

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

**JERNEJA ŠEGATIN**

**Angleški pacient: podobnosti in razlike med romanom in  
filmsko priredbo**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

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

**JERNEJA ŠEGATIN**

**Angleški pacient: podobnosti in razlike med romanom in  
filmsko priredbo**

Diplomsko delo

Mentor: Red. prof. dr. Matjaž Kos

Univerzitetni študijski program prve  
stopnje: Primerjalna književnost in  
literarna teorija

Ljubljana, 2016

## **Zahvale**

Zahvaljujem se vsem, ki so me podpirali in spodbujali ob pisanju diplomske naloge.

Rada bi se zahvalila svojim staršem, Ljubotu in Nataši Šegatin, ki sta me neumorno podpirala tako psihično kot materialno.

Prav tako si zahvalo več kot zasluži moj mentor, Matevž Kos, za neskončno potrpežljivost pri popravljanju osnutkov in za vso strokovno pomoč, ki me je – sicer počasi, a sigurno – pripeljala do zaključene diplomske naloge.

Hvala.

## **Izveček**

### **Angleški pacient: podobnosti in razlike med romanom in filmsko priredbo**

V diplomski nalogi se ukvarjam s podobnostmi in z razlikami med romanom in filmom *Angleški pacient*. Za razumevanje obeh umetniških del začnem s predstavitvami avtorjev: najprej predstavim pisatelja Michaela Ondaatja, njegovo čez tri celine potekajoče odraščanje in njegova zgodnejša dela, ki nas na koncu pripeljejo do njegovega dela *Angleški pacient*. Postmodernistični roman je štiri leta po izidu izjemno uspešno predelan v film, za katerega je zaslužen režiser Anthony Minghella, čigar življenjepis prav tako predstavim. Po povzetku vsebine romana primerjam film z romanom in ugotavljam, da čeprav je film na svoj način zvest zgodbi, ki jo spoznamo v Ondaatjevem romanu, ga poudarek na ljubezenski zgodbi med grofom Almásyjem in Katherine postavi v žanr epske romantične drame. V romanu pa podrobneje spoznamo like, ki so v filmu potisnjeni na obrobje, njihovo izgubljenost po koncu ene izmed najbolj krvavih vojn v človeški zgodovini in njihovo iskanje lastne identitete, s katero se bodo lahko spopadli s svetom po končani vojni.

## **Abstract**

### **The English Patient: similarities and differences between novel and movie adaptation**

In undergraduate thesis I deal with the similarities and differences between the novel and film *The English Patient*. To understand both works of art I begin with the presentation of the authors: writer Michael Ondaatja, his adolescence stretched across three continents and the early works, which ultimately lead to his work *The English Patient*. For years after release is the postmodernist novel successfully processed into a film, credited with director Anthony Minghella, whose CV I also present. After the summary of the content of novel, I compare the movie to the novel and I note that, although the film is true in its own way to story, which we got to know in Ondaatjevem novel, it makes emphasis on the love story between Count Almásyjem and Katherine, which places it in the genre of epic romantic drama. In the novel we recognize characters in details, their disorientation after the end of one of the bloodiest wars in human history, and their search for their own identity, that they will be able to cope with the world after the war. All this is marginalized in the film.

## **Kazalo**

Življenjepis Michaela Ondaatja.....	4
Življenjepis režiserja Anthonyja Minghella.....	6
Vsebina knjige.....	8
O filmu.....	11
Film in knjiga.....	12
Osebe.....	15
Angleški pacient/Grof de Almásy.....	15
Hana.....	16
Kip.....	17
Caravaggio.....	18
Zgodba.....	19
Prostor.....	21
Čas.....	23
Zaključek.....	26
Elektronski viri.....	28

## Življenjepis Michaela Ondaatja

Philip Michael Ondaatje se je rodil 12. septembra 1943 v Cejlonu kot četrti otrok staršema Philipu Mervynu Ondaatju in Enid Gratiaen Ondaatje. Njegovi starši so imeli plantažo čaja in so bili del cejlonske elite. Njun zakon ni trajal, saj je imel oče težave s popivanjem in kockanjem (uničil je dober del premoženja, ki so mu ga zapustili predniki), leta 1945 sta se ločila. Michael se je z mamo preselil v Colombo, glavno mesto otoka. Sledilo je turbulentno obdobje, ko se je leta 1948 Cejlon odcepil od Britanije in se prerodil kot Šrilanka. V obdobju med letoma 1949 in 1952 je obiskoval kolidž St. Thomas, kjer se je spoznal z britansko tradicijo in kulturo, prav tako pa je nanj vplival stik z ameriško pop kulturo (Jewinski 21). Navduševalo ga je vse zahodno. Po končanem šolanju na kolidžu St. Thomas se je pridružil materi, bratu in sestri v Londonu, kjer je njegova mati vodila penzion, kjer je deset let (med letoma 1952 in 1962) obiskuje kolidž Dulwich. Očeta ni nikoli več videl v živo, izmenjevala pa sta si pisma in bolje ga pozna iz zgodb, ki mu jih povedo o njem, kot osebno, kar vpliva na njegov stil pisanja: v njegovih delih moramo protagonistovo življenje sestaviti iz kosov, ki so nam na razpolago. Bolj konsistentna očetovska figura v njegovem življenju je stric Noel, brat njegove matere (Prav tam 13).

Leta 1962, star devetnajst let, se ponovno seli, tokrat v Quebec, kjer se pridruži bratu Chrisu in začne študij literature na Bishop University. Njegova glavna predmeta sta bila angleščina in zgodovina (Bolland 10). To je čas, ko začne pisati, njegovi prvi umetniški poskusi pa so poetični. V svojem šolskem okolju najde mnogo podpore za umetniško ustvarjanje. Eden izmed njegovih mentorjev je učitelj in poet Doug Jones. Ondaatje z Jonesom in njegovo ženo Kim, ki sta sicer ločena, a še vedno v dobrih prijateljskih odnosih, preživi poletje, v katerem začne razmerje s Kim. Leta 1964, ko je ločitev Jonesovih dokončna, se Michael in Kim poročita in v naslednjih treh letih se jima rodita dva otroka, Quintin in Griffin. Po zaključku njegovega študija leta 1965 se preselijo v Toronto, kjer Ondaatje začne delati na Univerzi v Torontu. Istega leta tudi pridobi kanadsko državljanstvo. V tem času je nagrajen z nagrado Ralpa Gustafsona in nagrado Norme Epstein za poezijo, njegova dela pa so objavljena v antologiji *New Wave Canada*. Leta 1967 zaključi svoj magisterij o mitu in poeziji Edwina Muira na Queen's University in objavi prvo zbirko pesmi, *The Dainty Monsters*, ki ga postavi na literarni zemljevid kot uspešnega pesnika. Začne poučevati na Univerzi v zahodnem Ontariu. Leta 1969 objavi pesem *The Man with Seven Toes*, ki jo postavi v odrsko produkcijo, in kritično študijo del Leonarda Cohena. Za svoja zbrana dela, leta 1970 objavljena pod naslovom *The Collected Works of Billy the Kid: Left Handed Poems*, prejme nagrado

Governor General's Award. Leto kasneje zapusti Univerzo v zahodnem Ontariu, saj ne želi zaključiti doktorskega dela, ki ga od njega zahteva oddelek za angleščino. Naslednjo službo dobi na Glendon Collegeu na Univerzi York. V letu 1973 izda svojo naslednjo zbirko poezije, *Rat jelly*, tri leta kasneje, v letu 1976, pa izda svoje prvo prozno delo, *Coming Through Slaughter*, fiksijsko biografijo Buddyja Boldena, za katero prejme nagrado Books in Canada First Novel Award. Sledi humorna *Eliminatio Dance* v letu 1978, za naslednjo zbirko poezije, *There's a Trick with a Knife I'm Learning to Do*, pa prejme nagrado Governor General's Award (Prav tam 11–12).

Leta 1978 Ondaatje pet mesecev preživi v svoji rojstni državi, Cejlonu, sedaj Šrilanki, da zbere material za svoj delno domišljjski, delno avtobiografski roman *Running in the Family*, ki ga izda leta 1982. Eno leto preživi kot gostujoči profesor na Univerzi na Havajih, kjer sreča novinarko in producentko Lindo Spalding, zaradi katere se leto kasneje loči od svoje žene.

Mednarodni ugled si pridobi z novelo *In the Skin of the Lion*, ki dobi nagrado Order of Canada in mnoge druge. Leta 1989 je v Britaniji izdana zbirka njegovih pesmi z naslovom *The Cinnamon peeler*, leta 1992 pa izda *Angleškega pacienta*, za katerega prejme nagradi Governor General's Award in the Trillium Award. Knjiga pa tudi kot prva kanadska knjiga prejme prestižno Bookerjevo nagrado. S svojimi kasnejšimi deli, zbirko poezije *Handwriting* (1998) in romanom *Anil's Ghost*, se povrne k Šrilanki kot točki interesa.

Omeniti je treba še, da je poleg svojih literarnih dosežkov režiral dva filma, kratki film z naslovom *Sons of Captain Poetry* (1965), v katerem kanadski poet, Nichol, debatira o vplivih na dadaizem. Drugi film *The Clinton Special* je prosti dokumentarni film o skupnostih kmetov v Ontariju. Pomembno je, da ga film zanima, saj je tudi pri snemanju *Angleškega pacienta* tesno sodeloval tako pri priredbi scenarija kot pri procesu snemanja.

## Življenjepis režiserja Anthonyja Minghella

Anthony Minghella je bil rojen leta 1954 na otoku Wight kot sin italijanskih imigrantov, ki so imeli lastno podjetje s sladoledom. Svoje šolanje je začel na šoli Sandown Grammar in nadaljeval na kolidžu St. John v Portsmouthu. V najstniških letih na otoku Wight se je ukvarjal tudi z glasbo (igranja klavirja se je naučil od svoje mame), dokler se ni preselil v Yorkshire, kjer je na Univerzi Hull v sredini sedemdesetih let študiral angleščino in dramo. O svojemu prvemu stiku s kinom pove: »S kinom sem se prvič srečal, ko sem prodajal sladoled v lokalnem kinu, ki je bil del našega bara. Projektor tega kina je najemal majhno kočico, ki je bila na koncu naše stavbe, tako da sem ga dobro spoznal in bil pogosto v njegovi projekcijski sobi« (Falsetto 3). V istem intervjuju z Mariom Falsettom tudi pove, da se je za pisanje iger dokončno navdušil šele na univerzi, katere program ga je zanimal, a ga je izbral tudi zato, ker je bil dovolj daleč od otoka Wight, da mu ob vikendih ni bilo treba pomagati pri delu doma. Prav tako se je na univerzi zaljubil v dela Samuela Becketta, o katerem neuspešno poskusi napisati doktorat.

Naslednjih pet let je predaval na univerzi, preden je zapustil akademske kroge in se posvetil pisanju. V tem obdobju, na koncu sedemdesetih let, se tudi poroči z Yvonne Millar in čeprav zakon ne traja, iz njega nastane hči Hannah. Prav tako se v tem obdobju prvič poskusi kot režiser v filmu, ki ga navdihne njegova babica in je kasneje predelan v igro *A Little Like Drowning*. O svoji prvi režiserski izkušnji pravi, da ni bila uspešna in da je porabil dve leti poskušajoč osmisliti material, ki so ga posneli s prijatelji. V šali reče, da ga je izkušnja za petnajst let odvrnila od režiranja (Prav tam 6). Leta 1978 napiše svojo prvo igro, *Child's Play*. Na univerzi spozna Carolyn Cho, ki kasneje postane njegova druga žena. Za svoja leta na univerzi pove: »Ponudili so mi službo učitelja v mojem oddelku. Naslednjih pet let sem poučeval, ampak to povečuje izkušnjo mojega početja. V bistvu sem se lovil, zapolnjeval luknje, ki sem jih ustvaril kot otrok, saj sem bil kot najstnik res slab učenec, brez fokusa. Študenti so trpeli, medtem ko sem sam poskušal odrasti« (Prav tam 6).

Po propadu prvega zakona opusti svojo univerzitetno kariero, preseli se v London, da bi bil bližje hčeri, in se povsem posveti pisanju. V roku naslednjega desetletja si je izklesal kariero kot obetajoč pisec iger (*Whale Music, Made in Bangkok; Cigarette in čokolada*) ter tudi kot uspešen pisec za televizijo (sodeloval je pri *Inšpektorju Morsu*, za katerega pove, da je bil odlična vaja v prirejanju knjig v scenarije, da pa nanj ni posebno ponosen, saj zanj ni imel osebnega interesa (Prav tam 8). Za BBC pa je pisal tudi scenarije za otroško oddajo *The*



*storyteller*. Za svoje delo je prejel številne pomembne nagrade: Critis Circle Theatre mu leta 1984 podeli nagrado 'najbolj obetavnega pisca iger' za igro *A Little Like Drowning* in leta 1986 za 'najboljšo igro' za *Made in Bangkok*. Leta 1988 pa dobi tudi nagrado Gilesa Cooperja za radijsko igro *Cigarettes and Chocolate*. V tem času se ponovno poveže s Carolyn Cho, s katero se poroči in dobi sina Maxa. S koncem osemdesetih se je zdelo, da se je Minghella ustalil kot uspešen pisec, a s koncem desetletja se je pojavila priložnost za režijo filma za BBC in leta 1990 posname *Truly, Madly, Deeply* in prejme pozitivne komentarje kritikov, film pa se predvaja v številnih državah. Za svoj režiserski prvenec leta 1992 prejme nagrado Writer's Guild of Great Britain za najboljši scenarij, nagrado Evening standard British Film za najobetavnejšega novinca in bafto za najboljši scenarij. Uspehu sledi mlačni sprejem njegovega drugega filma, *Mr. Wonderful*, v letu 1993. Precej boljši sprejem doživi njegov naslednji projekt, *Angleški pacient*, ki premiero doživi leta 1996. Dobro je sprejet tako pri kritikih kot občinstvu in med drugimi nagradami prejme kar devet oskarjev, tudi za najboljši film leta in za najboljšega režiserja. Temu uspehu sledi z *Nadarjenim gospodom Ripleyjem*, ki prav tako prejme pozitivne kritike in je pogosto gledan v kinih, a ni tako uspešen, kot je bil *Angleški pacient*. V letu 2000 Minghella postane partner s Sydneyjem Pollackom v podjetju Mirage Enterprises, kar mu omogoči delo kot producent, kot izvršni producent sodeluje pri mnogih projektih (*Heaven* Toma Tykwera, *Iris* Richarda Eyra, *Michael Clayton* Tonyja Gilroya ...). Istega leta tudi režira kratek film *Play* po igri Samuela Becketta. Leta 2001 ga doleti čast, da je imenovan kot Commander of the Order of the British Empire, le dve leti kasneje, leta 2003, pa je imenovan za Chairmana of the Board of Governors na Britanskem filmskem inštitutu in na tem mestu ostane do leta 2007. V istem letu premiero doživi njegov naslednji film *Hladni vrh*, ki je nominiran za sedem oskarjev, prejme pa le enega, za stransko žensko vlogo. Za film, ki ga kritiki sicer hvalijo, v kinodvoranah pa ni zelo obiskan, Minghella prejme nagrado National Board of Review za najboljši scenarij. V letu 2005 svoje delo kot režiser nadaljuje na odrskih deskah, saj za English Opera Company režira Puccinijevo *Madame Butterfly*, ki jo leto kasneje postavi tudi na oder Metropolitanske opere v New Yorku. Njegova produkcija leta 2006 prejme nagrado Laurencea Olivierja za najboljšo novo operno produkcijo. Istega leta izide tudi njegov poslednji film, *Breaking and Entering*, ki pa pri kritikih ni priljubljen in se tudi slabo prodaja v kinodvoranah. Minghella prejme bafto za 'Artistic Excellence in Directing', prav tako pa častni doktorat z Univerze Reading. Leta 2008 premiero doživi serija *The No.1 Ladies' Detective Agency*, ki jo Minghella režira in sodeluje pri pisanju scenarija. To je njegov poslednji projekt, saj 18. marca 2008, pri 54 letih, umre zaradi komplikacij med operacijo.

## Vsebina knjige

V knjigi se prepletata dve zgodbi, ena ob koncu druge svetovne vojne, v napol porušeni italijanski vili San Girolamo, kjer srečamo Hano in pacienta, brez identitete, imenovanega samo angleški pacient, ki je hudo opečen po vsem telesu. »Vsake štiri dni mu umije črno telo ... Nad golenmi so opekline najhujše. Temnejše od škrlata. Do kosti« (Ondaatje 11). Hana o svojem pacientu ne ve veliko, on pa trdi, da se ne spominja svojega življenja pred nesrečo, spomni pa se puščave, beduinov, ki so ga rešili iz gorečega letala. Spoznamo njuno dnevno rutino, Hanino branje knjig njenemu nespečemu pacientu, pomešano s spomini na dve leti, ki jih je pacient preživel med beduini in Haninimi spomini na vojno. Vedno natančneje spoznavamo okolje, v katerem se nahajata naša junaka, uničeno vilo, ki so jo vojaki pred odhodom zažgali, kar jima sedaj omogoča varnost, saj je od zunaj videti kot razvalina, čeprav sta na območju, kjer so zapuščene bombe in mine skrite vsepovsod. Začutimo tudi Hanino nemirnost, ne ustali se v eni postelji, spi v sobah, ki nimajo zidov, in se ponoči igra otroške igre. Prve obrise pacientovega življenja pridobimo s Herodotovimi Zgodbami, ki so preživele pacientovo nesrečo in med katerimi so zapiski pacienta iz časa pred nesrečo. Izvemo o pacientovi ljubezni do puščave in do njenih naravnih pojavov, prav to pacientovo znanje pa ga je v očeh beduinov rešilo, saj je bil zanje uporaben zaradi svojega poznavanja puščave in orožja. Hana o tem, da je njen pacient Anglež, sklepa samo po gestah in načinu izražanja, čeprav za to nima nikakršnih dokazov.

Nato spoznamo Caravaggia, ki okreva v bolnišnici v Rimu in po naključju sliši za opečenega pacienta in Hano (ki jo pozna prek njenega očeta Patrica, kot izvemo v drugem Ondaatjevem delu *In the skin of the Lion*). Odloči se ju obiskati, njegov prihod preseneti Hano in zaupa ji svojo zgodbo, ki se začne v Kanadi, kjer je bil tat, njegove sposobnosti pa so se z vojno legitimizirale in začel je delati za zaveznike. Pri delu so ga Nemci ujeli, ga mučili in mu odrezali oba palca, njegove roke so deformirane in skoraj neuporabne. Delno si je opomogel, a je vseeno odvisen od morfija. S Hano se spominjata časa pred vojno in žalujeta za njenim očetom.

Hana igra klavir v napol podrti knjižnici, ko se vili približata dva vojaka, eden izmed njiju, Kip, indijski sikh, je usposobljen za delo bombnega tehnika v britanski vojski. Kip ustavi njeno igranje, saj ve, da so Nemci minirali glasbene inštrumente. Naselita se na vrtu in začneta odstranjevati bombe na bližnjem območju. Kip se dobro razume s pacientom, saj sta

oba strokovnjaka za orožje in uživata v skupnih pogovorih. Kip postane del njihove 'družine', Hana in Kip se zaljubita in postaneta ljubimca.

Začnemo spoznavati tudi del zgodbe Angleškega pacienta, katerega ime je bilo Almásy, kar se dokončno potrdi v poglavju IX. Od tridesetih let dvajsetega stoletja pa do začetka druge svetovne vojne je raziskoval severnoafriško puščavo. Njegova služba je vključevala zapiske opazovanj, risanje načrtov puščave in iskanje oaz. Skupaj s svojimi evropskimi sodelavci je spoznal celotno puščavo in jo pogosto prepotoval. Leta 1936 se jim je pridružil Geoffrey Clifton skupaj s svojo ženo Katherine. George želi raziskovati puščavo, ob čemer mu je v pomoč njegovo letalo, ki je posebej praktično za nadaljnje mapiranje puščave. Celotna družba se je dobro razumela, a neko noč, ko Almásy posluša Katherine brati iz njegovih Herodotovih zgodb, spozna, da je zaljubljen v mlado ženo. Začneta mučno in viharno afero, v kateri kradeta trenutke skupaj in sta skorajda obsedena drug z drugim. Leta 1938 Katherine prekine njuno afero, pravi, da bi bil Geoffrey besen, če bi izvedel za njeno nezvestobo. Kljub temu da se je njuna afera zaključila, Almásyja še vedno preganja, zato jo poskuša prizadeti z zlobnim obnašanjem do nje v javnosti. Na neki točki Geoffrey izve za afero.

Po izbruhu druge svetovne vojne se Almásy odloči, da bodo zaprli taborišče, in se dogovori, da ga bo Geoffrey pobral v puščavi. Geoffrey prileti, v letalu z njim pa je tudi Katherine. V obupanem poskusu maščevanja poskusi Geoffrey vse tri ubiti s strmoglavljenjem letala v Almásyja, ki ju čaka na tleh. Letalo Almásyja zgreši, Geoffrey v nesreči umre, Katherine pa je močno poškodovana, prav tako ostaneta brez sredstva za prevoz iz puščave. Almásy Katherine namesti v bližji jami, oskrbi jo z ognjem, zapusti pa jo z obljubo, da se bo vrnil ponjo. Štiri dni hodi čez puščavo do najbližjega mesta, a ko pride do tja, je angleška vojska do njega sumničava. Zaradi njegovega tujo zvenečega priimka sumijo, da je vohun, ter ga na podlagi tega zaprejo. Ne uspe se mu vrniti.

Sčasoma je izpuščen, a ve, da je prepozen, da bi jo rešil. Zaradi svojega poznavanja puščave je uporaben sodelavec za Nemce, saj jim pomaga pri transportu njihovih vohunov čez puščavo v Kairo. Ko uspe, se s kamionom odpravi ponjo, vozilo se mu po poti pokvari in peš nadaljuje svojo poto do jame, kjer najde mrtvo Katharine. Pod peskom najde letalo, v katero namesti njeno truplo in odleti. Med letom pride do okvare in njuno letalo zajamejo plameni. Almásy se s padalom spusti iz letala, a vseeno ga zajamejo plameni. Na tej točki ga najdejo beduini, ki oskrbijo njegove opekline.

Tako, del po del, izvemo celotno zgodbo angleškega pacienta, kar potrdi Caravaggiova sumničenja, da njihov pacient sploh ni Anglež. Dopolni Almásyjevo zgodbo, pove mu, da je bil Geoffrey Clifton, agent Britanske obveščevalne službe, ki je za afero med Almásyjem in Katharine vedel od samega začetka, prav tako pa so vedeli za njegovo kasnejše sodelovanje z Nemci in so ga nameravali likvidirati v puščavi. To se ni zgodilo, saj so ga med Kairom in letalsko nesrečo izgubili, sedaj pa je varen, saj je zaradi svojih opeklin povsem neprepoznaven.

Izvedeti pa moramo še Kipovo zgodbo, o njegovem bratu, ki je bil vedno nezaupljivo razpoložen do zahoda, medtem ko se je Kip prostovoljno pridružil britanski vojski. Za bombnega tehnika ga je treniral legendarni tehnik Lord Suffolk, angleški gospod, ki ga je tudi sprejel v svojo angleško družino. Kip se je izkazal za spretnega pri delu in po tragični nesreči, ki je ubila Lorda Suffolka in njegove sodelavce, se odloči, da zapusti Anglijo in svoje delo kot bombni inženir nadaljuje v Italiji.

Mirnost njihovega bivanja v samostanski ruševini avgusta prekine novica o napadu ameriške vojske na Japonsko z atomskimi bombami, kar Kipa razbesni, saj se zaveda, da nobena zahodna država ne bi uporabila tako uničujočega orožja proti drugi belski državi. V obupu vzame pištolo in zagrozi z umorom angleškega pacienta, ki ga vidi kot simbol zahoda. Tega ne stori, a na svojem motorju za vedno zapusti vilo in skupaj z njo tudi Hano. V zadnjem poglavju ga srečamo kot očeta, ki dela kot zdravnik, v svojem življenju je zadovoljen, a se vseeno pogosto sprašuje o Hani.

## O filmu

Glavni udeleženci pri produkciji filma

Angleški pacient, 1996	
Scenarij in režija	Anthony Minghella
Literarna predloga	Michael Ondaatje: Angleški pacient, 1992
Direktor fotografije	John Seale
Montažer	Walter Murch
Skladatelj	Gabriel Yared
Kostumograf	Ann Roth, Gary Jones
Producent	Saul Zaentz

Glavni igralci

Count Laszlo de Almásy	Ralph Fiennes
Juliette Binoche	Hana
Willem Dafoe	David Caravaggio
Kristin Scott Thomas	Katherine Clifton
Naveen Andrews	Kip
Colin Firth	Geoffrey Clifton
Julian Wadham	Madox

## Film in knjiga

Ko govorimo o primerjavi med knjigo in filmom *Angleški pacient*, se moramo zavedati, da sta, čeprav povezana z zgodbo, to dva povsem ločena umetniška projekta. V članku na spletni strani *Signature reads* izvemo, da se je režiser Anthony Minghella za adaptacijo Ondaatjevega romana odločil, saj je knjigo prebral v eni noči in na koncu še sam ni več vedel, kje je, pomagal pa mu je producent Saula Zaentza, ki je investiral 6 milijonov dolarjev, potrebnih, da je Minghella, takrat še ne zelo poznan režiser, pridobil pravico do končne montaže. Oba sta se strinjala, da ima Ondaatjeva epska ljubezenska zgodba velik potencial za prenos na film, navdihnili so ju živi prizori, ki jih Ondaatje naslika v svojem delu, in začel se je naporni proces prilagajanja Ondaatjeve lirične proze (*Spines*). Minghella je dve leti poskušal prirediti roman v scenarij s tremi akti, kar pa je dosegel s fokusom na uporabo vizualne predstave kot komunikacije večjih tem knjige. »Prvi stavek vsakega izmed dveh milijonov osnutkov za scenarij pravi: 'Puščava, videna od zgoraj, je kot speča telesa. Film pa to stalno redefinira in pravi: 'To ni, kar si misliš.' in začne izgledati kot nekaj peska, nato pa realiziraš, da je delček platna. Nato vidiš slikarski čopič, ki se pojavi in začne risati hieroglif – ampak ne, ni hieroglif, ampak je telo. Nato se začne telo premikati in zdi se, da je z drugimi telesi. Nato pa spet realiziraš, da ni telo, ampak je puščava ... Stalno redefinira podobo,« pove režiser Minghella o začetkih dela na scenariju (*Spines* p.7). To redefinicijo podobe lahko vidimo na začetku filma, končna podoba te vizualizacije je podoba kaligrafskega peresa, ki zariše nedefinirano črko, za katero spoznamo, da ni črka, ampak stilizirana slika plavalca, ključne najdbe grofa de Almásyja. Po uspešni adaptaciji knjige v scenarij pa se je predprodukcija spopadla z drugačnimi težavami: prvi studio, Twentieth Century Fox, ki se je strinjal s financiranjem filma, je zahteval, da se v glavnih vlogah najame znane igralice (za vlogo Katherine Clifton se je potegovala Demi Moore, ki je bila takrat precej bolj priznana kot Kristin Scott Thomas, ki pa je režiserja prepričala, da je prava za vlogo, s pismom, v katerem je vztrajala, da je 'K' v njegovem filmu). S tem pogojem se produkcijska skupina ni strinjala in studio je projekt zapustil, ko naj bi se začelo snemanje – igralska zasedba in tehnični delavci so bili že zbrani na lokaciji v Italiji in snemanje je nekaj tednov obstalo v vicah, preden jih je odrešil drug studio, Miramax.

Za končno podobo filma pa je poleg že naštetih delavcev na filmu zelo odgovoren tudi filmski montažer Walter Murch, ki je filmu podal njegovo končno podobo, zaslužen pa je sploh za pogoste časovne reze med predzgodbo med Katharine in Laszлом in sedanostjo, v kateri se liki opirajo drug na drugega v napol razrušeni italijanski vili. Murch o montaži filmov s

strukturo spominjanja pove, da imaš pri njej posebno stopnjo svobode, saj lahko dele zgodbe nanizaš na več različnih načinov in ena scena ne sproži avtomatsko druge, kot se to zgodi pri linearnem pripovedovanju. A vseeno, za to svobodo se plača tudi cena, saj moraš imeti močan občutek za pravilnost teh tranzitnih momentov, ker je manj objektivnih kriterijev za to, kaj bo delovalo in kaj ne – če se tranzicija čuti prezigodna, neprijetna, lahko film hitro postane zmeden in neprijeten (Katz p.3). Kako pozoren je treba biti pri montaži, pove dejstvo, da je kljub natančni predelavi, ki jo je Anthony Minghella opravil pri prestrukturiranju knjige v scenarij v končni različici filma, le sedem originalnih časovnih preskokov izmed zapisanih štiridesetih, medtem ko je bilo vse ostale treba predelati, glede na to, katere scene so našle posluh druga za drugo. Murch proces montaže opiše, kot da je podoben prevajanju dela v drug jezik, le da prevajaš telo besedila v film, eno sliko za drugo (Katz p.6). Murch je svoje delo na Angleškem pacientu opravil več kot odlično – izmed treh oskarjev, ki jih ima za montažo, je enega dobil prav za Angleškega pacienta, prav tako pa je njegova filozofija filmske montaže navdušila avtorja knjige, Michaela Ondaatja, saj v sodelovanju z montažerjem napiše knjigo *The conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. Za primer njegove pozornosti pri montaži filma lahko opozorim na komaj slišan zvok zvona, ki ga je položil v ozadje prizora, v katerem Hana pacienta nežno hrani s slivami. Zvon, za katerega si Murch predstavlja, da je oddaljen vsaj kakšen kilometer, je namig na spomine, ki se bodo začeli odvijati pred nami, hkrati pa je prvi zvok, ki ga v filmu ustvari človek, s pozitivno konotacijo – do tega mesta, skoraj 15 minut v film, so vsi zvoki, ki jih ustvarjajo človek, zvoki vojne, pokaenje pušk, razstrelitev bomb, ropot vlakov in vojaških konvojev. Pri pozornem opazovanju lahko tak 'predzvok' opazimo pri večini preskokov v filmu (Ondaatje, *Conversations* 7). Film je umetniško delo, ki je rojeno trikrat: prvič pri pisanju scenarija, drugič med snemanjem in tretjič med montažo. *Angleški pacient* pa je bil rojen še enkrat več, saj je že pred predelavo v scenarij obstajal kot knjiga (Prav tam 19–11). Ta postopek si lahko ogledamo na konkretni sceni: v prizoru, v katerem Caravaggio napoji psa, ko pa ga opazuje piti iz skledice, počepne nižje k njemu in nekaj glede mize ga spomni na mučenje, ki ga je preživel (Ondaatje, *Pacient* 62). To kratko, ne več kot dva odstavka dolgo sceno Minghella spremeni v sceno, dolgo štiri strani, polno hitrega in grozečega dialoga, v katerem poskuša nemški preiskovalec zlomiti Caravaggia, hkrati pa Minghella mnogo bolj očitno poveže Almásyja in Caravaggiovo mučenje, saj je v scenariju grof direktno odgovoren za muke, ki jih doživlja zavezniški tat. Že tu se sceni bistveno razlikujeta: v knjigi se Caravaggio nikakor noče spomniti svojih muk, obstajajo na robu njegovega zavedanja, nikoli se direktno ne spominja mučenja, temveč se dobesečno spomni samo svojih rok, priklenjenih k mizi. V scenariju pa nam Minghella nariše

točen prizor mučenja, počasno kroženje nemškega zasliševalca, ter ponavljanje vprašanj pod vedno večjim pritiskom, v upanju, da se bo Caravaggio izpovedal.

Tu nastopi tretje rojstvo prizora: snemanje. Willem Dafoe, ki igra Caravaggia, pove: »We shot the hell out of the scene« (Ondaatje, *Conversations* 13), saj so opravili vsaj petnajst širokih posnetkov, nato pa se osredotočili še na podrobnosti: odpiranje britvice, muho, ki hodi prek Caravaggiove roke ... Največji vtis pa pusti snemanje prizora, v katerem kamera celoten posnetek ostane na obrazu igralca – Minghella se med snemanjem še en korak bolj oddalji od izvirnega besedila. Končno 'rojstvo' pa se zgodi med montažo. Walter Murch je k prizoru pristopil z idejo 'nacističnega karakterja', saj naj bi nacisti sovražili prikaz kakršnekoli šibkosti, idejo, ki je ne vsebuje ne originalen sestavek iz knjige, ne prizor, ki ga je Minghella skomponiral in posnel, je pa ideja, ki je Murcha vodila ob montaži več kot stodesetih minut posnetka v končno sceno, ki obsega le tri ali štiri napete minute (Prav tam 13), v katerih Murch s spretno montažo doseže prikaz Caravaggiove šibkosti (»Don't cut me,« zaprosi, ne enkrat, ampak dvakrat, drugič z več strahu v glasu, medtem ko z obraza zasliševalca zlahka razberemo gnus (Prav tam 14)). Sam prizor pa izredno spretno podloži z glasbo, ki v trenutku, ko se Nemeč odloči, da bo Caravaggiu res treba odrezati palce, povsem utihne – tudi zvoki dogajanja zunaj sobe potihnejo in zavemo se napetosti, nevarnosti, ki grozi liku (Prav tam 14).

Ta primer sem želela orisati samo za prikaz, kako drugačna so sredstva vsakega koraka, ki ga zgodba opravi na poti čez medmedialnost: iz povsem literarnega dela, ki prizore riše samo v naši domišljiji in svojo dramatičnost ustvarja samo čez literarni medij, prek scenarija, ki ruši mejo med literarnim in vizualnim, do snemanja, v katerem se vizualna ideja, podana v scenariju, realizira, in do montaže, v kateri se zamišljena vizualizacija še vedno spreminja. Pridruži se ji še medij zvoka, preden se zaključi v končnem izdelku, ki torej sicer temelji na literarni zgodbi, zapisani v knjigi, a je hkrati svoje lastno umetniško delo.



## Osebe

### Angleški pacient/Grof de Almásy

Kot sem že povzela, angleškega pacienta sprva srečamo kot nemočnega bolnika, za katerega skrbi Hana, a tako v knjigi kot v filmu se nam hitro odkrije prva plast njegove skrivnosti: kako je po tako tragični poškodbi preživel. Film prikaže, kar nam knjiga pove, kako so ga rešili beduini, kakšna vrednost je bilo njegovo znanje o orožjih in kako je končal v vojni bolnici, kjer se v filmu prvič sreča s Hano, ki že od začetka nežno skrbi zanj. Njegovo zgodbo pred nesrečo spoznavamo skozi meglice spominov, zamegljenih z morfijem, ki jih spodbuja neumorno zasliševanje Caravaggia. Sploh v knjigi pogosto nismo prepričani, ali dele svojega prejšnjega življenja pripoveduje ali pa se jih samo sam spominja v vročinskih sanjah, tako da vedno obstaja element negotovosti. Bil je grof Ladislaus de Almásy, ki je deloval kot raziskovalec v mednarodni skupini, ki se je posvečala iskanju izgubljene oaze Zerzure, skozi njegove pripovedi pa v knjigi počasi odkrivamo globoko ljubezen do puščave. »Samo beduini in mi, križem kražem hodili po štiridesetdnevni poti. Tam so bile reke puščavskih plemen, najlepših ljudi, kar sem jih srečal v življenju. Bili smo Nemci, Angleži, Madžari, Afričani – zanje smo bili vsi nepomembni. Postopoma smo postali breznacionalni. Začel sem sovražiti nacije« (Ondaatje 136). Tako v knjigi prederemo dokaj natančno poročilo o nekaterih njihovih odpravah, o njihovih odkritjih, o vodilu, ki je bil celotni skupini Herodot, medtem ko v filmu raziskovalno skupino srečamo skupaj s prihodom mladoporočenca Geoffreya in Katherine Clifton. Na tem mestu je treba povedati, da se filmska in knjižna zgodba ljubezni med Almásyjem in Katherine razlikujeta v kar nekaj prizorih. V knjigi se Almásy sprva zaljubi v njen glas: »Človek sem, ki ni užival v poeziji, dokler nam je ni recitirala ženska [...]. Tisto noč sem se zaljubil v glas. Samo v glas« (Ondaatje 141). Film prva čustva Almásyja do Katherine prikaže v prizoru, ki ga v knjigi ne najdemo, ko ji sledi na bazar, še bolj očitno pa v prizoru, ki ga Ondaatje opiše v knjigi: »Nekaj mesecev pozneje je z mano plesala valček [...]. Čeprav rahlo okajena, je bil njen obraz neosvojljiv [...]. Zdaj mislim, da me je proučevala« (Ondaatje 142). V filmu se med tem okajenim plesom pogovarjata o razlogu, da ji je sledil, in Katherine komentira: »So why follow me? Escort me, by all means. Following me is predatory, isn't it?« (Minghella, *Screenplay* p.1326). Prav tako v knjigi nimamo prizorov, v katerih Geoffrey Katherine zapusti v puščavi in v katerih se strast med njima začne razvijati: skupaj odkrijeta skrivnostno jamo plavalcev, noč preživita ujeta v puščavskem avtu, ki ga s peskom zasuje vihar in v katerem ji pove o vetrovih puščave, govor, ki ga najdemo na začetku knjige. V knjigi njuno ljubezen spoznavamo s Katherininega vidika. Tako ne izvemo mnogih

podrobnosti, ki so bile potrebne za preslikavo njune ljubezenske afere na platno, zato pa se nam pod Caravaggiovim vedno bolj vztrajnim povpraševanjem izriše slika, kaj se je z grofom dogajalo od konca afere, ki jo je zaključila Katherine, pa do mesta, kjer je zanjo izvedel Geoffrey in v besu poskusil ubiti vse tri. Prav tako se nam izriše razlog, zakaj se Almásy obrne k Nemcem – Angleži ga imajo za vohuna, ko se vrne iz puščave, in na nemško stran se obrne že zato, ker mu to omogoči vrnitev v jamo plavalcev, kjer jo zapusti, kljub temu da se vrne šele tri leta kasneje.

Pacientova brezimnost, brezizraznost v knjigi omogoča drugim junakom, da ga vidimo drugače, glede na pogled tistega, ki ga opazuje: Hana vidi svetnika, Caravaggio vidi potencialno nevarnega vohuna, za Maddoxa je raziskovalec in za Katherine ljubimec. Film pa si medtem zada nalogo, da bi prikazal vse te identitete, kar mu do neke mere uspe: s tem, da Minghella v scenariju druge like odškrtno in jih nameni specifično identifikaciji pacienta, v filmu dobimo zelo natančen prikaz afere med Almásyjem in Katherine, ljubezenske zgodbe, ki je središče filma, pacientova povečana izraznost pa mu da dodatno karakterizacijo, ki je v knjigi ne najdemo, ravno tako z namenom doseganja poglobljene zgodbe iz knjige.

## Hana

V knjigi lik Hane spoznamo precej podrobneje, kot nam ga Minghella predstavi v filmu, saj je v filmu Hanina zgodba le okvir, na katerega se naslanja zgodba Almásyjevih spominov. Ena izmed najlažjih opazk ob gledanju filma je, da je njena zgodba s Kipom nekoliko potisnjena v ozadje, da je večji poudarek na epski ljubezenski zgodbi med Almásyjem in Katherine. Hano v knjigi srečamo, ko sta s pacientom že nameščena v vili, kako sta tu končala, pa izvemo skozi Hanine spomine. Pri dvajsetih letih je doživela celotno grozo vojne, kar nam film poskusa naslikati z začetnimi prizori, v enem Hana izve za smrt svojega ljubimca, v drugem pa le malo pred njihovo kolono razstreli njeno prijateljico, ki se ji je mudilo v bližnje mesto. V knjigi Hanine tragične izgube spoznavamo počasi, skozi namige spomina: »Toda tu se je čutila varno, napol odrasla in napol otrok. Po tistem, kar se ji je zgodilo med vojno, si je sama načrtala nekaj pravil« (Ondaatje, *Pacient* 22). Ta Hanin ostanek otroškosti nam tako Ondaatje v knjigi kot Minghella v filmu prikažeta s preprosto igro 'ristanca', ki se jo Hana igra v nočeh. Več o njej spoznamo skozi pogovore s Caravaggiem, ki so v filmu ravno tako oškrnjeni: Minghella je iz svojega scenarija odstranil poznanstvo med Hano in Caravaggiem iz njenega otroštva, ravno tako kot v filmu ne izvemo za tragično smrt njenega očeta, ki v filmu sploh ni

omenjen, prav tako pa ne izvemo, da je kakšno leto pred dogajanjem knjige splavila. Haninemu karakterju s tem odvzame kar nekaj globine in jo naredi nekoliko naivno: v povojni deželi pusti neznancu, ki povsem odkrito priznava, da je bil tat, da ostane in stanuje v vili z njima. To prav tako vpliva na značaj Caravaggia, a v to se bom spustila kasneje. Skozi te pogovore spoznamo Hano kot deklico, ki je bila zaljubljena v Verdija in ki jo je Caravaggio naučil delati kozolce. Tega nedolžnega dekleta ni več, dve leti v vojaški službi sta jo spremenili. Še vedno lahko opazimo delce krščanskih prepričanj (za pacienta meni, da je svetnik, kljub temu da zanika svojo ljubezen do njega). Omeniti je treba, da v filmu svojo osamo upraviči tudi s prepričanjem, da je 'prekleta', da vsak, s katerim se zbliža, umre. Simbolična sprememba, ki jo imamo tako v knjigi kot v filmu, je striženje las, samo da jih v knjigi postrizže še med službo kot medicinska sestra, medtem ko v filmu to stori, ko sta s pacientom že nameščena v vili. Njeno 'zdravljenje', počasna pripravljenost na ponoven vstop v družbo, je sprva samo skrb za pacienta, druženje s Caravaggiom in nežen ljubezenski odnos, ki ga vzpostavita s Kipom, oba tujca, oba daleč stran od doma. Sama pove: »Želela sem si naklonjenosti enega moškega, in ta je umrl in otrok je umrl [...]. Po tistem sem stopila tako daleč nazaj, da se mi nihče ni mogel približati [...]. Že dolgo je, David, odkar sem zadnjikrat pomislila na karkoli v zvezi z moškim« (Prav tam 87). Tako bi lahko rekli, da je ena izmed plasti knjige *Angleški pacient* postopno vračanje Hane iz obupa smrti nazaj k življenju, medtem ko je v filmu njena vloga bolj podobna orodju, platformi, na kateri spoznavamo zgodbo pacienta, ko je še bil grof Almásy.

## Kip

Kip je po mojem mnenju eden izmed najbolj zanimivih karakterjev za primerjavo med knjigo in filmom, saj njegovi osebnosti film največ odvzame: v filmu ne spoznamo njegovih začetkov, moralne dileme, ki jo v njegovi družini sproži njegova odločitev, pridružiti se angleški vojski, sploh z nasprotovanjem njegovega brata, ki globoko sovraži vse zahodno. Prav tako v filmu ne izvemo nič o njegovem šolanju za bombnega tehnika v Angliji, o njegovem toplem, očetovskemu odnosu z mentorjem lordom Suffolkom in tihi žalosti ter zavedanju smrtnosti v poklicu, ki ga opravlja, ki ga prevzame ob Suffolkovi smrti. Ta ga opomni, kako veliko možnost ima, da bo končal povsem enako, v nesreči pri poskusu onesposobitve bombe. Zato pa Kipa v filmu srečamo nekoliko prej, deluje že kot bombni tehnik v istem vojnem oddelku, ki ga Hana zapusti, ko se odloči skrbeti za angleškega

pacienta. Kip se pojavi v ključnem trenutku za Hano: srečata se v trenutku, ko je Hana najbolj nesrečna, skoraj samomorilna. To je ključen trenutek, prikazan tudi v filmu: Hana brez skrbi za svoje življenje igra na klavir, pogosto skrivališče po vojni preostalih bomb. Lahko bi se reklo, da ji na tem mestu Kip reši življenje, ne samo fizično prepreči njeno smrt, ampak njegova pristnost in nežna ljubezenska zgodba, povsem drugačna kot tista med Almásyjem in Katherine, obema ponudi nov pogled na svet. Združena v žalovanju za očetom ali očetovsko figuro on premaga svojo oddaljenost od vseh, ki jo je v njem zakoreninila visoka smrtnost njegove službe: nikomur se ne približaj, saj ne veš, če boš jutri še živ. Ona pa počasi dojema, da njeno 'prekletstvo' ni realno, da vsi, ki jih ima rada, ne bodo umrli, hkrati pa jo Kip s svojimi nežnimi gestami ljubezni (stotine praznih polžjih lupin, s katerimi osvetli vrt; obisk fresk) počasi potegne nazaj v življenje. Kip tako začasno postane član te male, nefunkcionalne družine, ki počasi krpa svoje povojne rane, vzpostavi odnos tako s pacientom, s katerim si delita kulturno hibridnost, ki zanika nacionalne meje (Bolland 26), kot s Caravaggom. Vsi ti odnosi pa se odrezano končajo, ko Kip izve za napade na Japonsko z atomskimi bombami, saj ponovno spodbudijo njegovo sumničenje do vsega zahodnega in ga potisnejo v realno življenje, zunaj iluzije, ki so si jo skupaj ustvarili v tej napol porušeni italijanski vili. Na svojem motorju jih zapusti, s čimer se zaključi njegova zgodba v filmu, medtem ko v knjigi tudi izvemo, kako se njegova pot konča. Vrnil se je v Indijo, kjer je postal zdravnik, se poročil in dobil otroke, z izgubljenim časom po vojni in na odnos s Hano pa ga vežejo samo še misli, saj se pogosto spomni nanjo.

## Caravaggio

Tudi David Caravaggio je eden izmed likov, ki so v filmu okrnjeni – v filmu je prikazan kot maščevalen tat, ki pacienta že od začetka sumi, da je grof Almásy. Hano najde po navodilih njene nekdanje sodelavke in pridruži se njej in pacientu. V knjigi pa je njegova vloga bistveno večja: je prijatelj Hane iz njene mladosti, skozi njegove spomine spoznamo Hano, preden jo je prizadela vojna. V mlajših letih je bil Caravaggio spreten tat, katerega spretnost so spoznali tudi zavezniki in ga rekrutirali kot vohuna, ki je delal za Britansko obveščevalno službo v Kairu. Caravaggio pacienta, tako v knjigi kot v filmu, do neke mere krivi za tragedijo, ki se mu je pripetila tik pred koncem vojne: ker je bil ujet v nespretnem poskusu kraje, ga Nemci mučijo in mu odrežejo prste. Gre za prizor, ki ga v knjigi ne srečamo in o katerem samo poroča, ko ga Hana povpraša o njegovih poškodbah. A v knjigi je njegov motiv, da se tako

zelo trudi razumeti skrivnosti pacienta, tudi iskrena skrb za Hano. Sam pove, da je 'obseden s Haninim duševnim zdravjem' (Ondaatje 120). V filmu je njegov namen, da razkrinka pacienta kot nekdanjega sodelavca Rommela v severni Afriki, saj za bolnika meni, da samo igra svojo izgubo spomina. Že ob prvem srečanju ga sooči z 'pozabljenimi imeni' grof Almásy in Katherine Clifton, medtem ko v knjigi Caravaggio svoja sumničenja najprej pove Hani, nato pa svojo zgodbo potrdijo koščki informacij, ki jih izvleče iz pacienta pod vplivom morfija in alkohola. Tako iz pacienta izvleče zgodbo, na katero se film toliko bolj koncentrira: bolečo ljubezensko zgodbo med Katherine in Almásyjem, hkrati pa potrdi svoja sumničenja, da je Almásy delal za Nemce. Ravno tako kot pacienta ga preganjajo spomini na njegovo trpljenje in ob zaključku, ko izve vso tragično zgodbo, ki je pacienta pripeljala do njegovega izdajstva, vprašanje narodnega izdajstva zbledi v primerjavi z odnosom, ki ga vzpostavi s pacientom.

## **Zgodba**

Kot sem povedala že v uvodu, je najočitnejša razlika med filmom in knjigo mnogo močnejši poudarek na ljubezenski zgodbi med Katherine in grofom Almásyjem, medtem ko je ljubezenski odnos Hane in Kipa pomaknjen v ozadje. Zlahka bi argumentirali, da je ljubezenska zgodba med aristokratsko Angležinjo in madžarskim grofom po komercialni logiki Hollywooda mnogo bolj primerna za upodobitev na velikem platnu kot nežen odnos med francosko-kanadsko medicinsko sestro in sikhskim bombnim tehnikom. Vidimo lahko, da v filmu režiser Minghella poskuša vzpostaviti t. i. mit o 'angleški vrtnici', Katherine, in sama menim, da se s takimi kreativnimi odločitvami oddaljuje od tujske tematike knjige proti romantični melodrami. Na to kaže tudi razlika v odnosu med Katherine in njenim možem, Geoffreyjem: v knjigi naj bi se spoznala v knjižnici Oxford Union, medtem ko se v filmu poznata že iz otroštva. To njun odnos umiri, naredi manj strasten, kar postavljeno nasproti podivjani strasti, ki jo drug do drugega čutita Katherine in Almásy, ustvarja odlično podlago za dramatično romanco.

Kot razliko je treba na vsak način omeniti še razliko med Maddoxovo smrtjo v filmu in v knjigi: v filmu pacient za smrt prijatelja izve šele iz ust Caravaggia, ki ga prepričuje, da se je Maddox ubil kot direktna posledica Almásyjevega izdajstva, sodelovanja z Nemci. Knjiga pa nam medtem pove drugačno zgodbo, Maddox svoje življenje konča z veliko manj jasnim motivom, za katerega lahko le sklepamo, da je posledica groze pred bližajočo se vojno.

Obratno pa je v svoji priredbi *Angleškega pacienta* Minghella v scenarij dodal kar nekaj prizorov. Eden izmed teh je prizor, v katerem se Almásy in Katherine odpeljeta v taksiju, Geoffrey pa se zave njune afere. Gre za čudovito posnet prizor, ki spodbudi močna čustva v izdanemu možu, gledalcu pa se (kljub temu da navija za srečen konec med Katherine in Almásyjom, kot se spodobi za epsko romanco) Geoffrey celo rahlo zasmili v svoji nemoči tekmovati proti viharju čustev, ki povezujejo njegovo ženo in grofa Almásyja. Ondaatje je pohvalil sceno, češ da spada v kontekst filma, in s tem se strinjam – spada v kontekst filma, katerega namen je poudariti dramo v tem ljubezenskem trikotniku, ne bi pa spadala v knjigo, ki poskuša počasi celiti povojne rane zbranih v vili San Girolamo.

Še eno orodje, s katerim Minghella upravlja s čustvi gledalcev, je dodatek suhega humorja. Do pacienta začutimo človeško toplino, ko si skoraj nezavedno brunda popularne glasbene hite, prav tako nam ga približa komentar, ko ga Hana hrani s slivami: »This is very *plum plum*« (Minghella, *Screenplay* p.549). S takim humorjem nam režiser tudi olajša naporne prizore Almásyjevega popivanja po tem, ko Katharinine zaključi njuno afero: kljub temu da smo čustveno vpleteni v razplet njene ljubezenske zgodbe, nam prizor kolovratenja in lomljenja socialnih tabujev nudi humoristično oporo, hkrati pa nam ponazori nesrečo, ki jo čuti ob izgubi ljubice, prvič v filmu začne njegova flegmatična fasada počasi odpadati (»Ko me boš pustila, pozabi name«) (Ondaatje 150). Ko govorimo o okornem humorju, ne moremo mimo prizora, v katerem Katherine zaključi afero: ko se obrne, da bi odšla, se z glavo zaleti v drog, ta prizor pa je Minghella skoraj dobesedno prevzel iz knjige. Z negotovostjo, ki jo ta situacija povzroči v gledalcu (Ali je to namenska napaka, je Katherine značajske nerodna, ali je bila to le nerodnost igralke? Ob prizoru obžalovati konec afere ali se zasmejati tej majhni nerodnosti?) režiser proizvede neugoden občutek negotovosti, zmede in frustracije, s čemer nas približa tema dvema likoma. Le za trenutek je Katherinina elegantnost angleške vrtnice prelomljena in s tem se dvigne utvara romance, za hip se vprašamo, kaj nam hoče režiser prikazati. Tako, ta, na prvi pogled povsem nepomemben trenutek prevzame večjo pomembnost, zaradi njega še enkrat premislimo o razmerju med karakterji in kam nas pripoved usmerja kot gledalce (Bronwen 205).

Tudi konec je mnogo bolj urejen kot v knjigi, ponovno se lahko nekje v ozadju zavemo Hollywoodske težnje po elegantnem zaključku, v katerem so zaključene vse zgodbe, ki smo jih spoznavali čez film, da nam je namenjen zaključek. Film se konča z zadnjo, smrtno injekcijo morfija, ki jo Hana nameni pacientu, ki je lahko tako v smrti ponovno združen z duhovi, ki so ga pregnjali, ko je še živel. Nato pa vidimo še Hano in Kipa, kako vilo puščata

za sabo, ne izvemo pa ničesar o njunih nadaljnjih življenjih, kot svojo knjigo zaključí Ondaatje. Kljub temu da Minghella s svojim koncem poskuša doseči zaokrožen zaključek, kot gledalec ostaneš z občutkom, da vse enigme niso rešene, kar te pripelje do iskanja odgovorov v knjigi, ki po mojem mnenju vsaj za Hano in Kipa zgodbo bolje zaključí. Vemo, da sta oba odrasla, da so njune vojne rane samo še brazgotine, da se sedaj, po vsem temu času, z nežnostjo spomnita eden drugega, čeprav je Hanina odraslost manj dokonča kot tista, ki jo doseže Kip.

## **Prostor**

V obeh umetniških delih je zelo pomemben, simboličen tudi kraj: kot sem povedala že v opisu posameznih likov, se ti, napihani iz različnih vetrov, vsi znajdejo v tej napol podrti vili, ki je bila že sama postavljena na temeljih prejšnjih, zgodovinsko pozabljenih zgradb, kar lepo simbolizira iskanje samega sebe, ponovno gradnjo na porušeni temeljih, s katerimi se spopadajo v tej vili živeči liki, hkrati pa nam razsušenost njihovega bivalnega prostora sporoča o minljivosti in krhkosti okolja, v katerem so se znašli. Prav tako je vila na svoj način pozabljena, je prostor, kjer lahko ljudje, ki se nočejo več spominjati, najdejo svoj mir, zelenje okrog nje simbolizira potencial za ponovno rast (Bronwen 206). »Toda tu so se levili. Ničesar niso znali posnemati, razen tistega, kar so že bili. Nobene obrambe ni bilo, razen iskanja resnice v drugih« (Ondaatje, *Patient* 116). Prav tako, kot je Almásyjeva raziskovalna skupina v puščavi zlahka pozabila svoje nacionalnosti in postala brezmejna, se lahko ranjeni karakterji, ki se najdejo v vili San Girolamo, do neke meje odresejo svojih nacionalnosti in norm, ki jih te prinašajo. Ta občutek svobode, ki se karakterjem ponudi, pa je varljiv, ne ponuja gotovoege dostopa do najdbe resnice v drugih. Opis vile po Ondaatju temelji na dvojnosti, na nekem mestu jo opiše kot obsijano z 'dnevnim mrakom', ta dvojnost pa se odseva v kontradiktornosti in razcepljenosti likov. Minghella je podobno posestvo našel v Toskani, a ga nikoli ne vidimo v celoti: vsakemu izmed prebivalcev je namenjen njegov prostor; pacientu njegova soba, Hani vrt, Kipu zunanja lopa in Caravaggiu sence, v katerih se lahko prikrije. V prizoru, v katerem med nevihto ponesejo pacienta po vseh sobah vile, nam ponudi nekaj prej omenjenega humorja, otroško veselje se prenese iz likov na gledalce. Da zares cenimo, kako natančen režiser je Minghella, se moramo obrniti k igri s svetlobo, ki vilo oddalji od nedolžnega igrišča in poudari njeno dvojnost: sobo pacienta najpogosteje vidimo oblitó z zlato sončno svetlobo, kar lahko povežemo s Haninimi zdravilskimi sposobnostmi,

njeno nežnostjo in skrbjo za pacienta, hkrati pa je vizualna povezava med pacientovo bolniško posteljo in puščavo, kjer se odvijajo vsi njegovi spomini. S kontrastom med njegovo zlato obarvano sobo, v kateri ni razen njega nič živega, in zunanostjo, polno zelenja in bivanja, pa Minghella tudi lepo pokaže njegovo izvzetje iz sveta. Prav tako svetloba obdaja ob prihodu Kipa, ko v napol porušeni sobi igra tisti, tako zlahka smrtonosni klavir – ponovno dvojnost, užitek, veselje ob zvokih klavirja, ki lahko že z enim pritiskom na napačno tipko vodi v smrt. Mnogo prizorov pa je, ravno obratno, postavljenih v sence: Hanina igra ristanca, tudi ona ni samo bitje sonca, preganjajo jo sence. Iz filma je izvzeta omemba mitske oaze Zazura, ki je v romanu močno povezana s simboliko vode: z njenim pomanjkanjem v puščavi in obiljem, ki ga imamo v Vili Girolamo, kjer se takoj na dvorišču nahaja pipa. Film pomembnost simbolike vode poudari z dvema scenama umivanja, obema zunaj, enkrat se umiva Hana, enkrat pa Kip.

Drugo osrednje prizorišče, v katerem se odvija film, pa je puščava. Kot sem že povedala, je to kraj, kjer se za Almásyja izbrišejo meje, kjer Evropejci stopijo v stik z drugo civilizacijo in začnejo spoznavati kulturni imperializem v novi luči, kar vodi k večjemu sproščanju moralnih vidikov njihovega sveta. K občutku, da lahko storijo karkoli, saj na tem mestu njihovi zakoni in moralne obligacije ne veljajo. Primer tega je najdba majhne arabske deklice v Bergmannevem šotoru, ki jo Minghella za potrebe filma spremeni v flirt med Bergmannom in enim izmed najetih arabskih delavcev. Minghella nameni več časa puščavskemu okolju, saj se tu odvija afera med Almásyjem in Katherine, hkrati pa so puščavske spine izjemno okolje, v katerem posname nepozabljive kadre (čudoviti začetek in konec filma). Medtem ko v knjigi lepoto puščave spoznavamo skozi ljubeče besede pacienta, opise njenih vetrov in neskončnih poskusov dokopati se do vseh skrivnosti, ki jih skriva to, na prvi pogled mrtvo okolje. Ena od skrivnosti, ki mu jo uspe odkriti, je skrivnostna 'jama plavalcev'. Ne zdi se mi smiselno spuščati se v arheološke razprave, ali naj bi bile naslikane človeške figure res v procesu plavanja ali pa so v takih oblikah narisane zaradi obrednih razlogov, kar lahko zagotovo rečem, pa je, da njeno odkritje služi za eno izmed redkih trdnih točk orientacije v spreminjajoči se puščavi. Na to nas opomni prizor, ki ga v knjigi ne najdemo, puščavski vihar, ki zakoplje Almásyja in Katherine v manjši tovornjak, v katerem se oddaljita od vsega sveta, zvok nevihte se oddalji in ostaneta sama, prvič v lastni intimi, moč nevihte pa je premo sorazmerna z močjo strasti, ki se razvija med njima. Samo odkritje jame se v filmu le nekoliko razlikuje od knjige: Minghella nam ga prikaže kot Almásyjev osebni dosežek, ponovno pa se poigra s svetlobo, ko se Almásy z baklo spusti globlje v jamo in skupaj z njim se lahko naslanjamo nad odkritjem, se počasi zavedamo njegove pomembnosti, kot na začetku



filma počasi spoznamo plavajočo figuro, šele ko se izriše do konca. Jamo nazadnje obiščemo ob prizorih, v katerih Katherine umira, skupaj z njo nas prevzame zavedanje, da se Almásy ne bo pravočasno vrnil, in jama, ki jo sedaj že poznamo, je s svojo domačnostjo in napolnjenostjo z duhovi preteklih svetov primeren kraj za njen poslednji počitek.

Omeniti je treba še prizore, ki se odvijajo v Kairu, mestu, ki s svojo glasnostjo in zaposlenostjo nudi odlično krinko za par v aferi, kot v sredini viharja svoje zavetje najmeta v Almásyjevi tihi spalnici, kjer se zanju čas ne premika. Minghella je posebno pozornost namenil prikazu legendarnega hotela Shepherd's, s katerim je filmu dodal element prestižnosti. V tem hotelu se odvijajo prizori, v katerih se Katherine in Almásy šele zblížujeta in nato, drugič, ko njuna zveza že razpada. Iz filma pa je izvzeto prizorišče v Angliji, razen prizora ali dveh, ki naj bi se odvijala v 'Gentlemen's club', v katerih dobimo hiter vpogled v življenje privilegiranih izdelovalcev zemljevidov, medtem ko dogajanja v Angliji iz knjige, ki ga vidimo skozi Kipove oči, v filmu ni. Kritiki tako komentirajo, da so iz filma z naslovom *Angleški pacient* odvzeli vso angleškost, kar pušča luknjo v njegovi sredini. A film poskuša to pomanjkljivost dopolniti z referencami na Anglijo, Katherine se je idealistično spominja kot zelene in prijetne, medtem ko jo Kip komentira z vidika angleškega imperializma. Mnogo teh prizorov 'angleškosti' je nekoliko trivialnih kot na primer Geoffreyjevo vztrajanje pri preobleki v Božička, kljub temu da sveti večer praznujejo v vročinskem valu.

## Čas

Tudi pripovedovalni čas v knjigi igra večjo vlogo kot v filmu, saj se zdi, da Ondaatje uživa v poskusih s sintakso in slovničnimi časi v pripovedi (Bronwen 213). Od začetka se čas preliva: med spomini, pripovedovanimi v sedanjiku (lep primer tega je peto poglavje z naslovom Katherine), kljub temu da se odvijajo v preteklosti, do dogodkov v aktualni sedanjosti, ki se odvijajo v vili San Girolamo, in spomini, ki so pripovedovani v preteklosti, na vsake toliko pa nas Ondaatje celo preseneti s prihodnjikom (Vasi so, v katere bo pripotoval z njimi ... (Ondaatje 28)), s katerim pripovedovalec za trenutek pridobi širši vpogled.

Zgodba se pred nami zloga skozi pripovedi različnih karakterjev, katerih zgodbe niso popolne, pač pa raztrgane, s pogostimi luknjami in časovnimi preskoki – najočitneje, ko pripovedujeta Caravaggio in pacient, saj je njuna sposobnost spominjanja zabrisana zaradi morfija, podobno nekonsistentnost pa lahko opazujemo tudi pri Haninem prebiranju. Liki se stalno borijo, da bi

našli kar najprimernejše izraze, ki bi jih ponesli nazaj v spominu in kar se le da natančno popisali občutke, ki so jih takrat prevzemali. Ker pa so ti oddaljeni, imajo liki težave najti besede, ki bi jih točno popisale, skozi kar se oddaljeni spomini, občutki deformirajo. Bralec like tako spoznava skozi njihove leče, zaradi česar se včasih zdijo kot privid, oddaljeni in nerealni.

Ko govorimo, kako se prikaz časa razlikuje v filmu in knjigi *Angleški pacient*, si je najlažje ogledati tempo, s katerim se oba odvijata: medtem ko se knjiga začne v vili San Girolamo, kjer nam Ondaatje v sedanjiku opiše Hanino in pacientovo rutino, s čemer nas ponese v samo izkušnjo, ki jo njegova lika doživljata z umirjenim tempom, pa se film prav tako začne nežno, s potezami kaligrafskega peresa po papirju, a nas že z naslednjim prizorom potegne v spektakularno, v ta slavni prizor leta čez puščavo. Od tod se napetost le stopnjuje, kolikor bolj smo vživeti v like. Kljub temu pa je tudi Minghella zavezan kontrastnemu mozaiku prizorov, s katerim ostane zvest knjigi: zgodbe so ločene med sabo in moramo se zavedati, da se odvijajo v različnem času, na različnih krajih, le naša izkušnja je bolj intenzivna, bogatejša, ker smo zavihteni iz enega napetega dogodka v drugega.

Minghella ta kontrast izkoristi za prikaz dveh ekstremov, ki jih poseblja pacient: na eni strani hudo poškodovanega moža, potrebnega nege in skrbi, na drugi strani pa grofa na višku svojih moči. Pacientova boleha podoba se, ko pripoveduje o smrti Katherine, izgubi izpred naših oči, pred njimi pa se pojavi mladostna, zdrava figura grofa Almásyja. Združi se z njegovim glasom iz prihodnosti, ki se bori za vsak posamezen vdih. Z uporabo tega pripovednega sredstva režiser v naših očeh poveže grofa Almásyja in pacienta v eno samo osebo, bolnika, ki ga še vedno muči smrt ljubice. Kljub temu pa je v svoji kasnejši podobi mnogo bolj oprijemljiv: grof Almásy tako v knjigi kot v filmu obstaja samo še kot privid, realnega ga delajo samo spomini, brez katerih bi se lahko za vedno izgubil. Del teh spominov je tudi oprijemljivih: Herodot, Almásyjeva knjiga, ki je skupaj z njim preživela vojno in smrt in ogenj in je napolnjena s koščki njegove 'zgodovine', s Katherinimi risbami, z ostankom petarde, ki sta jo razpočila skupaj tisti božič, ki sta ga preživela skupaj in ki vsebuje zgodbo o Kandaulesu in njegovi kraljici, ki jo je Katherine pripovedovala, ko sta se komaj spoznala, ko se je prvič zaljubil vanjo. Zanimiv je tudi prikaz njene smrti: v romanu je letalska nesreča opisana dvakrat, enkrat od tretje osebe, preden razumemo njen odnos z Almásyjem, in enkrat od prve osebe, v devetem poglavju nam o njeni smrti pripoveduje pacient. Njegova pripoved je z morfijem podkrepjena sestavljanka spominov, od trenutka, ko se je prvič zaljubil vanjo, do takrat, ko jo je zapustil v jami plavalcev, medtem ko za njeno smrt v filmu izvemo šele

nekoliko kasneje. V začetnem prizoru se nam zdi, da v letalu samo spi, s čemer Minghella poskrbi za poln učinek njene smrti: zanjo izvemo, ko smo že močno čustveno vpleteni v ljubezensko zgodbo. Minghella se izogne nekaterim preskokom med preteklostjo in sedanostjo, ki bi pri dobesedni predelavi lahko delovala okorno. Uspešen je pri kreaciji bogatih, živahnih prizorov, ki nas ponesejo v obdobje in na kraje, s katerimi se ukvarjamo (najlepši primer je prikaz Shepard's hotela), brez da bi podlegel sentimentalnosti zgodovinske drame. Z najmanjšo možno uporabo medfilmskih napisov in pripovedovanja čez sliko ter z vzdrževanjem občutka neorientiranosti skozi odločne reze med scenami dokaže, da ga ni strah preizkusiti meja občinstva in zmotiti njihove absorpcije v koščke dogodkov in življenj, ki jim jih prikazuje. Kljub temu pa film ne prikaže enakega tempa, kot ga spoznavamo skozi knjigo: preureditev nekaterih prizorov zmanjša suspenz, s katerim nas Ondaatje potegne v svoj roman. V vsakem primeru pa nas oboje, tako knjiga kot film, izziva, da znova premislimo svoje predpostavke glede časa: ali je, kar doživljamo, 'zgodovinsko', 'mitično' ali 'psihološko' (Bronwen 217). Zaradi krožne sestave, saj isti prizor film odpre in zaključi, se sprašujemo, kje se zgodba sploh začne in kje konča, nas film posrka v svet teh likov, ki je neumoren v svoji intenzivnosti, junaki pa na nas naredijo močan vtis.

## Zaključek

Skozi diplomsko nalogo sem poskušala določiti razlike in podobnosti med knjigo *Angleški pacient* in njeno filmsko priredbo. Ob prebiranju romana se hitro vprašaš, kakšna bi lahko bila priredba Ondaatjevega pisanja, ki je organiziran kaos čustev posameznikov, njihovih trenutnih motivov in spominov, polnih bolečine in izgube, ki so jih pripeljali v sedajo situacijo. Vsi liki, ki jih srečamo, so po svoje razvaline vojne, vsak prizadet na svoj način, obremenjen z lastnimi izkušnjami in spomini in v romanu so se pripravljene soočiti sami s sabo, saj jim je odvzeto vse, kar jih je identificiralo pred vojno: bližnji, družina in domovina. Nobenemu izmed karakterjev ni ponujena nobena čudežna rešitev, le po svojih najboljših močeh se morajo potruditi, da znova sestavijo svojo lastno zgodovino. Tudi če roman le prelistaš, se hitro zaveš, da predstavlja velik zalogaj za predelavo na filmsko platno.

Najočitnejšo razliko je zlahka izluščiti: režiser Minghella mnogo večjo pozornost nameni ljubezenski zgodbi med Almasyjem in Katherine. Kljub natančnemu ukvarjanju Minghelle, da bi ustvaril scenarij, ki je kar najbolj zvest svoji literarni predlogi, se fokus filma zagotovo obrne bolj k ljubezenskem odnosu – v scenariju se pojavi le nekaj scen, ki jih v filmu sploh ne zasledimo in večina se jih ukvarja prav z vzpostavitvijo epske strasti. Almasy se v knjigi v Katherine zaljubi, ko ta pripoveduje zgodbo ob tabornem ognju, medtem ko se v filmu zblížata skozi odkritje jame plavalcev ter v noči, ki sta jo med peščeno nevihto prisiljena preživeti skupaj.

Ostali prizori, ki jih ne najdemo v romanu, se dotikajo Hane. V knjigi o njeni preteklosti izvemo iz njenih lastnih razmišljanj in pogovorov z družinskim prijateljem Caravaggiom, medtem ko v filmu režiser poskuša naslikati njeno bolečino in travmo iz preživetve vojne z nekaj začetnimi prizori, v katerih Hana med eksplozijo v poljski bolnišnici izve za smrt svojega ljubimca, ter v smrti njene prijateljice, ki jo ubije njena lastna nestrpnost, saj se ji mudi v bližnje mesto po čipke, cesta, po kateri se odpelje, pa je minirana. V romanu sledimo počasnemu zdravljenju njenih travm, pri čimer ji je sprva v pomoč pacient, nato pa tudi Caravaggio in sploh Kip, ki jo spomni, da je še vedno vredno ljubiti. Tudi ta ljubezen je v filmu potisnjena na drugi tir – vprašati se je treba, koliko bolj primerna za upodobitev na velikem platnu se Hollywoodskim producentom zdi afera med dvema konvencionalnima belcema kot med ranljivo francosko-kanadsko sestro in indijskim sikhom. To pa ni edina pomanjkljivost pri prikazu bombnega tehnika, saj je tudi njegova duševna širina v filmu skrčena: ne izvemo ničesar o njegovi preteklosti, o njegovi dilemi pred priključitvijo angleški

vojski, času, ki ga je med pripravami preživel v Angliji, prav tako pa ne srečamo njegove največje moralne dileme po tem, ko izve za napade z atomskimi bombami. Zreduciran je na vlogo Haninega ljubimca in prijatelja pacienta, s katerim se tako v filmu kot v romanu povežeta, oba tujca daleč od domovine. Podobno je reduciran tudi li Caravaggia, katerega motiv je zmanjšan na čisto maščevanje, medtem ko ga v knjigi poganja tudi ljubezen do Hane.

Če torej povzamem, film z namenom povečanja ene izmed ljubezenskih zgodb v knjigi – tiste med Katherine in Almasyjem – žrtvuje kompleksnost likov. Ob ogledu filma se namreč močno zaveš moči ljubezni, ki ju povezuje, medtem ko izgubimo vprašanja, s katerimi se po mojem mnenju ukvarja knjiga; vprašanja, kot so, kaj se zgodi s posameznikom po tako močni travmi, kot je bila svetovna vojna; kaj je potrebno za ponovno regeneracijo in nadaljnji vklop v družbo ter iskanje svoje lastne identitete po zaznamujoči izkušnji. A po vsej tej kritiki je treba izpostaviti še vidik, ki zgodbo povzdigne nad tisto, zapisano v romanu, saj film najde kar najlepša možna ozadja. Ondaatje nam lahko pacientovo ljubezen do puščave le romantično opiše, medtem ko so čudoviti posnetki puščave, s katerimi nas Minghella zapelje že na začetku filma, le obet na čudovito kinematografijo, ki se nam obeta in še povzdiguje romantično zgodbo, ki je v fokusu filma, postavljeno v slavni hotel Shephard's. Tudi izbira vile, ki služi za sceno vile San Girolamo, je izjemna, pri celotni vizualni podobi filma me zmoti edino pacient, ki je v knjigi opisan kot živa rana, katerega poškodovana koža se ne zaceli, medtem ko ga film prikaže brazgotinastega, a brez odprtih ran.

Ko sem si film prvič ogledala, še preden sem prvič prebrala roman, se mi je zdel preprosto čudovit, in to o njem mislim še sedaj, čeprav ga nikdar več ne bom sposobna pogledati tako laično, da ne bi razmišljala o globini zgodbe, ki nam jo ponudi Ondaatje in se na veliko platno preprosto ne prevede. Tako lahko zagotovo trdim, da je film *Angleški pacient* dobra priredba romana, a kljub dobremu poskusu ni njegova direktna adaptacija.

## Viri

- Bolland, John. *Michal Ondaatje's The English Patient: a Readers Guide*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2002.
- Falsetto, Mario. *Anthony Minghella: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.
- Jewinsky, Ed. *Michael Ondaatje: Express Yourself Beautifully*. Toronto: ECW Press, 1994.
- Minghella, Anthony. *Minghella on Minghella*. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2013.
- Ondaatje, Michael. *Angleški pacient*. Prevedla Staša Grahek. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998.
- Ondaatje, Michael. *The conversations: Walter Murch and the art of editing film*. London: Bloomsbury, 2002.
- Thomas, Bronwen. »'Piercing together a mirage': adapting *The english patient* for the screen.« *The classic novel: From page to screen*. Ur. Robert Giddings in Erica Sheen. Manchester: Manchester University Press, 2000. 197–233.

## Elektronski viri

- Spines, Christine. "The Lion of Literary Adaptation: How Anthony Minghella's 'The English Patient' Became as Endurngly Definitive as It Has been Challenging." Splet. 15. februar 2016 <<http://www.signature-reads.com/2011/10/the-lion-of-literary-adaptation-how-anthony-minghellas-the-english-patient-became-as-enduringly-definitive-as-it-has-been-challenging/>>
- Katz, Joy. "Walter Murch in Conversation with Joy Katz." *PARNASSUS Poetry in Review* 1997. Splet. 18. februar 2016 <<http://filmsound.org/murch/parnassus/>>
- Minghella, Anthony. "The English Patient." *The Saul Zaentz Company*, revised Draft, 28. 8. 1995. Splet. 22. februar 2016 <<http://www.dailyscript.com/scripts/englishpatient.html>>

### **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, 27. avgust 2016

Jerneja Šegatin