

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

**NINA ZAJC**

**Ana Karenina na treh filmskih platnih**

Diplomsko delo

Mentor: red. prof. dr. Tomo Virk

Univerzitetni študijski program  
prve stopnje: Primerjalna  
književnost in literarna teorija

Ljubljana, 2014



*Zahvaljujem se prof. dr. Tomu Virku za usmerjanje v študijskih letih in njihovo bogatenje, za sodelovanje pri razmišljanjih in pri širitvi obzorij ter za svetovanje pri obdelavi in študiju kulture v njenih raznovrstnih pojavih.*

*Mami, ki je (zopet) potrpežljivo prenašala moje sedenje za knjigami in me spodbujala pri delu, ter prijateljicam in prijateljem za podporo v skupnih letih študija.*



## **Povzetek**

### **Ana Karenina na treh filmskih platnih**

Diplomsko delo obravnava tri filmske adaptacije literarnega dela Leva Nikolajeviča Tolstoja, *Ana Karenina*: ameriški film režiserja Clarenca Browna iz leta 1935, ruski film režiserja Aleksandra Zarhiga iz leta 1967 ter britanski film režiserja Joea Wrighta iz leta 2012. Delo skuša predstaviti kulturne okoliščine v času nastanka, pokazati pristop k ustvarjanju filmov in išče izstopajoče elemente v filmih, opazuje pa tudi navezavo na literarno delo. Predstavi dileme, ki se pojavljajo ob raziskovanju adaptacij, ter odnos med literaturo in filmom.

**Ključne besede:** Ana Karenina, adaptacija, film, literatura

## **Abstract**

### **Anna Karenina on three cinema screens**

The thesis analyses three film adaptations of Count Leo Tolstoy's novel *Anna Karenina*: Clarence Brown's American film from the year 1935, the Russian film made by Aleksandr Zarkhi in the year 1967, and Joe Wright's British adaptation from the year 2012). The thesis tries to present the cultural conditions in which these films have been made and the accession towards their making. It also seeks elements in films that stand out, and observes their connections with the literary original. It presents dilemmas which can be found while researching film adaptations, and the relation between literature and film.

**Key words:** Anna Karenina, adaptation, film, literature



## KAZALO

UVOD .....	9
1 ROMAN ANA KARENINA LEVA NIKOLAJEVIČA TOLSTOJA.....	10
1.1 Lev Nikolajevič Tolstoj (1828–1910) .....	10
1.2 Ana Karenina (1873–1876).....	11
2 FILMSKE UPODOBITVE ANE KARENINE.....	15
2.1 Clarence Brown: Ana Karenina (1935, ZDA) .....	16
2.2 Aleksander Zarhi: Ana Karenina (1967, Rusija).....	19
2.3 Joe Wright: Ana Karenina (2012, Velika Britanija) .....	24
2.4 Kostumska drama .....	27
3 BESEDE IN SLIKE .....	29
ZAKLJUČEK.....	34
LITERATURA IN VIRI .....	36





## UVOD

Roman Leva Nikolajeviča Tolstoja *Ana Karenina* je za mnoge najlepše spisana pripoved v vsej literarni zgodovini. Govori nam o več vrstah naklonjenosti; o materinski ljubezni, zakonski ljubezni, o predanosti, strasteh, romantični ljubezni, ljubezni do Boga, vse to v določenih družbenih razmerah, ki nepremostljivo vplivajo na razplete in odzive oseb, zajetih v zapletena občutja in razmišljanja, ki pogosto vključujejo tudi stanja oziroma čustvovanja nenaklonjenosti, nemira, nevrednosti, neodločenosti, obupa, brezupa.

Roman premleva dogajanja v življenjih posameznikov, je odsev ruske družbe tedanjega časa, prikazuje odnos med moškim in žensko, odnose med ljudmi različnih družbenih slojev, odnos do sveta, družbe in narave, politike in filozofije oziroma religije. Končno govori o življenju z vsemi tegobami, preobrati, radostjo in mirom, kot ga poznamo še danes in kot so ga poznali vsi ljudje, le da v drugačnih okoliščinah in znotraj drugačne podobe sveta.

V prvem poglavju so skromno predstavljeni trenutki v Tolstojevem življenju, ki bi utegnili imeti večjo vlogo pri njegovem pisanju. Podobno se kratka obravnava romana *Ana Karenina* dotakne predvsem izstopajočih tem in nasprotij, zvezanih s Tolstojevim življenjem. V drugem poglavju predstavimo tri filmske adaptacije romana, pri čemer se osredotočimo na družben kontekst, na razlikovalne značilnosti in elemente, ki so zanimivi z vidika gledalca in z vidika bralca. V zadnjem poglavju skušamo predstaviti pogled teoretikov na literaturo in film ter njun odnos.

# 1 ROMAN ANA KARENINA LEVA NIKOLAJEVIČA TOLSTOJA

Delo umetnikov – pravzaprav delo vseh ljudi – je odraz tega, kar so. O tem se prepričamo, če opazujemo življenje z oddaljene točke, kot sta, denimo pozicija bralca ali gledalca. V delih Leva Nikolajeviča Tolstoja se življenje romanesknih oseb tu in tam stika z njegovim lastnim življenjem, nemalokrat pa svoje videnje sveta ponese v njihove misli.

## 1.1 Lev Nikolajevič Tolstoj (1828–1910)

Tolstoj je rojen 28. avgusta 1828. leta v Jasni Poljani pri mestu Tuli v srednji Rusiji. V zgodnji mladosti izgubi mater in očeta; zanj skrbijo sorodniki. Sprva študij orientalistike in nato prava opusti. Po študiju biva na svojem posestvu in se sam izobražuje, s pisanjem dnevnika pri devetnajstih prične graditi svojo literarno dediščino. Leto dni »brezglavo« živi v Moskvi, nato se udeleži vojn, bitke na Kavkazu in krimske vojne v Sevastopolu. Dvakrat se poda v Evropo: potuje po Nemčiji, Franciji, Italiji, Belgiji, Angliji in Švici. Posluša predavanja na Sorboni in Collège de France. Vrnitev z drugega potovanja v Rusijo sovpada z odpravitvijo tlačanstva, tako se vključi v izvajanje reforme in leto dni sodeluje pri reševanju sporov med plemiči in kmeti. Nato se ukvarja s pedagogiko in »zagovarja mnenje, da mora šola nuditi obširno znanje in da mora vsestransko razvijati ustvarjalnost otrok« in se prilagajati njihovim željam ter interesom. Zagovarja tudi idejo svobodne vzgoje, šola pa sprva razume kot izobraževalno in ne vzgojno inštitucijo. Kasneje izobraževanju doda še vzgojno funkcijo, ki naj gradi na religioznih vrednotah. Pri štiriintridesetih se poroči s Sofjo Andrejevno Bers, v drugi polovici svojega življenja doživi »duhovno in moralno preobrazbo, ki je bila posledica dolgoletne krize in ukvarjanja z religioznimi, socialnimi in moralnimi problemi«. Odreče se ortodoksnemu pravoslavlju in zahteva vrnitev k prvotnemu krščanstvu. Misli skuša udejanjiti »s preprostim kmečkim življenjem in delom«. V letu 1898 sodeluje v boju z lakoto, ki prizadene ruske kmete, in se zaplete v polemiko s carsko Rusijo. V njegovem poslednjem letu opusti dotedanji način življenja, zapusti družino ter se odpravi na pot uboštva, med katero zboli in umre na postaji Astapovo 7. novembra leta 1910 (Kos 1991: 211; Skaza 170–175).

## 1.2 Ana Karenina (1873–1876)

Tolstojevo nenehno iskanje smisla in Resnice je botrovalo njegovim raznovrstnim pogledom na svet, družbo, družino in sebstvo. Poglobljeno prebiranje Schopenhauerja je preobrnilo njegovo misel ravno v času, ko je nastajala *Ana Karenina*. Schopenhauerjeva filozofija mu je nudila »trdno oporo za umetniško psihološko analizo človekove psihe na osnovi abstraktnih nravstvenih vprašanj«. Nad zgodovinsko percepcijo bi tako prevladala čista filozofija, vendar pa je Tolstojeva priklenjenost na zgodovinsko koncepcijo omogočila, da je v romanu združil družbeno s filozofskim (Skaza 173). Za večino Tolstojevih del lahko rečemo, da spadajo – pogosto obenem – v objektivni, psihološki in kritični realizem (Kos 1991: 212), po omenjenih načinih podajanja fiktivne realnosti pa je Tolstoj posegel tudi pri pisanju obravnavanega romana. *Ana Karenina* tako vsebuje »prikazovanje duševnih stanj, preplaha in kaosa v okviru družinske in ljubezenske drame« – kar znotraj ljubezenskega trikotnika utelešajo Ana, »izgubljena ženska«, Aleksej Aleksandrovič Karenin, njen neoporečen zakonski partner, in Aleksej Kirilovič Vronski, njen ljubimec (Skaza 173) – ter filozofsko poglobljanje v smisel življenja in to, kar življenje presega. Konstantin Dmitrič Levin je pretežno posrednik filozofskih razmišljanj, skozenj – in tudi skoz Ano – opazujemo neodločenost, kdo (oziroma če sploh) biti, biti aristokrat ali biti preprost mužik, in iskanje najgloblje in predvsem trdne, pomirjujoče misli o samem sebi, smislu življenja in o presežnem.

Filozofski roman, kar *Ana Karenina* deloma gotovo je, se lahko »kaj hitro izrodi v roman, kjer pisatelj zgolj razlaga in poučuje«. V takšnih delih postanejo osebe le »obešalniki, na katere obeša avtor svoja stališča in ideje o kaki stvari, ki je že vnaprej določena«. Ideje niso »utelešene«, temveč zgolj »nalepljene«. Pričujoči roman postavlja pred bralca ideje, ki so »organsko vraščene v osebe kot neločljiv del njihove zavesti, njihovega življenja in usode« (Lavrín 146–147). Nasproti uradniškemu in konformnemu življenju Tolstoj postavlja »življenje, utemeljeno na skupnosti enako čutečih, preprostih, z naravo tesno povezanih ljudi, življenje, ki se prilega velikemu ritmu narave, se giblje v njenem taktu rojstva in minevanja« (Lukács 109), in je najbolj navzoče v opisovanju življenja mužikov in v Levinovem trudu, da bi se v to skupnost organsko vključil.

Razdvojenost pisatelja se v romanu kaže v dveh plasteh realnosti, »ki sta si med seboj povsem heterogeni ne le glede svoje vrednosti, temveč tudi glede kvalitete svoje biti«. Skozi to razmerje med miselno naravnostjo pisatelja in takratno zgodovinsko dobo pa se v

središče oblikovanja postavi »neko sentimentalno, romantično doživetje: nezadovoljnost bistvenih ljudi glede vsega, kar jim obdajajoči jih svet kulture lahko daje, in – iz njihovega zavračanja izvirajoče – iskanje in najdenje druge, bolj bistvene dejanskosti narave«, ki je »jamstvo za to, da onstran konvencionalnosti zares obstaja življenje; življenje, ki ga je sicer mogoče doseči v doživetjih polnega in pristnega sebstva, v samodoživljanju duše, iz katerega pa je treba neizogibno znova potoniti v drugi svet« (Lukács 110–111). Ljubezen je v romanu tako tista

»točka, kjer se sile, ki obvladujejo življenje, oblikujejo najbolj konkretno in nazorno. Toda ljubezen kot čista naravna sila, kot strast, vendarle ne pripada Tolstojevemu svetu narave; za to je preveč navezana na odnos med individui in zatorej preveč izolirana, ustvarja preveč stopenj in niansiranj: preveč kulturna. Ljubezen, ki zavzema v svetu zares osrednje mesto, je ljubezen kot zakon, ljubezen kot združitev – pri tem pa je pomembnejše dejstvo združenja in poenotenja kot pa to, kdo se v tem znajde – ljubezen kot sredstvo rojstva; zakon in družina kot vehikel naravne kontinuitete življenja« (Lukács 111).

Vzpostavi se nov »miselni razcep« in ustvarja dodaten »sloj resničnosti, ki je drugima heterogen« in ki ga »[...] ni mogoče spraviti v kompozicijsko povezanost [...]«. Nepatetična ljubezen se v »svetu kulture izživi le kot prilagoditev na najnižjo konvencijo, ki je najbolj brez duha in ideje«. Pristnost življenja se pokaže ob kritičnih trenutkih, »največkrat so to trenutki smrti«, ko oseba »ugleda in dojame nad njim in obenem v njem obstoječe bistvo, smisel svojega življenja«. Vse, kar se je dogodilo pred »doživetjem enosti Karenina in Vronskega ob Anini smrtni postelji«, se izniči, postane nepomembno. Prav tako pa se ta »veliki trenutek« izgubi takoj, ko Ana ozdravi. Konvencija zopet prevlada, živi se »brezciljno in brezbitveno življenje«. Takšni v življenju maloštevilni trenutki se izgubljajo v »brežčasnosti« konvencije (Lukács 111–113).

Tolstoj zavzema »dvojni položaj« (Lukács 114). »Moralist«, oklepajoč se življenja, je od le-tega terjal smisel, še večjo moč pa je tako imela smrt, »ker se je je polnokrvni Tolstoj nagonsko in fizično bal«. Njegov »nerazumljiv« strah pokaže na »pogansko ljubezen do življenja« in odkriva boj, ki se je odvijal v njem. »Kot je dobro znano, je bil Tolstoj obilo obdarjen z vsemi tistimi poltenimi skušnjavami, v katere njegova prirojena moralnost ni privolila in ni mogla privoliti«. S tem problemom razdvojenosti »se je spopadel manj objektivno v *Ani Karenini*, ko je imel opravka z notranjimi mukami Levina. [...] Tolstoj moralist je bil v sporu s Tolstojem človekom in umetnikom« (Lavrin 160–161).

Ko je domnevno odkril »resnico«, je prenehal iskati in se »prelevil v pridigarja po vsej sili«. Misel o smrti, kot je prisotna v *Ani Karenini*, je Tolstoj razvijal v kasnejših delih (Lavrin 162). Ko mu v romanu »analiza in prikaz budnega stanja« nista omogočala razrešitve »skrivnostnosti življenja in smrti«, jo prikaže tudi s pomočjo sanj oziroma blodenj. V uporabi sanj kot nakazila prihodnje usode odzvanja Tolstojeva misel, da »Bog edini ve, koliko najrazličnejših vtisov in misli, ki vsebujejo te vtise, čeprav temne, nejasne, vendar zato nič manj umljive naši duši, se nam porodi v enem dnevu« (Skaza 162–163).

Zgodba romana je podana z »zunanjega gledišča«, kar pomeni, da Tolstoj opazuje dogajanje od zunaj, kot bi gledal »predmet, ki stoji pred njim z razvidnimi obrisi, tako da lahko natančno razločuje in opisuje osebe, dejanja, okolje, govor oseb« (Kos 2001: 102).

Pripoved prične z vodilno temo o sreči in nesreči družin, ki se skozi roman izkaže za posplošitev. S pomočjo življenj konkretnih družin pokaže, da je »sreča ali nesreča posameznega človeka odvisna ne le od njega samega in njegove narave, temveč tudi od drugega, od drugih, od družbenih razmerij, v katera je postavljen posameznik« (Matajc 528–529).

*Ana Karenina* je tudi »kritična podoba meščanskega zakona, družine in družbe« (Kos 1991: 211). Tolstoj »mojstrsko obravnava visoko aristokracijo v Moskvi in Peterburgu« v drugi polovici 19. stoletja (Lavrin 147–148). Kritike ne izreka neposredno, temveč jo vplete v prikaz javnega in zasebnega ter v prikaz njenega trčenja. Nudi vpogled v upravljanje države, vendarle pa njegova kritika sega globlje kot le do struktur državnih aparatov, izpostavi namreč problematiko etičnosti človeka. To je reprezentirano s pomočjo uradnikov. Karenin živi v »samoprevari«, ki se razteza z njegovega javnega delovanja na zasebnost. Na podoben način pisatelj izpostavi »pompozno krščansko ljubezen«, ki je »zgolj predstava za javnost«. Zaigranosti nasproti postavlja »pristno življenje grešnikov in čudakov«. »S skrite pisateljeve perspektive, ki je zares vidna zgolj v oblikovanju življenjskih usod, najdeta milost in srečo samo Levin in njegova mlada žena Kitty: tadva, distancirana od zlagane družbene morale, živita iz pristne ljubezni do bližnjih in iz velike etične odgovornosti, ki jo ta ljubezen prinaša«. Osrednja tema Tolstojevega romana je torej »konfliktno medsebojno razmerje družbene in individualne morale« (Matajc 534–536).

V svojih osebah je Tolstoj upodobil vse tisto, »kar vpliva na polnokrvno nagonsko, fizično in emocionalno plat v ljudeh« (Lavrin 160). Posameznike v romanu je razvijal v

skladu z značajsko kompleksnostjo človeka v svetu, oprijemljivo, »velikokrat se nam pokažejo srečni v svoji nesreči ali nesrečni v svoji sreči« (Matajc 528).

Četudi naslov namiguje, da bo zgodba osredotočena na Ano Karenino, se njena usoda prepleta z usodami drugih. Ob naslovni osebi kot popolnoma enakovreden akter stopa Levin s svojo »tuhtajočo« naravnostjo in v mnogih pogledih preseže zgodbo Ane; Janko Lavrin ga opredeli kot glavnega junaka romana in Tolstojevega dvojnika (148). Tako Ana kot Levin odražata podobo »družbe, v kateri živita, družbena dogajanja in družbeno moralo, saj ta usmerja in vpliva na njuno zasebnost«. Skupno jima je »upiranje« konvencionalnosti, konformnemu načinu življenja po družbeno sprejemljivih predpisih, kar vanju vdihne življenje in pristnost; njuna »psihološka portreta« lahko spremljamo »še v njunem obsežnem družbenem kontekstu«, na eni strani »velikomestne« in drugi »podeželske aristokracije« (Matajc 532). »Oba sta svojevrstna upornika proti družbi, le da je ženska (naključno?) predvsem upornica iz ljubezenske strasti, moški pa je družbi odtujen 'element' predvsem iz zavestne razumske opredelitve in še proti koncu romana tudi iz etično-religiozne intuicije« (536).

»Težko bi našli opis ženske lepote, ki bi se mogel meriti s Tolstojevim portretom Ane«, katero pisatelj, kot meni Lavrin, zaradi nagnjenja k moraliziranju, »obsodi in kaznuje« (148). Pravzaprav se zdi, da se njeno življenje ne bi moglo izteči drugače, kot se je. Okoliščine in družben kontekst, v katerega je postavljena, omejujejo njeno delovanje, saj njene usode ne določajo le »njeni najintimnejši, nagonski vzgibi, marveč tudi njene osebne moralne dileme in hkrati moralne norme družbe, v kateri mora živeti« (Matajc 533).

Lahkoživca Oblonskega, »popolno nasprotje« prijatelja Levina (Lavrin 148), Tolstoj uporabi za prikaz zlaganosti državnih institucij in državnega vodstva, njegovo vestno službovanje pa s sicer običajnimi opisi »družabnih zakonitosti« ironizira do te mere, da se zastavlja vprašanje o »resničnem smislu birokratskega početja« (Matajc 533–534).

O *Ani Karenini* v svojem *Dnevniku pisatelja Dostojevski* pravi: »*Ana Karenina* je popolno umetniško delo, ki prihaja ravno v pravem času, knjiga, ki je popolnoma drugačna od tistih, ki jih objavljajo v Evropi; njena ideja je povsem ruska« (nav. po Skaza 173). Vendarle pa je svet, ki je opisan, »prepleten s človeškimi elementi, ki odmaknejo vsako ostro obrisano zgodovinsko ali nacionalno obeležje«. Ta svet pripada »vsem časom in narodom« (Lavrin 148).

## 2 FILMSKE UPODOBITVE ANE KARENINE

Tolstojeva pripoved je bila v preteklem in sedanjem stoletju mnogokrat prenesena v vizualno obliko. Ameriška in ruska adaptacija sta nastali v družbenih okoliščinah, ki so bile omejujoče in so v prvem primeru posredno, v drugem neposredno, določale kriterije, po katerih naj se režiserji ravnaajo, ko se odločajo za vsebino in način prikaza vsebine. Pri zadnji adaptaciji je režiser izkoristil kulturno raznovrstnost sodobnega časa, znotraj te pa težnjo nenehnega iskanja inovativnih pristopov k delu in zahtevo po unikatnosti.

Prva obravnavana predelava, ki jo je režiral Clarence Brown, je nastala v tedanji želji ameriške produkcije po prikazovanju ljubezenskih, zgodovinskih in podobnih konvencionalno upodobljenih tem, ki se ogibajo razburkanega svetovnega dogajanja. Družbeno-politične okoliščine so vplivale na preoblikovanje zgodbe in na način prikazovanja njene vsebine, ki sta skladna s »klasičnimi« kriteriji hollywoodskega studijskega sistema.

Drugi film, adaptacija ruskega režiserja Aleksandra Zarhiga, se od Brownove adaptacije močno razlikuje. Režim Sovjetske zveze je na drugačen način, a podobno kot ameriška miselnost, omejeval in predpisoval izdelavo in odbiranje tem. Izbira *Ane Karenine*, literarnega dela enega najpomembnejših pisateljev človeške zgodovine, je bila posledica potrebe po vzpostavljanju nacionalnih vrednot, ki bi prispevale k zadovoljstvu zatiranega naroda. Kljub restrikcijam je v filmu viden vpliv takrat že razvitega in uspešnega novega vala v filmski umetnosti, ki je prispeval k drugačnemu pristopu k »sprejemljivi« temi. Predvsem se ta odraža v izrazitih psiholoških intervencijah.

Zadnja obravnavana adaptacija, film britanskega režiserja Joes Wrighta, je od prvih dveh bistveno drugačna. Režiser eksperimentira z vnašanjem gledališke arhitekture in kulis ter gledališke igre na filmsko platno, tako izstopa predvsem estetski vidik upodobitve, a se v nekaterih vidikih, predvsem v podobju oziroma simboliki, ki napoveduje tragično Usodo, še vedno stika s prvima dvema adaptacijama.

## 2.1 Clarence Brown: Ana Karenina (1935, ZDA)

Ameriški črno-bel zvočni film se odpre z bogato gostijo, na kateri moški v ruščini radoživo prepevajo, zamenjava prizorišča prinese umirjeno prepevanje žensk, nato pa se ti skupini združita, ko pridejo moški k ženskam. V nasprotju z romanom v filmu najprej spoznamo Vronskega, šele nato Oblonskega, ki je skupaj z družino v romanu prvi, ki ga Tolstoj opredeli. Kmalu nam režiser ob srečanju Vronskega z materjo ter Ane z bratom med njihovim veselim pogovorom sugerira povezavo z vlakom. Železničarju, ki preverja vlak, nihče razen kamere – kar je za nepoznavalca izvirne zgodbe morda sprva neumestno – ne posveča pozornosti. Rezek zvok njegovega početja vdira v potek dogajanja, a ga ne prekine. Šele ko se delavec zaleti v Ano, se pozornost obrne k njemu in gledalec lahko sklepa, da nam režiser skuša s tem nekaj nakazati. Ko se Ani opraviči, mu pogledi Vronskega, Ane in grofice Vronske sledijo, ko se ti poslovijo, pa kamera sledi gibanju železničarja. Ob njegovi smrti Ana pravi, da je to »zlo znamenje«.

Ana je sicer dobršen del filma precej nasmejana in obenem umirjena, sofisticirana. Ni tako zelo melanholična ali nekako histerična kot na primer v ruski predelavi. Ima odločen izraz na obrazu, čemur verjetno prispevata tudi obrazna struktura in mimika Grete Garbo. Igralka je v ZDA slovela po svojem ugledu, vendar ni prinašala blagajniških dobičkov, njene filme so bolje sprejemali Evropejci. Po zaprtju evropskega trga za ameriške filme ob izbruhu vojne so jo pri studiu MGM, ki jo je sicer odkril, odpustili (Thompson 197; Armes 123). »Greta Garbo je izpopolnila romantični slog igranja, ki je koreninil v nemih filmih in se je ohranil vse do konca 30. let«. Takšen način igranja imenujejo tudi »zvezdniška igra«. MGM ji je skoraj vselej dodelil vlogo usodne ženske, najbolj pa je »slovela po ljubezenskih prizorih, ki so povzemali njen romantični slog. V teh prizorih je pogosto zatopljena vase in v svojo ironijo, ki lahko celo izključuje ljubimca«. Greta Garbo je pogosto s svojo igro »reševala slab scenarij in celo slabo režijo. Če od večine njenih filmov odštejete Greto Garbo, vam ne ostane nič«, je opozoril neki teoretik (Gianetti 300–302).

Medosebni odnosi ponekod nekako niso obravnavani z veliko resnostjo, predvsem odnos med Kitty in Levinom, ki je v filmu zgolj orodje za razpletanje osrednje zgodbe, ki zadeva ljubezenski trikotnik Karenina, Ane in Vronskega. Levin ni prav nič prizadet, njegova obrazna mimika in gibanje ostajata skoraj nespremenjena, ko Kitty nekako nemarno zavrne poroko z njim, njuna igra oziroma odzivi so v tem kadru nenaravni in neprepričljivi. Ta nenavadno igran prizor izstopa, saj je sicer Kittyjina vloga v drugih prizorih odigrana



zadovoljivo. Levin je v filmu precej nasmejan. Četudi gledamo film brez vnaprejšnjega prebiranja Tolstojevega romana, se nam zdi, da je njegova igra enaka ne glede na to, kaj izreče, kako je nagovorjen oziroma v kakšno situacijo je postavljen. Levinova vloga je stranska, v filmu je Kittyjin snubec in kasneje njen mož. Če bi iskali njegovo podobnost s Tolstojevim Levinom, bi lahko rekli, da je od vseh filmov tukaj najmanj podoben »njegovemu« Levinu. Ni »tuhtajoč« in tudi nikakor ne izgleda, kot bi prišel s podeželja, uglajenost se mu poda.

Serjoža je v tem filmu v primerjavi z drugima adaptacijama prikazan zelo pogosto, neredko sodeluje tudi v pogovorih, po vsej verjetnosti zaradi takratne miselnosti ameriške produkcijske hiše in vrednot Američanov tistega obdobja, ki so poudarjale družino. Morda so skušali pozornost odvrniti od Ane, hčere Vronskega in Karenine. *Ana Karenina* je bila skozi proces adaptiranja namreč očiščena vseh dvomov »glede tega, kaj je prav in kaj ni«. V studiu so se dogovorili, da morajo biti omembe nezakonskega otroka povsem izpuščene, da mora biti podoba zakonske zveze prikazana v najlepši luči, in sicer z namenom, da ne bi greh Ane in Vronskega nikomur predstavljal morebitne skušnjave (Robinson 85). Verjetno režiser zaradi tega tudi ni vključil za roman enega bistvenih delov, združitev Vronskega in Karenina ob Anini smrtni postelji. Igralci so sicer zelo šarmantni oziroma simpatični. Osrednji trije junaki v tem smislu izstopajo. Film ni pretirano emocionalen, morda zato, ker igra takratnega Hollywooda sledi posebnemu kodu.

Gibanje akterjev je pogostoma hitro, dogajanje v filmu je zelo zgoščeno, dolg je približno uro in pol. Razvoj tehnične plati filmske industrije v 20. in 30. letih prejšnjega stoletja je privedel do vpeljave zvoka. Leta 1932 so razvili »sistem snemanja na več trakovih, kar je omogočilo, da so bili glasovi, zvočni učinki in glasba posneti na ločenih trakovih ter potem zmiksani na en sam trak [...]«. Premikanje in govor igralcev sta tako postala hitrejša, ni se bilo več treba »previdno premikati in počasi govoriti«, kar je omogočalo »živahnejši ritem« filmov (Thompson 201).

Nekateri kadri so omehčani, kar je značilno za ameriško filmsko produkcijo z začetka 30. let, saj je »večina snemalcev še vedno imela rajši 'mehko' sliko, ki je bila v 1920. letih pomembna stilistična novost«. Mehkoba je bila sicer zmanjšana, a so se režiserji vseeno ogibali močnih črno-belih kontrastov, še posebej, ko so želeli podati »vtis sijaja ali ljubezensko vzdušje« (Thompson 205). Ob zvoku je revolucionarna inovacija v tem obdobju tudi barvni film. »Danes velja barva za realističen element v filmu, v 1930. in 1940. letih pa je bila povezana predvsem s pravljničnimi, zgodovinskimi in pustolovskimi filmi [...]« (202–

203). Obravnavana adaptacija ni barvna, saj se po takratnem mnenju verjetno ne bi skladala z vzdušjem pripovedi. V filmu so kadri ponekod oblikovani s pomočjo poudarjanja globinske perspektive. Nekateri režiserji tistega časa so že ustvarjali »globinske kompozicije z rahlo zamegljenim ospredjem pa tudi z globino polja«. Pristop k filmom kljub tehničnim inovacijam ni bistveno odstopal od klasičnega hollywoodskega pristopa: »ta je še vedno temeljil na pripovednem dogajanju in psihologiji oseb, medtem ko je kontinuitetna montaža zagotavljala prostorsko orientacijo« (205–206).

Kak prizor je romantičen oziroma nekoliko temačen, kar ustvarjajo predvsem pogledi v oddaljeno naravo in pridušena glasba, grajena iz nizkih tonov. Scena in kostumi so zmerno bogati, delujejo uglajeno. Film je bil narejen v času t. i. hollywoodskega studijskega sistema (1930–1945), v najdonosnejšem ameriškem filmskem podjetju, studiu Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Vplivnih studiev, ki so med seboj nesorazmerno pobirali večino dobička, je bilo osem, vsak pa je imel svoje zvezde in svoj način pristopanja k izdelavi filmov (Armes 16). Filmi iz produkcije MGM-ja so bili razkošnejši od drugih hollywoodskih del. »Proračuni za celovečerne filme so v povprečju znašali 500.000 dolarjev«. Razkošen videz je ustvaril vodja scenografije Cedric Gibbons s »svojimi belimi in svetlimi širokimi prizorišči« (Thompson 196–197). David O. Selznick je prevzel upravljanje produkcije in pričel s snemanjem dragih filmov, polnih zvezdniških imen, melodram, ki so bile pogosto posnete po literarni predlogi (Overbey 207). V tem času je Hollywood pričel graditi razločnejšo vlogo v filmskem svetu, ki se razteza še v današnji čas (Armes 15). Prevladovale so zgodovinske romance, razkošni muzikali in družinski filmi. Večinoma so se dotikali veselih tem. Kritikom, občinstvu in akademiji filmskih umetnosti in znanosti so bili ti filmi všeč, zato je studio »množično delal 'kakovostne' filme po hollywoodski definiciji« (Schatz 23). Pogosto so ustvarjali kostumske drame, ki so dosegale uspehe tako s prodajo vstopnic kot pri kritičnih recenzijah (25).

V filmu je malo družbene problematike; le ko se vojaki pogovarjajo o pripravah na morebitno vojno, a tudi ta prizor in vključitev te tematike služita drugemu namenu, in sicer, da se Vronski zave, da ne more sodelovati v vojskovanju, je pa v filmu izrecno prikazano obrekovanje Ane in Vronskega. Za filme, nastale v 30. letih prejšnjega stoletja prikazovanje družbenih problematik (denimo politike, vojskovanja ali totalitarizma) ni značilno, kar naj bi kazalo odtujenost ustvarjalcev od realnosti v takratnem času. Za filme je značilen eskapizem, večinoma ne prikazujejo sprememb, ki so se dogajale na primer v Evropi. Filmska produkcija se je osredotočala predvsem na komedije, muzikle in adaptacije literarnih del (Robinson 7).

Glasba v filmu večinoma ne vdira v dogajanje, sliši se je v pravšnji meri. Občasno sugerira Anina občutja in se tudi povezuje s podobami (na primer s pogledi na tirnice). Izrazitejša je ob samomoru, v njej čutimo ritem gibanja vlaka, čeprav ni sinhrona z njim, prav to pa naredi prizor bolj strašljiv. Prvi zvočni filmi niso pretirano uporabljali »nediegetske razpoloženske glasbe«, novost zvočnega snemanja na več trakovih pa je omogočila »t. i. *simfonično glasbeno spremljavo*, ki je včasih spremljala ves prizor«. Glasbo, ki je odsevala konkretno vzdušje, so pisali skladatelji, »vešči tradicije evropske postromantične klasične« in nevsiljive glasbe. Dodatna orodja, kot so kontinuitetna montaža, scenografija in glasba, so bila »podrejena pripovedi« in niso smela izstopati (Thompson 201–202).

V filmu je občasno čutiti komični pridih. Film je zelo zgodben, zelo narativno naravnano. Malo je psiholoških intervencij ali umetniških eksperimentov; prve prevladujejo v adaptaciji iz leta 1967, drugi v filmu z letnico 2012. Pojavljajo se namigi na prihodnjo tragedijo v obliki vizualnih in zvočnih prvin oziroma simbolov (vlak in železničar, melanholična pokrajina, glasba, Anin povešen pogled, svečniki), vendar prihodnja smrt pogosto odzvanja tudi v izrečenih besedah, – ki sicer niso v kontekstu te smrti, a na drugi pomenski ravni lahko sovpadajo z njo – denimo Serjoževih, ko materi pravi: »*Ti nikoli ne boš ostarela*«, ali ko Ana pravi: »*Nekoč bom sama*«.

Dogajanje tik pred samomorom deluje učinkovito, Brown za »duševni boj« v Ani uporablja v skladu z gibanjem vlaka izmenjevanje svetlobe in sence na njenem obrazu. Prizor režiser tudi dobro sklene. Mrtve Ane ne pokaže, opazujemo lahko le vlak, ki odhaja. Zaključni kader filma je nostalgичen, saj lahko vidimo uokvirjeno Anino podobo.

## **2.2 Aleksander Zarhi: Ana Karenina (1967, Rusija)**

Režiserja tega barvnega ruskega filma povezujejo s socialističnim realizmom v sovjetskem filmu. V času te umetniške struje so sicer prevladovale življenjepisne teme, osredotočene predvsem na »slavne osebe iz revolucije in državljanske vojne, pa tudi velike osebnosti iz predrevolucionarnega obdobja [...]«. Četudi so družbo Sovjetske zveze samoopredeljevali kot brezrazredno, »je bil za ta čas značilen razvoj 'kulta osebnosti'« (Thompson 242–243). V obdobju novega vala v filmu je leta 1961 v politiki »Hruščov začel novo 'destalinizacijsko' kampanjo in si prizadeval za odprtost in večjo demokracijo. Intelektualci in umetniki so se željno odzvali in začela se je oblikovati sovjetska mladinska kultura«. Starejši režiserji, med katere uvrščajo tudi Zarhiga, se niso odpovedali tradiciji. Ko

je Hruščov moral odstopiti, so »nekonformistične filme [so] morali popravljati ali pa so jih prepovedali« (Thompson 422). Med režimom Brežnjeva so modernistični režiserji, kot sta, denimo Paradžanov in Tarkovski, težko uresničevali svoje načrte. V tistem času so adaptirali Tolstojevo delo *Vojna in mir*, ki je postal »uradni simbol sovjetskega filma«. Veljal je za najdražji film in bil zelo uspešen v tujini (424).

Začetek uvede pogled na prvo stran romana, pisanega v cirilici, dodan pa je napis »*prvi del*«, ter ob zaključku slednjega še »*drugi del*«. Pripoved odpre prihod vlaka, ki je počasen, spremlja ga glasba, nihče ne govori, prizor pa traja dlje časa. Film se nadaljuje s srečanjem Ane in Vronskega. V njun pogovor je režiser vnesel izredno hiter preskok oziroma zasuk pogleda kamere na drug konec vlaka. Zvok vlaka je rezek, zelo moteč. Groza ob železničarjevi smrti je v tem filmu prikazana najbolj učinkovito. Nesrečo spremljata grozovito vpitje in tek ženske vzdolž vlaka, prizor je ekspresiven, pogled na žensko je srhljiv. Odlično izraža pretresenost ob smrti človeka, še posebej ker gre za smrt »nepomembne« osebe, ki ima v preostalih filmih skupaj s celotnim dogodkom bolj simboličen pomen, kot pa da bi izražala še nek globlji odnos do smrti in vsega, kar ta odvzame vdovi. Podobno kot pri adaptaciji iz leta 1935 tudi tukaj Ana pravi, da je smrt železničarja »*slabo znamenje*«, pri čemer ji Oblonski odvrne, da je tako razmišljati »*norost*« ter da je pomembno le, da je ona *tukaj*. Navedeni stavek lahko, če poznamo vsebino romana, navežemo na prihodnji razplet.

Na plesu Kitty zavrne nekaj prosilcev, četrtemu tako rekoč od obupa pade v naročje. Glasba, ki spremlja prizor, je ušesu neprijetna, občasno atonalna in izraža nekakšno neuravnovešenost. Kitty je tukaj precej bolj ranjena ob dogajanju kot v prvi adaptaciji. Že v pričetku filma se kaže nekakšno razvrvano vzdušje, podobno pa na to nakazujejo tudi medle, hitre in preskakujoče podobe pri plesu, po katerem sledi hiter preskok v drug prizor, v megleno sanjsko podobo, kjer se s svojimi novimi občutji nahaja Ana. Glasba se prilagodi dogajanju, je pridušena, zavzela je drugo melodijo, a vendarle še vedno odraža neprijetno vzdušje, ki ni romantično, kot bi pričakovali glede na podobje. Nadalje, ko Ana zagleda Vronskega, odkimava, in odkimava, ko zagleda Karenina.

Ko Karenin pozno v noč čaka Ano, da se vrne domov, se prvič kamera spoji z gledališčem igralca. Karenin v svojih mislih opazuje Ano in Vronskega, šele nato se v njegovem pogledu postopno odkrije družba, ki ju obdaja. Podoben prizor spojitve srečamo, ko se Levin vrne z obiska Ane domov in v Kitty sproži obup. Njen odziv je sicer videti precej manj obvladan – Karenin se v svojih čustvih zadržuje –, tako da prizor izraža histerijo. To histerijo bi lahko pripisali tudi Levinu, saj nadalje vidimo, da si tovrstno gledišče delita oba.

Sprva režiser sugerira, da se je obup naselil v Kitty, saj njen pogled, spojen s pogledom kamere, prične krčevito begati po hodnikih njune hiše. Ta pogled se nato brez opozorila zlije z Levinovim, ki po histeričnem teku pogled usmeri skozi vrata na vrt in stopnišče, na vrhu katerega stoji obupana Kitty.

Ana je ob vrnitvi domov dobrovoljna, spusti lase, se brezskrbno razteguje. A temu kmalu v postelji pred spanjem sledi dvom in ugotavljanje svojega položaja: »*Prepozno je*«. Nasmehi se, glasba postaja vse bolj grozljiva in je skladna z Aninimi nadaljnjimi mislimi. V sanjskem prizoru sta Ana in Vronski v objemu, v siju ognja, pri čemer Anin izraz ne izraža pretirane sreče, temveč se že kaže obup, tudi glasba temu pritrjuje. S tem izrazom na obrazu odsotno pravi, da je vsega konec, Vronskemu pa: »*Nikogar nimam, le tebe. Zapomni si to*«. Vronski v Aninih očeh reagira napačno, ko ji pravi o svoji srečnosti: »*Kako naj bi pozabil to, kar je vse moje življenje? Za trenutek srečnosti*«. Ana ogorčeno odvrne: »*Srečnosti?*« in mu zabiča, naj nikar ne izgovori nobene besede več.

Vpliv novega vala se odraža v pričujočem filmu, posebno če ga primerjamo s filmom Clarenca Browna, ki sledi klasični zgradbi in klasičnemu načinu pripovedovanja. Po vojni so »*flashbacki*« postali običajen element v filmih, »zdaj pa so jih režiserji uporabljali [še] za poudarjanje duševnega stanja junakov«. V filme so avtorji vnašali »čedalje več fantazijskih in sanjskih prizorov. Vse te mentalne podobe so postale veliko bolj razdrobljene in kaotične kot nekdanje. Režiser je lahko pretrgal pripoved s prebliski iz druge realnosti, za katere šele polagoma odkrijemo, da so spomin, sanje ali fantazija« (Thompson 405).

Vse v filmu nakazuje na končno tragedijo. Vronski v svojih mislih gleda, predvidevamo, Anino podobo in se drži za vrat. Oči so steklene, boljčijo z obupom, začudenjem. Še v istem prizoru v tišini odjekne strel. V naslednjem kadru sledijo pomenljive besede Oblonskega: »*Vidiš, ne morem sprejeti življenja brez ljubezni*«, vendar izrečene v povsem drugem kontekstu in vzdušju. Dogajanje je umeščeno med drevesna debla, kjer je svetlo in prepevajo ptice. Besede so odraz zadovoljstva Oblonskega, ki je skupaj z Levinom na lovu. Med drugim govorita tudi o matematiki in ženskah: »*Ne glede na to, koliko preučuješ ženske, se vedno najde kaj novega. Zato je najbolje, da jih ne preučuješ. Neki matematik je dejal, da užitek leži v tem, da resnico iščeš, ne da jo najdeš*«. Ko Oblonski Levinu pravi, da mu zavida njegov način življenja, se v kadru nad njima pokažejo oguljena drevesa brez listja v krošnjah. Pomenljive izreke lahko slišimo skozi vso filmsko dogajanje. Tako na konjski dirki Karenin nekomu na vprašanje, če sodeluje na dirkah, odvrne, da ne, ker se »*ubada z drugo, bolj nevarno dirko*«.

Podobe narave so v tem filmu najbolj presunljive. Prikazana je meglena pokrajina, v kateri so kosci razvrščeni in postavljeni tako, da gradijo močno perspektivo, vidne so ostre zareze njihovih osenčenih kos na svetli podlagi. Ob Levinovem sprehodu v ozadju slišimo rusko glasbo. Ob glasbi režiser z določenimi zvoki nakazuje, izpostavlja ali ustvarja občutja. Ko Ana, denimo, govori o nosečnosti in o ljubezni do Vronskega kot njeni sreči, v ozadju slišimo grmenje.

Dolly ne more povezati Ane z »grehom«. Greh pri tem verjetno razume v smislu, kot ga vidi v svojem odnosu z Oblonskim. Vzporejanje Ane in brata Oblonskega bi bilo napačno. Stični točki med njima sta njuna sorodstvena zvezanost in njuna »nezvestoba«, ki pa ima povsem različen pomen tako v očeh opazovalcev kot v njunem dojetanju le-te. Postavljena sta v različna konteksta, povsem drugače se odzivata in povsem različno rešita problem »nezvestobe«. V kočiji spregovorita o Anini situaciji. Sama se zaveda tega, da je »izgubljena«, kot pravi, Oblonski pa meni, da bo to stanje duha prešlo. Strinjata se, da je v zakon vstopila, ne da bi spoznala ljubezen. V tem sta si skupna – se razumeta. Vendar pa Oblonski svojega položaja ne dojema tako, kot svojega dojema Ana, zato se mu tudi zdi, da mora Ana le prebroditi krizo, kakor jo je on. Oblonski skozi Anino situacijo išče izgovore zase in išče rešitve za svoj položaj. Pravi, da je vedno najti pot iz vsake situacije. Ana mu pritrdi, vendar se njuno strinjanje niti najmanj ne sklada, čeprav se morebiti zdi tako. Kolikor sta med seboj povezana, kar je bolj opazno v filmu iz leta 2012, sta med seboj tudi zelo oddaljena, kar je sploh izrazito v pričujočem filmu. Ko Oblonski Levinu pravi o Anini situaciji, pojasnitev zaključí s tem, kako se je Ana sedaj umirila, kako je spokojna. To, v nasprotju z Wrightovim filmom, kjer sta brat in sestra močno povezana, kaže, koliko Oblonski ne razume Aninega trpljenja in svojo situacijo nekako projicira nanjo in ne vidi njenega obupa. Ana je podobno kot Oblonski našla rešitev za svoj problem, vendar je ta za razliko od tiste, ki jo ima v mislih Oblonski, dokončna. Pri Oblonskem je ta rešitev krožna, ciklična oziroma je vedno začasna. »Težava je v tem, da Ana svojo nezvestobo jemlje zares« (Matajc 538).

Ob srečanju trojice ob smrtni postelji se kaže Kareninova vera. Po tem dogodku se Karenin sesede na zofo, Vronski pa stoji sredi prazne sobane, dolgo trajajočo praznino in tišino nato prestreli pok strela. Sledi podoba cerkvenega reliefa, oltarja in ikon ter ikonostasa, v ozadju slišimo cerkveno glasbo. Ko takoj po strelu ugledamo te podobe, menimo, da bomo – če ne poznamo knjižnega izvornika – priča pogrebu Vronskega, a prizor odkrije poroko med

Kitty in Levinom. Pričenja se zakon, medtem ko nekje drugje odmira. Med prikazom obreda poroke se pogled kamere pogosto usmeri v ikoni z upodobitvijo Jezusa oziroma Marije.

Način hoje sicer živahnega Serjoža v bližini Karenina odraža očetovsko avtoriteto, ki pa v filmu ni nikjer konkretno prikazana ali izražena tako, kot je, denimo že kmalu na začetku filma iz leta 2012. V filmu slišimo precej francoskih stavkov, tudi nekaj nemških, ki so uporabljeni, ko Ana kara Serjoža, uporabljajo pa tudi angleščino. V filmu je vseskozi prikazana družba in z njo obrekovanje, posmehovanje in domnevanja. Film se malenkostno dotakne politike in gospodarstva.

Ruska različica je edina, v kateri dejansko čutimo za Rusijo nemalokrat reprezentativno lastnost okolja – mraz, prisoten na obrazih igralcev in viden v topli sapi, ki prihaja iz njihovih ust. Tega v filmih iz leta 1935 in 2012 ni, kar nakazuje tudi na predvsem studijsko izdelavo in na povsem drugačno okolje oziroma podnebje, v katerem sta bila filma snemana.

Prvi prizor Vronskega in Ane v Italiji ju pokaže, kako objeta odhajata vstran od kamere, ta pa nato pogled usmeri v tla, kjer zagledamo suho listje. Bivanje v Italiji je predstavljeno idilično, uporabljene so svetle, barve, beli odtenki (bela oblačila, arhitektura, bela konja), vnešen je pogled na neskončno pokrajino, ki trenutno srečo kaže kot brezkončno. Dialoga v prikazovanju te sreče ni. Simbolika je v tem filmu zelo močna, ne ustvarjajo pa je le podobe ali predmeti, kot so na primer sveče oziroma svečniki, temveč tudi glasbena podlaga in drugi zvoki. Zvočni simbol lahko »navzema prek resničnega videza mnogo širši in globlji pomen«, izrazit pa je, ko se v bolečino junakinje zareže »kričeč in prodoren zvok železničarjevega kladiva, ki preverja tračnice« (Martin 65).

»Čisti simbol« prizoru omogoči, da očiščen vseh primerjav in vzporejanj, vključen v dejanje, »razen neposrednega pomena« podaja še »globljo in obsežnejšo vrednost«. V prvo skupino Marcel Martin uvršča simbole, ki temeljijo na »sami kompoziciji slike, kjer je režiser [...] umetno združil dva izseka resničnosti, ki dajeta skupaj nov pomen«. Ti simboli temeljijo na nasprotju »med človekom in njegovim prizoriščem«. Drugo skupino tvorijo simboli, »ki nastanejo s simboličnim kadriranjem«. Tretji pa je »kontrapunkt med dvema dejanjema v isti sliki«. Najzanimivejše simbole pa Martin povezuje z abstrakcijo in jih deli na likovne, dramatične in idejne, pri čemer prvi nastanejo, kadar neko gibanje predmeta spominja »na drugačno gibanje ali vzbudi nov vtis ali čustvo«. Dramatični simboli so najpogosteje uporabljeni simboli v filmih, in »prispevajo k razvoju zgodbe s tem, da pomagajo gledalcu k večjemu razumevanju«. Zadnji v skupini teh simbolov pa so idejni in »daleč presegajo meje

filmske zgodbe in nekako kažejo režiserjev odnos do najvažnejših človeških vprašanj« (Martin 52–54).

Levinova razmišljanja so v filmu povzeta v enem zamahu. V skladu z romaneskno podobo je postavljen v osamljeno pokrajino, ki nekako izraža stanje njegovega duha. Med srečanjem Ane in Levina v zadnji četrtini filma Levin govori o bližini samomora. Ana mu odvrne, da jo je pred obupom rešila sama ljubezen, čeprav se na koncu izkaže, da je ta ljubezen lahko obenem rešitev in poguba, radost in žalost, življenje in smrt. »Motiv samomora se tako ponavlja tudi v zgodbi drugega junaka romana. Med Aninim in Levinovim razmišljanjem torej obstaja vzporednica, misel o samoizničenju, ker oba občutita, da je dano življenje neznosno« (Matajc 542).

Vronski odhaja zdoma, pri čemer Ani ni povedal, da bo odšel. Takrat prične novo življenje Ano spominjati na staro življenje s Kareninom, ko je bil ves čas zdoma. Vendarle pa v tem, da »ne more več živeti tako«, leži druga težava, ki je ljubezen do otroka, obenem pa jo spremlja še strah pred zapustitvijo, ki ga sproža ljubosumje.

Ko se Ana v zadnjih trenutkih življenja pelje proti železniški postaji, režiser v ta prizor vnaša podobe križev na cerkvenih kupolah. Ana se sprašuje: »Čemu vse te cerkve? Ti zvonovi? Te laži? Samo zato, da prikrivajo dejstvo, da se vsi med seboj sovražimo.« Razmišlja o sebi in svojem odnosu do moškega, ki ga ljubi: »Moja ljubezen je vse bolj strastna in egoistična, medtem ko njegova pojenja in temu ni pomoči [...]«. V skladu s filozofskim vrhuncem, ki se odvije tukaj, ob koncu filma, še pravi – s čimer režiser dobesedno povzema Anine misli v romanu – »Kaj nismo vsi samo zato vrženi v ta svet, da se sovražimo med seboj in da zato mučimo sebe in druge?«. V filmu je med drugim ekspresionistični pridih ustvarilo izmenjavanje svetlobe in sence. Sence so kot »prisposoba Usode«. Odsevi luči vlaka begajo preko Aninega obraza, ki razmišlja o samomoru, kar učinkovito nakazuje »tragični boj med smrtno utrujenostjo in željo po življenju« (Martin 32). Zaključek Aninega življenja tako režiser spelje podobno kot v drugih obravnavanih filmih.

### **2.3 Joe Wright: Ana Karenina (2012, Velika Britanija)**

S svojim uvodnim prizorom film gledalca postavi v gledališče, kjer lahko spremlja dogajanje na odru, na katerem kot prvi igralec nastopi Oblonski. Dogajanje je humoristično, veselo in poskočno, to vzdušje pa v filmu z izjemo žalostnih oziroma tragičnih okoliščin



prevladuje. Neznačilna za sodoben film je pretirana uporaba mimike in telesne razgibanosti. Gibi igralcev in njihov način govora so nemalokrat ostro odsekani, kar spominja na gibanje in govor gledaliških igralcev. Igra zato ponekod izpade nenaravno, kar je bil morda namen režiserja, da bi skupaj z učinkovito podobo scenografije pričaral gledališkost filma. Osrednji prostor dogajanja je gledališki oder v različnih preoblecak.

Material za filmsko ustvarjanje sestavljajo predmeti in telesne funkcije. S pomočjo le-teh (mimika, gibanje telesa in udov) lahko režiserji na »najbolj neposreden in pristen način« izrazijo človekove misli in čustva. Če smo natančni opazovalci ljudi ter njihovega obnašanja v bližnji okolici, lahko v filmih prepoznavamo nenaravne gibe, ki so sicer pri večini igralcev uporabljeni zmerno. Vsakodnevna mimika je neizrazita, težko namreč ločimo nasmeške mnogih vrst. Mimika naj ne bi izražala »točno določenega pomena«. Večinoma jo lahko razumemo zgolj v okviru določenega dogajanja. Bila naj bi odraz vzgoje. Za civiliziranega človeka ni sprejemljivo, če osebne želje in čustva izraža brez zadržkov. »V dobrem umetniškem delu pa mora biti vse jasno – če se prikaže kaj nerazumljivega, mora biti razumljivo nerazumljivo – in zato mora biti človekova mimika na platnu preprosta in nedvoumna«. Temu je tako, saj naj bi umetniško delo vedno »pojasnjevalo, bistrilo in jasno ponazorilo upodobljeni predmet«. Večina povprečnih igralcev razvije lastno mimiko, na katero se občinstvo »zlahka navadi, ker je na neki način zelo 'filmska'«. Vendarle pa nekateri teoretiki menijo, da je takšno mimiko potrebno zavreči kot neumetniško, ker je »ceneni trik za prenos želenega duševnega stanja v jezik vizualnih stereotipov« (Arnheim 94–96). Filmska oblika igre je v govoru in gesti večinoma »manj bahava od odrske igre«. Realističnim filmom je bližje zadržanost; po drugi strani pa »komedije, muzikali in kostumske drame pogosto spodbujajo 'odrski' slog« (Naremore 115). Zvočni film je uporabo nenaravne igre precej zmanjšal. »Dobri igralci in režiserji pa so pokazali, da se najboljše učinke skoraj vedno doseže, če se kar najmanj 'igra'«. Gledališčniki zaradi slabših avdiovizualnih pogojev morajo igrati bolj poudarjeno. Še posebej ruska kinematografija je spodbudila k omejevanju »igre obraza« in uporabi »igralca kot enega od 'rekvizitov', izbranega zaradi svoje tipičnosti; dopuščeno mu je doseči učinek le s svojo prisotnostjo, umeščeno v ustrezen kontekst«. Prav zaradi tega igra ni edino »sredstvo za izražanje duševnega stanja« (Arnheim 97). Za prikazovanje psiholoških stanj so v filmu prav tako uporabni dogodki, »drobci akcije«, in »neživi rekviziti« (99–100).

Film spominja na muzikal, predvsem zaradi gibanja, izstopajočih kostumov, za katere je kostumografinja Jacqueline Durran prejela nagrado Oskar, izražanja, pretočnosti prizorov in

pa tudi zaradi izrecnega namigovanja na strukturo muzikala, ko, denimo, veliko število uradnikov pri Oblonskem v ritmu, izpeljanem iz gibanja in sopihanja vlaka, pečati dokumente, režiser pa v dogajanje vključi tudi glasbenike z inštrumenti.

Domiselno je prelivanje kadrov oziroma prizorov, pri čemer režiser v nekaterih primerih res izvrstno med seboj poveže oddaljene kraje in oddaljen čas ter dogajanje. Kamera se giblje hitro, če pa so okoliščine oziroma situacija, v kateri se igralci znajdejo, umirjeni, se seveda gibanje kamere upočasnjuje.

V filmu nastopa nekaj izvrstnih igralcev, ki zasedajo predvsem stranske vloge. Ruth Wilson, gledališka in filmska igralka, ki zaigra v vlogi princese Betsy, je odigrala vlogo Jane Eyre, sicer v televizijski mini seriji iz leta 2006, a vendarle ostaja njena igra skupaj s celotno serijo odlična in velja za dosedaj najboljšo upodobitev romana Charlotte Brontë. Nekoliko pomembnejšo vlogo ima Kelly Macdonald, ki igra Dolly, v preteklosti pa je zaigrala, denimo v danes že kulturni adaptaciji (1996) romana *Trainspotting* Irvina Welsha z istim naslovom. Verjetno najboljša igralka v filmu Joea Wrighta pa je Emily Watson, v vlogi grofice Lidije Ivanovne, ki je nastopila v mnogih filmih Larsa von Triera, ki svoje delo kljub manjši vlogi dobro opravi. Je edina med igralci – morda bi lahko k njej prišteli še Juda Lawa, ki med osrednjimi junaki najbolj slovi po kvalitetni filmografiji –, ki igra bolj naravno, umirjeno oziroma zadržano, čemur lahko botruje tudi filozofija lika, izhajajoča iz literarne predloge. Oblonski ima najbolj komično vlogo, kateri verjamemo in se pogosto nasmejimo. Vronski je v tem filmu zaigran kot velik, nekoliko nadut zapeljivec.

Redki izvengledališki prizori so povezani na primer z Levinom. Skozenj se režiser naveže na rusko pokrajino preko megle. Megla sredi osamljene pokrajine, rusko petje in skupina koscev gledalcem skušajo približati romaneskni svet in duh ruskih filmarjev, vendarle pa to ni ruska megla, ki jo tako dobro, nezamenljivo s svojimi filmi ustoliči ruski režiser Andrej Tarkovski.

Globoka povezanost Ane in Vronskega je razvidna iz njunega plesa, ko se čas zanju ustavi, ko sta na plesišču sama, eden z drugim v množici. Režiser je trenutek zaustavil z zamrznitvijo plesalcev okoli para, jih nato zatemnil, da so povsem izginili s plesišča. Ples izrazito zapečati usodo Wrightove Ane, ko v steklenih dvoranskih vratih ugleda lastno podobo skupaj s podobo vlaka, obenem pa Karenin prvič zazna nekakšen odklon v ženinem obnašanju, kar v njej ob zavedanju svoje naklonjenosti do Vronskega prebudi še dodatna nemirna čustva. Sicer pa se nestanovitna občutja pričnejo v filmu kazati precej bolj zgodaj,

kot denimo pri Brownovi *Ani Karenini*, a še vedno kasneje kot pri *Ani Karenini* Aleksandra Zarhiga. Britanski film je edini, ki večkrat vključi nazorne erotične prizore.

V filmu je nekaj omemb družbenih vprašanj. Na svojstven način je predstavljeno obrekovanje prešuštnikov. Enak je motiv udarcev po vlaku, pri čemer se Ana izrecno sreča iz oči v oči s povsem počrnjenim železničarjem na sneženi podlagi zmrznjenega vlaka. V enem samem prizoru se pojavi svečnik, ki ga zopet lahko razumemo kot simbol, saj ni zgolj del mizanscene, temveč izstopa iz ozadja. Prizor Aninega samomora je podoben filmoma iz leta 1935 in leta 1967, saj napetost in Anin duševni boj ustvarja izmenjavanje kadra z Ano in kadra s premikajočim se vlakom, pri čemer Anin obraz izmenjujoče razsvetli svetloba iz oken vlaka oziroma ga pokrije senca, ta učinek pa se nadaljuje še v prizoru, ko Ana že mrtva leži v temi tirnic.

Prizori na koncu filma zaključijo zgodbe pomembnejših akterjev pripovedi. Levin je med svojimi kosci, Oblonski pri družini – a zopet ne celostno, tokrat zaradi sestrine smrti –, sredi travnika sedi s knjigo v rokah Karenin, obdan s šopi belih cvetic, nekje v bližini pa se podita Ana, hči Ane in Vronskega, ter Serjoža. Ta prizor filmu odvzame moralistični pridih in učinkuje sanjsko. Ko se kamera postopno odmika od igralcev in travnika, vidimo, da je prizor postavljen v gledališko okolje, tako se režiser do konca filmskega traku ne odreče osrednji estetski ideji, gledališkosti filma, in ga konča, kot ga je pričel, s frontalnim pogledom na oder.

## 2.4 Kostumska drama

Vse tri filme bi lahko uvrstili v žanr kostumske drame. Le-te so večinoma adaptacije literarnih del »priljubljenih klasikov«, denimo Jane Austen ali Charlesa Dickensa, ali pa snov jemljejo iz življenja slavnih umetnikov in vladarjev (Vincendeau 293). Gre za filme, ki rekonstruirajo zgodovinsko preteklost. Kostumi so skupaj s prizoriščem del mizanscene, zato jih teoretiki neredko razumejo kot »pasivne elemente v prizoru« in ne kot »dejavnike pri ustvarjanju celotnega 'videza' ali sloga«. Ustvarjalno vlogo zavzemajo režiser in osebe, »ki v sodelovanju z režiserjem oživijo njegovo 'umetniško vizijo'«. Kostumi in prizorišča »zagotavljajo kontinuiteto, poustvarjajo zgodovinska obdobja, označujejo lik, ustvarjajo skladen občutek za prostor« in podobno, zato imajo pomembno vlogo pri ohranjanju pripovedne enotnosti. Strah pred prevlado kostumografije je pričel izrabljati t. i. avtorsko teorijo, ki poudarja »režiserjev nadzor nad mizansceno« (Cook 191).

Ob tem, da so kostumografijo namenoma potisnili v ozadje in jo pri tradicionalnih žanrskih analizah zapostavljali, saj so filmske študije namesto »analize vizualnih kodov« preferirale »ukvarjanje z delovanjem pripovedi in ideologije v klasičnem Hollywoodu«, so vplivni feministični diskurzi »poudarjali negativne plati erotiziranega ženskega telesa v klasičnem Hollywoodu«. Kostum so razumeli kot sredstvo za »moške voajeristične in fetišistične fantazije«. Danes je kostum pridobil več pozornosti teoretikov – in predvsem pozornosti gledalk, čeprav se tudi moški čedalje bolj zanimajo za »modo« v filmih –, a očitek, da prestižna kostumografija odvrta pozornost od pripovedi, ostaja (Cook 191).

### 3 BESEDE IN SLIKE

Književnost jezik navadno uporablja za »opisovanje konkretnih dogodkov«, ki sporočajo, »kaj osebe v zgodbi počnejo in razmišljajo, kakšna je okolica«. Ko ljudje spregovorijo, se pogovor »vrti okoli zelo konkretnih zadev«. Med književnostjo in filmom v tem pogledu ni bistvene ločnice. »Literatura za opisovanje uporablja besede, film pa slike« (Arnheim 100). Tako literatura kot film imata temelj v »videnju, gledanju oziroma ustvarjanju podob«. Bralci na podlagi prebranega ustvarjajo posredne »mentalne podobe«, ob ogledu filma pa gledalec prejema neposredne »vizualne podobe« (Zorman 17).

Ruski formalisti so trdili, da »film mora zajeti bistvo, ne pa zgolj površino realnosti, ki je polna nepomembnosti«, pri tem pa so poudarjali vlogo montaže (Gianetti 175). V 30. letih prejšnjega stoletja so se v Hollywoodu uveljavili posebni filmski kodi. Gre za »skupek vodil o mizansceni, kadriranju in predvsem montaži, ki poskrbi za povezavo prostora in časa iz pripovedi in za artikulacijo izmišljenih junakov, kar gledalce pritegne in zbega«. Nekateri teoretiki trdijo, da je za klasično strukturo pripovedi v filmu poglavitno ustrezno zaporedje posnetkov. Učinek potegne gledalca v »dogajanje, da za hip preneha dvomiti [...] in pozabi, da je sredstvo reprezentacije umetno«. Klasično strukturo pripovedi imenujejo tudi »realistično« (Kuhn 45) in jo gotovo lahko prepoznamo v obravnavanih filmih. Takšni strukturi botruje že sama struktura romana, ki učinkuje, če je upošteevano logično zaporedje dogodkov. Adaptacija je na nek način že takoj odstopanje od literarnega izvornika, saj sama ni izvornik, temveč v najboljšem primeru približek. Bolj konkretna odstopanja, v našem primeru izpust nekaterih pomembnih dogodkov zaradi družbene konvencije, različen pristop k postavitvi prizorišča, načinu igranja in podajanja misli ter čustev, nujno ne povzročijo razpada dogajanja in s tem oblikovanja kakšne drugačne oblike strukture.

Zgodba se vrti okoli »temeljne strukture uganke in njene rešitve«. Ob začetku se zgodi nekaj, »kar poruši obstoječe ravnovesje v izmišljenem svetu«. Pripoved mora do svojega razpleta, ki je v »vzpostavitvi porušenega ravnovesja«, priti prek logike vzrokov in posledic oziroma tako, da se dogodki navezujejo eden na drugega. »Klasična pripoved postopoma, bolj ali manj linearno napreduje proti očitno neizbežnemu razpletu«. Grajena je na podlagi »verjetnosti izmišljenega sveta, o katerem govori pripoved, in naporih njenih junakov«. Akterji klasične pripovedi so navadno liki s prepoznavnimi osebnimi značilnostmi in željami. »Pomembna značilnost klasične pripovedi je tudi vzpostavitev osrednjega lika, junaka. Njegova dejanja namreč omogočijo končni razplet pripovedi. Dejanjem pa verjamemo ali ne

na podlagi izrisa osebnosti določenega junaka«. Klasično pripoved najpogosteje srečamo v književni obliki romana (Kuhn 45–46).

»Tekst ni objekt, je subjekt«, se odvija in oživlja pred našimi očmi. Tako je bralec pravzaprav »soustvarjalec, ne le sprejemnik«. Film ne more delovati na način, na kakršnega deluje literatura, velja pa tudi obratno. Za analiziranje filmske umetnosti lahko uporabljamo literarne metode, ki obravnavajo obliko, ritem, podobe in simboliko. Kriteriji so tako lahko podobni, vendar pa se razlikuje pristop k analiziranju. Svojo obliko je film ustvaril s spajanjem literarnega in vizualno-umetniškega (Dick 269).

»Razlikovanje med filmom in literaturo postane zamegljeno, kadar je film adaptacija nekega literarnega dela«. Ker je original običajno postal paradigma, je filmsko delo kritizirano že vnaprej oziroma gledalec film sprejema s predsodki. Dick poudarja, da režiserjev namen ni vedno zgolj prenos literarne zgodbe na platno. Tudi tiste adaptacije, ki so bile ustvarjene z namenom zveste upodobitve, so verzije originala in niso original. Kot vemo, lahko eno literarno delo navdihne mnogo adaptacij (276), kar velja tudi za *Ano Karenino*.

Filmska adaptacija se vedno razlikuje od literarne predloge. Režiserji si večinoma prizadevajo ohraniti izvorni duh, atmosfero knjižnega dela; ostaja naj bistvo. To lahko izvedejo, četudi spremenijo ali odvzamejo osebe in dogodke in dodajajo nove in tudi če spremenijo zaključek zgodbe. Lahko pa se režiser odloči za natančen prenos leposlovnega dela na filmski trak, a se mu morebiti s tem izmuzne bistvo, ki ga je delo skušalo podati (Dick 276).

Filmski režiser pri romanopiscu išče like, zaplet ter vzdušje. Robert Bresson je o adaptiranju literarnega dela na filmsko platno izjavil, da »namerava knjigi slediti stran za stranjo, če že ne stavek za stavkom [...]«. Nekateri režiserji literarnim delom pripisujejo absolutno superiornost, saj menijo, da so »junaki in pomen njihovih dejanj globoko odvisni od pisateljevega sloga, so vanj tako rekoč zapisani [...]«. Četudi se režiser odloči za takšno vrsto adaptacije, mora biti pri tem ustvarjalen. Adaptacija, ki jo v današnjem času pogosto zavržemo kot »sramoten zasilni izhod«, je bila v filmski zgodovini »stalnica« (Bazin 61–64). Bazin meni, da problem adaptiranja literarnih del ne tiči v estetski vrednosti oziroma v »filmu kot umetnosti«. Zgražanje nad adaptacijami, dodaja, je absurdno, »kajti ne glede nato, kako približna je neka adaptacija, ta pri manjšini gledalcev, ki izvirnik ceni in pozna, ne more škoditi knjigi. Pri tistih, ki ga ne poznajo, se zgodi ena od dveh stvari: bodisi bodo s filmom, ki je prav tako dober kot kateri koli drug, zadovoljni, bodisi si bodo želeli spoznati predlogo, s čimer lahko literatura samo pridobi«. Teoretik je razočaran nad tem, »kako film ravna z

literarnim kapitalom«. Roman je namreč bolj razvita umetniška oblika kot film »in naslavlja razmeroma kultivirano in zahtevno publiko, filmu ponuja bolj kompleksne like, na področju odnosov med obliko in vsebino pa doslednost in pretanjenost, ki ju platno ni vajeno« (73–74).

V začetku je literatura vplivala na razvoj filma, ki bi bil gotovo drugačen, če tega vpliva ne bi bilo. Zanimivo je, da je kmalu po »uveljavitvi osnovnih načel filmske umetnosti [...] film s svojimi dosežki začel vzajemno vplivati na literaturo«. Hollywoodski ustvarjalci so ugotovili, da so filmske adaptacije gledalcem privlačne, da večajo dobiček in so tako manj tvegane kot filmi z velikimi proračuni, posneti na podlagi izvirnega scenarija (Rudolf 19–20).

Matevž Rudolf z izbranimi naslovi filmskih adaptacij, med katerimi omeni tudi dva filma britanskega režiserja Joesa Wrighta, *Prevzetnost in pristranost* ter obravnavano *Ano Karenino*, pokaže na globalni vpliv ameriške industrije, saj meni, da »se evropske filmske adaptacije le v redkih primerih odvrtaajo od načel globalnega filmskega sloga, ki jih diktira Hollywood (70–71).

Zvestoba pri adaptiranju ne pomeni nujno »podrejanja nekim tujim estetskih zakonom«. Roman uporablja »lastna sredstva, njegova snov je jezik, ne podoba«. Razlike med strukturo romana in filma otežujejo iskanje enakovrednosti. Režiser, ki si prizadeva za čim večjo podobnost z izvirnikom, mora biti iznajdljiv in poln domišljije. »Iz istih razlogov, zaradi katerih dobesedni prevod ni vreden nič in je preohlapien prevod vreden obsojanja, mora dobra adaptacija uspeti pri podajanju bistva črke in duha izvirnika«. Bolj ko literarnost gradijo specifične, za roman odločilne prvine, težje je ustvariti adaptacijo, ki ne bo omajala ravnovesja med temi prvini in s tem bistva teksta, obenem pa je potrebne več ustvarjalne nadarjenosti »za rekonstrukcijo dela in vzpostavitev novega ravnovesja, ki ni identično, temveč enakovredno izvirnemu«. Bazin še pravi, da se tisti, »ki si v imenu domnevnih zahtev platna najmanj prizadevajo za zvestobo predlogi, izneverjajo literaturi in filmu obenem« (76–77).

Dobro literarno delo, kot je, denimo *Ana Karenina*, je težko adaptirati. Veliko režiserjev se zato raje odloči za priredbo povprečnega dela (Gianetti 440), »kajti le malo ljudi se bo razburjalo zaradi sprememb, ki so potrebne v filmu, če sam vir ni najboljše kakovosti«. Veliko takšnih filmskih adaptacij je boljših od literarnega izvirnika. Nekateri teoretiki so mnenja, da vrhunskih umetniških del ni mogoče adaptirati tako, da bi s tem presegli »popolni umetniški izraz« izvirnika; »priredba je nujno slabša [...]«. Razmišljanje izhaja iz predpostavke, da uporabljata literatura in film različna sredstva in da imata različen način reševanja problemov. »Stopnja zvestobe« književnemu delu določa, »za katero od treh vrst

priredbe gre: svobodno, zvesto ali dobesedno. Seveda imamo te kategorije samo zaradi prikladnosti, kajti v praksi se večina filmov uvršča nekam vmes« (442).

Režiserji za svoje filme elemente jemljejo tudi iz realnosti, »a končni pomen njihovih filmov se opira bolj na razporeditev teh elementov kakor na njihovo objektivno vsebino«. Kombinacije napotujejo na »določeno idejo s posredovanjem metafore ali asociacijo več idej«. Pomena zato ni iskati v podobi, temveč v njeni senci, »ki jo montaža projicira na gledalčevo zavest« (Bazin 33–34).

Matevž Rudolf opozarja na togo obravnavanje filmskih adaptacij literarnih del. Poudarja, da zaenkrat še ni konsistentne metodologije, ki bi adaptacije obravnavala kar se da celostno, vendar ne le z vidika adaptiranja, torej s primerjavo literarnega in filmskega dela, ki išče zgolj odmike filmske pripovedi od romaneskne, temveč tudi z vidika same filmskosti. Pristop, ki ga predlaga, je interdisciplinaren in zajema več orodij, ki se jih sicer uporablja tudi za preučevanje del z drugih področij umetnosti. Izpostavi uporabo ugotovitev s področja literarne naratologije in intertekstualnosti, raziskovanje produkcijskih pogojev nastanka filmov ter upoštevanje »sociološke komponente in načela kulturnih študij« (12–13).

Pri preučevanju adaptacij sta se vzporednici film – literatura ter slika – beseda ohranili do danes. Film je sicer grajen bolj kompleksno, saj ob verbalnem, ki je izrazita značilnost literarnih del, vključuje še kombiniranje vizualnih in zvočnih elementov. Kmalu po vzponu filmske umetnosti je slednja pričela »tekmovati z literaturo«, da bi vzpostavila enakovreden položaj v smislu »čiste« umetnosti, ki ni »odvisna« od drugih vrst umetnosti. V prepričanje nekaterih teoretikov filma in adaptacij, da je »literatura najbolj primerna za podajanje subjektivnih oziroma psiholoških stanj« in da film ne zmore »prikazati zavesti o minevanju časa, ne o izginuli predmetnosti in občutju odsotnosti, ne pomenskih večplastnosti« (Zorman 18–19), bi lahko podvomili po ogledu adaptacije *Ane Karenine* iz leta 1967, ruskega režiserja Zarhiga, ki bolj kot preostala režiserja v film vnaša psihološke prvine in skuša pokazati predvsem duševno stanje Ane in tudi drugih oseb. Ti literarni koncepti so sicer v kinematografiji še izraziteje razvidni iz filmov, snemanih po izvirnih scenarijih, oziroma pri režiserjih, ki so torej nekako »občutljivi« na literarno. Razumevanje literature kot najprimernejše za subjektivno podajanje resničnosti in filma za objektivno podajanje »je tako mogoče utemeljevati predvsem na osnovi redukcije omenjenih medijev na sliko oziroma besedo« (21). Neredka je prepletenost filma in literature. Določeni pripovedni postopki lahko »roman približujejo filmu« (25), prehajanje literature v film pa razumemo v širšem in za nas pomembnejšem ožjem kontekstu, ki »obravnavava priredbe posameznih literarnih del« (28).



Tolstoj je že pred razcvetom filmske umetnosti vedel,

»da bo ta nova umetnost presegla veličastne dosežke literarnega realizma 19. stoletja. Ta rožljajoča napravica z vrtljivo ročico bo povzročila revolucijo v našem življenju – v življenju pisateljev. To je neposreden napad na stare metode literarne umetnosti. Hitra menjava prizorov, prepletanje čustev in doživetij – veliko boljše je od razvlečenega pisanja, ki smo ga vajeni. Bolj je podobno življenju« (nav. po Gianetti 3).

## ZAKLJUČEK

Ob obravnavanju naslovne tematike se je pokazala ugotovitev, da so adaptacije literarnih del večkrat podcenjene. To lahko izhaja iz splošne zavrnitve filmske umetnosti kot neumetnosti ali izvira iz dajanja prednosti literaturi. Pogosto se srečujemo s slabimi adaptacijami literarnih del, tako kot se pogosto srečujemo s slabimi izvirnimi filmi. Da ne bi imeli toliko težav, je potrebno zastaviti vprašanje, kaj je tisto, kar pri filmu ocenjujemo oziroma analiziramo. Denimo, če je režiser namenoma skušal napraviti kar se da zvesto adaptacijo, bi analizo gotovo lahko sestavljala primerjava literarne predloge in filmske predelave, da bi ugotavljali uspešnost adaptacije, obenem pa bi se analiza lahko osredotočala še na dodatne vidike. Zagotovo je pri analizi adaptacij potreben celosten pristop, kar pomeni, da je adaptacijo potrebno obravnavati ne le kot adaptacijo, temveč v širšem smislu, tj. kot film. Če adaptacijo razumemo kot film, ne bomo v njej iskali samo podobnosti in razlik z literarnim delom, temveč se bomo osredotočili še na vizualne učinke, simbole, glasbo in podobno, saj vse spada k filmu kot umetnosti.

V našem primeru smo se lahko posvetili tudi primerjavi treh adaptacij med seboj. Pri tem smo lahko ugotavljali, katera izmed adaptacij učinkovito prikaže, denimo obup ali usodnost, ali pa nas je zanimala primerjava filmov v odnosu do literarnega dela, denimo, katera od adaptacij je izstopala pri učinkovitem upodabljanju Levina v primerjavi z romanom. Možnosti za iskanje izvirnosti – ne (le) v primerjavi z literarnim delom, temveč v filmu kot takem – je veliko.

Obravnavane adaptacije so zanimive vsaka v svojem smislu. Prva je tipična hollywoodska upodobitev družinskih težav in spletk, ki gledalca zabava in ne obremenjuje pretirano s psihološko sliko oseb. Ruska se prav nasprotno ukvarja predvsem s prikazom strlosti. Zadnja pa je poskus inovativnega pristopa k zgodbi *Ane Karenine*. Adaptacija je estetski presežek, odlično povezuje med seboj različne prostore in različna časovna dogajanja.

Tri adaptacije so zaradi časovne oddaljenosti primerne tudi za razbiranje sprememb, ki se kažejo skozi razvoj filma in njegov vpliv na način uporabe podobja, simbolov, glasbe, na način igre in govora, nenazadnje pa tudi za ugotavljanje sprememb pri pristopu k svojevrstnim izrisom in ugotavljanje sprememb v dojetanju vsebine ter pomena velikega literarnega dela, Tolstojeve *Ane Karenine*.



## LITERATURA IN VIRI

- Armes, Roy. *Film and Reality*. Middlesex, England: Penguin Books Ltd., 1974.
- Arnheim, Rudolf. *Film kot umetnost*. Ljubljana: Krtina, 2000. (Knjižna zbirka Temeljna dela).
- Bazin, André. *Kaj je film?* Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, 2010.
- Cook, Pam. »Kostumska (zgodovinska) drama: Uvod«. *Knjiga o filmu*. Ur. Pam Cook. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka, 2007. 291–292.
- Dick, Bernard F. *Anatomy of Film*. Boston, New York: Bedford / St. Martin's, 2010. 268–313.
- Gianetti, Louis. *Razumeti film*. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka, 2008.
- Kos, Janko. *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991.
- . *Literarna teorija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2001.
- Kuhn, Annette. »Klasična hollywoodska pripoved«. *Knjiga o filmu*. Ur. Pam Cook. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka, 2007. 43–48.
- Lavrin, Janko. *Panorama ruske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979.
- Lukács, Georg. *Teorija romana: filozofskozgodovinski poskus o formah velike epike*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000. (Zbirka Labirinti).
- Martin, Marcel. *Filmski jezik*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1963.
- Matajc, Vanesa. »Resničnost kot morala.« *Ana Karenina*. Lev N. Tolstoj. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999. (Zbirka veliki večni romani). 527–546.
- Naremore, James. »Filmska igra.« *Knjiga o filmu*. Ur. Pam Cook. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka, 2007. 114–118.
- Overbey, David. »David O. Selznick.« *Movies of the thirties*. Ur. Ann Lloyd. London: Orbis Publishing Limited, 1983. 206–208.

- Robinson, David. »Introduction.« *Movies of the thirties*. Ur. Ann Lloyd. London: Orbis Publishing Limited, 1983. 7.
- . »Movies and morals.« *Movies of the thirties*. Ur. Ann Lloyd. London: Orbis Publishing Limited, 1983. 84–86.
- Rudolf, Matevž. *Ko beseda podobo najde: slovenska literatura in film v teoriji in praksi: (1984–2012)*. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka, 2013. 9–143.
- Schatz, Thomas. »Metro-Goldwyn-Mayer.« *Knjiga o filmu*. Ur. Pam Cook. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka, 2007. 23–26.
- Skaza, Aleksander. »Pripovedništvo L. N. Tolstoja.« *Povest včerajšnjega dne*. Ur. Aleksander Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1972. (Knjižnica Kondor 125) 158–176.
- Thompson, Kristin, David Bordwell. *Svetovna zgodovina filma*. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka, 2009. 195–208; 239–248; 404–429.
- Vincendeau, Ginette. »Film o kulturni dediščini.« *Knjiga o filmu*. Ur. Pam Cook. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka, 2007. 292–294.
- Zorman, Barbara. *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature: (1948–1979)*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales: Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2009. 7–51.



### **Izjava o avtorstvu**

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 29. september 2014

Nina Zajc

---





### **Izjava kandidatke**

Spodaj podpisana Nina Zajc izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in

dovoljujem / ne dovoljujem

objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Ljubljana, 29. september 2014

Podpis kandidatke: \_\_\_\_\_