradjedove stope po Europi susrećući razne humaniste, aristokrate i monarhe. Dmitrij Dostojevski zapravo nije znao ništa o pradjedu niti vladao stranim jezicima, a na snimanje filma pristaje samo zbog novaca kojima si želi kupiti polovni Mercedes-Benz (Miličenko, n. pag.). Na kraju filma titlovima se obavještava gledateljima da je Dmitrij uspio kupiti automobil star 40 godina novcem koje je dobio za predavanje na književnoj konferenciji, no vozilo nije izdržalo put natrag do Rusije (*Karamazovi,* 01:36:00). Pawlikovski je izjavio da je većina onoga što se odvilo na filmu istinito te da su neke od najluđih ideja i scena bile Dmitrijeve (naprimjer odlazak u kasino u Baden-Badenu). Smatra da je kroz film uspješno prikazana zanimljiva priča o neusklađenosti Istoka i Zapada te način na koji su Dmitrija iskorištavali samo zato što je praunuk Dostojevskog, ali i kako je on zbog tog statusa iskorištavao druge. Dosta ljudi nije shvatilo da on nije ni pisac ni pjesnik te je to dovelo do nekih vrlo smiješnih situacija. Čak je pustio bradu da više sliči svom pradjedu („Pawel Pawlikowski Masterclass: Between Documentary and Drama“, n. pag.). Njegovoj obitelji su oduzeli sve osobne stvari Dostojevskog još tridesetih godina. Za vrijeme njegovog djetinjstva Dostojevski je smatran kontrarevolucionarnim piscem i zbog toga se s njegovim djelima susreo tek u dvadesetoj godini (Miličenko, n. pag.). Pomoću spomena praunuka indirektno je predstavljen autor književnog predloška na temelju

kojeg je stvoren film, a gledatelja se potencijalno upućuje i na drugi film koji, poput izbora lokacije snimanja, zbog sudbine piščeva nasljedstva podvlači temu ateizma i religije.[7]

Nakon razgovora o praunuku Dostojevskog kamera se za putovanja autobusom zaustavlja na sitnicama kao što su plakati uz cestu koji reklamiraju upravo festival i njihovu predstavu, a na kraju se zaustavlja na koži, to jest na kostimu vraga. Ta vražja koža podsjeća na Čehovljev savjet Lazarevu koji upućuje na ekonomičnost drame, to jest da na scenu ne bi trebalo stavljati napunjeno oružje ako iz njega nitko neće pucati (Čehov, 273). Naime, kasnije u 74. minuti pojavljuje se kadar iste te kože kako leži na pozornici nasred tvorničke dvorane, a šest minuta kasnije nosi ga vrag koji se provlači po podu. Oružje će uistinu opaliti, pucanj će pratiti jednominutna sekvenca kuka u krupnom kadru i široke snimke koja pokazuje njihovo kretanje, a iz nogavice jednog od radnika koji je došao pokriti plahtom tijelo kolege, radnika koji je pažljivo promatrao predstavu i koji je upravo izvršio samoubojstvo, viri rep, za pretpostaviti – vražji. Festival na kojem igraju, Kasijina je zamisao i dio projekta „Bliže životu“ (*Closer to life*) kojemu je cilj bio da glumci i gledatelji profitiraju zbog ambijentalne blizine stvarnosti i umjetnosti, kako pojašnjava Kasia nakon što potvrdi smrt radnikova sina. Međutim, zaključuje kako je to vjerojatno bila loša ideja, a ovih se njezinih riječi pažljiv gledatelj može sjetiti kada postane svjedok druge smrti u izvankazališnom kontekstu filma (*Karamazovi*, 01:01:54-01:02:07). Pištolj kojim je izvršeno samoubojstvo kazališni je rekvizit koji se najprije pojavljuje u krupnom planu u prtljažniku redateljeva auta. Taj detalj pojačava kriminalistički štih filma, a gledatelje zbunjuje i drži u napetosti i znatiželji. Pištolj se u kasnijim scenama može primijetiti u Dmitrijevoj ruci pri polasku za Mokroe, zatim zataknut za Dmitrijev pas i na kraju u ruci ubijenog radnika. U međuvremenu, u ladici Liza pronalazi obiteljske slike radnika sa sinom i kutiju metaka. Nije objašnjeno kako je pištolj dospio u ruke radnika. Doživi li se situacija s pištoljem metaforički poput same lokacije, podsjetit će na odnos Ivana koji je imao „municiju“ i Smerdjakova koji je imao „oružje“ pri ubojstvu oca.

Zanimljiva je i majstorska usklađenost zvukova iz pozadine „stvarnog života“. Mobitel koji zvoni gledatelju je glumica koja utjelovljuje Grušenjka iskoristila kao zvuk praporaca u priči o Sibiru u kojoj se zamišlja s Dmitrijem: „Čuješ to? Već zamišljam kako se vozimo saonicama za Sibir. Zvonca zvone. Drijemam i blizu sam tebe“ (*Karamazovi*,00:57:00). Istovremeno, kad radnik odgovori na poziv i saznaje groznu vijest, Dmitrij biva osumnjičen

[7]Dostojevskih je u Peterburgu mnogo, ali nisu u obiteljskoj vezi sa slavnim piscem. To je objašnjeno činjenicom da su boljševici dopuštali seljacima mijenjanje prezimena, te je jedan seoski pisar, obožavatelj ruske književnosti, priliku iskoristio da sve stanovnike upiše kao Dostojevske, Turgenjeve, Tolstoje i Puškine (Rakočević, n. pag.).

za ubojstvo oca, te šokiran radnik nehotice baca komad željeza na pod i on odzvanja. Time kao da su izrečene vijesti još više naglašene, stavljena je točka na „i“.Još jedan efektan detalj je Ivanovo gnječenje plastične čaše za vrijeme Smerdjakovljeva izlaganja o ubojstvu oca. Ivan je uživljen u priču u tolikoj mjeri da na spomen znakova za dolazak Grušenjke lupka prstima po čaši, a na spomen trećeg udarca šipkom po očevoj glavi gnječi čašu kao što je očeva lubanja vjerojatno bila zdrobljena željeznim utegom za papir (*Karamazovi*, 00:77:00). Upotreba ovog rekvizita stvara paralelizam između Ivana i Smerdjakova kakav je u romanu, to jest podvlači činjenicu da je Ivan nesvjesno razmišljao na isti način kao Smerdjakov. Slično je i Smerdjakov, tijekom suđenja i Dmitrijevog izlaganja, uzbuđeno šaptao sebi ispod glasa ključne sitnice, ne mogavši se suzdržavati, jer je on najbolje znao kakve su okolnosti ubojstva bile.

3. ROMAN IDEJA: PREDLOŽAK I ADAPTACIJA

Riječ „ideja“ (grčki ἰδέα: misao, pojam) označava mnogoznačan pojam grčke filozofije koji predstavlja i neki subjektivni misaoni sadržaj (pojam, zamisao, predodžbu) i objektivni aspekt neke pojave (oblik, bit, model) („Ideja“, n. pag.). U svakodnevnom govoru odnosi se na „pomisao“, „misao“, „neki opći stav o nekom problemu“, dok se može preuzeti i iz različitih filozofskih učenja gdje ima osobit smisao. U književnosti

> „[...] pojam ideje književnog djela upotrebljava se uglavnom u dva osnovna značenja: ili je to neka osnovna misao koja je u djelu prisutna, odnosno neki stav prema određenim problemima koji se u djelu može razbrati, ili je to cjelokupni osnovni smisao djela, bit onoga što djelo govori, odnosno osnovni smisao cjelokupne poruke koju djelo predaje čitaocu“ (Solar, 117).

Solar svako književno djelo smatra originalnim i neponovljivim te smatra da ga upravo to čini književnošću, a ne to „što je ono npr. roman, ali su njegove karakteristike romana, opet, na određeni način vezane s onim njegovim individualnim karakteristikama koje ga čine književnim djelom“ (Solar, 123). Klasifikacija romana olakšava razumijevanje, analizu i interpretaciju. Međutim, romani mogu pripadati u nekoliko klasifikacijskih grupa. Roman *Braća Karamazovi* se tako može čitati kao društveni roman jer je utemeljen na ruskom društvu 19. stoljeća, kao psihološki jer koristi unutarnje monologe te poniranje u svijest i podsvijest likova, kao filozofski jer obrađuje raznovrsne ideje, i naposljetku, kao kriminalistički roman jer postoje zločin, istraga, rješenje, priznanje i zločinac za kojeg znamo od samog početka (Solar, 221).

Uz romane Dostojevskoga vezuje se koncept polifonije ili polifonijskog dijaloga koji je u proučavanje književnosti uveo Mihail Bahtin. Tri su glavne odlike onoga što Bahtin kroz koncept polifonije utemeljuje u *Problemima poetike Dostojevskoga* (*Problemy poètiki Dostoevskogo*, 1963.): relativna samostalnost junaka u polifonijskoj strukturi, posebna uloga ideje u takvoj strukturi i i novi principi povezanosti elemenata koji čine cjelinu romana (Bahtin, 102). Što se domene junaka tiče, Bahtin navodi da on nije sastavljen od elemenata osobina stvarnosti nego od značenja koje te osobine imaju za njega samoga:

> „Sve postojane, objektivne odlike junaka, njegov socijalni položaj, njegova sociološka i karakterološka tipičnost, njegov habitus, njegov društveni lik pa čak i sama njegova spoljašnjost, naime sve ono što autoru obično služi za stvaranje fiksiranog i postojanog

> lika junaka – 'ko je on' – kod Dostojevskog postaje objekat refleksije samoga junaka, predmet njegove samosvesti; a predmet autorovog viđenja i prikazivanja postaje *funkcija* te samosvesti. (…) Autor ne ostavlja za sebe, to jest samo u svome vidokrugu, ni jedno suštinsko određenje, ni jedno obeležje, ni jedno i najsitnije svojstvo junaka: on sve uvodi u vidokrug samoga junaka, baca u lonac za topljenje njegove samosvesti“ (Bahtin, 103).

Što se tretmana ideja u romanima Dostojevskoga tiče, Bahtin navodi da je junak u dijaloškom konceptu i ideolog, a ne samo onaj koji spoznaje (Bahtin, 136). U monološkoj strukturi, autor je ideolog, a junakova ideja povezana sa završenošću, konačnošću, „(…) prestaje da bude ideja i postaje obična umetnička karakteristika (…)“ koja se usklađuje s likom junaka (Bahtin, 137):

> „Ako pak ideja u monološkom svetu čuva svoje značenje kao ideja, ona se neizbežno odvaja od čvrstog lika junaka i umetnički nije u skladu s njime: ona je samo stavljena u njegova usta, ali bi s istim takvim uspehom mogla biti stavljena u usta nekog drugog junaka. Autoru je važno da dana istinita ideja uopšte bude izražena u kontekstu određenog dela, a ko će je i kada će je izraziti – to određuju razlozi kompozicije, razlozi pogodnosti i oportunosti; ili čisto negativni kriteriji: ona treba da bude izražena tako da ne naruši vjerodostojnost lica koje govori. Sama po sebi, takva ideja nije *ničija*. Junak je samo prosti nosilac ideje koja je svrha samoj sebi (…) Monološki umetnički sistem ne zna za tuđu misao, tuđu ideju kao predmet prikazivanja. Sve ideološko raspada se u takvom sistemu na dve kategorije. Jedne misli – one istinite, koje su nosioci značenja – autarhične su autorovoj svesti, one teže da se formiraju u čisto smisaono jedinstvo pogleda na svet; takve se misli ne prikazuju, one se afirmišu; ta njihova afirmisanost ne nalazi svoj objektivni izraz u njihovom posebnom akcentu, u njihovom posebnom položaju u čitavom delu“ (Bahtin 137-138).

Za Bahtina ovakvo monološko prikazivanje ideja nije umjetničko. Umjetničko je moguće samo ondje gdje je ideja slobodna od afirmacije ili negacije, tamo gdje postoji lik ideje, a takav je slučaj u dijaloškoj strukturi Dostojevskoga koji je, osim što je prikazivao *tuđu* ideju, zadržavao i njezinu punovažnost, ne afirmirajući je i ne negirajući (Bahtin, 143). Lik ideje neodvojiv je od nositelja te ideje, pa junak Dostojevskoga postaje čovjek ideje a ne „(…) karakter, nije temperamenat, niti socijalni ili psihološki tip: s takvim likovima ljudi, završenim i pospoljenim, lik *punovažne* ideje, naravno, ne može da se spoji. (…) Prema tome, čovek ideje, čiji bi se lik poklapao sa likom punovažne ideje, može biti samo nedefinitivan i

neiscrpan 'čovek u čoveku'"(Bahtin, 144). Glavni junaci Dostojevskoga imaju zadaću „riješiti misao (ideju)" i upravo se u toj zadaći sastoji njihov život i njihova nedovršenost. „Ako im se oduzme ideja u kojoj žive, njihov će lik biti potpuno uništen. Drugim rečima, lik junaka je neraskidivo povezan sa likom ideje i neodvojiv od nje. Mi *vidimo* junaka u ideji i kroz ideju, a ideju *vidimo* u njemu i kroz njega" (Bahtin, 146). Da bi se stvorio lik ideje, potrebno je duboko razumijevanje „dijaloške prirode ljudske misli, dijaloške prirode ideje" (Bahtin, 146). Ideja zaživljava i rađa nove ideje tek u dijaloškom odnosu s drugim idejama, ona se „(…) rađa i živi u tački tog kontakta glasova-svesti" (Bahtin, 147).

> „Ideja – kako ju je *video* umetnik Dostojevski – nije subjektivna individualno-psihološka tvorevina sa 'stalnim mestom boravka' u čovekovoj glavi; ne, ideja je interindividualna i intersubjektivna, sfera njenoga bića nije individualna svest, već dijaloški odnos *među* svestima. Ideja je živ događaj koji se rasplamteo u tački dijaloškog susreta dvaju ili više svesti. Ideja je u tom pogledu nalik *reči*, s kojom je dijalektički jedinstvena. Kao i reč, ideja želi da čuje, shvati, ona želi da joj 'odgovore' drugi glasovi s drugačijih pozicija. Kao i reč, ideja je po prirodi dijaloška, monolog pak predstavlja samo uslovnu kompozicijsku formu njenog izražavanja (…)" (Bahtin, 147).

Još jedna važna karakteristika ideja kod Dostojevskoga je da one ne posjeduju elemente ideologije, to jest da se ne pojavljuju ni odvojene misli niti predmetno-jedinstven sustav misli, „ne poznaje ni odvojenu misao, ni sistemsko jedinstvo" (Bahtin, 153). Takva misao za Dostojevskog je bila „nedeljiva jedinica", a „[d]ve su misli kod Dostojevskog već dva čoveka, jer ničijih misli nema, a svaka misao predstavlja čitavog čoveka"(Bahtin, 153). Prema svim ranije navedenim karakteristikama poetike Dostojevskoga, Bahtin zaključuje da nužno dolazi i do žanrovskog pomaka.

Radnja romana *Braća Karamazovi* i idejni svijet romana odražavaju se u filmu i u novoj sižejnoj liniji vezanoj uz radnika koji prati izvedbu zbog čega će se u nastavku teksta filmska adaptacija ideja romana posebno promatrati iz kuta tog junaka.[8]

[8]Zelenka je izjavio da je filmom *Karamazovi* pokazao interes za temu intelektualne odgovornosti za misli društva koje je izgubilo vjeru u Boga i osnovne moralne instinkte. Zapitao se o mogućoj odgovornosti inteligentne osobe za ponašanje idiota i pitanje stavio u kontekst češkog društva u kojem su političari Smerdjakovi koji čine zločine pod krinkom ideala demokracije („Rozhovor s režisérem a scenáristou Petrem Zelenkou", n. pag.)

3.1 Patnja nevine dječice

Ideja o patnji nevine dječice deklarativno se pojavljuje u nekoliko navrata u filmu. Film je u odnosu na roman reduciran po pitanju prijenosa broja primjera koji se u romanu nalaze, ali film uvodi neke nove slučajeve patnje djece koji u romanu ne postoje i koji se na različit način dotiču kazališne izvedbe.

Filmski Ivan poput romanesknog ne može shvatiti zašto su život i svijet takvi kakvi jesu. U prilog tom neshvaćanju ide priča o roditeljima i njihovoj kćerkici koju je ispričao Aljoši*:* „Cijenjeni, obrazovani ljudi, na visokom društvenom nivou. Počeli su mrziti svoju petogodišnju djevojčicu. Tukli su je udarali, bičevali, a nisu znali zašto. Tjerali je da jede izmet. Patnja postoji, ali nitko nije kriv zato što će sve biti oprošteno. Ali zašto djeca moraju trpjeti?“ (*Karamazovi*, 00:39:00). Za cijelo vrijeme Ivanova izlaganja kamera mu se približava i na kraju zaustavlja na očima čime se naglašava izjava da ne želi da ta curica roditeljima oprosti na Sudnji dan i da zbog takvog poretka stvarisam odbija Kraljevstvo nebesko. U romanu je navedeno više Ivanovih priča o sličnim okrutnostima nad djecom koje mu služe za opravdanje ateizma. Kao strastveni sakupljač takvih podataka čak zaključuje da ruski roditelji najviše koriste šibe i nisu toliko maštoviti u okrutnostima. Ivan, dakle, ne želi prihvatiti učenje koje bi nasilnu izopačenost opravdavalo nekom krajnjom, budućom harmonijom i spasenjem svijeta ili izlikom da ljudi inače ne bi shvatili razliku između dobra i zla. U romanu to pojašnjava ovako:

> „Na kraju krajeva ja ne želim da se majka grli s krvnikom koji joj je sina dao psima da ga rastrgaju! Ona mu ne smije oprostiti! Ako baš hoće, neka mu oprosti u svoje ime, neka krvniku oprosti svoje neizmjerne majčinske patnje; ali nema mu prava oprostiti patnje svoga rastrganog djeteta, ne smije oprostiti krvniku, pa sve da mu i samo dijete oprosti. A ako je tako, ako oni ne smiju oprostiti, gdje je tu harmonija?“ (Dostojevski, 271).

Aljoša u romanu ima osjećaj da ga Ivan izaziva i stavlja na kušnju, no on nema argumenata i odgovore na pitanja o patnji djece koja bi zadovoljila njegova brata. Jedina Aljošina reakcija na priču o generalu koji je dao rastrgati dječaka ispred majke bila je da se i sam složio da bi takvog čovjeka trebalo strijeljati, iako je to odmah demantirao pod izlikom da nije tako mislio nego mu je izletjelo: „Takav vražićak, dakle, živi u tvom srdašcu, Aljoška Karamazove!“ (Dostojevski 269). Međutim, ovo je u filmu reducirano i Aljošina reakcija ublažena. Dok mu Ivan priča o okrutnostima i njegovom stavu prema istoj, Aljoša skreće

pogled kao da mu je neugodno u ime svog boga i te nepravde. Važno je napomenuti da tijekom Ivanova izlaganja u pozadini kadrova u kojima se pojavljuje Aljoša stoji gledatelj i pozorno sluša. Nakon ovog i najvjerojatnije nimalo slučajno, u filmu slijedi pauza za Ivanovu cigaretu koju će provestis radnikom. Tema patnje nevine djece tako će se proširiti i izvan romana i izvan kazališne izvedbe u „stvarni život" prikazan na filmu. Povod za priču o indijskom žrtvovanju djece je nastavak razgovora o povijesti tvornice između Ivana i radnika jer se u trenutku snimanja tvornica nalazi u vlasništvu Indijca. Igor Chmela/Ivan Karamazov spominje radniku priču koju je doznao od vlastite majke koja je 1973. godine radila u Indiji u veleposlanstvu. Zbog bijede, Indijke su bacale djecu pod diplomatska auta i u veleposlanstvu tako dobivale novčanu odštetu kojom su mogle othraniti ostalu mnogobrojnu obitelj (*Karamazovi* 00:45:00). Ivan, a možda u tom trenutku i gledatelji koji ovaj film gledaju prvi put, u tom trenutku ne slute da je priča o žrtvovanju indijske djece zapravo potencijalno alegorijski povezana s radnikovim ozlijeđenim sinom jer, kako će se kasnije dati zaključiti, njegovu nesreću u tvornici je možda sam namjestio tako da dobije odštetu, očito ne misleći da bi dječak mogao i umrijeti. Također, poput Smerdjakova u romanu radnik u filmu na kraju izvršava samoubojstvo, iako ne na isti način. Da je možda umiješan u sinovljevu nezgodu, upućuje i njegova reakcija na Ivanovu priču: „Zašto mi to govorite? Mislite da bi tako nešto mogao učiti svome djetetu? Možda bih mogao. Što mislite bi li mi Bog oprostio?" (*Karamazovi*,00:45:00). Ivanovo i radnikovo druženje se, dakle, odvija neposredno nakon što Ivan u film/kazališnu izvedbu uvede ideju patnje nevine dječice, a odvijat će se jedim dijelom u eksterijeru tvornice te u prostoriji pakla s kukama i na baletnoj izvedbi koja toliko odudara od industrijskog ambijenta u koji je smještena. Razgovor završava pojavom Smerdjakova i razgovorom koji će ovaj protumačiti kao dogovor o ubojstvu.

Osim navedenog, „Liza" je „Grušenjki" ispripovijedala sadržaj knjižice o još jednom obliku mučenja djece, što je navodno bio dio predstave koji su izbacili (*Karamazovi*, 00:70:00). Kroz sudbinu kapetana Snjegirova je također prikazan još jedan nesretan kraj djeteta na kojeg je utjecala nepravda nanesena njihovoj obitelji i bačena ljaga na ime njegova oca. Iljuša je samo htio obraniti svoga oca kad ga je Dmitrij napao, no nakon toga ga svi u školi počinju zadirkivati i tući.

U romanu, ali i na filmu se može povući još jedna paralela povezana s patnjom djece i to upravo na primjeru Fjodora Karamazova u ulozi oca. Dva puta se ženio no nije se brinuo niti se zanimao za sinove dok su bili mali. Za razliku od Smerdjakova kojeg su u potpunosti

odgojili sluga Grigorij i njegova žena Marfa, Dmitrija su nakratko uzeli pod svoje, nakon čega su ga nastavili odgajati neki majčini rođaci. Jedino Aljoša koji se zalaže za opraštanje i prihvaćanje unatoč svemu oprašta i ocu: „Nikad se nisi brinuo za nas, tata. Nikoga od nas. Ali ipak ti opraštam“(*Karamazovi*,00:14:00). S druge strane najstariji sin Dmitrij ne može prijeći preko toga: „Ja ne. Odrasli smo u prljavštini i siromaštvu. Odgajali su nas stranci“ (*Karamazovi,* 00:14:00). To zanemarivanje u djetinjstvu i odsutnost očeve figure je utjecalo na njihovo ponašanje u odrasloj dobi. Smerdjakov je posebno teško podnosio činjenicu da ga otac Fjodor Karamazov nikad nije službeno priznao za sina te se zbog toga osjećao manje vrijednim u odnosu prema drugima. „Kad je bio mali zabavljao se vješajući mačke i sahranjivao ih. Radio je to svečano. Nosio je stolnjak i pretvarao se da maše tamjanom“ (*Karamazovi,* 00:31:00). Takve okrutnosti prema životinjama mogu otkriti potencijal za razvoj psihopatske osobnosti, koja se u slučaju Smerdjakova može primijetiti u njegovu vještu manipuliranju, ubojstvu oca i, naposljetku, samoubojstvu.

3.2 Krivica i kazna, odgovornost i spasenje duše

Zelenka je priču o istrazi ocoubojstva zrcalno suprotstavio priči o sinu poljskog radnika koji je umro nesretnim slučajem, no možda čak i očevom krivicom, jer ga nije pazio ili je namjerno izazvao nesreću. Ta dodatna sižejna linija u filmu je pomno izabrana da se može poistovjetiti sa smrću sina kapetana Snjegireva te povezati s Ivanom i njegovim idejama. Kako je već navedeno, smrt radnikovog sina glumcima potvrđuje Kasia i osjeća krivicu jer je bila inicijatorica projekta „Bliže životu“ sa svrhom približavanja ljudi živoj umjetnosti. Proglašava cilj projekta lošom idejom (*Karamazovi,* 00:62:00). Rastreseno spušta pogled, gnječi ruke i odlazi. Glumcu Davidu Chmeli je taj događaj olakšao situaciju, jer bi trebao ići na snimanje svoga filma: „Misliš da sam sretan što je neko dijete palo i ozlijedilo se?“ (*Karamazovi,* 00:61:00). Ivan Trojan odgovara da ne misli da je zbog toga sretan, ali da mu razvoj situacije i potencijalan prekid izvedbe idu u prilog. Iz ovoga se može povući paralela s Ivanom Karamazovom i Smerdjakovom te teorijom i praksom oceubojstva u romanu. Ivan se nakon suočavanja sa Smerdjakovom osjećao krivim, iako nije vlastitim rukama ubio oca, ali poželio je njegovu smrt. U romanu Merkel, Zosimin brat, izjavljuje da „(…) zaista je svaki svima i za sve i sva kriv“ (Dostojevski, 317) i tako određuje odgovornost koja leži u temelju djelatne ljubavi.

Unatoč gledateljevu očekivanju neke reakcije, radnik se pretvara da se ništa nije dogodilo kao da želi pobjeći od stvarnosti u predstavu na pozornici ili pronaći odgovor na pitanja koja ga muče u njoj. (Dodatna pretpostavka je da se već tada odlučio za samoubojstvo pa mu je ova kazališna izvedba uistinu posljednja stvar u životu). Dolazi se ispričati glumcima za to što se dogodilo i moli ih da nastave s probom, ali nije jasno ispričava li se za smrt sina ili svoju reakciju. Neki glumci zbog toga *racionalno* postaju sumnjičavi, odnosno djeluju prema principu apstraktne ljubavi. David koji glumi Dmitrija je čak posumnjao da je redatelj unajmio radnika da odglumi tu nesreću kako bi od ostalih izvukao najbolje od glume kao što je već jednom napravio. Dok mu David pokušava objasniti što želi reći, radnik ništa ne razumije, čuje samo riječi „redatelj", „dijete" i „predstava": „Da je moje dijete umrlo ne bih gledao neke klaunove iz Praga kako izvode predstavu" (*Karamazovi*, 00:81:00). Radnik se izgubljeno smješka i u pomirenom pogledu kao da mu se može iščitati odluka o kazni samoubojstvom. Njegova atipična reakcija se pojavljuje i u nesuvislom razgovoru sa suprugom pogođenom smrću sina (*Karamazovi*, 00:71:00). Pokušava ga urazumiti, ukazati na ono što se dogodilo, a on se ne želi ili ne može suočiti s tom istinom te se opravdava da ima posla i hvali da glumci izvode predstavu samo za njega. Supruga sumnja da je pijan i počinje ga tući. Radnik se žuri natrag u tvornicu, površno je grli te odlazi i ostavlja je samu, izgubljenu i šokiranu, bez podrške supruga u tako teškom trenutku.

Nadalje, s radnikom možemo usporediti Snjegireva i njegovu sličnu sudbinu. Radnikova prvotna reakcija na smrt sina je obuhvaćala šok, zaprepaštenost i rastresenost, nakon čega je drhtavim rukama pio votku skrivenu u čizmama te se umio vodom da dođe sebi. Snjegirevljeva reakcija je bila puno burnija, impresivnija i adekvatnija situaciji. Sam je priznao da je tijekom Iljušečkinog bolovanja izlazio na hodnik plakati, no zapravo je urlao od boli tako da su ga svi mogli čuti, a kad mu je sin umro, Snjegirov je vikao s povišenog mjesta da bog ne postoji. „Karamazove, je li istina da ćemo na Sudnji dan svi ustati od mrtvih i ponovno vidjeti jedni druge?" (*Karamazovi*, 00:70:00). Ovo pitanje je postavljeno Aljoši koji ga tješi, dok, kako znamo, Ivan ima totalno suprotne izjave i mišljenje.

> „O, po mom jadnom, zemaljskom, euklidovskom umu, ja znam samo to da patnja postoji, da krivaca nema, da sve nastaje jedno iz drugog izravno i jednostavno, da sve teče i usklađuje se – ali sve to je samo euklidovska besmislica, ja to znam, ali se ne mogu složiti da po njoj živim! Što ja imam od toga što krivaca nema i što ja to znam – meni treba osveta, inače ću uništiti sebe. I to ne osveta negdje i nekad u beskonačnosti,

već ovdje na zemlji, i da je ja osobno vidim. (...) Želim vidjeti svojim očima kako će srna leći pored lava i kako će zaklani ustati i zagrliti se s ubojicom. Želim biti prisutan kada će svi odjednom saznati zašto je bilo tako“ (Dostojevski, 270).

Za razliku od Snjegireva, radnik nije mogao izdržati težinu pitanja koja su ga direktno izazivala s pozornice. Poistovjećuje se sa Snjegirevom, no također ne zna u što bi više vjerovao. Vidi vraga kako se provlači po podu što ga tako izjednačava s Ivanom Karamazovom, njegovim prihvaćanjem odgovornosti za smrt oca i epizodom u kojoj se pojavljuje vrag koji je zapravo dio samog Ivana. Je li vrag kojeg radnik vidi dio predstave, prikaza rastrojene svijesti ili također dio njega kojeg je i ranije znao susretati (valja se ovdje prisjetiti s kakvom sigurnošću i čak osmijehom prethodno pojašnjava Igoru Chmeli da se nalaze u paklu kada mu pokazuje dvoranu s kukama). Ukratko, pred kraj filma, radnik se sve više udaljava od stvarnosti i njegove netipične reakcije podsjećaju na Ivanove na kraju romana. Međutim, za razliku od Ivana, a slično Smerdjakovu, radnik izvrši samoubojstvo, što bi, uzme li se ova činjenica u obzir u interpretaciji, moglo značiti da je izravno kriv za smrt svoga djeteta iako je vjerojatno nije priželjkivao.

3.3 Postojanje boga

Kao u književnom tekstu, tako i na filmu, Smerdjakov za ručkom koji se pretvori u ispijanje konjaka, postavlja hipotezu o Bogu želeći iskušati Ivana koji samo šuti i promatra. Očeva pitanja su također prenesena iz romana u film: „Ima li Boga ili ne? Ima li besmrtnosti ili ne?“ (*Karamazovi*, 00:32:00). Ivan s podrugljivim osmjehom negativno odgovara tihim glasom, dok Aljoša entuzijastičnim glasom uvjerava u suprotno. Na temelju toga možemo zaključiti da je Ivan pomiren sa svojim uvjerenjima te nesretan i razočaran svijetom kao takvim. Taj navod se može potkrijepiti i prvotnom scenom, na početku probe kada Ivan sebe predstavlja riječima: „Ja sam ateist i napisao sam članak u kojem piše da ljudi trebaju napustiti vjeru u besmrtnost i Boga. Kad se cijelo čovječanstvo odrekne Boga, nestat će i morala (…) ljudi će tražiti sreću ovdje na zemlji i sve će biti dozvoljeno“ (*Karamazovi*, 00:12:00). Aljoša ga upozorava da to što je napisao nikad ne smije prihvatiti, jer se s time ne može živjeti.

Sve ideje se prelijevaju u jednu i ovise o postojanju ili nepostojanju boga. Scena s vragom je ključna zato što otkriva puno toga. Upečatljiva je i izmijenjena u usporedbi s romanom, jer se vrag pojavljuje ispod mrtvačke plahte upravo u obliku oca. Opis vraga iz

teksta ne odgovara posve njegovom izgledu u filmu: „(...) prilično duge i još bujne kose, i potkresane klinaste brade (…) bio je u smeđem sakou (...) ali već iznošenom (...) košulja i duga kravata nalik na šal (...) karirane hlače“ (Dostojevski, 677). Vrag smatra da bi bez njega bilo puno razumijevanja na svijetu i ništa se ne bi događalo. Sve izrečeno zapravo je Ivanovo stajalište o životu što potvrđuje da je vrag dio njega, njegove osobnosti. Na Ivanovu licu se vide muka i znoj što nagoviješta da je u groznici. Vrag počinje monolog koji je zapravo misao Ivana koju je razradio u članku. Ivan i vrag se stapaju u jedno, on je dio njegovog ja, izgovaraju skupa govor, a Ivan se čuje sve glasnije i glasnije:

> „Moralu će doći kraj i ljudi će tražiti sreću ovdje na zemlji. Koristeći svoju volju i razum, čovjek će pobijedit prirodu. Razumjet će da je smrtan i da nema nade za uskrsnućem i prihvatit će smrt i to s radošću. Bit će kao Bog i sve će mu biti dopušteno. Čim čovjek bude Bogom svi zakoni će izgubiti svoju važnost. Sve će biti dopušteno!“ (*Karamazovi*, 00:83:00).

Vrag ga pokušava uvjeriti u svoje postojanje. Nakon što vrag nestaje, Ivan razmišlja o tome što bi bilo ako ipak vjeruje, na što mu vrag ne daje odgovor i to ga razbjesni. Želi dokazati Aljoši da je pričao s vragom koji je bio utjelovljen u njihovom ocu, ali u ustima ne pronalazi ugašenu cigaretu koju je vrag ugasio i pod plahtom je, pretpostavljamo, tek tijelo mrtvog oca. Nakon vijesti da se Smerdjakov objesio grli Aljošu, jer u njemu pronalazi utjehu, ali to je ujedno i presudan trenutak za njegovo „ludilo“. Pitanje o bogu je ujedno i pitanje o bitku svega, smislu svega i pitanje o smrti. Ivan se propituje nije li Bog čovjekova izmišljotina koja je nastala na osnovu ljudskih potreba. Radnik također prati tu scenu razgovora s vragom i ostavlja dojam da je zainteresiran za tu temu. Možemo pretpostaviti da je bio izgubljen i nije znao kako se ponijeti i što učiniti u situaciji gubitka sina. Vrag je Ivanu i radniku ponudio jednostavno rješenje s pretpostavkom da su ljudi slaba, podložna bića koja ne žele imati pravo izbora i žele sve dobiti na lakši način bez mučenja. „Balansirati između vjerovanja i nevjerovanja je pravo mučenje za čovjeka sa savjesti. U tom slučaju se bolje objesiti i završiti s tim“ (*Karamazovi*, 00:83:00).

3.4 Apstraktna i djelatna ljubav te sloboda izbora

Princip djelatne i apstraktne ljubavi se provlači kroz sve aspekte u ovom romanu te se kontrast između dviju navedenih vrsta ljubavi može postaviti kao teza sižea. Aljoša je jedini

pravi predstavnik djelatne ljubavi u filmu, a ujedno i odjek starčevog učenja, jer on nakon Zosimine smrti i njegova nagovora, napušta manastir i odlazi u svjetovni i grešni život prepušten sam sebi kako bi stekao iskustvo vjere u realnim situacijama (Pirjevec, 56). Pirjevec tvrdi da se „(…) u opstojnost božju može uvjeriti tek iskustvom djelatne ljubavi“ (Pirjevec, 65), pa da nije Aljoše kao nastavka Zosimina učenja, sve bi ostalo samo na teoriji, to jest na pričama o životnom iskustvu starca Zosime i njegovu učenju i ne bi bilo koga da se suprotstavi Ivanovu bogohuljenju. Aljoša svojim primjerom pokazuje aspekte djelatne ljubavi i vjeru svjedoči svojim postupcima (Pirjevec, 10). Njegova slika slobode obuhvaća pojam “ja ljubim“ i čini je potpunom, jer je čak i u ocu Karamazovu pronašao nježnost zato što je prvo u sebi našao milost kao kategoriju ljudskog spasa (Armanini, 103). U obitelji ima ulogu posrednika koji pokušava smiriti napete situacije i svi mu se obraćaju s povjerenjem te mu pričaju o svojim problemima tražeći nekad i savjete. U njegovoj prisutnosti ništa se loše ne događa.

> „(...) glavna zadaća najmlađeg Karamazova je da postojano vjeruje u nedužnost najstarijeg brata, da mu stoga tako 'dopušta' bijeg te tako sprječava da onaj 'novi čovjek' probuđen u Mitji pod 'iznimnim udarcem sudbine' nenadano ne propadne zbog pravne pogreške i nepravedne patnje“ (Pirjevec, 42).

Nakon Zosimine smrti svi očekuju čudo, odnosno da se starčevo tijelo neće raspasti, no ono istrune i brže nego inače i tada Aljoša doživljava trenutak bogohuljenja i bezbožnosti. Međutim, nakon unutarnje krize u koju zapada,prevladava tu želju za čudima i njegova vjera postaje uistinu slobodna (Pirjevec, 64); „Ljudi se slobodno 'odlučuju' za vjeru i boga i nije ih moguće prisiliti da vjeruju. Vjera je vjera sve dok je slobodnom. Na autoritetu, odnosno, na čudu utemeljena vjera, nije vjera“ (Pirjevec, 64). To potvrđuje i tezu da vjera u besmrtnost sprječava pokolje i ratove te širi ljubav, daje nam mogućnost prepoznavanja dobrih od loših djela te ljudima daje snagu i motivaciju za život, jer čemu sve ako ne postoji ništa poslije smrti (Pirjevec, 170). Pirjevec navodi da je Zosima smrtnom opasnošću za čovječanstvo smatrao znanost, tehnologiju i socijalnu revoluciju. Djelatna ljubav podrazumijeva odbacivanje svega navedenog, jer smatra da će zbog krivo shvaćene slobode, slobodnog razuma i nauke ljudi početi uništavati jedni druge. Podrazumijeva odnos koji je oslobođen od egoizma i koristoljublja te koji ne proizlazi iz nekih potreba i ne traži zadovoljenje istih (Pirjevec, 197). Ta vrsta ljubavi svjedoči o oslobođenju od bogatstva i moći, a zamijenimo li slobodu s jednakošću, čovjek postaje bićem potreba i gubi svoju ljudsku smrt (Pirjevec 209-

210). „Djelatna ljubav nema uzroka i razloga, ne donosi koristi, i ne izražava se u pojmu korisnosti; ona je ljubav „za ništa“. Naša zadaća je ugledati upravo to ništa, koje ne može biti ništa određeno, ali je, upravo zato, jedinim 'predmetom' djelatne ljubavi“ (Pirjevec, 76).

Grušenjka nakon preobraćenja također postaje likom djelatne ljubavi. Poslije susreta sa svojim Poljakom kojeg je čekala pet godina, shvaća da to nije prava ljubav, čak joj ni ime nije zapamtio: „Neka ide odakle je došao. Tako sam glupa što sam patila ovih pet godina (...) Ja sam Agrafena. Nisi to mogao zaboraviti tokom ovih pet godina“ (*Karamazovi*, 00:55:00). Tu se „događa prijelaz iz interesnog u bezinteresni odnos zvan djelatnom ljubavlju“ (Pirjevec, 117). Grušenjka je tek nakon trenutka kad je bila stavljena na kušnju odnosno pred „ništa“, kad je došlo do raskola „stare nje“ u novu „osobu“, shvatila da jedini koji je nakon svega stvarno želi i voli jest Dmitrij. Tada želi žrtvovati sebe i spasiti Dmitrija: „Ja sam kriva. Smijala sam se obojici, ocu i sinu. Sve se to dogodilo zbog mene“ (*Karamazovi*, 01:27:16). Ništa ili smrt podrazumijeva uništenje čovjeka, i kroz tu spoznaju da je ostalo još malo života dolazi do preobrazbe. „Bez užasa smrti nema ni radosti ni slasti, a nema ni one posebne vezanosti za život koju najčešće izražavamo neodgovarajućim iskazom da je život čovjeku najvišom vrednotom“ (Pirjevec, 129). Smrt ima veliku ulogu u životima ljudi, jer da nema smrti ne bi bilo razloga za život, ne bi se radovali životu. Ljudi žive, jer znaju da će umrijeti (Pirjevec, 129). „Susret s ničim, iznenada i u cijelosti, preokreće i usmjerava čovjeka da odjednom ugleda bitak“ (Pirjevec, 120). Smrt je u ovom slučaju povezana i sa slobodnim izborom.

Nasuprot Aljoši, Ivan je glavni predstavnik apstraktne ljubavi u filmu, dok je u romanu to još i gospođa Hohlakova koja ne može voljeti ljude ako joj ne pokažu zahvalnost. Iako je spremna ljubiti rane bolesnicima, nije joj stalo do bližnjega i ljubavi prema čovječanstvu nego do plaće i samopotvrđivanja (Pirjevec, 68). Ivan vjeruje kako se ljude može voljeti samo iz daljine dok Aljoša voli sve bez obzira na njihove mane i ne osuđuje nikoga, čak ni oca kojemu oprašta iako ga je napustio. „Nije li bog tek čovjekova izmišljotina, nastala zarad njegovih osobnih potreba, kako je u to uvjeren Ivan Karamazov. Ako nije izmišljotina, ovisna o čovjeku i njegovim potrebama, odakle da znamo za boga i kako ga možemo iskusiti kad nigdje nema njegovih znakova?“ (Pirjevec, 65). Njemu je potrebno čudo, nije mu dovoljno da se patnja ljudi, posebno djece, opravdava spasenjem svijeta i harmonijom koja će nastupiti. Ivan također smatra da se odrasle ne može voljeti, jer su odvratni i ne zavređuju ljubav, dok je djecu moguće voljeti čak i ako su prljava i ružna:

„Apstraktno se još može voljeti bližnji, pa čak i ponekad izdaleka, ali izbliza gotovo nikad“ (Dostojevski, 264). Ivanova ljubav prema čovječanstvu je općenita, on zapravo ljubi ideju čovječanstva i čovjeka, dok djelatna ljubav voli život, stalo joj je do života prije logike, prije razuma i smisla (Pirjevec, 74).

Ideja slobode i problematika te ideje najbolje su prikazane u „Legendi o Velikom Inkvizitoru“, koja u filmu nije uprizorena zbog, pretpostavljamo, njene kompleksnosti. Ivan Karamazov preko nje prikazuje svoj kut gledanja na religiju. Inkvizitorov svijet se bazira na načelu slobode, a njegova odluka podrazumijeva spasenje i usrećivanje čovječanstva na način da „pobijedi slobodu“ (Pirjevec, 180). Smatra da je sloboda dvosmislena, jer za čovjeka nema ništa primamljivije ni teže: „Bez čvrste predodžbe o tome radi čega treba živjeti, čovjek neće pristati da živi i prije će uništiti sam sebe nego ostati na zemlji, pa makar posvuda oko njega ležao kruh „(…) zar si zaboravio da čovjek više voli mir, pa čak i smrt, nego slobodu izbora u poznavanju dobra i zla“ (Dostojevski, 281-282). U „Legendi o Velikom Inkvizitoru“ pitanje slobode na koju Inkvizitor misli je sloboda vjere: „(...) zato to što tražimo nam se može pokazati tek u djelatnoj ljubavi, potresenosti zbog smrti koja je istovremeno radost života i razotkrivenost boga“ (Pirjevec, 181). Ivan kaže; „(...) ljudi trebaju napustiti vjeru u besmrtnost i boga. Kad se cijelo čovječanstvo odrekne boga, nestat će morala „(...) i ljudi će tražiti sreću ovdje na zemlji i sve će biti dozvoljeno“ (*Karamazovi*, 00:13:00). To znači da ako je čovjek slobodan, ako je napustio boga i vjerovanje u besmrtnost, samim time i ljubav. U takvom svijetu sve je dopušteno čak i zločini u svrhu viših ciljeva, u ovom slučaju ubojstvo oca Fjodora Karamazova. Takva sloboda podrazumijeva da sam čovjek treba odlučivati između dobra i zla „svojim slobodnim srcem“ te čak i u trenucima najstrašnijih događaja i pitanja prepuštati se slobodnoj odluci srca (Pirjevec, 110).

Zosimin savjet je da svatko mora prihvatiti odgovornost za svakoga i za sve što znači da je svatko odgovoran pred svima za sve (Pirjevec, 108). Na temelju pojma odgovornosti i slobode proizlazi da, ako je čovjek, pojedinac, zbog nečega kriv, onda su i svi drugi krivi, jer su odgovorni za sve. Zosima tvrdi da kad bi svi to prihvaćali na zemlji bi postao raj (Pirjevec, 102-104). Čovjek sam slobodno donosi odluke o značenju i smislu života upravo djelima koja nose pozitivan ili negativan predznak i automatski utječe na druge te ima neki značaj i na taj način obvezuje čovječanstvo (Pirjevec, 109). Ljudi su po prirodi neodlučni, te što im se ponudi veći izbor, tim manje znaju što je ispravno, a što krivo, i teže naprave izbor. Najlakše bi bilo da im se pokloni istina koju bi slijepo slijedili za što se i Inkvizitor zalaže. Ivan i

radnik odlučuju o svojoj sudbini upravo jer ne nalaze razlog zašto bi živjeli, odnosno dolazi do raskola osobnosti, ne znaju u što bi vjerovali, ne pronalaze bitak, u Ivanu „(…) i oko njega je samo uništavanje“ (Pirjevec, 191). To bi značilo da se nalaze pred dvojbom, pred smrti ili pred ništa; moguća propast u osveti ili uskrsnuće u svjetlu istine (Pirjevec, 192). Ivanova ideja slobode je samo paravan za samu smrt (Armanini, 38). Izmučen pitanjima, ali niti korak bliže odgovorima, završava u ludilu, bunilu i halucinacijama, dok se radnik odlučuje ustrijeliti. Tim činom, moguće, gledatelja navodi na saznanje da on zapravo vjeruje u besmrtnost, odnosno ne vjeruje u smrt u pravom smislu te riječi, i ne želi više tražiti radost na ovozemaljskom svijetu. Ipak i smrt i život su stvar izbora i zbog toga se možda on odlučuje na smrt kao kaznu i nadu da će sina ponovno sresti.

4. ZAKLJUČAK

Jedan od najvažnijih ciljeva ovog diplomskog rada, bio je usporedba filma *Karamazovi* češkog redatelja Petra Zelenke i romana *Braća Karamazovi* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, pri čemu je polazna točka bila filmska adaptacija. Nekoliko je segmenata ove usporedbe u radu. Prije svega, nastojalo se objasniti proces filmske adaptacije, od romana preko kazališta do krajnjeg proizvoda – filma, iznošenjem sličnosti i različitosti obuhvaćenih medija te obrazložiti detalje i dimenzije koje je Zelenka uveo u film kako bi premostio udaljenosti između navedenih medija. Jednaka pažnja dodijeljena je i analizi i usporedbi ideja iz romana koje se provlače kroz film te dodatnom pojašnjenju istih kroz oči i doživljaje gledatelja, radnika iz tvornice, koji ima posebnu značenjsku i interpretativnu funkciju.

U prvom poglavlju su navedene sličnosti i različitosti između medija književnosti, filma, ali i kazališta, koje je na vrlo poseban način uvedeno u film, te njihovi međusobni odnosi. Izlaže se mišljenje da je književnost i dalje superiorna filmu zbog svoje sposobnosti lakog prenošenja detalja, mišljenja i unutrašnjih monologa čitatelju, a za koje je gledatelj zakinut najčešće zbog nedostatne financijske podrške snimanju filma i činjenice da opseg knjige nadmašuje trajanje filma. Iz tog razloga, tijekom procesa adaptacije književni se medij prilagođava mogućnostima filmskog medija i zamislima redatelja koji nerijetko postanu i potpuno nova kreacija. S druge strane, prednost filmskog medija je taj što može iskoristiti razvoj tehnologija i specijalnih efekata kako bi bio u razini s književnim predloškom. Zatim, izdvojena su i obrazložena značenja novih elemenata kojih u književnom predlošku nema. Pomno odabranom lokacijom i prostorom koji ima dublji povijesni kontekst te ubacivanjem nove dimenzije „stvarnosti“ i gledatelja, Zelenka je osigurao razumijevanje radnje koja se odvija u tvornici i izbjegao doslovan prijenos kazališta na film. Lokacija i prostor prikazuju hladnoću i rezerviranost, točnije metafora su za pakao koji se često spominje u romanu, ali i u filmskoj adaptaciji. Kuke su zgodan detalj koji je uvijek prikazan nakon nekog tragičnog događaja, dok je promatranjem pozadinskih reakcija gledatelja, kojeg se kroz film sve bolje upoznaje, stvoren novi kut gledanja. Dimenzija „stvarnosti“ obuhvaća mrežu dualiteta, to jest glumci naizmjence glume sebe pod svojim pravim imenima i uskaču nazad u svoje kazališne glumačke uloge. Osim toga, spominje se praunuk F. M. Dostojevskoga preko kojeg se na prenesen način predstavlja autora književnog predloška i čiji spomen upućenijim gledateljima može dodatno podvući temu ateizma i religije.

U drugom poglavlju su izdvojene i analizirane ideje koje se provlače u filmu te je dodan osvrt gledatelja, radnika iz tvornice, oko kojeg je redatelj osmislio priču i povezao je s glavnom radnjom tako da tvori smislenu cjelinu. Pozadina kazališne probe otkriva isječke iz „stvarnih“ života glumaca, a dodatni tok radnje u kojem glavnu ulogu ima neimenovani gledatelj predstavlja njegovu osobnu tragediju koja obuhvaća iščekivanje telefonskog poziva o sudbini vlastitog djeteta, koje je nekoliko dana prije palo sa skele u tvornici i koje na kraju umire. Kad se povuče paralela, gledatelj se može usporediti s Ivanom, jer njega, kao i Ivana, muče dvojbe, sumnje u boga, unutarnja previranja i problem odgovornosti. Ispreplevši običnog gledatelja s glumcima i sižeom, redatelj je uspio u namjeri da filmski gledatelji dobiju povišen osjećaj realnosti. Sam roman okuplja mnogo upečatljivih likova koji su istovremeno nositelji filozofskih ideja i to ga čini teškim za čitanje i razumijevanje, te izrazito izazovnim za uspješan prijenos u drugi medij. Zelenkin film je primjer uspjeha u tom naumu pod uvjetom da se poštuju i cijene umjetnosti i mediji kroz prizmu njihovih kvaliteta i mana.

5. BIBLIOGRAFIJA

Izvori:

Čehov, A. P. "Pis'mo Lazarevu (Gruzinskomu) A. S., 1 nojabrja 1889 g. Moskva". *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t.* Moskva: Nauka, 1974-1983. 273-275. Print.

Dostojevski, F. M. *Braća Karamazovi*. Prev. Z. Crnković. Zagreb: Globus media d.o.o.,2004. Print.

Karamazovi. Red. Petr Zelenka. Igr. Michaela Badinková, Jerzy Michal Bozyk, Igor Chmel. Bontonfilm, 2010. DVD.

Literatura:

Armanini, Ante. *Dostojevski i volja za moć (Jedno viđenje "Braće Karamazovih").* Zagreb: Ceres, 2003. Print.

Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit, 1967. Print.

Čižova, I. L. "Rol' antroponimov v raskrytii idejnogo zamysla romana F. M. Dostoevskogo *Brat'ja Karamazovy*".*Filologičeskij klass* 4.34 (2013): 74-78. Web. 12. 12. 2015. <http://cyberleninka.ru/article/n/rol-antroponimov-v-raskrytii-ideynogo-zamysla-romana-f-m-dostoevskogo-bratya-karamazovy>.

"Europa i religija". *Reformirana kršćanska (kalvinska) Crkva u Hrvatskoj*. Web. 18. 12. 2015.<http://www.reformator.hr/Stranice/ARHIVA%20priopcenja/EU-religija.html>.

Freud, Sigmund. "Dostoevsky and Parricide". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XXI. The Future of an Illusion, The Civilisation and its Discontents, and Other Works*. Prev. James Strachey, Anna Freud. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis. 173-196. Web. 2. 1. 2016. <http://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_Dostoevsky_Parricide.pdf>.

Gąsiorowski, Teodor. "Miasto bez Boga? Miastokościołów". *Instytut Pamięci Narodowej.* Web. 13. 11. 2015. <http://ipn.gov.pl/bep/wystawy/miasto-bez-boga-miasto-kosciolow>.

Gliksman, Adam. "Nowohucki Szlak Solidarności". *Małopolski Szlak Solidarności* 2013. Web. 23. 11. 2015.<http://www.solidarnosc.krakow.pl/mss/szlak-nowohucki.html>.

"Igor Chmela". *FDb.cz Filmová database*. Web. 30. 11. 2015. <http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/129770-igor-chmela.html>.

Hejdová, Irena. "Zelenka oživil epileptického mončičáka Dostojevského". *Aktuálně.cz*24. 4. 2008: n. pag.. Web. 12. 12. 2015. <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/zelenka-ozivil-epileptickeho-moncicaka-dostojevskeho/r~i:article:603315/>.

"Ideja". *Hrvatska enciklopedija*. Web. 17. 12. 2015. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26905>.

"Karamazovi [1]". *Česká televize*. Web. 22. 10. 2015. <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10147217233-karamazovi/20751212027/>.

"Karamazovi [2]". *FilmPolski.pl: internetowa baza filmu polskiego*. Web. 11. 11. 2015. <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1221183>.

"Karamazovi. Filming Locations". *IMDb*. Web. 12. 11. 2015. <http://www.imdb.com/title/tt1080716/locations?ref_=tt_dt_dt>.

"Kraków. Zelenka kręci zdjęcia do *Braci Karamazow*". *E-teatr.pl*25.7. 2007: n. pag. Web. 13. 12. 2015. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/42001.html>.

"Lakshmi Mittal Biography". *Encyclopedia of World Biography*. Web. 28. 11. 2015. <http://www.notablebiographies.com/newsmakers2/2007-Li-Pr/Mittal-Lakshmi.html>.

Lukić, Darko. *Kazališni identiteti (Knjiga 1). Kazalište u društvenom, gospodarskom i gledateljskom okruženju*. Zagreb: Leykam international d.o.o., 2010. Print.

Lukić, Darko. *Kazalište u svom okruženju (Knjiga 2). Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*. Zagreb: Leykam International d.o.o., 2011. Print.

"Michaela Badinková", *FDb.cz Filmová database*. Web. 15. 1. 2016. <http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/112283-michaela-badinkova.html>.

Miličenko, Irina. "Putešestvie Dostoevskogo". *Doskado. Dokumental'noe kino onlajn* 2012. Web. 13. 1. 2016. <http://doskado.ru/blog/2013-01-30-9029>.

"MONCHHICHI - monˇcičáčí historie". *Rodina.cz. Každodeník o dětech a rodičích*. Web. 2. 1. 2016. <http://www.rodina.cz/scripts/detail.asp?id=3233>.

"Pawel Pawlikowski Masterclass: Between Documentary and Drama". *Vertigo Magazine* 13 (2007): n. pag. Web. 17. 1. 2016.<https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-13-november-2007/pawel-pawlikowski-masterclass-between-documentary-and-drama/>.

Pirjevec, Dušan. *Braća Karamazovi i pitanje o Bogu*. Zagreb: AGM. 2003. Print.

Peterlić, Ante (ur.). *Filmska enciklopedija, sv. 1*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1986. Print.

Rakočević, Branko, "Skup potomaka Dostojevskog". *B92* 11. 4. 2012. Web. 13. 10. 2015. <http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=1087&yyyy=2012&mm=04&dd=11&nav_id=599562>.

"Rozhovor s kameramanem Alexandrem Šurkalou". *Česká televize*. Web. 11. 12. 2015. <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10147217233-karamazovi/20751212027/5017-alexander-surkala/>.

"Rozhovor s režisérem a scenáristou Petrem Zelenkou". *Česká televize*. Web. 11. 12. 2015. <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10147217233-karamazovi/20751212027/5007-petr-zelenka/>.

"Sendzimir Steelworks (Huta im. Tadeusza Sendzimira)". *In Your Pocket*. Web. 27. 11. 2015. <http://www.inyourpocket.com/krakow/Sendzimir-Steelworks_55760v>.

Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2005. Print.

Turković, Hrvoje. *Teorija filma: prizor, montaža, tematizacija*. Zagreb: Meandar, 2000. Print.

Uvanović, Željko. *Književnost i film: teorija filmske ekranizacije književnosti*. Osijek: Matica hrvatska, 2008. Print.

Velinger, Jan. "Director Petr Zelenka discusses new film inspired by Dostoyevsky's *The Brothers Karamazov*". *Radio Praha* 25. 4. 2008: n. pag.Web. 11. 12. 2015. <http://www.radio.cz/en/section/arts/director-petr-zelenka-discusses-new-film-inspired-by-dostoyevskys-the-brothers-karamazov>.

***Braća Karamazovi* F. M. Dostojevskoga u filmskoj adaptaciji Petra Zelenke**

Sažetak

Tema ovog diplomskog rada usporedba je filma *Karamazovi* (*Karamazovi*, 2008.) redatelja Petra Zelenke i romana *Braća Karamazovi* (*Brat'ja Karamazovy*, 1880.) F. M. Dostojevskoga. Kako je riječ o dvama posve različitim medijima koji se ovdje dotiču preko trećeg – kazališta – i kako je film u pravilu, ali i u ovom slučaju, reduktivan u odnosu na književni predložak, polazna točka pri usporedbi je upravo ekranizacija, a ne roman. Prvo poglavlje rada bavi se sličnostima i razlikama između medija književnosti, kazališta i filma, te osnovama, karakteristikama i problematikom procesa adaptacije. Neke teme kojih se dotiče su filmski postupci kojima se Zelenka služio kako bi što bolje i što življe prenio kazalište na film, dimenzija „stvarnog života" koju je uveo u filmsku adaptaciju, prijelaz glumaca iz dimenzije kazališta u dimenziju „stvarnosti", dvojništvo glumca i lika kojeg utjelovljuje, povijesna važnost lokacije snimanja te njezine poveznice s filmom i romanom. U drugom poglavlju su izdvojene i analizirane ideje romana koje se provlače u filmu. Dodatno su uspoređene i obrazložene kroz oči i doživljaje gledatelja, radnika iz tvornice, koji ima posebnu značenjsku i interpretativnu funkciju.

Ključne riječi: F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, Petr Zelenka, filmska adaptacija

***Братья Карамазовы* в экранизации Петра Зеленки**

Резюме

Тема данной дипломной работы – сравнение фильма *Карамазовы* (*Karamazovi*, 2008) режиссера Петра Зеленки и романа *Братья Карамазовы* (1880)Ф. М. Достоевского. Так как речь идет о двух, совершенно разных видах искусства, соприкосновение которых в данном случае осуществляется через театр, и так как фильм по сравнению с литературой вообще отличается краткостью, исходная точка моего анализа– экранизация.

В первой главе работы рассматриваются сходства и различия между литературой, театром и фильмом, а также основы, особенности и проблемы экранизации литературных произведений. Кроме того, рассматриваются кинематографические приемы, использованные режиссером Зеленкой, чтобы как можно лучше и более оживленно передать театр в фильме, изображение „реальной жизни“ в экранизации, переход актеров из мира театра в мир „реальности“, двойственная природа актера и воплощаемого им персонажа, исторический контекст местоположения съемок и его связи с фильмом и романом и т. п.

Во второй главе выделены и проанализированы идеи романа, появляющиеся в фильме. Идеи дополнительно сравниваются и объясняются через наблюдение и впечатления зрителя, рабочего завода**,** который выполняет особую семантическую и интерпретативную функции.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, Петр Зеленка, экранизация

F. M. Dostoevsky's *The Brothers Karamazov* in Petr Zelenka's Film Adaptation

Summary

The topic of this master's thesis is the comparison of the film *The Karamazovs* (*Karamazovi*, 2008) directed by Petr Zelenka and the novel *The Brothers Karamazov* written by F. M. Dostoevsky. As film and literature are two rather different media which in this case overlap in the third one – in theatre – and considering that film, both generally and in this case, tends to be reductive if compared to its literary source, the starting point chosen for the comparison will be the film adaptation instead of the novel. The first chapter presents similarities and differences between literature, theatre and film along with basics, characteristcs and problems of the process of adaptation. Some of the topics discussed are cinematic procedures Zelenka used to convey theatre into film in better and more vivid way, the dimension of the "real life" that he introduced in the movie adaptation, the transfer of actors from the dimension of theatre into the dimension of "reality", dualism of actors and characters they embody, historical significance of the shooting location and its connection to the film and the novel, etc. The main ideas of the novel that permeate the movie are extracted and analyzed in the second chapter. In addition, ideas are put in comparison and explained through the eyes and experiences of the spectator, worker from factory, who has special semantic and interpretative function.

Key words: F. M. Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, Petr Zelenka, film adaptation